



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

«RESONANCIAS» DE LA PROMESA:

«ECOS» Y «REVERBERACIONES» DEL *DON GIOVANNI*

UN ESTUDIO DE LOS DESPLAZAMIENTOS DE LA IMAGEN INTERMEDIAL.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIDANWY DAVINA KENT TREJO

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.UNAM
TUTORES:
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM
DR. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ
FACULTAD DE LETRAS. UNIVERSIDAD DE MURCIA
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM
DR. JORGE DUBATTI
INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la potencia nómada de las promesas
por ser pregunta abierta de todo lo vivo.

Para Walter, Diego, Ilean y Erin.

Agradecimientos

En estos cuatro años, lapso de tiempo en el que se ha realizado esta tesis, son muchas las personas que han contribuido para llevar a puerto este trabajo con la hospitalidad de sus palabras, actos, pensamientos y miradas. Agradecer, desde mi perspectiva, es también una manera de reconocer que la construcción de cualquier trabajo es siempre un proceso colectivo. Este texto por lo tanto es también de todas aquellas personas que de una u otra manera han colaborado desde distintos ámbitos para su existencia, por lo que me resulta indispensable dedicar unas líneas a cada una de ellas. Este espacio de enunciación pública de mis afectos seguirá la misma lógica constelar que sustenta esta tesis, es decir, el orden de aparición no guarda relación alguna con la importancia que cada uno ha tenido en este trayecto.

Mi agradecimiento profundo a mi comité tutor y a mis lectores:

A la Dra. Susana González Aktories, por su acompañamiento a moroso, por tejer paso a paso, hilo a hilo, este discurso onmigo. Por su crítica persistente y agudeza de pensamiento que fortaleció en tantos sentidos este trabajo, por confiar cuando yo dudaba y por dudar cuando yo confiaba. También por su ejemplo de impecabilidad y compromiso con la vida académica.

A la Dra. Elia Espinosa por la maravillosa complicidad en lo intangible, por la generosidad de compartir sus saberes colmados de potencia creativa que tanto han nutrido este trabajo y por la fe absoluta en este proyecto.

Al Dr. Juan Miguel González Martínez por el apoyo incondicional y guía que desde la distancia han sido una base fundamental para este trabajo.

Ala Dra. Linda Bález por su admirable capacidad de transmitir el conocimiento, por haberme hecho conocer desde una mirada tan entrañable la potencia del pensamiento de Aby Warburg, por el afecto y la inteligencia con la que me ha acompañando.

Al Dr. Jorge Dubatti por la potencia de su pensamiento y la grandeza al compartirlo, por la escucha, por enseñarme a ver desafíos en los problemas, por contagiarme la pasión por el teatro, por la colaboración y la amistad en el trabajo.

Mi gratitud infinita a mi familia, por su paciencia y por todas las horas que les debo:

A Walter, mi astrolabio, porque este navío no hubiera salido a flote ni llegado a puerto sin la fe irreductible que has tenido en mí. Gracias por hacerme saber que hay promesas que pueden sostenerse contra todo pronóstico de fragilidad humana. Este trabajo es tuyo, te pertenecen sus rutas, sus derivas y sus aguas, todas.

A mis hijos...

A Digo, mi migo, por que no hay algoritmo matemático que alcance para descifrar el misterio de tu existencia y lo bendecida que he sido por participar de ella. Gracias también por haber construido con tanta dedicación los mapas de las Constelaciones para esta tesis. A Ilean, mi luz incandescente, por mantener los brazos abiertos siempre, aunque me demorara en regresar, por confiar en que en una piedra pequeña se puede conservar la

esencia de nuestro lazo amoroso. Y a ti Erin, mi pequeña, por gestarte, nacer y crecer en sintonía exacta con este trabajo, por ser el impulso creativo que desde el vientre me hizo querer parirlo, promesa de vida que llegaste a iluminar mi existencia.

