

En este ensayo voy a analizar al personaje de Don Juan a partir del concepto de *trickster*. Creo que su mito haya cundido tanto en la cultura occidental porque el burlador sevillano se ha hecho cargo de las varias funciones que los *tricksters* desempeñan en las culturas donde forman parte del panteón.

A partir de una vasta literatura antropológica, que empieza con Paul Radin (1957), sigue con Mircea Eliade (1972), y con los más recientes Silvana Miceli (2000), Lewis Hyde (2017), Francesco Remotti (Remotti, Bettini y Raveri 2020), Agnes Horváth y Arpad Szakolczai (2021), los rasgos de este personaje que hemos podido recoger son los siguientes:

- Es una figura liminar: no es ni un dios propiamente dicho ni un mortal cualquiera; no reconoce límites (peca de *hybris*). Atraviesa la barrera entre la vida y la muerte, y con hacerlo lleva la muerte al mundo. El pensamiento moral no le pertenece (es por lo tanto irresponsable): cuando crea algo bueno, así como algo malo, lo hace por casualidad, porque lo que él estaba persiguiendo era su personal ventaja.
- Es oportunista y domina el caos: aprovecha de las ocasiones con las que se encuentra.
- El concepto de verdad no le pertenece. Miente, siempre de forma creativa, y cambia su aspecto.
- Sus apetitos (hambre, deseo sexual) son su única brújula. Sabe limitarlas solo si puede aventajarse de ello.
- Es contemporáneamente inteligente y estúpido. Crea trampas, cae en ellas, usa las trampas de los demás para la ventaja propia o de sus protegidos
- No le es necesario pertenecer del todo a ninguna civilización o forma de humanidad reglamentada, ya que desafía toda autoridad, humana o sagrada; se ríe de los (demás) dioses y de sus sacerdotes.

Don Juan parece subir al escenario para desempeñar estas funciones, pero ya no dentro de la religión o de la cosmogonía, sino de la ficción teatral. Víctor Turner, en su *Antropología de la performance*, explica este movimiento del mundo de la religión al mundo de la ficción con la división del trabajo que caracteriza las sociedades complejas, que delegarían a las artes la problematización de sus estructuras profundas y la representación de sus fracturas y

contradicciones: «By means of such genres as theatre [...] performances are presented which probe a community's weaknesses, call its leaders to account, desacralize its most cherished values and beliefs, portray its characteristic conflicts, and suggest remedies for them, and generally take stock of its current situation in the known "world"» (Turner 2001:11). Muchos estudios sobre el teatro del siglo de oro han sostenido este mismo principio, o sea que el escenario, sobre todo el de la comedia, era el lugar donde el código de honor —verdadera forma de humanidad de la España aurisecular— se podía tender hasta el máximo de su resistencia: para experimentar sus peores y mejores consecuencias, para analizar sus fallos, y hacer divertidas hipótesis sobre cómo embaucarlo. C. A. Jones fue entre los primeros en superar la dicotomía crítica entre completo realismo (el teatro como fuente histórica) y completo textualismo (el teatro como mundo posible desatado de la realidad histórica): «In our perhaps over-zealous search for the origins of honour in history and contemporary life, and in our concern for its moral justification, we have been blinded to its usefulness to the dramatist, not only as a device for promoting action and conflict, but as a means of showing us something of the truth about human beings and their behaviour» (Jones 1958: 39). Los estudios feministas nacidos en los años 90 hicieron hincapié en que también la identidad de género como estructura de la sociedad había sido objeto de reflexión y problematización en la dramaturgia del siglo de oro. Yvonne Yarbro Berajano escribía en 1994: «While Lope's honor plays do produce discourses on femininity and masculinity that help reinforce dominant power relations, I have learned from recent cultural studies theory to see them as sites of negotiation and struggle for meaning» (Yarbro Berajano 1994: 3).

