

DON JUAN Y UN ABORDAJE DE LA BURLA

Daniel Abrão

HLS/UEMS

Maria Tereza Martins Rezende

HLS/UEMS

Introducion

Cuándo se piensa en el arte, es necesario que no se olvide de las distintas dimensiones que suelen tener las expresiones artísticas; las distancias que se establecen por las idiosincrasias presentan elementos que subyacen bajo las estructuras utilizadas por los diferentes géneros de expresión que están llenos de las circunstancias temporales, responsables por los influjos advenidos de las necesidades materiales e históricas inherentes a las manifestaciones artísticas. Es decir: el arte se instituye a través de necesidades de expresión que considera dimensiones formales y subjetivas hacia una intención que se vuelve legítima delante su tiempo; y ¿porque no decir?, mas allá de él.

Las relaciones establecidas en las manifestaciones artísticas traen en su tejido rasgos de un contexto que son desarrollados en el interior de estructuras; las cuales van a caracterizar las formas de expresión adecuadas al género que mejor las cumple. El lenguaje al instituirse como medio de las expresiones artísticas “serve como instrumental para nomeação da realidade” (BARBOSA, 1974, p.76), y de hecho, se pone lleno de dimensiones que están para allá de la estilística, pues que revela estructuras sociales profundizadas en las condiciones históricas y materiales de un periodo.

Falar, deste modo, em linguagem de um dado momento de cultura é

subentender um leque de significados que inclui tanto a nomeação em primeiro nível – dando como resultado a linguagem-objeto que são as obras do período – quanto a nomeação em segundo nível – criando a espessa camada do discurso crítico do momento que se tem em vista. (BARBOSA, 1974, p.76)

Esa mirada, considerada a través de aspectos más profundizados de las ideologías, intrínsecas en el lenguaje y basadas en las necesidades más profundas de un período, juntamente a un abordaje desarrollado en la macro-análisis que se vuelve a los caracteres del mito de D. Juan, es el enfoque del análisis de la pieza teatral *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, la cual se configura como una comedia barroca, llena del ridículo, a lo mejor más que de la risa, que suele ser definida desde un carácter moralizante y pedagógico que atendían, asimismo, a los intereses de la iglesia. Estructuralmente desarrollada alrededor del mito de Don Juan – “Un hombre sin nombre” (MOLINA, 1999, p.68, v.15) - éste personaje y sus acciones, son el eje conductor del drama que llevan al mensaje principal de la producción; los valores y los códigos sociales de la España absolutista del siglo XVII aparecen destacados en las caracterizaciones y acciones de los personajes que en la acción reproducen su ideología; sin embargo, eso no es lo mismo que seguirlas de manera cristiana.

Todas las relaciones que están desarrolladas entre la estructura formal y los mecanismos de expresiones, dónde se insertan las ideologías, concurren, seguramente, a la transmisión del mensaje intencional buscado por el autor. Es interesante fijar en la intencionalidad porque en lo dicho contexto, muchas eran las razones interesadas en se poner en relieve una confirmación de algunos valores sociales y religiosos puestos en riesgo. Importa, incluso, decir que ese abordaje más crítico, sólo puede ser hecho cuando se reconoce a los símbolos específicos de aquél momento reorganizados dentro de la estructura del género que los expresa. Si se tiene en cuenta el carácter inseparable entre circunstancias y necesidades de expresión, entonces se queda más genuina la identificación y la actualización de la obra artística, y así que el lenguaje se hace la clave para una comprensión más amplia regulada por las necesidades del período.