A mi padre, Daniel Kent, consejero fiel y paje, por ser esa voz que insistente me hizo confiar en el camino de la intuición y la correspondencia. Gracias por avivar la llama, por compartir la pasión por los insondables secretos que guarda *Don Giovanni* y por entrar revestido de luz conmigo en sus laberintos a descorrer los velos.

A mi madre, Evelia Trejo, pilar de mi vida, tierra, por hacerme saber que lo que vale la pena se construye con la paciencia y la humildad del trabajo cotidiano. Por confiar en lo que hago y por acunar mis alas cuando necesitaban tomar un descanso para el vuelo. Por ser mi ejemplo de madre, maestra y mujer.

La vida me dio el regalo de tener dos padres, mi agradecimiento perpetuo a Álvaro Matute, por procurarme siempre amorosamente, por ser ejemplo de sabiduría, generosidad, humildad y pasión por el conocimiento, por todo el apoyo incondicional en cada paso.

A Rodolfo y Dora por apoyarme tan amorosamente, por creer en mí siempre y por cuidar de Ilean durante mis ausencias. A mis hermanos Ulrich y Vero, Jonás y Sarah, Miguel y Audrey, mis sobrinos Martina y Lorenzo, por su apoyo y cariño.

A mis abuelos, mami y papi, porque siempre detrás del telón están ustedes en la base como ejemplo de amor a la vida y al trabajo.

A mi hermana Iliwen, por su templanza y sabiduría, por haber sido la mejor madre que Erin pudo tener durante mis viajes. A Alberto, Juan Pablo y José Emilio por haber sido hogar amoroso para mi pequeña y por la alegría que me regalan al verlos crecer. A mis hermanos Jon y Ana por el entusiasmo y el cariño con el que me han acompañado en estos años, por su mirada transparente plena de profundo entendimiento. A mi hermana Aileen por regalarme con sus danzas motivos de inspiración constantes. A Vicky por sus palabras de aliento, su energía de complicidad y admiración en cada momento de este proceso.

Nada sabía yo de lo que significaba la palabra hospitalidad en su verdadero sentido, este trabajo es para ustedes hermanas: Dánivir y Karen, por que sólo en compañía de sus miradas, palabras y silencios fue posible hacer germinar la resonancia. Gracias por ofrecerme su casa y su corazón, su comida y su obispo, por haber sido morada en los momentos más difíciles de este camino, por acompañarme hasta el final con esa entrega absoluta. Gracias Dánivir por enseñarme que toda promesa es a la vez, umbral, pregunta y camino, por Jabès y sus exilios.

Este trabajo fue escrito en dos partes, la segunda le pertenece a "La Quiñonera" y su jardín, dedico este trabajo al espíritu libre de ese sitio, a sus rincones, a la mesa verde que me permitió encontrar los ecos y las reverberaciones, sólo en ese lugar de luz podría haber encontrado la fuerza para lidiar con la promesa rota. Mi agradecimiento especial para Andrés Quiñones, por su capacidad de escucha, por ser compañero en toda la extensión de la palabra, por compartir el pan, el tuétano de la vida, por alimentarme física y espiritualmente con tanto cariño. A Sachi Quiñones mi des-agradecimiento, por el defués, por la enorme capacidad de hacerme sonreír cuando ya no tenía más fuerza, por recordarme

que nunca es tarde para encontrar amistades entrañables. A Marco Sandoval y a todos los habitantes de "La Quiñonera".

A mis hermanos y hermanas del SPEEP (Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance) por hacer menos solitario este camino, en especial a Dorte Jansen, Catalina Pereda, Haydée Villa, Cristian Aravena, Guillermo Eisner y Carla Romero por su apoyo y su entrañable amistad. A Luis Conde por todo lo vivido, por nutrir este trabajo siempre entre el disenso y el consenso. Mi agradecimiento profundo a Rosa María Gómez Martínez por su paciencia y acompañamiento, por la alegría de compartir el trabajo juntas y vernos crecer. A David Gutiérrez Castañeda por ser mi hermano académico, por resonar conmigo de tantas formas y en tantos planos, por tu fidelidad a nuestros afectos.