En el teatro aurisecular abundan de hecho personajes liminares, que atraviesan las barreras entre verdad y mentira, entre femenino y masculino, entre humano y sobrehumano; sin embargo, ninguno es sistemático como Don Juan, y ninguno, como él, engaña por el gusto de engañar, sin otros fines (como sería, por ejemplo, reconquistar al prometido perdido o conseguir un buen matrimonio). Don Juan ama el engaño de por sí. Padece las consecuencias de sus trucos, no las busca. Es serial, insaciable, imparable, hasta la muerte. Lewis Hyde distingue el arte de engañar, que llama *trickery*, de la actitud del *trickster*, que es «a mythic figure with an elaborated career of trickery» (Hyde 2017: 338), y a Don Juan, una carrera tal no se le puede negar.

En esta sede, me ceñiré al análisis comparativo de las gestas del Don Juan del *Burlador de Sevilla* con las de Coyote y de *Trickster* como recogidas por Radin (1957).

El *Burlador de Sevilla* empieza *in medias res* con Don Juan fingiendo ser Don Octavio, el prometido de Doña Isabela: gracias a su disfraz, ha conseguido juntarse con ella. A la hora

de descubrir su identidad, ella se encuentra deshonrada. La primera característica que emerge de Don Juan es su deseo sexual, principal brújula de su comportamiento, que le hace ser indiferente a la moral, y por lo tanto sordo a sus gritos de horror de su víctima. Maestro de disfraz, no tiene nombre (vv. 14-15):

ISABELA

¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

D. JUAN

¿Quién soy? Un hombre sin nombre.

Radin refiere varias anécdotas relacionadas con el pene de Coyote, que inicialmente es desmesurado: Coyote se despierta por la mañana sin su manta, porque su órgano, al erigirse, la aleja de su cuerpo tanto que le parece una bandera desplegada (Radin 1957:18). En otro cuento, Coyote desea juntarse carnalmente con la hija de un cachique, así envía a su desmesurado pene dentro del río donde ella se está bañando, una culebra en busca de su víctima (Radin 1957: 19). El caso de Doña Isabel es mucho más complicado que estos breves cuentos de Coyote, porque aquí Don Juan suma al desenfreno sexual el engaño y la máscara, que le garantizan la colaboración de la dama. También el *trickster* de la mitología californiana se disfraza: mete la cabeza en una calavera de alce, luego no consigue sacarla, entonces, completa su disfraz tapándose con su manta de piel de mapache y así se presenta delante de una mujer humana (Radin 1957: 32-33). En ningún mito californiano Trickster necesita disfrazarse para obtener relaciones sexuales, pero sí para comer: el instinto del hambre y el instinto sexual se solapan fácilmente, como veremos en el caso de la boda de Aminta y Batricio.

El siguiente episodio ve a Don Juan náufrago entre los brazos de Tisbea. Don Juan muestra su oportunismo en aprovecharse del naufragio (un *topos* de la peripecia, que, como es sabido, sirve para mover la acción) para apaciguar sus sentidos a expensas de Tisbea. Pero aprovecharse de casualidades es también especialidad de Coyote: a menudo, cual caballero andante, anda sin meta, y se encuentra con alguna ocasión propicia: «Then he continued his wandering. Suddenly he heard something singing» (Radin 1957: 38); «The trickster started wandering around the world again, soon he came across the coyote» (Radin 1957: 40). En otros casos, la ocasión es perniciosa: un día escucha una voz desafiándole a comer un fruto muy laxante; decide aceptar el desafío, pero acaba cubierto en excrementos (Radin 25-28). Otro día ve unas ciruelas reflejadas en un estanque y se tira al agua para recogerlas. Repite el intento una y otra vez, hasta que da con la cabeza en una roca. Solo al emerger tras el golpe se entera del espejismo (Radin: 12). Lewis Hyde dedica un interesante capítulo de su ensayo al oportunismo del *trickster*, que sabe aprovecharse de los casos absolutos. Hyde llama este tipo

de coincidencias *two-road chances*, por que dependen del cruce entre dos cursos de acción independientes y son, por lo tanto, totalmente impredecibles: «Trickster is a pore-seeker. He keeps a sharp eye out for naturally occurring opportunities and creates them ad hoc when they do not occur by themselves» (Hyde 2017: 47).

