

hace mucho a este juglar sutil, sus laberintos y sus cifras», ha escrito René Char. Y junto a él, en una fila que parece interminable, nos vamos sumergiendo uno a uno en la sensualidad de su contemplación.

Lasse Söderberg

## Hijos del barroco

No es difícil connotar el barroco dentro del plexo de significantes «maternos». En efecto, la retórica de figuras y tipologías parece inclinar el vocabulario barroco hacia el campo de lo femenino, si por masculino y paterno entendemos el mundo axial, centrado, estricto e inmovilizado del clasicismo renacentista, inmediatamente anterior.

El barroco reemplaza el círculo por la elipse (tema desarrollado por Severo Sarduy), abriendo la polaridad del campo y creando un espacio móvil, donde todo parece inestable y provisorio. Los fondos de la pintura barroca son una parodia del infinito (tema desarrollado por Eugenio Trías) y derogan el valor de la medida. Los abismos celestiales de Pascal y el cálculo de lo infinitamente pequeño de Leibniz se conectan con lo anterior. Las fachadas barrocas afectan ser paredes de interior (domesticidad: maternidad). Los jardines se llaman «salones». La música del oratorio y la ópera barrocos privilegia el sonido sobre la palabra, desdibujando la letra de las arias por medio de melismas y adornos.

Curiosamente, la era barroca (*cf.* Maravall) es una época de montante para los valores de autoridad, sembrada de crisis económicas y con una tendencia al inmovilismo social, que siempre refuerza los prestigios tradicionales. Se desarrolla la teoría política del absolutismo, por medio de un pacto inmemorial entre dos entidades míticas (Dios y el pueblo) que legitiman a un monarca con poderes absolutos en tanto no se aparte de los términos de dicho pacto y se convierta en tirano.

A los especialistas el desovillar esta dualidad del barroco: exaltación de un poder ilimitado de sesgo paterno (el rey absoluto que invoca a Dios) y proliferación (a veces anárquica, como en ciertos ejemplos del arte decorativo) del mundo maternal.

En el terreno de la épica, el barroco registra la primera gran crisis del paradigma clásico. Un examen de los principales mitemas barrocos permite advertir una fisura grave y, a veces, irreparable desde dentro, en la relación del héroe con la instancia paterna.

En su lugar hemos visto ya cómo se articula esta crisis en la novela de pícaros y en el *Quijote*: el pícaro no puede identificar a su padre en la doble figura contradictoria

que ocupa su instancia paterna (hay un doble padre, dos padres que se enervan mutuamente). Alonso Quijano no tiene padre ni madre, y tampoco tendrá hijos, debiendo reemplazar su instancia paterna por la pacotilla equivalente de los héroes caballerescos. El resultado es la estructuración de un héroe que debe vivir en un espacio social marginal y que permanece situado en puntos inestables y provisorios de la geografía narrativa.

Sigamos con Don Juan. Conviene aclarar que el Don Juan barroco nada tiene que ver con la leyenda popular sevillana de Miguel de Mañara (por ejemplo, tal como la recoge Prosper Mérimée según tradiciones de Estébanez Calderón) ni con el donjuanismo romántico. Mañara es el supermacho, capaz de poseer a todas las mujeres, incluida la estatua de la Giralda, un fornicador superlativo. Los Donjuanes del romanticismo confrontan la idealidad de la figura femenina con la realidad de la mujer, errando de una en otra, de desazón en desazón, pues ninguna es la que colma la infinitud fantástica del objeto deseado.

Rescato del *Burlador* de Tirso de Molina (1630) la imposibilidad de constituirse en sujeto a partir de una relación ineficaz con la instancia paterna, que redundaría en la no sujeción del deseo, de su carácter de no-sujeto. El hecho de escoger como nombre a Juan, el más corriente, sugiere la derogación del significante individual (Don Juan: Don Nadie, el genérico del deseo que no alcanza a estructurarse en sujeto individual).

A la pregunta de Isabela (jornada primera) Don Juan contesta en eco: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre». Y a la del rey: «¿Quién eres?» «Un hombre y una mujer». Cuando se sustituye a don Octavio para engañar y gozar (*sic*) a la duquesa Isabela (según el falaz relato de Don Juan a Don Pedro) enmascara su subjetividad en la identidad ajena: «Si te preguntan quién soy / di que no sabes».