A Belén Queijó, mi agradecimiento y admiración por los ecos de tus enseñanzas que anidan en este trabajo. A Estela Aguilar, por su rizomática manera de penetrarlo todo con su alegría y por su amistad. A Vicens Alba Osante por ser reverberación que ha acompañado este trabajo. A Michelle Abondano, por todo lo aportado a esta investigación, por tus maravillosos análisis musicales y por enseñarme que hay amistades que resuenan de país a país. A Gabriel Gaytán por la complicidad, por la pasión compartida por desentrañar lo profundamente humano. A María José Garrido, Cristina Corona y Francia Castañeda por permanecer en mi vida, por su amistad siempre incondicional.

A mi equipo de Montessori Tepepan por la paciencia y el apoyo permanente. A la comunidad de padres, pero sobre todo a mis niños, por haber sido la luz que acompañó en el día a día mis esfuerzos, sin el motor de su alegría de vivir este trabajo no hubiera sido escrito. Al espíritu de María Montessori, por ser fundamento de mi trabajo.

A la UNAM, al Posgrado en Historia del Arte por haber sido mi casa durante estos años, por darme los apoyos necesarios para realizar las tres estancias de investigación sin las cuales este trabajo hubiera sido imposible de realizar. En especial a Héctor Ferrer, Teresita Rojas y a Gabriela Sotelo por su compromiso impecable en el trabajo, su cariño y su apoyo.

A la Dra. Deborah Dorotinsky, desde una profunda admiración por su trabajo y su persona, mi agradecimiento por su guía, confianza y motivación en cada etapa de este proceso.

Mi agradecimiento también al Instituto Hemisférico del Performance y Política, en particular a Diana Taylor y Helaine Galwica por facilitarme el acceso al archivo de Jesusa Rodríguez. A la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de Madrid, a la Biblioteca del Museo Reina Sofía y a todos esos espacios que con su emanación de conocimiento contribuyeron a esta investigación. A las calles de Madrid, el parque del Retiro, y a los secretos que para mí guardó en las páginas de una librería.

A Anna Saura, Lorenzo Balducci, Ciaran Cosgrove, María Gutiérrez Zúñiga y a todos aquellos que con sus actos y palabras facilitaron que esta investigación se completara.

Un agradecimiento especial a Alfonso Ochoa por la realización del interactivo, por la paciencia para comprendernos, la creatividad y tiempo dedicado a este trabajo.

A Jesusa Rodríguez por su entrañable amistad y la disposición para abrir las compuertas de la potencia del deseo que anida en *Donna Giovanni*, por la entrega de su mirada. A Ricard

Carbonell por compartir con pasión su proceso creativo, por su disposición y apertura para hablar de su obra. A Carlos Saura por su generosidad, lucidez y por mostrarme su mundo con esa hospitalidad.

Una vez más, a Don Ernesto de la Peña. Este trabajo es también suyo por haberme llevado de la mano y de la oreja a encontrarme por primera vez con la resonancia de *Don Giovanni*.

Didanwy Kent Trejo

Ciudad de México, 13 de agosto del 2016, "La Quiñonera".