En la segunda jornada, Don Juan coincide con un doble suyo, el marqués de la Mota. También Coyote a veces se desdobra, y aparece en el mismo cuento como *trickster* y como Coyote: el parecido no crea solidaridad, sino competición. Según cuenta Radin (1957: 40), una vez, tras encontrarse con él por casualidad, Trickster pide a Coyote que le ayude a olfatear un pueblo de humanos, fingiendo tener buen olfato también. En realidad, sólo le sigue aprovechando de su talento. Más adelante, la competitividad de Trickster crece hasta planear una broma que acaba costando a Coyote el exilio:

In the village in which they were staying the people owned two horses. The coyote had married into the village. Trickster was very desirous of revenging himself on him and coyote, on his side, had the desire of playing a trick on Trickster. However, Trickster discovered what coyote intended to do and did not like it. "Many times he has done me wrong and I let it pass, but this time I am not going to overlook it. This time I intend to play a trick on him", said Trickster. (Radin 1957: 50-51)

Trickster consigue atar la cola de Coyote a uno de los dos caballos propiedad del pueblo. El animal, asustado, arrastra a Coyote por todo el pueblo. Mortificado y vergonzoso, Coyote se marcha para no volver nunca más. Don Juan es causa de mucho miedo y peligro sea para don Octavio sea para el Marqués de la Mota, pero es este último quien se lleva la palma de víctima principal: él es su doble, o sea un mujeriego solo recién arrepentido. Tras entender que Mota está a punto de volver a la respetabilidad a través del matrimonio con Doña Ana de Ulloa, Don Juan contempla repetir el engaño ya tendido a Don Octavio contra su viejo amigo. Entonces la casualidad le proporciona una ocasión, con la aparición de la criada de Doña Ana entregándole la nota con la que la dama cita al Marqués. La acción sigue como sabemos: el engaño no funciona; Doña Ana lo reconoce aún bajo la capa de Mota; el Comendador llega a defenderla, y Don Juan le mata. Don Juan acaba escapándose como Coyote.

El episodio de la boda campesina, protagonizado por Aminta y el honor de su familia, permite a Don Juan desahogar con vehemencia sus más tetos instintos. Es conocido el análisis del episodio basado en el concepto de honor, que habitaría en la aldea porque se ha perdido en la corte, como la propia conducta de Don Juan demuestra. Tal conducta constituye su naturaleza de *trickster*: él no comparte el sistema de valores que la sociedad de la que forma parte considera vitales, sin embargo, se provecha de ellos para saciar su hambre: de comida, de sexo, de poder. Trickster nunca es del todo ajeno a la sociedad: entra y sale de ella según le

conviene, porque no le es esencial para existir. Don Juan no teme desintegrar el concepto de honor, porque no teme salirse del consorcio humano. Don Juan materializa delante del público una sociedad reglamentada por los instintos desenfrenados de los individuos, sus características y consecuencias. Asume el caos para contener el caos. Se hace cargo de la maldad dentro del mundo posible, para que ésta no afecte al mundo real (Turner 2001: 81-83). Don Juan empieza esta aventura aprovechándose de la casualidad que le ha hecho tropezar con las bodas de Aminta y Batricio (vv. 1769-72):

DON JUAN
Pasando acaso he sabido
Que hay bodas en el lugar
Y dellas quise gozar
Pues tan venturoso he sido.

Varias palabras en esta salida pertenecen al campo semántico de la casualidad, que no asusta al personaje, sino le convida. Enseguida, se sienta en el sitio que no le corresponde, sobreponiéndose al esposo (vv. 1753-57). Empieza entonces a requebrar a la novia, y la jornada II se cierra con los peores presentimientos de Batricio, confirmados por los *a parte* de Catalinón, que llama Lucífer a su amo. Nada más abrirse la III jornada, escuchamos a Batricio quejarse porque el caballero le ha dejado sin comer y sin novia en sus propias bodas: sobreponiéndose a él, Don Juan sacia su hambre y obliga a Batricio a limitarse en su lugar. A la hora de contar el banquete de bodas, Tirso (o Claramonte) decide evocar el *Quijote*, con el pobre Sancho intentando comer algo bajo la égida del Dr. Pedro Recio de Tirteafuera (vv. 1832-39):

BATRICIO
¿No es bueno que se sentó
a cenar con mi mujer
y a mí en el plato meter
la mano no me dejó?
Pues cada vez que quería
metella la desviaba,
diciendo a cuanto tomaba,
«¡Grosería, grosería!».

