
EN BUSCA DE DON JUAN: PSICOANÁLISIS DEL MITO

En primer lugar, quisiera agradecer al Instituto Cervantes su invitación para participar en este ciclo de conferencias que me va a permitir compartir con todos ustedes un nuevo recorrido *en busca de Don Juan*.

Los mitos

Como ha puesto de relieve Ortega y Gasset (1921) Don Juan es un tema eterno propuesto a la reflexión y a la fantasía, una cantera de la que cada cual arranca su escultura, y un símbolo esencial e insustituible de ciertas angustias radicales que acongojan al hombre. Por todo ello, se ha transformado en una categoría inmarcesible de la estética y en un mito del alma humana. Es también, por su sentido universal que le han crecido alas gigantes, de forma que ha atravesado todas las literaturas, posándose en cimas tan altas como Mozart y Byron.

Sabemos que los mitos son el reflejo de la estructura del espíritu humano y que, como decía Freud (1907) <<es muy posible que sean residuos deformados de los deseos fantásticos de naciones enteras y que correspondan a los sueños seculares de la joven humanidad>>. Desde esta perspectiva, los mitos utilizan los mecanismos de elaboración del sueño (Rank, 1909) y se caracterizan por sus facultades de metamorfosis, manifiestas en las múltiples versiones que se pueden recoger, al tiempo que aúnan en cada nueva versión las características de la permanencia y el engendramiento perpetuo. En este aspecto todo mito es comparable con el inconsciente y está emparentado con la fantasía de forma que entre el mito y la fantasía se establece una relación de circularidad, en la medida en que el mito se construye con el material de la fantasía y, al mismo tiempo, la fantasía está hecha de materia mítica. Conjuntamente, la mitología y cierto tipo de mitos sirvieron de modelo metafórico a varias fantasías de base de la teoría psicoanalítica. Así nació el *complejo de Edipo* como núcleo universal de la humanidad y, más tarde, el mito de Narciso dio origen al concepto princeps de *narcisismo* dentro de la teoría psicoanalítica.

Y el mito de *Don Juan* que hoy nos ocupa, dio origen, ya en el año 1886, con Hayen, a la palabra *donjuanesco*, indicando la transformación de la leyenda y del mito literario en una modalidad humana del amor. Desde esta perspectiva, podemos exclamar con Sauvage (1953) que *Don Juan c'est nous: Don Juan somos nosotros*.

De este modo, el mito de Don Juan y la polifonía compuesta por sus múltiples voces y versiones está atravesada, no solo por la riqueza de la amplia polisemia de sus significados, sino también por una nueva categoría: *lo inconclusivo*, lo que está destinado a no encontrar final. Y, precisamente, esta categoría de *lo inconclusivo* que ha llevado a autores como Byron, Baudelaire, Flaubert, y Schiller a dejar sus obras y proyectos sobre este personaje inacabados es, de acuerdo a Edgardo Dobry, <<la principal aportación de Don Juan a la literatura contemporánea>>. Desde su perspectiva *lo inacabado* <<no es un mero accidente o abandono, sino algo intrínseco al asunto y su tratamiento>> (Dobry, 2017). Por este motivo, mi propia aportación tampoco va a poder encontrar una forma definitiva, y requerirá de vuestra personal escucha y elaboración creativa para poder seguir encontrando en este mito nuevos sentidos y significados, y para repensar y recrear también algunos de los ya pensados.

El origen del mito

En cuanto al origen del mito de *Don Juan* para Ortega (1921) <<no hay leyenda más española>>, en la medida en que <<como nuestro corazón nacional, está hecha de puros contrastes...Los españoles solemos ser así - dice-: o extremados o nada>>.

Sin embargo, para otro gran pensador y humanista como Gregorio Marañón (1940) el amor donjuanesco en España <<es una importación exótica, sin raíces nacionales y sin tradición>>. Para este autor la reacción psicológica específica del varón español es el culto del honor, de la honra llevado hasta el extremo. Pero, partiendo de este punto de vista, también podemos suponer que no es incompatible con el anterior. De esta forma, si el varón castellano autóctono está representado para G. Marañón por el *médico de su honra*, haciendo con ello alusión a la obra dramática de

Calderón de la Barca de su mismo nombre que trata el tema del honor, este personaje se configuraría como la antítesis de Don Juan que, entrando en relación dialéctica con él, es quien daría vida a toda la serie de antagonistas que se le contraponen y que defenderán *la honra* más que a la vida misma. Es decir, que Don Juan, para existir, requeriría también de lo que Marañón define como *el medico de su honra*. De hecho, puesto que Don Juan es considerado como un rebelde frente a la ortodoxia social y religiosa del ambiente, se ha pensado que su rebeldía era más dramática, heroica y llamativa en España que en otros lugares porque los poderes y normas contra los que se sublevaba eran más fuertes y rígidos que en otras partes. De esta forma, esta misma rebeldía, considerada como reacción humana de protesta contra el medio, llegó a ser tan violenta como la rigidez del mismo.

Marañón (1940) considera que el *donjuanismo* es producto de sociedades decadentes y que es fácil encontrar perfectos donjuanes tanto en Grecia como en la Roma precristiana. En esta última, precisamente, ya se había publicado el primer manual, el más cínico y el más perfecto del amor donjuanesco, que es el *Ars amandi* de Ovidio. De hecho, parece que el mismo Ovidio fue también un Don Juan. El *donjuanesimo* vino a España desde otros países europeos con el empuje del Renacimiento, momento en el cual la fecundidad del genio español coincidió con una decadencia profunda de la moral nacional. En este contexto, podemos afirmar que el primer embrión de Don Juan que conocemos en la escena es el conde Leoncio, en una comedia de los jesuitas de Igolstadt en 1615, considerado un terrible libertino y sacrílego, secuaz de Maquiavelo. El autor de la obra consideró tan esencial este detalle que lo consignó en el título de la misma: *Historia del conde Leoncio, que, corrompido por Maquiavelo, tuvo un desdichado fin*. En esa época el donjuanismo se había extendido por Europa e invadió España, poblando Madrid, capital del Imperio, de *donjuanes*, casi todos educados en Italia a la que Marañón definió como <<la gran universidad de la vida sin escrúpulos>>. De esta forma, cada uno de estos donjuanes puede servir de modelo vivo a Tirso de Molina. De entre ellos, se encontraba un Cristóbal Tenorio, contemporáneo suyo, que sedujo y raptó a la hija de Lope de Vega. Precisamente, tal y como ha afirmado Gregorio Marañón, <<el apellido *Tenorio*, quiere decir *tener*,