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	p. 1
----------------------------------	------

PRIMERA PARTE

<u>Capítulo I. La Promesa</u>	p. 21
--	-------

1. La promesa como estructuradora del mito de Don Juan	p. 21
2. La promesa como acto performativo.....	p. 31
3. La promesa erótica.....	p. 52
4. La promesa: de Don Juan a Don Giovanni.....	p. 63

<u>Capítulo II. La Imagen Intermedial: movimiento, instante y acontecer...</u>	p. 81
---	-------

1. Algunos antecedentes sobre el enfoque intermedial.....	p. 82
2. Dinámicas de la imagen: movimiento, instante y acontecer.....	p. 104
3. El acontecer de la imagen (imagen-cine/ imagen-teatro).....	p. 120

<u>Capítulo III. «Resonancias», «Ecos» Y «Reverberaciones»: Una aproximación epistemológica para el estudio de la imagen</u>	p. 131
---	--------

1. «Resonancia».....	p. 133
2. «Ecos» y «Reverberaciones».....	p. 141
3. Constelaciones.....	p. 148

SEGUNDA PARTE

<u>Apertura</u>	p. 158
<u>Constelación I. El acto creativo como promesa: tres fenómenos artísticos vinculados al <i>Don Giovanni</i></u>	p. 169
Sección 1. La <i>Donna Giovanni</i> de Jesusa Rodríguez.....	p. 173
Sección 2. <i>Don Giovanni o la hija de don Juan</i> de Ricard Carbonell.....	p. 229
Sección 3. <i>Io Don Giovanni</i> de Carlos Saura.....	p. 269
<u>Constelación II: «Resonancias» de la promesa</u>	p. 333
Sección 1. Promesa de composición de <i>Don Giovanni o il dissoluto punito</i>	p. 337
Sección 2. Promesa musical.....	p. 361
Sección 3. Promesas de fidelidad:.....	p. 373
-Promesas de fidelidad al padre.....	p. 374
-Promesas de protección-fidelidad/venganza-amenaza.....	p. 384
-Juramentos a Leporello.....	p. 394
-Promesa religiosa.....	p. 399
Sección 4. Promesas colectivas de placer/libertad.....	p. 405
Sección 5. Promesas eróticas:.....	p. 424
-Promesas de amor/matrimonio.....	p. 424
-Promesas a la muerte.....	p. 448
Sección 6. Promesas rotas:.....	p. 467
-Evocación de promesas rotas.....	P. 467
-Advertencia de traición.....	p. 484
-Promesas rotas al padre.....	p. 491
-Promesa rota a la religión.....	p. 500
Sección 7. Promesa performativa.....	p. 504
<u>Conclusiones</u>	p. 513
<u>Bibliografía</u>	p. 535

INTRODUCCIÓN

*Don Juan no es un hecho, un acontecimiento,
que es lo que fue de una vez para siempre,
sino un tema eterno propuesto a la reflexión y a la fantasía.*

*No es una estatua que puede sólo ser reproducida,
sino una cantera de que cada cual arranca su escultura.¹*

Ortega y Gasset

Introducir significa literalmente 'llevar hacia adentro'. Considero que la introducción a un argumento siempre debe procurar abrir una puerta al lector hacia la morada del texto, ofrecerle las llaves para transitar cómodamente por todos los rincones. En este caso para poder hacerlo me resulta imprescindible iniciar compartiendo no sólo las llaves, sino el proceso mismo de la edificación de esta morada. La gestación de este trabajo inició durante la escritura del ensayo *La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera*,² en el cual realicé un estudio comparativo de dos puestas en escena³ de la ópera de Mozart y da Ponte. Como sucede casi siempre en los procesos de investigación, encontré en el trayecto materiales interesantes que en aquel momento no tenían pertinencia para el desarrollo del trabajo concreto que estaba realizando. De entre estos hallazgos hubo tres obras que llamaron poderosamente mi atención: la *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez, el *Don Giovanni o la hija de Don Juan*

¹ Ortega y Gasset, "Teoría de Andalucía y otros ensayos" en *Obras completas. José Ortega y Gasset* (España: Taurus, Fundación Ortega-Marañón, Tomo VI (1941-1955), 2006), 184.

² Didanwy Kent, "La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera" (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2012).