Desta maneira, a ideia de perseguir a definição de um determinado período de cultura, utilizando os dados oferecidos pela linguagem deste período, significa, muito mais do que apenas tentar uma aproximação ao repertório: o seu alvo mais distante, e difícil, é verificar de que modo os engenhos de articulação engendrados pelo período respondem coerentemente a uma percepção globalizante. (BARBOSA, 1974, p.77)

La dicha “percepción globalizante” de la cuál se nos habla Barbosa es el reconocimiento de las circunstancias históricas del período, y, asimismo de las construcciones culturales y sociales, y por eso mismo ideológicas, que encontramos en la producción; asimismo, no podemos olvidarnos de que los influjos creados en un período ultrapasan las esferas temporales y vuelven re(significados) en las manifestaciones artísticas, siempre reorganizados bajo las necesidades de expresión venideras. Muy probablemente, ellas componen el drama, añadidas en la construcción de la tensión dramática; y en el caso de la obra de Tirso de Molina en análisis, hay que fijarse en los influjos religiosos de la iglesia católica y en la contrarreforma, una vez que el teatro del período, Siglo de Oro, solía reproducir la moral cristiana que no reconocía en las voluntades individuales una conducta ejemplar, sino que presentaba, siempre, el colectivo como camino y bajo lo cuál se debería seguir los tratados cristianos. Pero, los castigos no eran colectivos cuando se piensa en punición, ellos sólo eran colectivos al se tratar del alcance que tenían: todos los hombres; la circunstancia de los castigos o de las salvacionessí, eran individualizados segundo las intenciones personales, hecho que individualiza el tiempo, considerado desde el cristianismo como “finito y personal.” (PAZ, 1998, p.33)

La pieza de Molina se vuelve a la tradición barroca, sin reducirla estrictamente a un estilo, y desarrolla la antítesis y la dicotomía, muy comunes en su estructura; todavía construye signos de representación social que se caracterizan en sus acciones, que tanto pueden salvar, como echar en la condena, como podemos constatar en la pareja dicotómica Don Juan y Don Gonzalo, cada uno de ellos establecidos en prototipos sociales y morales. Naturalmente, se puede identificar en la representación, los mecanismos dominantes que se

buscaban mantener bajo una jerarquía absolutista amenazada por la reforma protestante y la revolución burguesa que ocurre desde el siglo XVIII. Además, el barroco cumple lo que dijo Alejo Carpentier en su ensayo *lo barroco y lo real maravilloso*: “Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación como puede ser premonición¹.”

Así que nos encontramos con muchos cuadros dónde Don Juan rechaza las premoniciones de su desenlace, haciendo caso omiso de la justicia, de los hombres y de la divina, confiando demasiado en la impunidad que solía tener. De una villanía sin arrepenimientos, el Tenorio opta por quedarse en la posición de usurpador del honor, poniéndose como el burlador de Sevilla, sitio para dónde debería irse en cumplimiento del orden del rey, la cuál burla asimismo. La organización de las escenas, que tienen en su desarrollo, comienzo, medio y fin, caracterizan las unidades de los actos, y se los estructuran en el género cómico que suele tener el cotidiano como eje, hecho “(...) que permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano” (ESSLIN, p.81). Ora, las debilidades y las excentricidades caracterizan, en mayor o menor grado, las acciones de todos los personajes, desarrollando, además, el posicionamiento ocupado por ellos.

Los asuntos de la burla y de la libertad de albedrío además de ser los hilos que unen los sucesos, son una conducta social que afectan las circunstancias del desenlace, del espíritu y de la moral de los personajes, conduciendo al fin esdrújulo del burlador, que haz de sus acciones trayecto para su mala suerte forjada en la justicia divina. Las ganas de hacerse conocido por sus hazañas de carácter sexual depone contra él porque se las hace lleno de conciencia, y es la connotación sexual de la burla que se destaca en el caso, como nos presenta Héctor Brioso en su ensayo de una de las ediciones de la pieza. Es la burla el componente

¹ Alejo Carpentier en conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975.

dramático que se inserta en las varias escenas y acciones que las componen, porque es en el conflicto entre la norma cristiana, que se hizo social, de la prohibición del sexo fuera del matrimonio, y entre la conducta licenciosa de Don Juan que se estructura y se desarrolla la fábula hacia el desenlace inusual que echa mano de elementos maravillosos.