poseer, y, a la vez, el tenor es el hombre de la voz equívoca, cuyas notas vuelan como flechas envenenadas en la serenata nocturna>>. Pero, de entre todos los lances donjuanescos de la época, los más representativos e impactantes parece que se refirieron al famoso conde de Villamediana que fue <<ornato y espanto de la corte y, durante largos años, la preocupación de todos los españoles y, sobre todo, españolas>> (Marañón, 1940), cuya biografía se parece bastante a la de Don Juan Tenorio. Tuvo múltiples amoríos con señoras de todas las edades y condiciones, todos ellos infecundos y fugitivos, con cierto tinte agresivo típicamente donjuanesco pero, la aventura que le hizo universalmente famoso fue su supuesta relación con la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Existe también la leyenda de que se presentó a un baile con una capa cubierta de reales de oro, con lo que aludía a su suerte en el juego, con las letras del lema tejido *Son mis amores reales*, donde la palabra *reales* escondía un triple sentido muy peligroso para la época. Sin embargo, para G. Marañón es indudable que fue el propio Villamediana el que creó el rumor de su pasión real impulsado por su tendencia al escándalo tan característico de la mentalidad donjuanesca. Parece ser que a quien de verdad cortejaba el conde era a una dama de la reina llamada Francisca de Tavera que, a su vez, era la amante del rey. De esta forma, Villamediana se erigía en rival del rey con unos *amores reales* que daban lugar a la ambigüedad y al equívoco con la misma reina, y que el propio Villamediana se encargó de mantener intencionalmente para alimentar su vanidad de *Don Juan*, contribuyendo también, de este modo, a la importancia que los españoles han concedido a la apariencia desde tiempos medievales (Bousoño, 1981). Además, precisamente, el conde de Villamediana se llamaba Don Juan de Tassis, y de él dice G. Marañón (1940) que: <<Hasta el final de su vida conservó la preocupación de asombrar a las gentes con sus fantásticos atavíos y con sus gestos extremados. Uno de estos fue, según la leyenda, el que le costó la vida... Los documentos hallados- dice Marañón- no dejan lugar a dudas de que Villamediana estaba complicado en un proceso de lo que entonces se llamaba el pecado nefando. El delicado asunto se descubrió este año 1622. Gran número de personas conocidas de Madrid fueron inculpadados de homosexualidad. Desde criados y bufones de las casas aristocráticas,

hasta los mismos señores de estas. Uno de ellos era Don Juan de Tassis. Es la primera vez que el nombre de Villamediana aparece sin una mujer a su lado. Él era ¡quién pudiera pensarlo!, el jefe de la banda>>-concluye Marañón.

De esta forma, la parte culminante de la vida y muerte de Villamediana ocurre el año 1622, y se piensa que Tirso debió escribir ese drama antes del año 1630. De este modo, si ya en los años que precedieron a la aparición de Don Juan se percibe y adivina su figura, casi cristalizada en el ambiente, hay que esperar a que un fraile llamado fray Gabriel Téllez, conocido en el mundo de las letras como Tirso de Molina, desplegara <<la mano creadora que le diera forma definitiva>> (Marañón, 1940).

Paralelamente, las circunstancias de la época en que apareció la leyenda de Don Juan eran óptimas para su nacimiento. Se trataba del reinado de Felipe IV, en el momento en que habían surgido en la Corte de España todo un conjunto de grandes creadores como lo eran: Lope de Vega, Calderón, Quevedo, Góngora, Alarcón, Gracián, Velázquez y, por supuesto, Tirso de Molina. Pero, junto al genio creador de todos estos grandes hombres reunidos, se había producido el inicio de la decadencia del Imperio Español que trajo consigo una importante y profunda corrupción de las costumbres. Precisamente, este es también el momento en que surge la figura del *pícaro*, como personaje literario de un género original y propio del barroco español, con el que Don Juan está estrechamente emparentado en lo que a sus habilidades para acceder sexualmente a la mujer se refiere, siendo su mayor placer burlarlas y deshonestarlas (Moscone, 2005).

En lo relativo a su origen español, G. Marañón piensa que la leyenda de Don Juan surgió unida a elementos religiosos y fúnebres típicamente ibéricos y judeocristianos, que contribuyeron a su inmediato éxito y difusión. Pero, pronto la figura del *Burlador* se despojó de estos elementos geo-históricos para pasar a convertirse en <<uno de los mitos universales y eternos del amor>>.

El alma romántica y Don Juan

Pero si el Don Juan barroco de los siglos XVII y XVIII sucumbirá a los infiernos de la mano del convidado de piedra en la obra primigenia de Tirso de Molina, y también de la mano de Da Ponte en la ópera de Mozart y de Moliere en su *Dom Juan*, habrá que esperar a que José Zorrilla le otorgue otro destino en una noche de insomnio del año 1844, noche en la que improvisó su Don Juan Tenorio, que escribió en veintiún días tras recibir el encargo de Carlos Latorre para su teatro. De esta forma, Zorrilla bebió de toda la dramaturgia del barroco español que reflejaba un universo divino y político bien cerrado, clara herencia medieval, para encontrar y encontrarle a su personaje su personal punto de inflexión que mejor descubriera su originalidad, y que mejor representara la irrupción de la mentalidad romántica en la escena española del XIX.

En este sentido, la aportación final de Zorrilla supera las coordenadas de la mayoría de las obras románticas en las que se impone el destino como fuerza ciega y el individuo se encuentra determinado hasta la muerte. De este modo, el *punto de contrición* final del personaje trasciende la dimensión de la tragedia clásica inexorable para elevar la libertad individual por encima de su destino (Peña, 1940).