³ Karajan (1987) y René Jacobs (2006) donde se profundizó en la naturaleza trágico-cómica del *Don Giovanni*, con especial énfasis en la relación de don Giovanni y su criado Leporello.

de Ricard Carbonell y el *Io Don Giovanni* de Carlos Saura. Estas tres obras, relacionadas con el *Don Giovanni*⁴, tenían en común que todas, aunque vinculadas al discurso operístico, se enuncian fuera del marco tradicional de la ópera. De inicio, me resultaba interesante que, al situarse en un ámbito distinto, acentuaban el desplazamiento hacia nuevos lenguajes, medios y soportes, ofreciendo inesperadas interpretaciones y lecturas de la ópera. Decidí entonces que para mi proyecto doctoral quería trabajar con estas tres propuestas, aún sin saber la dificultad que esto supondría.

Dentro de la disciplina de la Historia del Arte, en la cual se inscribe este trabajo, las investigaciones que se realizan habitualmente suelen girar en torno al análisis de una o más obras de arte, o bien fundarse en la problematización de enfoques teóricos y metodológicos para el estudio de dicha disciplina. Se podría decir que en un inicio la ruta de mi investigación parecía apuntar hacia un trabajo de análisis de las obras, ya que mis objetos de estudio habían sido previamente elegidos. Sabía con certeza que el corpus con el que trabajaría estaría constituido por el performance-teatro-ópera titulado *Donna Giovanni*, en la versión de Jesusa Rodríguez, presentado en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato en el año de 1984; el cortometraje español *Don Giovanni o la hija de don Juan* de Ricard Carbonell del 2006, en el que el autor elabora una interpretación libre del relato que E.T.A. Hoffmann escribió como homenaje a Mozart en su libro *Don Juan y otros cuentos fantásticos* en 1813; y el largometraje *Io, Don Giovanni* del cineasta Carlos Saura estrenado en el 2010, cuyo eje argumental es el proceso de composición del *Don Giovanni*. Sin embargo, también tenía claro que esta vez no me interesaba hacer exclusivamente un

⁴ Para efectos de claridad discursiva cada vez que aparezca el nombre de *Don Giovanni* escrito con mayúscula me estaré refiriendo a la obra en su conjunto, mientras que cuando inicie con letra minúscula, es decir *don Giovanni*, haré alusión al personaje así nombrado en la obra.

estudio comparativo de las obras, ni mucho menos un recuento histórico de las mismas. Tenía, por consiguiente, la tarea de elegir exactamente qué era lo que iba a estudiar en las tres obras mencionadas.

Mi foco de interés se situaba en el fenómeno de la permanencia y desplazamiento de la obra; siempre me ha resultado fascinante el hecho de que desde el 28 de octubre de 1787 —fecha en que Mozart y da Ponte estrenaron su *Don Giovanni o il dissoluto punito* (*dramma giocoso*⁵ en dos actos) ante el público del Teatro Estatal de Praga— hasta nuestros días, esta ópera no ha dejado de representarse. Ahora bien, no sólo esta obra ha permanecido vigente y en una constante dinámica de resignificación, también el mito del que se desprende ha corrido con la misma suerte. El de don Juan es quizá, junto con el de Fausto, uno de los pocos mitos occidentales que ha permanecido vivo⁶ a través de los tiempos, tanto en las representaciones culturales como en el imaginario colectivo. Por tal motivo, desde el principio me pareció importante atender el fenómeno del desplazamiento en dos sentidos: por un lado, el traslado que se da del mito de don Juan para la configuración del *Don Giovanni*; y por otro, la transposición de esta ópera a los tres fenómenos artísticos que yo quería estudiar.

Más allá de la evidente relación temática que existía en el desplazamiento de la imagen arquetípica de don Juan, me dispuse a dilucidar qué fuerza era la que hacía emerger

⁵ La traducción al español sería drama cómico, cabe destacar que el término drama no implicaba en el siglo XVIII connotaciones trágicas, sino que era la indicación genérica empleada para designar una obra teatral.