En todo caso se justifica ese desenlace cuándo pensamos en la coherencia del universo ficcional desarrollada por los elementos que confieren unidad al texto literario; y como “todo insólito es maravilloso²”, nada más insólito que morir bajo el signo de la justicia, humana y divina, por las manos de una estatua de piedra. Si “no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague”, entonces la deuda cargada con la vida del burlador es la confirmación de la justicia que excede las ambiciones humanas; ambición ésta que compone los elementos estructurales de la naturaleza de los hombres, objeto del drama.

De hecho, la naturaleza humana y sus desvíos y pecados están representadas en las acciones de los personajes, los cuáles se vuelven símbolos sociales, cuyas conductas encarnan sus destinos. “E Don Juan vai atacar precisamente o ponto frágil sobre o qual a sociedade espanhola do XVII se alicerça: a honra, que ele destruirá e de seus destroços construirá sua fama” (RIBEIRO, 2007, p.21)³; es el Tenorio paradigma de la soberbia, que ni el arrepentimiento lo libra del castigo capital. Al imprimir la deshonra, la hace buscando extender la fama de su nombre, echando a toda la familia de la deshonrada la vergüenza y la desdicha. No sorprende que la preocupación demasiada con la imagen social, que sin embargo esta construida por la reputación y todavía por el concepto que la sociedad hacía del sujeto, sea un de los ejes de la estructura social que hace de la trama un drama cómico que Molina se nos presenta.

Los contextos histórico, material, cultural y político de *El Burlador de Sevilla* y sus

² Ibidem nota 1

³ Dissertação para obtenção do título de Mestre apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Espanhola, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

identificaciones, son los puntos de partida hacia el intento del análisis; desde ellos, es posible reconocer las opciones formales y sus estructuras que añadidas a los mecanismos de expresión usuales en el período se mezclan a las impresiones personales del autor. La actualización de la fábula permite identificar trayectos de ideologías que se reproducen en el tiempo cronológico, aunque seguramente desplazadas de sus significaciones matriciales, hacia (re)significaciones no menos hipócritas. Nos quedamos delante del carácter *burlador* de Don Juan reconociendo en él rasgos contemporáneos de la burla, sin reducirla al ámbito sexual, porque suele presentarse inherente en conductas ideológicamente corruptas que tienen desarrollo histórico. Es decir: la burla, motivación de la conducta donjuanesca, suele cruzar el tiempo, insertada en las conductas sociales, y para la cuál hace sentido el dicho muy usado por el Tenorio - ¡Tan largo me lo fiáis! – ya que el desvío vuelve siempre a recurrir en la naturaleza humana, sin importar la finitud de la vida; mientras para nuestro Tenorio sirve muy bien la premonición “*no hay plazo que no se llegue ni deuda que no se pague*”. La finitud física del hombre existe, pero sus engañosas ideologías sociales ultrapasan los tiempos, demasiada es la fuerza de la permanencia histórica de la reproducción del imaginario colectivo.

El burlador de Sevilla: una identificación dramática y estructural.

Un análisis estructural de un texto literario cumple determinados procesos de identificación que permiten encontrar en la obra aspectos sustanciais que caracterizan su unidad, subjetiva y material. Los instrumentales expresivos se desarrollan bajo un orden que busca una intencionalidad personal, pero que se generaliza en el interior de la obra y en su recepción; es a través del acceso de la obra, de su contacto con el público que su mensaje se vuelve viva, pues que “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” (CANDIDO, 2000, p.33)

Una pieza teatral además de tener un texto que es objeto de la literatura, tiene el elemento de carácter representativo, carácter ése que compone la distinción de la estructura dramática. “É que, a rigor, o Teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o placo” (MOISES, 2003, p.203). De hecho, la posibilidad de representación imprime al género teatral “um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça”(MOISES, 2003, p.203).

Por se tratar de un género artístico que acercase a otros géneros de expresión artística, vámonos quedar detenidos al texto, “parte literária do Drama⁴” que “é fixo, uma entidade permanente⁵”. La interpretación del texto teatral está llena del potencial de figuración, y en ése caso, eso importa pues que los niveles de tensión dramática son los ejes de transmisión de las impresiones al lector de la pieza teatral. Todo el referencial que el espectador de la pieza teatral puede sorber de la representación puede ser aprehendida por el lector en la actualización que las estructuras de tensión dramática disponen; así que en ese juego dramático las sutilezas son alegóricas y se hace necesario reconocerlas contextualmente.