Conjuntamente, otra de las características del alma romántica es la atracción e interés por lo onírico y/o el sueño, tan acorde con la del psicoanálisis. De acuerdo a Francisco Nieva (2000) <<[El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla] se trata de una propuesta de juego con las imágenes travestidas de los sueños, más certeras en cuanto a la definición de instintos primarios...Estos personajes supuestamente acartonados es evidente que tienen la fuerza expresiva de ciertas decantaciones oníricas...[que constituyen] la caligrafía de otro lenguaje.>>. Para este autor el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es una *obra visionaria* que la acercaría al surrealismo, siguiendo aquí, en mi criterio, la concepción de Carlos Bousoño a quien le unía una gran amistad. De hecho, pocas cosas entusiasmaron tanto a Dalí como la visualización teatral del drama de Zorrilla, hasta el punto de que el mismo Dalí fue el artífice de los figurines y decorados de la representación teatral, filmada por Alejandro Perla en el año 1952, puesta en escena por primera vez por la Compañía de Teatro

Nacional María Guerrero, bajo la dirección de Luis Escobar y Humberto Pérez. Ambientada la obra en torno a 1945, en una sola noche se desarrolla toda la primera parte, y el propio Zorrilla criticó en sus *Recuerdos de un tiempo viejo* la imposibilidad de que tantos sucesos ocurran en tan poco espacio de tiempo, hecho que, por otra parte, lo acerca a la estructura de los sueños, que Freud caracterizó en su *Interpretación de los sueños* por la intervención de los mecanismos de condensación y desplazamiento. Al mismo tiempo, María Zambrano (1994) también dirá que las acciones esenciales cometidas por un personaje como Don Juan corresponden a esos sueños ancestrales cuya existencia le acompaña como marca de origen y como sustancia propia.

También típicamente romántico es, de acuerdo a Carlos Bousoño (1981), la manifestación de un exceso de subjetividad que hace caer en <<pecado de demasía>>, antigua *hybris* griega que caracterizaba a los héroes. Precisamente, estos llamados *pecados de demasía* del *romántico español* son los que han llevado al escritor y periodista Fernando Díaz-Plaja a escribir su conocido libro *El español y los siete pecados capitales* en el que realiza un vivo recorrido por todos ellos.

Don Juan y los pecados capitales.

De entre los llamados pecados capitales que persiguen a Don Juan, podríamos decir que el poder de su culpa, que al mismo tiempo trata de desmentir y negar desde el comienzo de la obra, giraría en torno a la compleja relación que establecen entre sí la soberbia, la avaricia, la lujuria, la ira y la envidia.

De entrada, el duque Octavio, en el *Tenorio* de Tirso de Molina, se refiere a *la española arrogancia* para destacar la existencia de una generalizada soberbia que caracterizaba a los integrantes del antiguo gran imperio español. De esta forma, como podemos observar también en el *Don Juan Tenorio*, los frecuentes duelos a muerte motivados por hechos triviales que despertaban rápidamente la ira de los varones, junto con el placer de burlarse desde una actitud de altiva arrogancia, eran hechos habituales en la época que tan bien nos muestra el drama de Don Juan. El sistema de valores propio del *donjuanismo*, y también de todo un sistema social, se

ajustaba a una lógica binaria en la que uno era todo en base de que otro no fuese nada. Y, a la inversa, para que el otro lo fuera todo la persona requería idealizar a otro sujeto que se erigía en una especie de Dios para ella, pero que la llevaba a anularse en la nada, algo de lo cual podemos postular que les ocurría a las mujeres que caían prendidas a los pies de don Juan. De este modo, don Juan, burlando y deshonrando a las mujeres que trataba de convertir en nada, obtenía una gozosa sensación de triunfo que podemos suponer que trataba de calmar la angustia de sus propias carencias e insignificancia, en lo que me detendré más adelante. *Dime de qué presumes y te diré de lo que careces*—reza el refranero español. Para don Juan, desde su afán posesivo y su ilimitada voracidad, la mujer, sin importarle sus sentimientos, se transformaba en un objeto sobre el que ejercer un dominio ilimitado, una presa fácil sobre la que obtener su trofeo de cazador que exhibía por doquier.

En el drama de Zorrilla Don Juan repetirá, como si de la exhibición de un trofeo se tratara, los siguientes versos:

<Por donde quiera que fui / la razón atropellé, / la virtud escarnecí, / a la justicia burlé, / y a las mujeres vendí. / Yo a las cabañas bajé, / yo a los palacios subí, / yo los claustros escalé, / y en todas partes dejé / memoria amarga de mí >> (vv. 500-510).

<<Partid los días del año / entre las que ahí encontráis. / Uno para enamorarlas, / otro para conseguirlas, / otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas / y un hora para olvidarlas >> (vv.685-690).

Paralelamente, otro de los supuestos *pecados capitales* de don Juan que merece una mención especial es el de la envidia. En *El burlador de Sevilla* en cuanto ve a la campesina Aminta Don Juan exclama:

<< ¿Posible es que vengo a ser, / señora, tan venturoso? / Envidia tengo al esposo.>>

Y sabemos que, para Don Juan, de la *envidia* a la usurpación de la mujer del otro y del lugar del otro solo hay un paso. Pues es precisamente la mujer que pertenece a otro la que le despierta la envidia y, por ende, el deseo a Don Juan.

Melanie Klein ha sido la psicoanalista por antonomasia que más ha profundizado sobre el tema de la envidia. Ella sostenía que, mientras los celos pueden ser considerados nobles o innobles, la envidia siempre es innoble. También ella afinó en su diferenciación con la voracidad, cuyo fin consiste en apoderarse de todas las riquezas del objeto de deseo, más allá de la necesidad propia o de las capacidades o voluntad del mismo. Sin embargo, el daño que produce la voracidad es accidental, mientras que la envidia posee como fin directo el de deteriorar los atributos del objeto. Pero, al mismo tiempo, ese deterioro del objeto de deseo también presenta un aspecto defensivo, porque si las características envidiables son destruidas ya no se produce el sentimiento de envidia (Segal, 1982).

De este modo, para no sentir la envidia, Don Juan trata de poseer a su objeto de deseo que está fijado en la mujer de otro para, una vez poseído, deteriorarlo. Pero, como en los mitos de Sísifo y Tántalo, el objeto de envidia siempre retorna indefinidamente sin hacer concesiones a la satisfacción mientras este sentimiento persista y, Don Juan, tras burlar a una mujer, corre tras otra en su acecho porque la envidia es insaciable. De hecho, el atributo del *burlador* incluso reemplaza en la obra de Tirso el propio nombre del personaje, desplazándolo al título de la comedia *El burlador de Sevilla*. Y Don Juan, lejos de lamentarlo, se jacta de este epíteto

<<Sevilla a voces me llama / el *Burlador*, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar a una mujer / y dejarla sin honor>> (vv.1309- 1313).