⁶ Decir que un mito ha permanecido «vivo» implica pensar en que ha tenido «vida», según argumenta Mircea Eliade, "en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. Comprender la estructura y la función de los mitos en las sociedades tradicionales en cuestión no estriba sólo en dilucidar una etapa en la historia del pensamiento humano, sino también en comprender mejor una categoría de nuestros contemporáneos." Mircea Eliade, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil (Barcelona: Editorial Labor, 1991), 5.

una y otra vez dicha imagen. Comenzaron a surgir entonces algunas preguntas: en tanto imagen arquetípica, la figura de don Juan exterioriza la memoria cultural y social de cada tiempo, ¿pero qué memoria es la que se revela en dicha figura?, ¿a qué necesidades culturales y sociales, conscientes o inconscientes, responde que una y otra vez se resucite?, ¿qué potencia permite que esta imagen resulte inagotable y por lo tanto permanente?

Para intentar responder a estas preguntas, y sin olvidar que mis objetos de estudio debían ser el detonador principal de mi argumento, decidí conceder que fueran estos los que marcaran los puntos de partida de mi discurso. Considero que la mayor parte de las veces los procesos de investigación que realizamos dentro del ámbito académico, por los tiempos y estructuras de este medio, nos llevan a apresurarnos a elegir las herramientas teóricas y metodológicas con las que abordaremos nuestros objetos de estudio, muchas veces antes de haber tenido oportunidad de interrogarlos o de saber a ciencia cierta qué es lo que buscamos en ellos. En esta ocasión decidí que era importante permitir que las obras me "hablaran". Destiné un tiempo sólo a la contemplación y goce de la experiencia estética que ellas me ofrecían. Por supuesto, bajo la premisa de contestar las preguntas que ya me había formulado. Me interesaba saber exactamente qué es lo que se activaba en mí al verlas, ¿por qué a pesar de que en algunas de ellas la figura de don Juan, en tanto personaje, ya ni siquiera estaba presente, se podía sentir la misma esencia?, ¿era acaso el discurso mismo de la seducción el que configuraba dicha esencia? Después de un proceso que oscilaba entre la apreciación estética de las obras y la reflexión de las mismas, encontré que la estrategia principal con la que todos los autores de mis obras lograban mantenerme cautivada, se concentraba en ciertas escenas en las que el acto de la seducción se configuraba alrededor de una promesa. Decidí entonces que la columna vertebral de mi trabajo sería justamente la

promesa como fuerza motora de la imagen en *Don Giovanni*, y por lo tanto también como elemento estructurador del mito de don Juan.

Una vez elegida la ruta, mi proceso de investigación dio un primer giro, me di cuenta de que la promesa era un universo rico y complejo que exigía ser revisado desde varios niveles, mismos que exploraré a profundidad en el primer capítulo de este trabajo. Por el momento baste con decir que, dado que me interesaban los actos concretos de promesa que se daban en las tres obras de mi corpus, uno de los niveles de análisis debía situarse en la performatividad del acto. Para fortuna mía encontré que en la teoría del acto performativo no sólo ya se había problematizado profusamente en torno al acto de prometer en general, sino que Shoshana Felman había realizado un estudio profundo de la promesa como acto performativo justamente del don Juan de Molière. Tal hallazgo me permitió por un lado enriquecer enormemente mi aproximación a la promesa y por otro confirmar que más allá de mi subjetiva apreciación de las obras, en efecto la promesa era un tema medular en el mito donjuanesco. El otro nivel que consideré cardinal para este estudio fue el de la estructura simbólica y filosófica de la promesa. Como veremos más adelante, en la promesa se condensa el conflicto humano en el que anida una relación profunda del ser con su esencia erótica.

Ahora bien, considero que en cualquier labor de investigación existen al menos tres preguntas rectoras que responder: ¿cuál es el objeto de estudio?, ¿desde qué perspectiva se abordará? y ