

Don Juan de Marco, un libertino domesticado

Vicente Pérez de León
The University of Melbourne

“Jack...where were you just now?”
“Mexico, I was in Mexico.” (...)
“But, honey... you *hate* Mexico.”
Jack laughed with delight.
“I know. This was a *different* Mexico.”
(Blake White 73)

 El argumento del filme *Don Juan de Marco* está marcado por un proceso de contratrtransferencia psiquiátrica, la cual se lleva a cabo entre el inestable Johnny —al que distinguimos de Don Juan de Marco en su doble personalidad imaginada— y Jack, un psiquiatra estatal del condado de Queens, Nueva York, que es a la vez el español del siglo diecisiete Octavio de Flores dentro de la fantasía del protagonista.

La contratrtransferencia psiquiátrica se puede definir como un anormal acercamiento, empatía o influencia que se manifiesta de manera antinaturalmente inversa entre doctor y paciente. Este error de praxis está muy alejado de lo que es deseable en un proceso de terapia psiquiátrica.

Así como los pacientes desarrollan transferencia con respecto a sus psicoanalistas durante el tratamiento, el analista o psicoterapeuta desarrolla transferencia con respecto a los pacientes. La reacción de transferencia del psicoterapeuta con respecto a su paciente, se designa como *contratrtransferencia*. Ya hemos señalado que la transferencia se trata de un mecanismo inconsciente. Lo mismo sucede con respecto a las contratrtransferencias. Se basa en necesidades y conflictos inconscientes originados en el pasado del psicoterapeuta y que le hacen reaccionar con respecto al paciente como si éste constituyese una figura importante del propio pasado. (Sainsbury 51)

Al ser esta relación psiquiátrica la se apunta entre los protagonistas de *Don Juan de Marco*, proponemos partir del análisis de esta estructura que funciona como marco alrededor del cuál giran el resto de las acciones del film. Posteriormente sumaremos el estudio de otros aspectos fundamentales en el devenir de los acontecimientos presentados en la

obra que nos ocupa, tales como los detalles que marcan su recepción en el ámbito anglosajón y la adaptación del mito de Don Juan que se propone dentro del contexto de la comedia hollywoodense.¹

Como una extensión del proceso de contratransferencia apuntado, apreciamos también un movimiento más amplio que parte tanto del protagonista Johnny como del propio doctor, Jack, el cual alcanza al resto de los protagonistas, en lo que hemos llegado a definir como una especie de “contagio”, de la recuperación de la ilusión por vivir a partir del deseo amoroso. Tras una exploración de las principales influencias literarias y culturales de esta historia apreciamos que destacan dos fundamentales.

- Una es la base del principio metaficticio del *Quijote*, consistente en la proyección de la locura de un personaje que se transforma anacrónicamente en otro alterando así su contexto existencial.
- La otra incluye detalles de dos de las versiones anglosajonas de Don Juan.
 - Por un lado la de la creación homónima de Byron, presente en la estructura temática de los viajes del seductor protagonista de *Don Juan de Marco*,
 - Por otro, *The Libertine* de Shadwell, de la cual apreciamos una destacable influencia a nivel ideológico.

Por todo ello, defendemos que *Don Juan de Marco* se explica perfectamente como una obra heredera de la corriente interpretativa anglosajona del mito de don Juan con ciertos matices. Entendemos así un limitado tratamiento del protagonista, cuyo radio de acción es limitado por el hecho de ser una especie de legendario libertino que hubiera cobrado vida en otra época y mundo. Además, el hecho de que se le presente como un seductor bastante vulnerable, además de ser hijo de una familia rota puede deberse al hecho de que está protagonizando el guión de un producto de la contemporánea “factoría Hollywood”. Siendo así, llegamos a la conclusión de que el protagonista resultante carece del poder subversivo que caracteriza al arquetipo protagonista de *El burlador de Sevilla*, todo lo cual se corrobora en el conformista y significativo final elegido para concluir la historia, cuyas implicaciones serán estudiadas en toda su extensión.

¹ Como base de nuestro estudio utilizaremos la película de Leven, pero ocasionalmente haremos uso de referencias a la versión publicada del film elaborada por Jane Blake White – que fue escrita a partir del guión de la película, una vez ésta se convirtió en un éxito de taquilla y que simplemente adapta narrativamente el filme, manteniendo básicamente los diálogos originales. El libro añade valiosa información descriptiva, especialmente en el prólogo y en la descripción de la escena final, la cual utilizaremos para aportar luz en estos y otros momentos esenciales de la obra que nos ocupa. Las alusiones en el texto a *Don Juan de Marco* serán siempre al film, a menos que se indique específicamente que se refieren a la ficción extraída de su guión.

Contratransferencia catalizadora, contagio inevitable.

El acto de contratransferencia en *Don Juan de Marco* comienza desde el primer encuentro entre Jack y Johnny. Inicialmente llama la atención que su relación se base en un flujo continuo de información entre paciente y médico, que a veces parece tomar el cariz de un duelo, aunque finalmente tiene como resultado que el terapeuta demuestra ir aprendiendo acerca de las destrezas amorosas del primero:

There is nothing more to say. Have you never met a woman who inspires you to love until your every sense is filled with her...? You inhale her, you taste her, you feel her flesh on yours and fold into her like hot lava sliding into the sea..."Jack was instantly overcome by images of his own lost loves. He struggled against the flood of longing which threatened to engulf him." . . . "The duel between them had turned out to be a tie, after all, with losses on either side. Jack knew that the pain he felt in his heart was only a signal of the struggle yet to begin. The battle to save Don Juan would not be easy and Jack could not expect to emerge unscathed. He thought, *I will save this young man, even if it is the last thing I ever do as a doctor.*" (Blake White 33, 35)

A medida que avanza la trama de esta película podemos apreciar numerosos ejemplos de las manifestaciones del efecto que este tipo de conversaciones está teniendo en la propia personalidad de Jack. Por ejemplo, el doctor acabará siguiendo los pasos del paciente en su decisión de volver a seducir a su esposa, lo cual se corrobora en la cita que decide mantener en el Ritz con ella, siendo el prestigioso hotel justo el mismo lugar en el que Johnny había consumado la seducción de una dama, en el intervalo de la espera de ésta de su amante:

Soon they had arrived at the Ritz, the same hotel in which Don Juan had loved Victoria, his nameless conquest. They passed the same doorman, paused on the same stairs, crossed the same inlaid floor, and sat at the same table. Jack ordered a bottle of Tattinger's champagne and oysters Rockefeller for two. They silently toasted each other." (Blake White 33, 35, 150)

El "tan largo me lo fiáis" que ilumina justificativamente las transgresiones del protagonista de la versión de Tirso de Molina en este caso tiene limitado claramente todo su potencial desafiante. De hecho, la libertad de Johnny en *Don Juan de Marco* se encuentra constreñida debido a su fidelidad a una propuesta que paradójicamente nace de sí mismo. Esta consiste en la aceptación del reconocimiento de tener que ser Johnny y no su alter-ego Don Juan de Marco ante un tribunal médico, siempre ante la amenaza

de tener que estar recluso y medicado el resto de su existencia. El pacto propuesto por el joven es el de su propia libertad a cambio de la *iluminación* de Jack acerca del conocimiento del antiguo arte de la seducción:

Don Juan said to Dr. Jack, "I have a proposition for you. Here's my proposal. Ten days. Ten chessmen. I'll remove one a day. If you don't make me take the medication, before the last is gone, I will have told you everything you have wanted to know about loving a woman and my own remarkable, heroic story of love, shipwreck, eunuchs, and pomegranates." (Blake White 59)

Todo ello nos lleva a considerar al doctor Jack como la figura central de poder en la obra, ya que es la persona capaz de decidir en el plazo de diez días si el joven puede salir de un hospital psiquiátrico al que ha sido internado a causa de sus tendencias suicidas. En este contexto, el tema del contagio en forma de contratransferencia entre paciente y doctor se convierte en fundamental dentro de una obra condicionada por el urgente ejercicio de memoria al que se autocondena Don Juan de Marco. De hecho, todo su discurso se basará esencialmente en una justificación de los motivos que le han llevado a intentar quitarse la vida. Es decir, el enfermo ha de convencer a su "médico-confesor" de que el suicidio ha sido descartado de sus planes de futuro. Pero soterradamente, la historia que se nos presenta no es sino la de un seductor múltiple en el entorno del paso de la inocencia a la experiencia que acaba siendo "domesticado" gracias a la ciencia médica. Paralelamente, como consecuencia de los diálogos llevados a cabo durante esos diez días se va apreciando la recuperación por parte de Jack del espíritu existencial de una juventud ciertamente perdida, renacimiento que a la vez tiene su origen en la propia dinámica generada en la relación de intercambio entre psiquiatra y paciente.

Por si el juego morboso de saber si el protagonista va a acabar o no como el Quijote de Avellaneda no fuera suficiente para reclamar la atención del espectador, el tono de la obra se elevará aún más gracias a la persistente duda sobre si lo que Don Juan le cuenta a Jack es real o no. Esta incómoda presencia alerta al espectador, obligándole a revivir un doble y hasta un triple desarrollo de tramas paralelas. De hecho, mientras la ficción se origina siempre desde la narrativa creada por Johnny y asimilada por Jack, la propia acción de la obra también está condicionada por la doble personalidad inventada por el protagonista, en la cual llegará a incluir al propio psiquiatra como parte de su anacrónico mundo de fantasía donjuanesco.

Como elemento catalizador de este acto de locura, reto y fecha límite tenemos el acto de contratransferencia psiquiátrica, movimiento que dirige los "conflictos" planteados en la narración hacia una "solución" que inevitablemente pasa por la autoridad incuestionablemente científica del doctor Jack. Pero este personaje decide jugar el papel de "policía bueno" para así canalizar las grandes problemáticas de personalidad planteadas por Johnny. Todo ello dirige la obra hacia una conclusión

restitutoria en la que el Jack hijo de una familia rota es adoptado por los “padres” Jack y Marilyn, los cuales le recuperarán de la amenaza del internamiento para propio beneficio de la pareja.

Para poder asimilar el sentido de la trama en toda su extensión hay que alcanzar a entender que el rol del protagonista está condicionado por su profunda confusión de identidades, carga que llevará a sus espaldas durante toda la obra. Así, la mezcla explosiva que dinamiza la narración se desliza peligrosamente entre el estereotipo más marcado y lo políticamente correcto. En el camino se desvelarán las numerosas tensiones que surgen en una obra basada en un mito eminentemente trasgresor, que ha sido edulcorado adecuadamente con el objetivo de pasarlo por el filtro “normalizador” de la gran pantalla de un producto hollywoodense. Lo auténticamente llamativo es que el resultado final no se aleja tanto de una de las versiones de este arquetipo: su primera aparición en la cultura anglosajona en el siglo diecisiete en la obra de Thomas Shadwell, *The Libertine*. En ambos casos ha optado por representar artísticamente la problemática dicotomía planteada dentro de las opciones que ofrece el universo de la razón en contraste con las que presenta el de los sentidos.

Por otro lado, es evidente, tanto en el film como en su versión narrativa, que Don Juan de Marco comparte la misma tendencia que don Quijote, la de creerse un personaje de ficción de otra época. A pesar de utilizar el recurso originario de la narrativa central de Cervantes, esta nueva propuesta sobre el mito de Don Juan carece, tanto de la esencial conexión entre obra y espectador/lector cervantina,² como de la concepción multidimensional de la existencia que emana del protagonista de la novela más leída de todos los tiempos. Muy al contrario, Johnny proyecta una especie de fantasía erótico-compulsiva confundida dentro de una trama paralela de viajes de marcada fantasía Byroniana. Esta orientación del enigma de la energía transformadora del joven aporta el sentido y dirección final de la contratransferencia que va alimentando y finalmente transformando a Jack. De hecho, se puede apreciar implícito en el argumento de la obra el condicionamiento de la *mala praxis* por parte del psiquiatra protagonista, el cual actúa condicionado por una naturaleza muy diferente a la del joven por presentar sus sentidos amorios obstruidos. Jack se dibuja así como un “calmado represor” en quien es difícil distinguir claramente entre el nivel personal y el profesional en su tratamiento al paciente-protagonista, lo cual responde precisamente a una de las reacciones previsibles – aunque menos deseables – una vez que el fenómeno de la contratransferencia se manifiesta.³

² Ver la descripción de *verosimilitud mágica* para un desarrollo más profundo de esta cuestión en Pérez de León.

³ Como apunta Sainsbury:

Si un paciente produce material que es afín a los propios conflictos no resueltos del terapeuta, este último puede hacer uso de sus defensas habituales en la situación terapéutica y resultar incapaz de aceptar dicho material. No podrá ayudar así al paciente en determinados sectores de problemas. (51)

Se puede así resumir que en *Don Juan de Marco* el protagonista es un personaje literario que es tratado como un enfermo por un psiquiatra. Éste, a su vez, se deja llevar por las fantasías proyectadas en él por el paciente. El conflicto parece solucionarse cuando el médico consigue finalmente que se medique, lo que posibilita que mienta temporalmente sobre su estado y pueda ser así “adoptado” en la “familia incompleta” que compone el propio médico y su mujer. La transición de Johnny en esta obra pasa por el camino recorrido desde una original identidad como seductor múltiple, que le conduce a su decisión final de ser un amante monógamo, lo cual confirma el sentido conservador de una conclusión restitutoria del orden social. Por el camino, el jubilado psiquiatra ha sido contratransferido por el enfermo, aceptando esta situación con optimismo, ya que le ha permitido alcanzar su propósito de vivir un retiro dorado y desafiante de las inexorables leyes del paso del tiempo. No cabe duda de que sin su interacción con Johnny –como huérfano de familia rota– y Don Juan de Marco –virilidad personalizada– el doctor habría estado condenado a un retiro mucho más gris. Aún así, el responsable último de la creación de esta versión del mito ha decidido sesgar la magia de este protagonista de aire quijotesco al situarle en el contexto hospitalario –casi carcelario, atendiendo a las condiciones de privación de libertad a las que es sometido– en el que ser libre es la moneda de cambio por la que se venderá su identidad imaginada. El poder que tienen las autoridades del hospital sobre el protagonista convierte a Jack en el único y verdadero dueño del destino del joven desde su híbrida posición de psiquiatra y “protector” del enfermo. Una amalgama de medicinas actúa como fórmula mágica que en última instancia obrará el milagro, transformando momentáneamente el natural exceso de ingenio e imaginación del protagonista en la gris confesión de una no menos vulgar vida:

Don Juan began to speak, mumbling a little, slurring a little, but getting his words out clearly enough so that everyone in the room understood him. “My name is John Arnold De Marco. I was born in Astoria. Me and my parents moved to Phoenix when I was a kid. I hated school. It was awful. I couldn’t stand any of the other kids...” He drifted a moment.

“They were always making fun of me because my father was Italian and my mother was Mexican. They called me names.” (Blake White 217)

Paradójicamente, por un lado Johnny se parece mucho más a Jack tras aceptar las drogas químicas, que le han “salvado” de seguir expandiendo su libertad imaginativa. Pero por otro lado Jack es también, en última instancia, más Johnny al final de la obra, ya que ha sido contratransferido de la fantasía de su paciente, elevando exponencialmente su autoestima existencial.

A partir del “pecado original” de haber deseado quitarse la vida, Johnny ha sido sometido a una privación de libertad que ha condicionado su confesión para poder

salvarse al final de la obra, todo ello a pesar de haber podido comprobarse de una manera superficial que el primigenio deseo de suicidarse se ha disuelto en su hiperbólica narrativa.⁴ Su rendición consiste en aceptar narrar exactamente la historia de una existencia normal en un barrio de Nueva York, aquella ficción que el juez quiere escuchar, siendo la vulgaridad verosímil la única capaz de salvarle de los peligros asociados a los “excesos” de su imaginación.

***Don Juan de Marco* en el contexto de la recepción del mito en la cultura anglosajona.**

En las siguientes páginas analizaremos un elemento fundamental para completar la definición de la construcción de la fantasía de don Juan *kitch* por parte de Johnny. Este consiste en la alimentación de su identidad donjuanesca con el mismo recurso que da origen al mito de “Don Quijote”, es decir, la transformación de su personalidad en la del mítico seductor gracias a numerosas y no menos irreflexivas lecturas del mito, especialmente de la versión de Byron, del cual hace una réplica parcial de su alocado recorrido geográfico, albergando también en su personalidad el fondo moral representado por el protagonista de *The Libertine* de Shadwell.

Don Juan de Marco es una prueba de que la suma de buenos actores y de un confuso guión lleno de tópicos que deforman un arquetipo híbrido, presentando como única virtud a un “aquijotado” protagonista, puede todavía llenar las salas de cine. De hecho la aproximación intertextual al mito se confirma en el prólogo de la versión escrita del filme, en el que el mito de Don Juan se agrupa en bajo el epígrafe “The Legend:”

Don Juan himself was supposed to be Spanish, Italian, or Portuguese. His legend was elaborated by the English, a colder nationality but one passionately desirous of warmth. After all, Queen Victoria's Empire eventually included a great many palm trees, idyllic islands, and warm-water harbors. (Shadwell 9)

No cabe duda de que existe desde el comienzo de la versión escrita del filme la intención de reforzar el estereotipo entre culturas calientes –italianas, portuguesas, españolas– y frías –en este caso las anglosajonas– acentuándose en detalles del pasado

⁴ El mismo cartel publicitario desde el que se quiere tirar Johnny está convenientemente “cargado” de una problemática fantasía de la que simbólicamente parece querer huir quitándose la vida, como apunta la autora de la versión escrita:

The billboard was actually a gargantuan travel poster, advertising Spain and the Canary Island, but only the woman's curves resonated with meaning for Don Juan De Marco. Only a woman's image could have drawn him all the way across town in the dead of night. Only that particular billboard could express his problems so graphically. (Blake White 28)

imperial de los segundos y apuntando tanto a su preponderancia, como a su expansión cultural. Sirva así este prólogo como marco convencional de la ideología implícita en la obra, aunque tampoco será ni el mayor ni el menos llamativo artefacto narrativo orientado a alimentar estereotipos, ya que existen otros detalles similares en *Don Juan de Marco*. Por ejemplo, el psiquiatra protagonista llega a confesar que odia el México “oscuro” y adora el sensual, como se aprecia en la versión narrada (Blake White 73). O incluso que el propio Johnny fuera acosado de pequeño por el hecho de ser medio mejicano y medio italiano.

La tesis del prólogo del guión narrativo de *Don Juan de Marco* podría así resumirse en que lo “caliente” —el amor pasional, la diversión, la fiesta— es necesario sólo cuando está sometido a la razón que lo ordena. Igual que Jack no ha podido “perder la cabeza” en sesenta y cinco años de profesión, no es justo que Johnny lo haga en su juventud. Es como si para poder ser aceptado socialmente fuera necesario contener los sentidos dentro de unas normas preestablecidas. Sólo así se permite que exploten en el contexto adecuado que marca la razón materialista. Cuando nos jubilemos y dejemos nuestros “fríos puestos de poder” dispondremos de tiempo suficiente para ver pirámides y bañarnos en playas desiertas. Mientras tanto, el “progreso normalizador”, vinculado a la fría razón, será incompatible con el placer sensorial, el cual en esta obra parece asociarse al sugerido retraso existencial de las culturas que explotan cálida e irreflexivamente los límites de los placeres de los sentidos. Pero lo que más llama la atención, sin duda, de esta visión maniqueísta de la existencia es que coincide con la que despertó la primera presencia del mito de don Juan en la cultura anglosajona, como veremos.

Cuando se publica la primera versión británica de Thomas Shadwell —escrita en 1676 y titulada *The Libertine*— la historia de don Juan era, como dicta su prólogo “famous all over Spain, Italy, and France” (21). En la introducción existe también una reflexión previa al drama sobre la llegada del mito a manos del autor, el cual es consciente de que don Juan fue representado por primera vez en una obra española: “From them the Italian Comedians took it, and from them the French took it, and four several French Plays were made upon the Story” (21). Shadwell considera que su versión aportará elementos innovadores respecto a la tradicional aproximación hacia el héroe: “I had rather try new ways to please, than to write on in the same Road, as too many do” (21). ¿En qué consiste su originalidad? El primer adjetivo utilizado para definir a don Juan en su obra es “vicious Spaniard” para continuar describiéndole como “a rash fearless Man, guilty of all Vice” (21). Se aprecia por tanto claramente que en este prólogo se intenta construir un arquetipo de un personaje que se ha dejado llevar por el placer de los sentidos en lugar de atender a la razón. De hecho, en su primera intervención, el galán no sólo rechaza el orden de lo racional, sino también la guía de la religión. El protagonista creado por Shadwell es tan exagerado en sus actitudes que roza la extravagancia. Como apunta Wheatley: “Don John is destroyed for the audience, not

through the intervention of God, but by being rendered absurd.” (90). De hecho, en uno de los mejores resúmenes críticos de esta adaptación se señalan estos extremos:

(Don John) represents an extreme embodiment, perhaps even a caricature, of moral qualities intermittently revealed, or allegedly revealed, by a store of young sparks of Restoration Comedy who, as libertines like him, were committed to the unscrupulous pursuit of women. (Loftis 39)

Retornando a la obra que nos ocupa, nos llama la atención la coincidencia de esta descripción con la del propio Don Juan de Marco. En ambos casos el protagonista es una caricatura que destaca por sus excesos además de ser personaje central de una comedia. El deseo extremo dominado por un reflejo de lo racional pretende ser domesticado mediante personajes encargados de restituir el orden “normal” en ambos protagonistas.

Sin embargo, un detalle que llama la atención es que el Don John de la obra de Shadwell es un ateo irracional, según declara él mismo reafirmando su identidad:

Nature gave us our Senses, which we please:
Nor does our Reason War against our Sense.
By Nature’s order Sense should guide our Reason,
Since to the mind all objects Sense conveys.
But Fools for shadows lose substantial pleasures,
For idle tales abandon true delight.⁵ (I, 26)

Es decir, este personaje argumenta que su comportamiento se debe a su obediencia a las leyes naturales del cielo. Pero también es capaz de defender hasta el final su filosofía existencial de que hay que vivir atendiendo a los sentidos, siendo ésta su única guía de la existencia y desdeñando a los que no siguen esta corriente de pensamiento, como se aprecia en su intervención al final de la obra:

Let’s on, and live the noble life of Sense.
To all the powers of Love and mighty Lust,
In spite of formal Fops I will be just.

⁵ Como señala Wheatley:

Thus notions such as conscience and love are empty because they have no foundation in sense. Possible ethical restraints are social in the Hobbesian sense that if you get too far out the line, society will restrain you. This is not an option in *The Libertine*, since Don John is too fearless, powerful, and skilled for any society to hold him in. . . Outside of the Saturday matinee horror show of *The Libertine* society can function with a moral system that reduces all moral claims to reputation, utility and pleasure. (138)

What ways soe'er conduce to my delight,
 My Sense instructs me, I must think em right.
 On, on, my Soul, and make no stop in pleasure,
 Theyre dull insipid Fools that live by measure. (I, 28)

El don Juan de Shadwell muere fiel a sus principios: la lección parece residir en la alternativa imposible que el villano plantea al modo de pensar que combina lo racional con lo divino –equilibrio aconsejable en un ser humano según el prólogo de Shadwell. De hecho la posición de Don John es firme y no se plantea nunca su arrepentimiento:

I could not fear or feel the least remorse.
 To the last instant I would dare thy power.
 Here I stand firm, and all thy threats contemn;
 Thy Murderer stands here, now do thy worst.

La moraleja final es clara en cuanto al castigo que reciben los que desafían al cielo:

Stat. Thus perish all,
 Those men, who by their words and actions dare,
 Against the will and power of Heaven declare. [Scene shuts.] (V, 91)

La lucha entre el deseo y la razón, entre los sentidos y el cielo, se resuelve con la muerte de un personaje que no se ha amedrentado ante nada, ni siquiera ante fantasmas que le hacían beber sangre. El Don John de Shadwell no cambia al final, siendo genio y figura hasta la sepultura. Desaparece entre las llamas del infierno sin temor ni respeto a las sobrenaturales manifestaciones celestiales.