Y, sabemos, que en aquel momento histórico la honra era un atributo, relacionado con la autopreservación de la propia imagen, tan importante o más que la vida para una mujer. De esta forma, despojando a la mujer de su honra, Don Juan trataba de apoderarse arrebatadoramente del deseo del otro y despojar al hombre, envidiado por él, de la mujer que amaba transformándola, de este modo, en *indeseable*.

Parafraseando a Lacan podríamos afirmar que <<el deseo de Don Juan es el deseo del Otro>>, el de otro hombre, con lo que Don Juan está imposibilitado de construir un deseo y un proyecto propio. Este hecho nos

podría llevar a pensar que el interés mayor no está puesto tanto en las mujeres sino en los hombres que las desean, que es lo que las convierte en un objeto de deseo para él. Basándose en esto, tanto Jung como Ferenczi, dos de los primeros discípulos de Freud, se refirieron al componente homosexual inconsciente en la compulsiva actividad del seductor, componente homosexual que encontramos en el conde de Villamediana como modelo de inspiración donjuanesca solo que, en su caso, no de un modo inconsciente sino consciente.

Sin embargo, a esta altura podríamos preguntarnos: ¿Y qué otras razones pueden mover a Don Juan a desear compulsivamente la mujer que pertenece a otro varón y a envidiar permanentemente a otro? ¿Y a intentar deshacerse de su propia envidia tratando de posicionarse él mismo como el objeto envidiado por otros hombres?

La compulsión al goce

Sabemos que otro rasgo típicamente donjuanesco es la ostentación escandalosa y deliberada de sus éxitos amorosos, la exageración de estos e incluso su invención, tal y como fabulan también muchos adolescentes. En este sentido G. Marañón (1940) concluye que: <<la condición inexcusable del gran amor es, por el contrario, el misterio. Sólo en él crece la pasión verdadera>>. Creo que esto es de suma importancia para el tema que nos ocupa porque si don Juan vive obsesionado por las mujeres y corre de una a otra, sin poder elegir a ninguna, no es tanto porque ninguna de ellas le satisfaga –como apunta Marañón- sino porque, al contrario, Don Juan goza plenamente y de forma tan absoluta que <<siempre está allí en el lugar de Otro: es, por así decir, el objeto absoluto>> -dirá más tarde Lacan.

Pero la pasión de Don Juan por el todo, por lo absoluto e infinito, le conduce a la nada y, por ende, a la indefinición. Si Don Juan pretende ser todos los hombres usurpando su lugar no puede constituir una identidad propia y, por tanto, tener un nombre propio. De esta forma, se queda fijado en el lugar del *hombre sin nombre*, como él mismo se definirá en la versión de Tirso, o en el lugar de *Nadie*, <<mi nombre es Nadie>>, dirá Don Juan en la versión de Derek Walcott.

Don Juan está compelido al *goce*, que los psicoanalistas entendemos como un concepto diferente del placer y la satisfacción, porque el *goce* siempre mantiene al sujeto en una compulsión de repetición, situándose en un *más allá del principio del placer* que lleva el sello de lo mortífero. De este modo este concepto de *goce* que fue desarrollado por Lacan, se encuentra originariamente en Freud, y lo podemos suponer también emparentado con el de *pulsión de muerte* que se constituye como una fuerza compulsiva irrefrenable y arrebatadora de la que el mismo Freud decía que llevaba la marca de lo *demoniaco*. Casualmente, el supuesto *satanismo* de Don Juan se muestra en las intervenciones de casi todos los personajes que lo asocian a Satán o al demonio, incluida la propia Doña Inés.

<<Tal vez Satán puso en vos / su vista fascinadora, / su palabra seductora, / y el amor que negó a Dios (vv.2240-2244)>>.

Paralelamente, el verbo *gozar* es el que emplea el propio Don Juan en la versión primigenia de Tirso de Molina, *goce de Don Juan* que sabemos, está emparentado con un *goce primigenio* que le conduce a dar muerte a otros buscando la suya propia.

Y, en este sentido, si el *goce* tiende hacia lo pleno, lo infinito y lo absoluto, como lo hace Don Juan en su fantasía donde siente y fantasea que *goza plenamente* con cada una de las mujeres conquistadas, también el *goce* se opone al deseo, lo que le conduce a Don Juan a una permanente insatisfacción. De esta forma, Don Juan *goza*, como *goza* el adicto con su droga, y sabemos que para Don Juan las conquistas representan para él una especie de adicción. Pero el *goce* no conduce a la satisfacción y, por tanto, al deseo, en la medida en que <<el deseo se constituye en una dinámica de límite y pérdida de una satisfacción absoluta y completa>> (Puchol, 2003). Desde esta perspectiva, podríamos afirmar también que para que el deseo se constituya y permanezca se requiere del misterio y de su aceptación, como nos decía G. Marañón, lo que nos conduce al planteamiento de Donald Meltzer (1988) en relación a la aceptación del conflicto estético para que el amor y el deseo puedan tener lugar. Para este psicoanalista aceptar el conflicto estético implica, entre otras cosas, aceptar que hay algo de la complejidad del objeto de amor, sentido como

bello y ambiguo a la vez, que pertenece a su interioridad y que a nuestros ojos se nos representa como misterioso, desconocido y enigmático. Creo que éste es el conflicto que, esencialmente, trata de evitar activamente nuestro Don Juan Tenorio y, consecuentemente, los aquejados de *donjuanía* cuando tratan de poseer plenamente al otro, en este caso a la mujer, tratando de arrebatarse y negar su misterio. Es por ello que pienso que Stendhal, en su ensayo *Del amor*, propone la tesis de que es la inconstancia misma la que aboca a Don Juan al tedio en la medida en que ve en todas las mujeres a la misma mujer, sin poder profundizar en ningún vínculo en la medida en que, para hacerlo, se requiere que el otro que se erige como objeto de amor sea reconocido y tolerado en su enigma y misterio. Y es precisamente esta tolerancia y aceptación del misterio y de lo desconocido, que siempre tendrá que atravesar todo vínculo humano perdurable, lo que permite que de un encuentro amoroso pueda surgir un proyecto creativo. Proyecto creativo que implique el nacimiento y permanente re-nacimiento y pervivencia de lo novedoso y lo diferente, en la transformación inherente al crecimiento y maduración que todo vínculo amoroso comporta.