El burlador de Sevilla es una pieza del barroco español, del Siglo de Oro, que dispone del escenario de la España absolutista del XVII, dónde los peligros de la Reforma y de la Revolución burguesa amenazaban las organizaciones monárquico-religiosas de la dicha sociedad. Así que su carácter moralizador se desarrolla en la estructura narrativa que relaciona los valores sociales a las caracterizaciones de los personajes, agentes de las acciones paradigmáticas; y desde ahí, la acción de la pieza va a ser el eje del movimiento dramático, haciendo la integración del enredo y de los personajes en un cambio de niveles de tensión que se expresa, en el análisis literaria, por el lenguaje.

La transmisión del mensaje está cargada de convenciones sociales que llevan el honor al paroxismo de la consideración social, teniendo la pretensión de extenderse a un

⁴ ESSLIN. *Uma Anatomia Do Drama*. Trad. Barbara Heliadora. RJ: ZAHAR EDITORES S.A, 1977.

⁵ Ibidem 4.



alcance hacia una supuesta universalidad de la época. Tanto es así que el espacio de desarrollo del drama no está restringido sólo a España, ya que además de físicas, hay las referencias, incluso de carácter comparativo de la moral, como ocurre con la referencia a Lisboa.

REY

¿Es buena tierra
Lisboa?

D.GONZALO

La mayor ciudad de España. Y si mandas que diga lo que he visto de lo exterior y célebre, en un punto en tu presencia te podre un retrato.(Versos 715-719)

El personaje de D. Gonzalo de Ulloa, padre de Ana, una de las burladas, además de alegorizar la justicia divina, metaforizada de manera más distinta como piedra que se pone tras la muerte, identifica la grandiosidad que a Portugal, le gustaría tener, como nos habla Hector Brioso en su ensayo de apertura de la edición que publica: “Las ciudades no son meros escenarios: son encarnaciones de la virtud – Lisboa – o del pecado – Sevilla” (BRIOSO, 1999, p.38). Pero, lo que se pone más en relieve es la condición de desplazamiento geográfico con la intencionalidad de “presentar puntos de vista paralelos y condiciones sociales muy alejadas entre sí” (BRIOSO, 1999, p.26). Éste trámite estructural que echa una cierta inverosimilitud a la fabula (ya que D. Juan empieza sus burlas en Nápoles, llega naufragado a Tarragona, es mandado para Sevilla, pero termina en Dos Hermanas) sirve para extender la duda acerca de la conducta de los otros personajes que figuran en *locus* enunciativos distintos.

El honor sacado de las víctimas por D. Juan es la prenda que se pretende restituir, y entonces, aparecen como soluciones los matrimonios que el rey de Castilla impone a los culpados, los cuáles cree haber sido hombres diferentes, al menos inicialmente. Los compromisos firmados por el rey se vuelven tan esdrújulos que es imposible que no se perciba las flojas ideologías del poder; soluciones que llenas de lenidad hacen fuerte la

descreencia de D. Juan en atribuirse cualquiera consecuencia por su conducta.

Los tipos sociales desarrollados en la pieza son marcados por sus acciones, pero si de un vistazo de ojos parecen sin densidad psicológica, es para que luego podamos constatar que ésta se encuentra caracterizada en sus conductas tras el perjuicio; al caer en las trampas de D. Juan, sucede la busca por reparaciones que dejan implícitas el carácter personal de ellos. Aún que las conductas se vuelvan características, el objetivo es general al cumplir una exigencia social. Claro está que éstas caracterizaciones psicológicas no son el enfoque buscado, pero sino que las actitudes que originadas por ellas es lo que demuestra ese carácter.

Tisbea, la pescadora, personaje telúrico, que así como las otras mujeres deshonradas por el Tenorio, es burlada con promesas falsas, está cargada de referencias mitológicas, con alusiones constantes de historias clásicas, hecho que confirma como los influjos históricos de las artes entrañan esferas para más allá de ellos, volviendo indeleble su existencia, la cuál se reconfigura en otros contextos existenciales. Su configuración busca mostrar el contraste de las condiciones sociales, pero acerca los desvíos de la naturaleza humana de D. Juan y de la pescadora; Tisbea es orgullosa y antipática con los hombres que la pretenden y el Tenorio es orgulloso de la fama que construye bajo el perjuicio moral y social de las mujeres que goza.

Esa lejura social de los personajes no garantiza purezas de carácter, lo que quiere decir que muchos son los yerros morales y aunque que coincidan – como en el caso del orgullo, común al Tenorio y a la pescadora, pero con diferentes niveles de relaciones – sus desarrollos siguen aplicaciones distintas, pero, sin embargo “*no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague*”, incluso para los otros personajes. Tisbea aparece asimismo como una de las polaridades desarrolladas para reforzar la gravedad de las malas acciones que de la conciencia no se escapan.

La articulación de los elementos espacio-temporales a las acciones de los personajes origina la dinámica necesaria para desarrollarse la tensión que compone los varios cuadros y escenas de los actos. Al huirse siempre de las escenas del delito, D. Juan cambia a su itinerario, y en todos los sitios que llega se le presenta sucesos dónde tenía opciones para

hacer uso provechoso de la conciencia, pero siempre la tenía sólo como cómplice de sus actitudes, ya que ambicionaba volverse conocido por sus hechos de burla ‘amorosa’ y la considera como una condición; es decir: como algo inherente a su conducta, pero que fue desarrollado para el intento de buscar a la fama, rasgos de vanidad.

CATALINÓN

Al fin ¿pretendes gozar
a Tisbea?

D. JUAN

Si burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición? (Versos 890-893)

Es interesante fijarse en la multiplicación de las acciones burladoras de D. Juan, porque es a través de ese recurso que se pone en movimiento las tensiones pecadoras, hecho que posibilita caracterizar a cada vez los personajes secundarios y exponer sus debilidades morales y contextuales. La configuración temporal relacionada al espacio y a los sucesos en cada una de las escenas usurpadoras, apunta rasgos potenciales de ambiciones de todos los órdenes, dejando, incluso, descubiertas las disimulaciones del sujeto femenino.

Aunque la primera burlada, Isabela hija del rey de Nápoles, no supiera que en lugar de Octavio estaba a D. Juan, no deja de actuar en su propio provecho, confirmando la mentira inventada por D. Pedro Tenorio.

D. PEDRO

(...)

Levantose, y al decir

los soldados, "¡Muera, muera!",

bañado con sangre el rostro,
con tan heroica presteza
se fue, que quedé confuso.
La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esa pieza,
dice que fue el duque Octavio
quien, con engaño y cautela,
la gozó.(Versos 141-150)

E Isabela confirma a esa mentira buscando restituir su engaño:

ISABELA

(Mi culpa
no hay disculpa que la venza,
mas no será el yerro tanto
si el duque Octavio lo enmienda). (Versos 187-190)

Así como Isabela y Tisbea, Aminta, la villana, y Ana de Ulloa son figuraciones necesarias a las referidas multiplicaciones de las escenas de burla. En cada una de las escenas relacionadas a ellas percibimos posicionamientos distintos en lo que respecta al Tenorio. Ana, apasionada por Mota, tipo muy vulgar y licencioso que así como D. Juan tiene una conducta dudosa y poco respetable cuándo se trata de su libertad sexual, sufre la burla del Tenorio, desconociendo el engaño promovido por el burlador, aunque en el desenlace, él dijo a D. Gonzalo que no la burlo, buscando a lo mejor, escaparse del castigo.

D. JUAN



¡Que me abraso! ¡No me aprietes! Con la daga
he de matarte. Mas, ¡ay! que me canso en vano
de tirar golpes al aire.
A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes. (Versos 2752-2757)

El personaje de Ana de Ulloa desencadena la peripecia de D. Juan, echándolo a la condena eterna por las manos de su padre muerto en el duelo con el burlador. A Ana no le interesaba otro hombre, sino que al saber que estaba prometida en matrimonio a otro, manda a Mota un mensaje, intentando entregarse a su amado antes de casarse con otro. Y si D. Gonzalo es el héroe de la pieza, consumando el castigo de D. Juan bajo las providencias divinales, Ana es el eje, por lo cuál se estructura el trayecto final del malhechor.

El gesto donjuanesco, y simbólico, de pedir las manos de las burladas, haciéndolo como promesa falsa de comprometimiento, sirve inicialmente para lograr éxito junto a las víctimas que, ingenuamente, creían garantizadas su reputación delante de la promesa de matrimonio; mientras, es irónicamente un expediente utilizado por Gonzalo para burlar a D. Juan:

D. Gonzalo

Dame esa mano.

No temas, la mano dame. (Verso 2740)

El enlace definitivo de la muerte alcanza al burlador con la misma significación simbólica de su gesto. D. Juan, que lleno de soberbia y descreencia, no espera que el “endurecido” D. Gonzalo pudiera representar una amenaza, y hace caso omiso entregando al traicionado padre su mano de manera inadvertida, percibe que se ponía en una trampa, y desmiente la burla de Ana, lo que no tiene ninguno efecto para D. Gonzalo.

D. GONZALO

No importa, que ya pusiste

tu intento. (Verso 2758)

El intento es la premeditación del perjuicio ajeno, y a él no es concedido el perdón, ni delante del arrepentimiento; no hay disculpa para el mal empleo de la conciencia y de la libertad de opción, por tanto el autor se utiliza de una costumbre que recorre en los personajes transgresores de la moral y de la conciencia figurativos en las representaciones ficcionales del período barroco, que es el condenado pedir la confesión: “Deja que llame quien me confiese y absuelva” (D. Juan; verso 2760). Pero, a D. Juan no se la concede, “No hay lugar, ya que acuerdas tarde” (D. Gonzalo; verso 2761); a lo mejor para marcar el carácter imperdonable de las malas intenciones y de la conciencia que se dispone de ellas pretendidas por la iglesia.

La acción final de D. Gonzalo es el objetivo pedagógico-religioso de la pieza; la clave moral del mensaje. Los perjuicios que D. Juan produjo son consecuencias de un desvío que empieza en el carácter, en el plan de las intenciones, las cuales poden movilizarse, conforme los designios de Dios, por la conciencia de la moral. Alrededor de las intenciones, las opciones de acción se vuelven mediadas por la conciencia, y ésa idea es la convención social, sobretudo religiosa, que D. Juan rechazaba al romper con los acuerdos sociales y morales; sus acciones y respectivas consecuencias sociales son elementos de tensión en la trama al cumplir la suspensión necesaria al desenlace. Todavía, hay la relación con los actos de los envueltos en las burlas que sirven para dejar expuestas los rompimientos morales secundarios en las conductas de los perjudicados.

Son las células dramáticas de las burlas donjuanescas las responsables por mantener las tensiones, dejando en descubierto las intenciones de los personajes. Aunque D. Juan y sus acciones desencadenen el ejemplo que no se puede tomar, lo que se desarrolla como medidas de reparación por parte de los otros personajes demuestra sus preocupaciones individuales, mismo que la ideología del contexto quisiera volverse a la unidad social conforme las reglas

de la iglesia. A D. Juan no lo preocupa las consecuencias que puede sufrir, tanto que burla hasta su padre, lo cuál presenta una lenidad vacía que se vuelve a sus intereses personales, ya que muy cerca del rey, cumple en la sociedad parte interesada en su propia imagen; y D. Juan lo sabe, como podemos percibir en su dialogo con Catalinón, en la tercera jornada.