Batricio tiene razón, y al apetito primario del hambre se añade pronto el secundario de la frustración sexual, porque Don Juan se presenta delante de él pidiéndole su esposa. Al hacerlo, se sirve del concepto de honor: mintiendo, dice que Aminta ya se le ha entregado y, si Batricio quiere seguir honrado —o sea vivo e integrado en la sociedad— no tiene otra opción que renunciar a ella (vv. 1884-95).

DON JUAN

Al fin, Aminta, celosa,
o quizá desesperada
de verse de mí olvidada
y de ajeno dueño esposa,
esta carta me escribió
enviándome a llamar,
y yo prometí gozar
lo que el alma prometió.
Esto pasa de esta suerte.
Dad a vuestra vida un medio,
que le daré sin remedio
a quien lo impida, la muerte.

Trickster ha aprovechado de los valores de su antagonista para eliminarlo de la contienda.
Batricio reacciona como previsto (vv. 1900-1907):

BATRICIO

La mujer en opinión
siempre más pierde que gana,
que son como la campana,
que se estima por el son.
Y así es cosa averiguada
que opinión viene a perder,
cuando cualquiera mujer
suen a campana quebrada.

El mismo razonamiento, con algunas promesas de ascenso social de añadidura, sirven para persuadir a Gaseno, padre de la desdichada Aminta. Coyote y Trickster dentro de la mitología californiana no saben de honor, pero sí saben aprender formas de ser ajenas para aprovecharse de ellas. Radin cuenta varios relatos donde Trickster “imita” las formas de cazar de otros animales para obligarles a cazar para él en base a las leyes de la hospitalidad. Todos estos cuentos tienen la misma estructura: Trickster sale de su casa para ir a visitar a otros animales. Una vez en su casa, observa cómo cazan, y luego come con ellos. Los invita a comer en su casa, con su familia. A la hora de recibir su invitado, Trickster asegura en voz alta a su mujer que procurará abundancia de comida, luego procede, sin éxito, a imitar la forma de cazar del invitado. El invitado acaba cazando en su lugar, para procurar comida para sí mismo y para la familia de su huésped (Radin 1957: 41-44). Como Trickster obliga a otro a brindarle un banquete preparado según sus costumbres, así Don Juan aprovecha del banquete de bodas de Batricio y de su esposa, que él había preparado para sí mismo dentro de su tradición.

Este motivo de la invitación a comer, a daño del invitado, empieza a anticipar el final de la obra. También lo hace la serie de invocaciones de la muerte pronunciadas por Don Juan, quien, al acercarse el momento de la satisfacción, se burla de Dios pidiéndole un imposible que Él no le negará (vv. 2092-97):

DON JUAN

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre... (muerto,
que vivo ¡Dios no permita!)

El perjurio lleva consigo la profecía de su fin, por mano de un hombre muerto: el único que pueda quitarle la vida, pues como él puede prescindir de las normas de la sociedad, y asesinar al hijo de un privado del Rey. La profecía, y la capacidad de comunicarse con el otro mundo – ínfero o súpero – es otro de los ambiguos dones del *trickster* a los humanos.

Termina la obra el célebre tema de la doble invitación, otra columna del mito de Don Juan (McKay 1943), que lleva consigo la escena de la comida monstruosa. Aparejados en una lápida, Don Juan y Catalinón reciben entrantes de alacranes y víboras, hiel y vinagre de acompañamiento, y como plato principal un guisado de uñas. A la hora de despedirse, el Comendador da la mano a Don Juan para arrastrarle hacia el infierno. Aquí se acaba Don Juan, que otra vez ha sido protagonista de una trama de Coyote. Se trata de un mito de los *Nez Percé*, recogido por Archie Phinney en 1929 desde los labios de su madre Wayílatpu, y recuperado por Hyde (2017: 84-87). La mujer de Coyote ha fallecido, y él no sabe encontrar consuelo. El Espíritu de la Muerte lo acompaña al reino de los muertos, que se encuentra en un claro más allá de una serie de colinas. Allí, luego de esperar día y noche y realizar gestos rituales a imitación del espíritu, Coyote puede ver a su esposa, quien le prepara una cena: «“Now she has prepared our food. Let’s eat”. The ghost reached down and then brought his hand to his mouth. Coyote could see nothing but the prairie dust. They ate. Coyote imitated all the movements of his companion» (Hyde 2017: 85). Tras consumir la comida ultraterrena, Coyote empieza a ver a su mujer y a los muertos, que aparecen en forma de sombras al colocarse el sol. Abrir pasajes y cerrarlos por estupidez es típico de Coyote, pero no es ésta la parte del mito que es aquí relevante: Coyote, tal y como Don Juan, consume una comida monstruosa (el polvo de la pampa) a la hora de pedir la entrada al mundo de los muertos, y esta comida le abre las puertas hacia la visión de lo ultraterreno. Para Coyote es un mundo amistoso y festivo, mientras para Don Juan es la visión horrible que por fin derrumba su *hybris* y le hace temblar de terror.

En las mitologías que he citado hasta aquí, *trickster* siempre tiene papel cosmogónico. Su facilidad en enfrentarse con la casualidad le permite aprovechar aún el peor fracaso para crear algo para los seres humanos. Es interesante el cuento en que él, provocado por una ardilla, mete su enorme pene en el hueco de un árbol; la ardilla lo mordisquea y reduce gran parte de

ello a pedazos. Trickster observa: «Oh my! Of what a wonderful organ he has deprived me! But why do I speak thus? I will make objects out of the pieces for human beings to use» (Radin 1957: 39). Y crea así patatas, rábanos, arroz, café, lirios de agua y otras flores. Es bastante evidente que, si Don Juan comparte con el *trickster* gran parte de sus papeles sociales, no es un héroe cultural es sentido estricto: no inventa nada, no devuelve al género humano lo que los dioses le han querido prohibir. No pudiera ser de otra forma, visto que no forma parte de la cosmogonía ni del panteón. Lo que sí consigue crear Don Juan es su propio mito: con su amoralidad invita el pensamiento libertino a tomar posesión de él, y con su apetito insaciable invita el romanticismo a entregarle *spleen* y a solapar su brama vital con la brama de conocimiento de Faust, alargando así su vida hasta el siglo XX. Una vez convertido en mito, sus características se multiplican y su identidad se quiebra en mil pedazos que, como el pene de Trickster, fluyen hacia otras narraciones y otras artes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ELIADE, Mircea (1972): *La nostalgia delle origini*. Milano: Morcelliana.
- HORVATH, Agnes y SZAKOLCZAI, Arpad (2021): *Tricksterology: The Political Sociology and Anthropology of Evil*. London: Routledge.
- HYDE, Lewis (2017): *Trickster makes this world*. Edimburgh: Canonbooks.
- JONES, Cyril Albert (1958): “Honor in Spanish Golden-Age Drama: its Relation to Real Life and to Morals”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, n° XXXV, pp. 199-210.
- MACKAY, Dorothy (1943): *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*. Stanford: Stanford University Press.
- MICELI, Silvana (2000): *Il demiurgo trasgressivo*. Palermo: Sellerio.
- MOLINA, Tirso de (2016): *El Burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h6h4>> (24-01-2024).
- RADIN, Paul (1957): *The Trickster: a study in Indian Mythology*. New York: Philosophical library.
- REMOTTI, Francesco, BETTINI, Maurizio y RAVERI, Massimo (2020): *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi*. Milano: Il Mulino.
- TURNER, Víctor (2001): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- YARBRO-BERAJANO, Yvonne (1994): *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*. Purdue University Press.