Pero si, siguiendo a Stendhal, Don Juan ve en todas las mujeres a la misma mujer, con la que goza plenamente en su fantasía innumerables veces, y es esta misma constancia de la inconstancia (valga la paradoja), lo que le aboca al tedio, también Don Juan, en este movimiento repetitivo, mata el amor y el deseo. ¿Podríamos postular, entonces, que esa misma mujer a la que siempre ve Don Juan inconscientemente en cada uno de sus encuentros amorosos, no es sino la mujer primigenia, que es la madre por antonomasia?

Don Juan y el complejo de Edipo

Freud nos dirá que en las profundidades de nuestro inconsciente todo encuentro es propiamente un re-encuentro con el objeto primario que es la madre pero, cuando esto equivale a una ecuación inconsciente que se apodera del sujeto y se transforma en un poderoso fantasma incestuoso, este se queda atrapado sin poder resolver su complejo de Edipo, tal y como le ocurre a Don Juan.

Precisamente Ricardo Moscone (2005) en su trabajo *Donjuanismo y picardía. El drama moral de Don Juan Tenorio*, plantea que Don Juan está atrapado en el complejo de Edipo. Desde esta perspectiva, podemos vislumbrar cómo Don Juan Tenorio, por su proceder con las mujeres, es como si tuviera prohibida la permanencia con cada una de ellas, pues como la Cenicienta del cuento, tuviera que salir huyendo antes de que el reloj marque la hora final, hora final del encuentro con *la Ley*, representada por la ley divina, que él mismo tratará también de burlar con su conocida expresión *¡Qué largo me lo fiáis!*, expresión que dio título a la versión de Andrés de Claramonte *Tan largo me lo fiáis*.

Dice Ricardo Moscone (2005) que <<es indudable que [Don Juan Tenorio] padece el estigma del complejo de Edipo: la mujer le está vedada por pertenecer al padre y por implicar el incesto. Con la única salida que encontró: simular ser el hombre amado por una mujer, además de confirmar la prohibición, lo hace cargar con la culpa que lo lleva a buscar el castigo... Don Juan Tenorio [siempre elige] a una mujer que ama a otro hombre interfiriendo a una pareja, es decir, ubicándose en situaciones triangulares... [que son] claras representaciones edípicas>>. ¿Quién sino la madre que pertenece a otro hombre, el padre, es la mujer que le está vedada a todo varón desde su nacimiento?

La madre ignorada de Don Juan Tenorio

Dice el psicoanalista Otto Rank en *La figura de Don Juan* que: <<La mujer se le aparece al hombre como él quiere>>, lo que quiere dar a entender que cuando un hombre se enamora de una mujer ve en ella lo que él desea. Sin embargo, como ha puesto de relieve Ricardo Moscone (2005), la madre de Don Juan Tenorio es un <<ser absolutamente ignorado>>, lo que da cuenta del cerrado machismo narcisista de la cultura de la época en la que la mujer no contaba y era o debía ser inexistente, actitud que incluye la omnipotente autovaloración de uno mismo propia del *narcisismo* que implica el menosprecio de los demás. Pero cuando un personaje no existe y ni siquiera puede ser mencionado, ¿no será acaso el más temido?, nos podemos preguntar. ¿No temerá, quizá, también Don Juan quedarse atrapado en su fantasía en un vínculo con un representante materno que él mismo va desplazando de mujer a mujer?

De esta forma, nuestro Don Juan se puede transformar a nuestros ojos como un seductor seducido por su propio *donjuanismo*, como Narciso por el reflejo de su propia imagen reflejada en las aguas. Don Juan buscaría entonces recrear esa unión fusional primigenia y originaria con esa madre innombrable de la que, quizá, a lo mejor el mismo careció. Unión que, como la del bebé con su madre, constituye una unidad indisoluble pero también vital y necesaria para el desarrollo del ser humano en los primeros tiempos desde su nacimiento, pero de la que es un requisito imprescindible para la individuación el poder desprenderse. Y para que este desprendimiento de la madre tenga lugar va a ser fundamental la función paterna que permita la separación e individuación de un sujeto. De este modo, cuando desde la fantasía se trata de recrear este vínculo primigenio con la madre con otras mujeres, como las que va escogiendo indefinidamente Don Juan como su objeto de goce, esto también produce un profundo temor y espanto por quedar atrapado en un vínculo de semejantes características, lo que lleva emparentada la necesidad de huir. Y esta necesidad de huir es la que da lugar a la huida que Don Juan emprende tras cada una de sus conquistas.

La figura y el poder del fantasma paterno

Pero si la madre es un ser que, por inexistente, puede ejercer sobre Don Juan un poder del orden casi de lo sobrenatural, como lo hacen propiamente los fantasmas como símbolo y encarnación de los fantasmas psíquicos inconscientes, del padre de Don Juan, Don Diego Tenorio, sí tenemos conocimiento por la versión de Tirso y la de Zorrilla. Y en este sentido, el poder del fantasma paterno lo podemos basar, inversamente al del materno, en el exceso de presencia y poder de dominación que el propio padre de don Juan ejerce sobre su hijo. En este sentido, cabe recordar que en la versión de Tirso se nos presenta a Don Diego Tenorio (padre de don Juan) como el hombre más poderoso del imperio después del rey: privado, camarero mayor del rey y juez. Podemos pensar que un padre que acumulaba todo el poder y tenía los rasgos propios de una personalidad narcisista como lo son la arrogancia y el desprecio por el otro, características tanto implícitas como explícitas especialmente en la versión de Tirso, hacen comprensible que a Don Juan le haya resultado

extremadamente difícil la relación con este y el identificarse con él como modelo de hombre para constituir su masculinidad (Moscone, 2005).