D.JUAN

Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey,
Crítica al uso que
algunos hacen del
sistema de privados ¿qué temes? (Versos 1951-1953)

Curioso es el tipo figurado por Catalinón, el lacayo de D. Juan, dotado de una comicidad presentada como el sentido común de las convenciones sociales y religiosas que, así, “anuncia los presagios que pesan sobre el destino de su amo” (BRIOSO, 1999, p.34)

CATALINÓN

No lo apruebo.
Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados;
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
pagando tantos pecados
de una vez. (Versos 1347 -1352)

Todavía, su amo no lo cree y lo rechaza con observaciones jocosas sobre las advertencias.

CATALINÓN

¿Qué dices?
Mira lo que has hecho, y mira
que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida;
y que hay tras la muerte infierno.



D. JUAN

Si tan largo me lo fías,
vengan engaños. (Versos 1965-1971)

Amoral, Don Juan no cree en las venganzas divinas y no pierde la oportunidad de hacer broma delante de la premonición, hecho que lo inserta aún más en las trampas providenciales, destacando a su carácter soberbio e individualista. A lo mejor, el autor quiso poner en relieve los perjuicios advenidos de una mala elección, porque al hacerla no hay el expediente del equívoco ya que la conciencia esta plena en todas las acciones del burlador.

D.JUAN

Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada.
Allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada;
aunque mal reñir podremos,
si es de piedra vuestra espada. (Versos 2246-2251)

La impunidad de D. Juan, y la conciencia de ella por él mismo, es el agravio de su desenlace, poniendo en movimiento junto a las estructuras de acción la tensión dramática que se va en un creciente hacia su fin; el Tenorio hace broma del epitafio de D. Gonzalo, que además de figurar la encarnación de la justicia divina, es asimismo, la figuración del ciudadano ejemplar, rememorado como un fiel caballero de Dios.

D. Juan

¿Qué sepulcro es éste?

CATALINÓN

Aquí
don Gonzalo está enterrado.

D. JUAN

Éste es a quien muerte di.
¡Gran sepulcro le han labrado! (Versos 2232-2235)

D. JUAN

"Aquí aguarda del Señor

el más leal caballero
la venganza de un traidor."
Del mote reírme quiero.
Y, ¿habeis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra? (Versos 2238-2243)

Si la postura de D. Juan sirve como el ejemplo máximo de las consecuencias amorales y mundanas, tanto más en siendo su contexto originario un *lócus* específico, todas las acciones que ocurren relacionadas a los otros personajes cumplirán desarrollo estructural necesario para el paso de la mensaje y estructuración del discurso como objetivo. El alcance de las desdichas, figuradas en la pieza, expone cómo la actitud individualista del Tenorio echa en la condena no sólo a él, pero a toda la gente pasiva de sus actos. Sin embargo, los mismos desarrollos de acción sirven para poner los pasivos en acción, dejando en descubierto el carácter egocéntrico de cada uno de ellos que tienen en su imagen social garantía de las reputaciones suyas.

Al fin y al cabo, el mensaje moral plasmado en la pieza, “Quien tal hace, que tal pague” (Verso 2767) está desarrollado desde una estructura que considera sobretodo las acciones y sus moviidades advenidas de una caracterización implícita de los tipos sociales representados en el drama. El carácter de representación, específico del género teatral, confiere al texto, por el lenguaje, la tensión necesaria al lector, pues que la movilidad conferida en la acción garantiza el mantenimiento dramático por el dialogo de los personajes y las respectivas imágenes que se puede producir. Y aunque haya distinciones de género, no se pierde en ninguno de ellos la intención particular del autor.

Referencias

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1974.



EDIÇÃO 22 - ABRIL DE 2023
ARTIGO RECEBIDO 01/01/23
ARTIGO APROVADO ATÉ 01/02/23

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: Abril Cultural, 2000. Série Os Pensadores

ESSLIN, M. *Uma Anatomia Do Drama*. Trad. Barbara Heliodora. RJ: Zahar Editores S.A, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Análise de texto em prosa*. In: A Análise literária. 14 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

MOLINA, Tirso (atribuído a). *El burlador de Sevilla*. Org. Héctor Briosó. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1999.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 1998.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. *Don Juan e a construção de um mito em 'El burlador de Sevilla'*. São Paulo, 2007.