Ahondando en el paralelismo ideológico con la obra que nos ocupa, se puede apreciar que en *Don Juan de Marco* también se continúa con la fantasía de forzar un mito de la literatura universal asociado con el sur de Europa para ser sometido y traducido a otra cultura. De esta manera se pueden fácilmente exponer todas sus debilidades, forzándolo finalmente a sumergirse en los valores preponderantes en la sociedad dominante. En este caso el “progreso” de la “razón” se traduce en el poder del análisis psiquiátrico que se lleva a cabo en el contexto de la catedral de la ciencia, el hospital, con la ayuda de una alquímica ciencia capaz de transformar personalidades.⁶ En lugar de

⁶ Es significativo en este sentido el diálogo entre médico y paciente sobre la necesidad de tomar pastillas:

“Pills. They will help you.”
 Don Juan peered at the pills.
 “They are to stop delusions.”
 “And what delusions are the ones you wish to stop?”
 “That you believe that you are somebody you are not, namely the legendary figure Don Juan.”

morir fiel a sus principios como Don John –en un giro que subvierte la elección del protagonista de *The Matrix*– Don Juan de Marco elige tomar la pastilla que le devuelve al mundo “normal”. De este modo se culmina una obra que nunca ha dejado de ser una alegoría entre ciencia y pasión, entre frío y calor, entre experiencia poderosamente razonable e inocencia llena de fantasía. Este masoquismo consentido tiene su origen en la regla no escrita de que lo caliente se ha de someter a lo frío, algo que de hecho defendía ya Shadwell en su prólogo a *The Libertine*, como hemos podido apreciar.

En *Don Juan de Marco* el psiquiatra protagonista demuestra cómo desde el poder de la razón se puede dominar el mito de don Juan y utilizarlo a su favor, en este caso para refrescar su tediosa existencia. Para ello se utiliza el recurso cervantino que explota un universo paralelo que choca y contrasta con el “real” dentro de la ficción. En este caso se escoge uno que precisamente se caracteriza por su propia indefinición. El mundo de Don Juan de Marco se desplaza por Méjico, España, un lugar paradisiaco indefinido en el que tiene lugar el encuentro con su improvisada Tisbea y el Medio Oriente. Todo ello aparece cargado de un abanico de incoherencias que van desde las puramente lingüísticas, hasta las llamativas culturalmente.⁷ Pero lo peor de esta reescritura del mito del don Juan aquíjotado –bañado artificiosamente en el de la traducción de Don Juan más maniquea– son los condicionamientos a los que es sometido el protagonista en dos situaciones fundamentales de la historia:

– Por un lado, está la citada masoquista dependencia del joven de Marco de su psiquiatra, que sería algo así como si Don Quijote tuviera que dar explicaciones

The young man said, “Then we must take them together, Don Octavio, because you are also severely deluded.”

“How so, Don Juan?” The doctor was caught off guard.

“You have this persistent fantasy that you are someone named Dr. Jack Mickler.” (Blake White 58)

⁷ La confusión de identidades se pone en evidencia a partir de detalles como la música que escucha, aunque también es capaz de asegurar su confusa herencia vinculándose a Mozart y Byron:

My name is Don Juan De Marco. I am the son of the great swordman, Antonio Garibaldi De Marco, who was tragically killed defending the honor of my mother, the beautiful Doña Inez Santiago y San Martine. . . He was writing his suicide note. Sad songs placed on his stereo, which would normally have been pouring out mariachi music, tangos, sambas, or seductive arias from Italian operas. . . No, no, I am really the great Don Juan, directly descended from the noble family of the original Don Juan of whom you have surely heard. *Don Giovanni*, Byron. . . Very well. I'll answer your question. My father was born in Queens, New York. His name was Tony De Marco. He was Italian. The family was originally from one of the Venetian Greek island. My father was the Dance King of Astoria. My mother was Mexican, the only child of a wealthy landowner. Her maiden name was Doña Inez Santiago y San Martine, as I have told you before. . . Jack walked over to the bed and picked up the two leatherbound books lying on the cheap beside table. The books were *El Burlador de Sevilla* by Tirso de Molina, the original telling of the Don Juan legend; and *Don Juan*, the long, long poem by Byron. Somewhere in this place if he looked long enough, he was sure, he would find a cassette tape of *Don Giovanni*. (Blake White 19, 11, 22, 68-69, 119)

sobre sus acciones a uno de sus lectores, o que Don Juan aceptara reconocer su comportamiento ante el comendador bajo la pena de ser encarcelado o castigado.

– Como consecuencia de lo anterior, el sentido del discurso del protagonista está limitado desde el origen de la historia, lo cual finalmente provoca que Don Juan de Marco reconozca que no es el quien se cree que es, sino un joven de un barrio de Nueva York.

Siendo así, Jack resulta tan solo un mal lector, un crítico activo de Don Juan, un duque que se deja “contratransferir” por la locura de Don Juan/Don Quijote, pero siempre en busca de su propio interés desde la frialdad y el anonimato hipócrita de su cómodo hogar y ordenada posición social. La presencia e identidad de Don Juan de Marco parece ser la “viagra” simbólica que se transmite en forma de fantasías reproducibles hacia el psiquiatra, posibilitando que se despierte de su “frío” letargo profesional y existencial. De hecho, reflexionando sobre la manera en que se lleva a cabo el análisis psiquiátrico de Don Juan y para añadir algo de sal a esta insípida obra, se nos presentará también un mini-conflicto entre el grupo de psiquiatras liderado por el director del hospital y el propio Jack, dentro de la apuntada y clásica división entre “policía bueno y policía malo” Aunque Jack pertenece a los primeros, no hay que olvidar que sigue siendo parte de una institución represora o “normalizadora” de las tendencias más extremas de los individuos de la sociedad.

***Don Juan de Marco* en el Hollywood políticamente correcto y el pacto final: un Don Quijote imposible en el intercambio de virilidad por libertad.**

Como hemos podido apreciar, *Don Juan de Marco* se puede explicar también desde la fantasía de la captura de un remedo de Don Quijote, que en este caso se presenta acompañada por la presencia sombría de su obligado sometimiento ante una institución psiquiátrica para que confiese que el mundo de las ficciones sentimentales y telenovelescas es siempre ajeno a la realidad dominada por la razón. Para ello se le somete a un interrogatorio guiado hacia la finalidad de que reconozca su error, tras lo que un “juez” dictaminará que puede recuperar su libertad, gracias a su “confesión” de que la fantasía “racional” es la que importa, la salvadora, la verdadera. Don Juan De Marco es forzado a reconocer una realidad no aceptada, obligado a pensar de acuerdo a lo que los psiquiatras desean, final que contrasta con la muerte digna del propio protagonista de la novela cervantina, que lo hace a voluntad. De hecho, el condicionamiento del protagonista por el estereotipo típicamente hollywoodense hace posible la metamorfosis del extranjero español en un italoamericano de raíces mejicanas.⁸

⁸ Para las diferencias entre el don Juan de Byron y el de Tirso ver Mcinnis (2001: 75). Por su parte, Oyola se hace también eco de la influencia de la historia de Byron, confirmando que la mayoría de la historia del protagonista es tomada del poema del romántico inglés (168).

El final del personaje de Don Juan de Marco no sólo no se diluye en la obra de una manera vulgar, sino que con la autodestrucción de su fantasía contribuye, si cabe, a dañar un poco más la fuerza de un mito asociado al engaño de avisadas mujeres dentro de una sociedad en la que consigue probar que el código del honor puede subvertirse sin consecuencias, probándolo de diferentes maneras:

- En primer lugar, presentando un desplazamiento entre clases sociales en el que prima la belleza física sobre la riqueza material.
- En segundo lugar, contribuyendo a la constante decepción en taimadas mujeres ante sus expectativas de matrimonio con el objeto de ascender socialmente.
- Por último, simbolizando el desafío permanente contra el orden aristocrático que “obliga” e impone forzosamente reglas al orden natural del amor.⁹

Todos estos valores subversivos aparecen diluidos en Don Juan de Marco, el cual se nos presenta como un “héroe romántico de telenovela” aderezado como “latin lover” italiano-mejicano que seduce casi sin querer, por su capacidad innata, es decir, porque él y sus antepasados lo valen. Pero esta facilidad seductora esconde el verdadero mensaje reparatorio del seductor seducido. La ética más puritana decide convertirle en un elegido ante el cual las jóvenes latinas, árabes o norteamericanas insatisfechas hacen cola para disfrutar de sus encantos. De hecho, la construcción del personaje aparece marcada por una infancia torticeramente aderezada por detalles sorprendentes.

Siguiendo casi al pie de la letra los viajes desde la inocencia hacia la experiencia del héroe byroniano, llama especialmente la atención el momento en que el joven mexicano manifiesta sus tendencias edipales al describir a su madre cuando su exótica belleza latina se le presenta ante de sus ojos.¹⁰ Poco después se presentará ante otra figura maternal al participar como improvisado observador del cuerpo también desnudo de una vecina, dentro de una escena feliniana que anticipa su sacrilego acto de desvirgarse con otra mujer, en este caso su “guía espiritual”, católica y de gran belleza, la cual le había asignado su madre como “guía”. Esta burla a las reglas del orden de una sociedad mejicana desdibujada por su marcada exageración en el desarrollo del culto católico se completa con la elevación del machismo social marcado por la esperpéntica reacción del marido engañado al descubrir a Don Juan con su mujer.

La excepcionalidad del italoamericano/mejicano innatamente dotado para el amor sin duda contribuye a perpetuar una fórmula que garantiza el éxito de las comedias

⁹ Llama la atención entonces que al querer desplazar el mito de su falsificada imagen exclusiva de “burlador”, se le convierta en un amante consentido: “The film also reveals the great change in the Don Juan character from a seventeenth-century abuser of women to a twentieth-century co-equal lover of women.” (Mcinnis and Mcinnis 81).

¹⁰ Para una profundización sobre este tema ver McMinnis y McMinnis. De hecho la visión de su propia madre desnuda parece poder haber sido uno de los detonantes de la tendencia de Johnny, como se puede apreciar en esta escena significativa del filme, la cual coincide con su equivalente en la narración (Blake White 60).

amorosas de la marca Hollywood. La acumulación de identidades en su persona – mejicana, italoamericana, española, árabe– parece haber surgido de una “factoría” de personajes al más puro estilo de la escuela de cine estadounidense de masas para así conseguir atraer un público más diverso gracias al proceso de identificación múltiple con el protagonista. Don Juan de Marco es, dentro de su fantasía, un héroe hollywoodense que transita –a partir precisamente de su citada densidad identitaria– en la frontera del puritanismo de masas que sólo se dispara salvajemente en un contexto exótico, bien sea un pueblo mejicano o un harén del Medio Oriente. El que Don Juan de Marco carezca del poder subversivo del burlador se debe simplemente al hecho de que en sus seducciones conforma un elemento pasivo –lo cual se utiliza en la narrativa puritanamente para atenuar su culpa– es decir, su interacción se apoya en el poder de atracción que genera hacia las mujeres que le rodean, ante las que simplemente ha de mostrar sus ineludibles encantos físicos y verbales.

El único recurso de ficción que parece funcionar con cierta lógica en este film es precisamente el espíritu quijotesco en la concepción del personaje de Johnny/De Marco, a pesar de ser ciertamente ya un gastado recurso narrativo. Mcinnis y Mcinnis ya apuntan hacia esta obvia conexión entre Don Juan y Don Quijote (77), idea que es ampliada por Oloya, la cual observa en la articulación del personaje de Johnny una fusión de Don Juan y Don Quijote (167-68), añadiendo que Jack tiene la misma función que el cura, el barbero y Sansón Carrasco en la novela cervantina (168). Más remotamente, la crítica llega a contrastar el enamoramiento de Johnny de la modelo a quien admira con el de Don Quijote y Dulcinea (169), además del de la tía del protagonista con el personaje de la sobrina de la obra cervantina (169).