Burlador y adorador del trueque, este personaje sin sujeto ocupa siempre el lugar de otro y, como tal, intenta conquistar a las mujeres (a todas, al género femenino, desde su propio genérico). Si a ello agregamos que, en la pieza de Tirso, sólo se lleva al huerto a dos plebeyas, Tisbea y Aminta (de las cuales la primera es la que realmente lo atrae y conquista), el balance sexual de Don Juan queda reducido a muy modestos términos: hablar de prostitutas con los demás hombres, contar conquistas inexistentes, ser rechazado airadamente por las hembras nobles —Doña Isabela y Doña Ana— y exhibirse ante su auténtica pareja, el criado Catalinón, con el que, a juzgar por el nombre del doméstico, mantiene algún tipo de relaciones homosexuales.

Don Juan no encuadra su deseo, rechazando la legalidad que sujeta: Dios y la muerte. Aunque, finalmente, el Comendador, desde ultratumba, lo abraza y lo abraza con recursos infernales (al menos, de Infierno teatral barroco) logrando que pida confesión y absolución, el desarrollo de la historia confronta un deseo completamente profanizado con la desmesura de su objeto: todas las mujeres del universo, lo universal femenino.

Cabe preguntarse si el deseo de Don Juan, de Don Nadie, no es, justamente, el deseo de los otros, cuya fantasía él personifica con su mitomanía megalómana. ¿No son los demás los que reconocen la voracidad impersonal e infinita de su propio deseo y la proyectan sobre Don Nadie? En cualquier caso, la ineficacia de la instancia paterna se advierte en la falta de sujeción que provoca la anulación de Juan como sujeto. Tanto es así que, para ponerlo en cintura, hace falta siempre la intervención de una pacotilla infernal, surgida de abajo del escenario.

Más clara es aún la persuasión oblicua del seductor a través del criado en el libreto que Lorenzo Da Ponte escribe para la ópera de Mozart (1787). De las tres mujeres vinculadas a Don Juan, no sabemos que, efectivamente, se haya trajinado a ninguna. Doña Ana lo echa a puntapiés, doña Elvira se limita a reclamar promesas de matrimonio no cumplidas, y la campesina Zerlina, cuando está a punto de ir al pabelloncito, se echa atrás oportunamente.

Lo que persigue Don Giovanni es aumentar su catálogo de conquistas, de mujeres merodeadas, que lleva cuidadosamente el criado Leporello. Lo que le gusta es incrementar el censo, *il piacer di porla in lista*, sumar diez nombres diarios a los miles ya acumulados en varios países. Estas mujeres escritas y exhibidas son más necesarias que «el pan que como y el aire que respiro». En rigor, al revés del hombre monógamo, que ama a una y es cruel con las demás, Giovanni es cariñoso con todas, lo que le vale la fama de burlador.

Es notable que el Comendador, al revés que en Tirso, no quema a Don Juan, sino que lo hiela con su contacto de piedra: la rigidez de este material, su frialdad racional, va mejor con la imagen de la norma, en tanto el fuego subraya con mayor elocuencia la disolución del sujeto en la hoguera del deseo sin otros.

También conviene retener el nombre de Elvira, tomado de Molière. EL-VIRE, el varón, es una etimología que Covarrubias aplica a la mujer viril o virago. Y así parece ser su función simbólica: Elvira pretende ser lo viril de Don Juan, o sea el elemento que lo sujete a la norma, fijándolo a una relación concreta con un individuo femenino (ella misma) y clausurando el catálogo de Leporello con un nombre final.

Si pasamos a Molière (cuya obra fue prohibida en 1665, quince días después de estrenada, y permaneció interdicta por el absolutismo, la Ilustración y la Revolución hasta la plena eclosión romántica: 1847), observamos cómo está enfatizado el elemento profanizador radical, suprimiéndose, en la figura de Don Juan, todo control trascendente a la vida del impulso (Cielo, Infierno, supersticiones menores como el hombre lobo). La misma relación de amo y criado se convierte en un vínculo económico: lo que Sganarelle lamenta, al final de la pieza, es la pérdida de sus salarios.

Los otros elementos se mantienen: el deseo insujeto, la universalidad de los objetos eróticos (mujeres, hombres, animales), el carácter cuantitativo de las bellas seducidas: una es la primera y las demás, se cuentan como números tras ella. Tal vez Molière representa el costado doctrinal, «positivo» de la moral barroca: el deseo se expande y se fija en sus conquistas, sin reposar en ninguna, porque el deseo tiene razón (lleva su razón en sí mismo, de modo inmanente, encuentra su forma al realizarse: Spinoza, Shaftesbury).

Nada puede detener la impetuosidad de mi deseo. Siento que mi corazón ama toda la tierra. Y, como Alejandro, desearía que hubiera otros mundos para poder extender a ellos mis conquistas amorosas (Don Juan en 1, 2).

Pero, trágicamente, el deseo por sí no alcanza a constituir la subjetividad, pues es impersonal (deseo de nadie, de Don Nadie, de Don Juan), infinito y anárquico, como la salvaje proliferación decorativa de ciertos monumentos barrocos.

En cuanto a las conquistas reales de Don Juan, sólo vemos que atrapa a Charlotte,

pero se trata de una campesina que intenta conquistar al personaje noble, por el prestigio social de la conquista (misma historia de Tisbea en Tirso y Zerlina en Da Ponte).

Otro rasgo de la invención molieresca es la aparición del padre de Don Juan, que intenta atraer al hijo al mundo de la legalidad. No pudiendo hacerlo, acaba declarándolo indigno de su estirpe y clama al Cielo castigo por la vergüenza de haberlo hecho nacer (4, 4). En rigor, el padre está clamando castigo sobre sí mismo, por su ineficacia como instancia paterna. Borra el lugar del hijo, que no lo ocupará, permaneciendo sin encuadrar en su clase y en su familia.

Mientras Sganarelle ve en su amo al aristócrata que no se detiene ante nada, nosotros, con Molière, vemos a Don Juan libre de sujeción por la impotencia de una sociedad estamental personificada en su padre. Fuera de todo marco, el seductor se niega a pagar sus deudas y sólo se somete a las reglas del espadachín, socorriendo a Don Carlos, cuando lo atacan tres bandoleros.

También puede leerse la constante actitud burladora de Don Juan como otro resultado de la radical laicización del mundo: al quedarse sin Dios, el universo pierde toda noción de legalidad que lo valide, quedando en mera apariencia. Un mundo sin *Urväter*, sin fundamento trascendente de la legalidad, es un mundo falso, en que las identidades son meros disfraces. En ambas ficciones (Molière y Da Ponte) es notable que no aparezca la figura del rey, para poner orden en el desorden creado por el antihéroe. En verdad, los héroes son los que se oponen a Don Juan e intentan restaurar la ley. Don Juan es la excusa para que ellos muestren sus virtudes, es el oponente de todos y no el héroe de la acción. Si en Tirso, los hombres conectan con un mundo moral trascendente, que se aloja en lo íntimo de su naturaleza y se encarna en el monarca, en Molière da igual que ese orden exista o no: Dios puede no existir y la ley resulta de un pacto entre personajes de diverso poder. Sganarelle no cree en su amo, pero puede decir cualquier cosa a cambio de dinero, siguiendo el ejemplo del seductor, que da palabra por oro. Para Tirso, el orden parece ineluctable, para Molière sólo es posible y nada lo legitima desde fuera. Esta diferencia de calidades señala distintos *Urväter*, diversas calidades de ley: una es mítica y puede prescindir de la concreta figura del padre. La otra es histórica y el padre inválido debe aparecer en escena y rendir cuentas de su invalidez.

Quizá, en una sociedad como la francesa de la época, el noble invoca ya a un padre inexistente, frente al cual las relaciones sociales capitalistas, basadas en intercambios dinerarios, son las efectivamente vigentes (lo mismo que en el *Quijote*).

Algunas precisiones bibliográficas pueden ayudar al lector. *Les âmes du Purgatoire* de Mérimée, las comedias de Antonio y Manuel Machado, Jacinto Grau y Lubisz Milosz sobre el mito de Mañara (*mitema*, según la nomenclatura de Levi-Strauss, pues es historia que los hombres se recuentan constantemente). Las numerosas sugerencias de una conferencia de Maurice Molho en el Instituto Francés de Madrid (15 de marzo de 1985). *Barroco* de Severo Sarduy y *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías. Un par de citas:

Este personaje trágico de Don Juan, réplica del diáfano sueño de la razón...

María Zambrano