Desde esta perspectiva podemos considerar que si en la fantasía inconsciente de Don Juan su padre, al ser todopoderoso, tenía en su poder la posesión de todas las mujeres, como el padre de la horda primitiva que describe Freud en su obra *Totem y tabú*, Don Juan podría sentir que tenía vedado el acceso a ellas y que solo le quedaba como salida su odio hacia él, expresado a través de sus agravios y transgresiones a la ley como representante de la ley paterna. De esta forma, Don Diego Tenorio percibiría la indirecta hostilidad hacia él contenida en sus burlas cuando le recrimina a su hijo:

<<¿Es posible que procuras / todas las horas de mi muerte?>>

De esta forma, también los deseos parricidas de Don Juan se van desplazando hacia otros hombres y, especialmente hacia la figura del comendador al que da muerte, convirtiéndose después el propio comendador en un fantasma persecutorio para don Juan, como lo es el convidado de piedra, que le persigue hasta el final de sus días con el peso de su propia culpa. Culpa que, como un círculo vicioso, va cada vez en aumento en la historia de don Juan, en la medida en que podemos pensar también que Don Juan trata de expiar sus propias culpas aumentándolas, buscando de ese modo el castigo. De este modo, Don Juan se nos podría presentar como un tipo psicológico mixto entre los que Freud describe como <<los que delinquen por sentimiento de culpa>> y <<los que fracasan al triunfar>>, pues en este personaje cada triunfo con una mujer está seguido de un fracaso representado por su propia huida. Y a este fracaso también se añade un posible nuevo castigo que le persigue y que va tomando la faz de los distintos hombres con los que Don Juan se encuentra en su camino como representantes de la figura paterna, entre la que toma especial relieve la figura del comendador.

El dolor de don Juan Tenorio

Como ha subrayado Ortega y Gasset (1921): <<No ha visto el verdadero Don Juan quien no ve junto a su bello perfil de galán andaluz la trágica silueta de la muerte, que le acompaña por dondequiera, que es su

dramática sombra>>. También dirá en *El tema de nuestro tiempo* que: <<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 [...] La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital>>-concluirá Ortega.

Desde el psicoanálisis también podemos asentir con Ortega si partimos de la base de que la única garantía del sujeto ético reside en que la ley sea acorde al amor y respeto que se le tiene a quien la transmite. Es por ello que, de este modo, el sujeto ético se diferencia profundamente del sujeto disciplinado al que también se contrapone (Bleichmar, 2006).

Desde esta perspectiva, si Don Diego Tenorio, padre de don Juan, se posiciona como una figura paterna que detenta un poder absoluto, no puede posicionarse ante él y el resto de ciudadanos del imperio como un representante amoroso y respetado de la ley, sino más bien como una figura todopoderosa y temida que se erige como la propia ley, *él es la ley*, sin poder, de este modo, ejercer la función de ser su representante, como supuestamente lo es una figura de autoridad dentro de un sistema democrático.

Pero, Don Juan, si por una parte siente imposibilitada la identificación con un modelo tan poderoso, avasallador y temido como es su propio padre, también tratará paradójicamente de emularlo, tratando de adquirir un poder absoluto sobre las mujeres a las que deshonra, y sobre las vidas humanas de los hombres con quien se bate en duelo. Conjuntamente Don Juan, con este subterfugio, también trata de transgredir la ley como un modo de diferenciarse del padre-juez y, al mismo tiempo, tratar de triunfar sobre él burlándola.

Sin embargo, toda esta actitud donjuenesca le lleva al propio don Juan a no poder constituir de un modo sólido y estable su masculinidad al no poder encontrar en su padre un referente fuerte, amoroso y respetado, en vez de la figura de un padre terriblemente temido y odiado que detenta el poder de un modo absoluto. De esta forma, podríamos postular también que para don Juan la masculinidad supone una búsqueda permanente e inconclusa que trata de adquirir, aunque de una manera frustrada y

fracasada, a través de sus múltiples conquistas y de sus vínculos con los hombres, con cuyo deseo se identifica sin poder construir el suyo propio.

La masculinidad en riesgo

En relación con el mito de Don Juan G. Marañón (1940) nos dirá:

<<Esto es lo que yo pienso de Don Juan y de su leyenda; a saber, que su actitud ante el amor responde a un instinto indeciso y no a la idea proverbial del varón magnífico; idea glorificada por varios siglos de literatura nutrida de brillantes apariencias y no siempre de humanas realidades>>.

G. Marañón sostiene que el *donjuanismo* como tal es frecuente en la adolescencia que es una etapa de indiferenciación de la identidad y que el hombre verdaderamente viril, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser Don Juan. De esta forma, los donjuanes que lo son hasta el final de su vida, es porque conservan durante toda ella las características de este estado mental adolescente que es, precisamente, uno de los secretos de su poder seductor. Lo típico del hombre maduro y viril es, frente a Don Juan, la diferenciación del objeto amoroso y la monogamia <<porque la conciencia de la mutua personalidad es condición para el gran amor>>- dirá Marañón. Cuando el rey, en el drama de Tirso, atraído por los gritos de la duquesa burlada, pregunta qué sucede, Don Juan contesta: <<Quién ha de ser? Un hombre y una mujer>>, es decir no dos individuos, Don Juan e Isabela. A la misma Isabela replica don Juan, cuando ella en la claridad siente que se acerca y le pregunta quién es: << ¿Que quién soy? Un hombre sin nombre>>. Lo que podemos traducir como la expresión de la máxima indefinición.

Según este mismo autor, también es muy típica de la masculinidad indiferenciada su incapacidad para sentir el agravio amoroso, de forma que, si bien Don Juan siente envidia, como decíamos antes, es incapaz de sentir celos en la medida en que para él las relaciones no siguen la dinámica dual propia del amor, sino que están inmersas, aunque más preciso sería decir atrapadas en la triangularidad. Don Juan siempre necesita del deseo de un tercero, del de otro varón, para despertar y/o constituir el suyo propio.

La búsqueda de la ley y del amor

Desde esta perspectiva, si Don Juan no puede acabar de identificarse con su propio nombre, recordemos que él dijo de sí mismo que era *Nadie* y se definió como *el hombre sin nombre*, tampoco puede acabar de ser y sentirse un hombre, ni de encontrar un hombre con el que identificarse, como comienza a hacer el varón desde la infancia con su propio padre o su representante. Si Don Juan es también el permanente *burlador de la ley*, tampoco puede incorporar la ley paterna como representante de la propia ley. Sin embargo, en su búsqueda permanente del castigo, también podemos pensar que Don Juan está a la búsqueda incansable de la ley y del límite, posicionándose él mismo en situaciones límite, como una manera de burlar incluso a la propia muerte. Muerte a la que Don Juan ni si quiera parece tenerle miedo, desvalorizando así a la vida. De este modo, Don Juan nos retrotrae a otro Juan de la infancia, protagonista del conocido cuento infantil de los hermanos Grimm *Juan sin miedo o Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era el miedo*. Y como el *Juan sin miedo* del cuento infantil, en el que solo el amor le permitió descubrir el miedo, también *Don Juan Tenorio* tendrá que hacer un viaje a través del amor, del amor por Doña Inés en la obra de Zorrilla, para saber lo que es el miedo. Y, paralelamente, también Doña Inés tendrá que hacer el suyo propio para salir del sometimiento y alienación al ser amado y encontrarse con el genuino amor.

Un viaje desde la alienación hacia el amor

Para la psicoanalista Piera Aulagnier (1979) existen tres destinos que la búsqueda de placer puede imponer a nuestro pensamiento y a nuestros vínculos, estos son: la alienación, el amor y la pasión.

Para esta psicoanalista la pasión que se experimenta en las relaciones que podemos calificar como *pasionales* no implica un cambio cuantitativo en relación con el amor, sino un cambio cualitativo. De este tipo de relaciones, que impregnan nuestra cotidianeidad en mayor o menor medida, también está recorrido el mito de Don Juan y sus distintas versiones. Mientras que la relación amorosa, en el seno de una relación de pareja, está basada en la simetría, la reciprocidad y la interdependencia

entre las dos personas que la componen, siendo cada uno de sus miembros un objeto privilegiado de placer para el otro; en la relación pasional el objeto de placer o el otro con el que el sujeto se relaciona pasa a transformarse en un objeto exclusivo y en un objeto de necesidad. Para Piera Aulagnier, entonces, la relación pasional es un tipo de relación en la cual el otro o lo otro se ha convertido para la propia persona en la fuente exclusiva de todo placer y en algo enteramente necesario. En este sentido, una relación pasional entre dos personas se puede asemejar al vínculo que un sujeto mantiene con una droga. De hecho, Piera Auglanier (1979) en su libro *Los destinos del placer* diferencia tres prototipos de relaciones pasionales: la relación del toxicómano con la droga, la relación que vincula al jugador con el juego y la relación de un sujeto con otro, o sea, la llamada *pasión amorosa*. Quisiera aclarar que la definición que Piera Aulagnier otorga al término *pasión* excluye la relación pasional compartida o recíproca propia de la relación amorosa. De esta forma, Piera Aulagnier se aleja de la manera en que otros psicoanalistas como Bion, por ejemplo, han conceptualizado la pasión, siendo para Bion (1963) la pasión: <<una experiencia emocional intensa, sin ninguna sugerencia de violencia>>. Sin embargo, pienso que este tipo de experiencia a la que se refiere Bion para describir la pasión podríamos incluirla dentro de lo que Piera Aulagnier describe como relación amorosa. En este orden de cosas, si en la relación amorosa el otro es un objeto privilegiado -aunque no exclusivo- de placer, en la relación pasional el objeto de la pasión se erige como: único, exclusivo, indispensable y absoluto: uno es todo para el otro y, de este modo, es a la vez un objeto susceptible de producir un gran sufrimiento. El otro o lo otro (el juego o la droga, según el caso) pueden llegar a representar y ser *todo* para el sujeto que está preso de este tipo de pasión.

Paralelamente, Piera Aulagnier también se ocupa especialmente de una variante de la relación pasional: la alienación. La alienación supone la tendencia a abolir toda causa de conflicto para someterse, de este modo, al deseo de un otro, hasta el punto de que la persona alienada, sin siquiera percatarse, está plenamente identificada con el discurso de otro, de forma tal que ve la realidad únicamente con los ojos de ese otro. De esta manera, la persona alienada pierde su libertad en la medida en que no pone en duda y cuestiona el pensamiento del otro y, de ese modo, tampoco entra nunca

en conflicto con el pensamiento de aquel con quien se aliena. Debido a esto, es esencial para la propia estructuración psíquica del niño, a partir de un momento de su evolución, que las figuras parentales puedan reconocerle la necesidad de tener un pensamiento propio como un derecho fundamental para su desarrollo como sujeto pensante e individual. A lo largo del desarrollo del ser humano el propio yo idealizado: <<su majestad el bebé>> -como lo denominaba Freud (1914)- o *su majestad Don Juan* –como se sienten muchos adolescentes- no sólo tiene que caer sino que, junto a él, también se necesita desidealizar el tiempo infantil y destronar a los propios padres idealizados de la infancia o a sus representantes posteriores. Si esto no se produce, esas figuras parentales de la infancia siguen detentando todo el poder omnímodo que el niño les atribuía en su fantasía, o son reemplazadas o sustituidas por otras que las encarnan, y que se transforman en ídolos u objetos idolatrados. De esta forma, una persona puede llegar a mantener una relación sumamente regresiva en las referencias a las que apela en sus juicios de verdad. Por ejemplo, pensar que algo es cierto sólo por el hecho de que lo dice la persona amada o idealizada es un retorno a una forma de juicio que tendría que ser superada. Pero bajar del pedestal en que el niño colocó a sus figuras parentales implica dejar de ser la historia que el otro cuenta en su lugar, dejar de desear lo que el otro desea que él desee, y dejar de elegir exclusivamente aquellas elecciones que se le sugieren o se le imponen. <<Haz tuyo lo que heredas>> -nos exhortará Goethe. Es decir, toda genuina identificación y elección personal requiere de una reflexión, apropiación personal y de una metabolización de todo aquello que es propuesto o procede del otro.

¿Qué ocurre entonces cuando la pasión y alienación se dan la mano? ¿No podemos pensar que este fenómeno es el que ocurre en todo enamoramiento cuando la persona, como las mujeres presas en las redes de Don Juan, sucumbe hipnotizada y acaba siendo cautivada por el ser todopoderoso que representa para ella el objeto de su pasión?