De hecho, Don Juan de Marco tiene también algo más del Don Quijote de la segunda parte que el de la primera, ya que estamos ante un juguete social que la sociedad encauza a través de la moderna inquisición, la química de un hospital. El lado paternalista reparatorio conforma el final de esta historia y de hecho tiene un papel central, como ha sido observado.¹¹ Jack y Marilyn son evidentemente padres prestados para este joven separado de la realidad voluntariamente, quizás con la pretensión de mostrar la recóndita subversión de las limitaciones naturales asociadas a su clase o educación. Paradójicamente, el mensaje de *Don Quijote* de que cualquiera puede crear su propia fantasía también está presente en Don Juan de Marco. Pero muy al contrario de lo que ocurre con el héroe de Cervantes, aquí no hay una transformación creíble sino

¹¹ La figura paternal de Jack es enfatizada dentro del arquetipo de Edipo:

As a psychiatrist, Mickler consciously assumes the father/rival role as he enters into Johnny's Oedipal fantasy. He permits Johnny to transfer his anger to him, adopting the attitude that René Girard attributes to the father in the Oedipal triangle. (Mcinnis and Mcinnis 81)

Según Butler y Hyler, el mito de la solución paternal a problemas psiquiátricos de los jóvenes es una práctica extendida y reflejada en diferentes filmes contemporáneos de Hollywood entre los que se encuentra el propio *Don Juan De Marco* (515).

que, por el contrario, se promueve la actitud de dar la espalda a la propia miseria, al estado y a la educación recibida. Se fomenta el convertir el yo en un super-yo generado a partir lecturas aisladas de contexto y detalles de un héroe literario bastante malentendido y mucho peor asimilado. Aunque este esquema se materializa con ciertas condiciones de dignidad y principios en Don Quijote, no es así el caso de Don Juan de Marco. El plato de lentejas por el que cambia su fantasía Don Juan de Marco es un viaje convenientemente sufragado como divertimento de los “duques” Jack y Marilyn hacia un paraíso de papel couché en la conclusión de la obra. No se puede concebir un final más destructivo y contaminante para un arquetipo literario. La energía química de la viagra vence artificialmente a la capacidad innata de poder soñar eternamente. La familia burguesa incompleta redescubre *contra natura* el sentimiento de la paternidad/maternidad que se pretende que acabe venciendo amoralmente las relaciones paciente-médico.¹² De hecho, estamos ante la apropiación y reconducción de una fantasía por parte de un funcionario estatal que las interpreta de un modo suavemente punitivo. Es un final en el que Don Quijote acepta ser parte de la denostada “corte” cervantina a cambio de ser hijo artificial de unos duques vinculados a él por necesidad existencial, arguyéndose que supuestamente ha salvado la vida con su capacidad de imitar su discurso y devolverle al redil. Es la humillación existencial más fría, mediante la cual se obliga a alterar radicalmente a un individuo su manera de pensar, de existir, condicionado siempre por el “peligro” que supone su voluntaria muerte para la sociedad. De hecho los más idealistas quizás prefieran pensar que el arquetipo de Don Juan muere simbólicamente muy al principio de esta trama, en su último acto heroico, aquél del ser autoconsciente que quiere demostrar que tiene control sobre su vida: su propio suicidio. El resto es la apropiación de su persona por parte de un duque a horas de jubilarse y de una duquesa que siente que ha perdido el tren de su existencia. Ambos pretenden creer que no han vivido con la intensidad que se merecían, lo que confirman con el vínculo que establecen con la energía de una obra de arte viva es capaz de revivir los espíritus, algo explorado convenientemente en la segunda parte de Don Quijote, si bien con consecuencias alejadas a las propuestas en el filme.

De Marco es siempre un prisionero de las extrañas circunstancias romántico-byronianas que le rodean –el duelo por su madre, el naufragio y llegada al harem de

¹² Los pensamientos de Jack definen su visión acomodada, materialista y maniqueísta de una vida en la que se considera un *triunfador* que valora sus posesiones. Pero esta seguridad se contradice cuando habla con su esposa sobre las carencias existenciales acumuladas por ambos:

He sat on the side of the bed in his boxer shorts and shoes thinking about his own life. I love my wife, he thought. I love my kids. I love my house, sometimes. It is a large house because I am a successful man, Dr. Jack, SuperShrink. It is a beautiful house because my wife knows how to make it so. The belongings we have accumulated over the years are not fine but they are mine. Ours.” . . . “No fire, no heat. No heat, no life. That’s the equation. Marilyn. That’s what we’re up against. We can’t live on embers forever. We have got to stir it up sometimes. Mix it up with the saber-toothed tiger, build a bonfire and dance naked around it!” (Blake White 38, 93)

amantes al que es sometido— aunque paradójicamente acaba enamorado de una Tisbea que sorprendentemente le rechazó por estar celosa de lo prolífico de su pasado. El protagonista se transforma dentro de la obra en un enamorado sometido a las reglas de los celos ñoños y de la actividad sexual fantaseada con estereotipos constantemente contruidos alrededor de él que no consiguen nunca separarle del “latin-lover” que reside en sus genes creativos. Sin embargo, sus conquistas apenas alteran o descubren las mentiras necesarias que sobreviven para mantener el orden social de cuestionar la fidelidad del matrimonio mediante el permisible y divertido adulterio, como se aprecia en su relación con la guía espiritual a la sombra de su “macho” marido, o en la seducción a una bella insatisfecha en el hotel de Nueva York. Ante ello, la unión platónica entre Don Juan de Marco y la improvisada e imaginaria Tisbea se muestra como el único modelo de amor verdadero en la obra, el basado en la experiencia amoratoria marcada por un destino errático que los une y los separa a su antojo en el refugio de su imaginado contexto.

Dentro de este caos extrañamente ordenado por no menos raras tendencias — que merecerían ser analizadas psiquiátricamente más que la propia historia de De Marco— aparece la figura del carcelero improvisado, la del lector ávido de contratransferirse de la juventud y la capacidad de amar físicamente del Johnny que siempre puede ser potencialmente Don Juan de Marco. Un patético, paternalista y orondo psiquiatra se debate en la lucha de transformar o quizás hasta “salvar” al Don Quijote que tiene delante, manifestando en el proceso que a su vida le sobra vulgaridad, poder y capacidad represiva “amable”, el cual quiere vencer a la vulgaridad mediante la absorción de retazos de la energía de la esencia de la juventud de Don Juan de Marco, como un vulgar y retorcido beso de la mujer araña.

Finalmente, como premio para audiencias y lectores cargados de paciencia a punto de agotarse por haber soportado esta descuidada y rocambolesca narración, no sólo Don Juan de Marco no aprovecha su segunda oportunidad para morir heroica y dignamente sufriendo su pena. Muy al contrario, es capaz de permitir que se apropien de su fantasía para convertirla en un viaje de olor a ambientador barato a una turística isla que resulta ser también aquella en la que el mismo naufragó y se unió a su amada por vez primera. Por supuesto, para concluir esta patraña se reencontrarán los dos amantes:

It was only a matter of hours until Jack, Marilyn, and Don Juan were seated on a great blue-and-white transatlantic jetliner, thundering through the night sky. Don Juan and Marilyn chatted away as if they had known each other forever, but Jack held Marilyn's hand and kissed it frequently. He was well aware of the blandishments and alluring sweetness of the boy in the window seat. Marilyn found his desire to hold her hand entirely understandable and rather endearing. She patted

him reassuringly at frequent intervals, while Don Juan spoke softly into her ear. (Blake White 229)

En esta conclusión se premia la “familia” burguesa como el último objetivo “racional” dentro de una sociedad incapaz de admirarse de la presencia de un desviado disfrazado de un pastiche del zorro que dice llamarse Don Juan, el cual defiende su derecho a existir basado en aprenderse cuatro detalles poco leídos y peor interpretados de un héroe literario de cuya energía se ha decidido apropiarse sin compasión. El final, que refuerza el mensaje políticamente correcto del Hollywood más corporativo, ha sido percibido como “optimista”,¹³ aunque como se aprecia en las intervenciones de Jack, se podría mejor considerar “edulcoradamente iluso”.¹⁴ La conclusión de la obra no es sino la última etapa de la contratransferencia, la que conduce a que el doctor asuma el rol del contagiado por el enfermo. Jack se apropia definitivamente de la fantasía proyectada por su paciente, cumpliendo el objetivo de conocer el lado de la existencia que había ignorado hasta el momento de su jubilación, como él mismo confiesa:

I don't think my last patient will ever be cured! He suffers from a rare and persistent romantic dream. He yearned for perfect love and he has found it. Those two young people and you and I may dance in the fires of Hell and we may grow so old that we cannot dance, but we will, nevertheless, be forever young, forever beautiful, and forever, oh, my sweetheart, madly in love!" . . . "I believe you, yes, I do, my darling husband, yes, I do, with all my heart and soul, and I plan to prove it to you over and over again until you scream for mercy. But now this minute, now, my reckless passionate hero, my own Don Octavio, now what do we do? . . . "Anything we want, anything at all, anything, anything my sweet and gentle, beautiful wife." (Blake White 233)

Estamos ante el final más conservador y reconstitutivo del orden establecido de cualquiera de las otras versiones del mito de don Juan. Con esta conclusión, se envía el mensaje de que un adecuado cóctel de drogas químicas es adecuado, incluso necesario para “combatir” el exceso de fantasía para poder así ser aceptado dentro de una sociedad “normal”, monógama, insulsa y finalmente harta de la rutina. El paradójico honor de ser parte de una familia que elige “adoptarlo” parece contribuir a completar simbólica y prácticamente las carencias emocionales de aquel que carece de padre y también a

¹³ Morris señala el lado de fábula educadora de la historia como una alternativa optimista, obviando el pesimismo subyacente en la ingesta de química como solución para cambiar de personalidad: “I see this story as a possible alternative to the pessimistic problem-centred vision of the utilitarian-missionary myth” (359).

¹⁴ La ambigüedad final ha sido observada por Brito/Carvallo (19), lo cual es algo que se une a la evidente confusión entre la vida de Johnny y la de Jack (Mcinnis and Mcinnis 72).

aquellos que no han superado el que sus hijos hayan crecido. Finalmente, lo afirmado sobre *The Libertine* es aplicable también a *Don Juan de Marco*, siendo como es “a perfectly insane product of that undeviatingly senseless mind” (Traugott 384-85).

OBRAS CITADAS

- Blake White, Jean. *Don Juan de Marco*. New York: Signet, 1995. Print.
- Brito, Rosmar, and Magalys Caraballo. “Don Juan de Marco: la ficción de la realidad o la realidad de la ficción.” *Argos*, 38 (2003): 75-97. Print.
- Butler, Jeremy R., and Steven Hyler. “Hollywood Portrayals of Child and Adolescent Mental Health Treatment: Implications for Clinical Practice.” *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America* 14 (2005): 509-22. Print.
- Don Juan De Marco*. Dir. Jeremy Leven. Perf. Marlon Brando, Johnny Depp and Faye Dunaway. New Line Cinema, 1995. Film.
- Loftis, John. “The Limits of Historical Veracity in Neoclassical Drama.” *England in the Restoration and Early Eighteenth Century*. Ed. H. T. Swedenberg, Jr. Berkeley: University of California Press, 1972. 27-50. Print.
- Mcinnis, Meghan E., and Judy B. Mcinnis. “Still the Oedipal Bind: An Analysis of *Don Juan de Marco* and Its Sources.” *Hispanófila*, (2001): 69-86. Print.
- Morris, Roland. “Myths of Sexuality Education.” *Journal of Moral Education* 3 (1997): 353-61. Print.
- Oyola, Eliezer. “Don Juan Tenorio: From the “Romancero” to *Don Juan de Marco*.” *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Ed. Zenia Sacks DaSilva. Westport: Praeger, 2004. 165-74. Print.
- Pérez de León, Vicente. “El efecto de la verosimilitud mágica y la articulación del mal en el *Quijote*.” *Symposium* 60.1 (Spring 2006): 41-60. Print.
- Shadwell, Thomas, and Montague Summers. *The Complete Works Of Thomas Shadwell*. Vol. III. London: The Fortune press, 1927. Print.
- Sainsbury, M. J. *Introducción a la Psiquiatría*. Transl. Alfredo Guerra Miralles, Madrid: Morata, 1992. Print.
- Traugott, John. “The Rake’s Progress, from Court to Comedy.” *SEL* 6 (1966): 381-407. Print.
- Wheatley, Christopher J. *Without God or Reason: The Plays of Thomas Shadwell and Secular Ethics in the Restoration*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1993. Print.