De este modo, también Doña Inés que es descrita en la versión de Zorrilla como <<una garza enjaulada>> y <<una paloma privada de libertad>>

caerá presa en las redes de Don Juan quien, como ella misma dice, <<le envenena el corazón>>. Y también estas redes las irá tejiendo en connivencia con Don Juan una figura materna de mujer traicionera, Brígida, en la que también doña Inés se alienará depositando ciegamente en ella toda su confianza.

Y si Inés vivía una vida elegida por otro, por su propio padre que la había conducido a un convento sin que esta fuera una decisión propia, tampoco había podido construir, como le ocurría al propio Don Juan, un deseo y un proyecto propio.

De esta forma la propia Brígida dirá de Doña Inés:

<<*Aquí está Dios, la dijeron; / y ella dijo: Aquí le adoro / Aquí está el claustro y el coro / Y pensó: no hay más allá*>>.

Sin embargo, como anunciará luego Don Juan:

<< [Lo que] empezó por un apuesta, / siguió por un devaneo / engendró luego un deseo / y hoy me quema el corazón>>.

De este modo, la pasión que es el lenguaje de la pulsión, se torna un <<fuego que quema>> tanto para Don Juan como para doña Inés, pasión que les lleva a salir a cada uno de su propio encierro en sí mismos y en los deseos de los otros para poder vivir y transitar una *locura de amor*. Locura de amor de la que cada uno de los protagonistas de este drama saldrá transformado.

Como ha puesto de relieve el psicoanalista Carlos Padrón (1985) en su artículo *La madre, Don Juan, la pareja*: <<Al fantasma de riesgo de pérdida que comporta la relación con el otro se opone la constatación de la realización creadora...Pero para alcanzar ese cielo del amor es preciso, desde luego, estar loco por el otro>>.

<<No es, doña Inés, Satanás / Quien pone este amor en mí: / es Dios que quiere por ti / ganarme para El quizás >> (vv.2264-2267).

<<Su amor me torna en otro hombre / regenerando mi ser, / y ella pudo hacer un ángel / de quien un demonio fue >> (vv.2508-2511).

Con estas palabras de Don Juan se anuncia el poder trascendental y transformador de la relación amorosa que deja de ser únicamente una mera pasión humana para constituirse también, a través de las palabras del propio personaje, en el camino hacia una transformación interior que es asumida por el propio Don Juan, como él mismo dirá: <<en el último grano del reloj de su vida>>. Transformación que permitirá que la figura paterna persecutoria, representada por el convidado de piedra, y la culpa persecutoria, se transforme en una culpa responsable que le permita concluir a Don Juan, en la que será su despedida definitiva, que ahora esa figura paterna: <<es el Dios de la clemencia / el Dios de don Juan Tenorio>>.

Y este *viaje desde la alienación hacia el amor* conducirá, tanto a Don Juan como a Doña Inés, a tener que transitar un proceso de duelo que permitirá la profunda transformación de ambos protagonistas en virtud de que el trabajo de duelo permite una modificación de la posición subjetiva, tal y como ha puesto de relieve José Guillermo Martínez Verdú (2000) en su artículo *Sobre el mito de Don Juan y el Tenorio de Zorrilla*. Como comenta este psicoanalista, en la segunda parte del drama de Zorrilla han pasado varios años de sufrimiento para Don Juan a lo largo de los que vive intensamente la pérdida de Doña Inés con un dolor que jamás había sido capaz de sentir antes, en la medida en que <<su actitud donjuanesca maníaca le había servido de defensa contra la posibilidad de experimentar cualquier pérdida como negación de la culpa>> (Verdú, 2000). Como este mismo autor recuerda, Don Juan, lleno de dolor ante el sepulcro de Doña Inés exclama:

<<Mármol en quien Doña Inés / en cuerpo sin alma existe, / deja que el alma de un triste / llore un momento a tus pies>>.

Pero esta transformación interior que requiere de un trabajo de duelo también implica la aceptación del conflicto estético que, como ya comenté anteriormente, requiere de la asunción del misterio. Y, precisamente, como le escuché a Carlos Bousoño, <<el arte es portador también de un significado intrínseco, secreto, *misterioso* e inefable que escapa al control racional>>.

De esta forma, también el misterio, recorre el propio mito y la obra de Don Juan, convocándonos a todos nosotros como espectadores a desvelar sus secretos dejando siempre un velo a lo inconcluso de sus poliédricos significados.

Y con el misterio como compañero de viaje, también doña Inés transitará un camino propio y un duelo, camino que va desde del sometimiento al deseo de los otros al descubrimiento del verdadero amor, tanto humano como trascendente. Y cerrará el telón de este drama diciendo:

<<Misterio es que en compresión / no cabe de criatura, / y solo en vida más pura / los justos comprenderán / que el amor salvó a don Juan / *al pie de la sepultura*>>.

Y si don Juan ya exclamó:

<< ¡Fuego y ceniza he de ser! /... Ceniza, bien; ¡pero fuego!>>

Nosotros también podemos dejar abierta la puerta del misterio de su amor recordando los versos de Quevedo, en su famoso soneto *Amor más poderoso que la muerte*, cuando concluye:

<<Serán ceniza, más tendrá sentido, / polvo serán, más polvo enamorado>>.

Mercedes Puchol Martínez

Madrid, 27/09/2017

RESUMEN

Si la mitología y cierto tipo de mitos, como el de Edipo y Narciso, sirvieron de modelo metafórico a varias fantasías de base de la teoría psicoanalítica, el mito de *Don Juan* dio lugar al término *donjuanesco* indicando la transformación de la leyenda y del mito literario en una modalidad humana del amor. De este modo, *Don Juan* se ha convertido en un tema eterno propuesto a la reflexión y a la fantasía y en un símbolo de ciertas angustias que acongojan al hombre. Por este motivo, *Don Juan* se ha transformado también en un mito polifónico de múltiples voces y versiones atravesado por una amplia polisemia, que da cuenta tanto de su riqueza como de lo inagotable del inconsciente humano. Mi conferencia tratará de aportar una voz más, desde mi propia visión psicoanalítica, a lo inagotable de la interpretación de este mito polifónico a través del diálogo con sus diferentes interpretaciones, versiones y personajes.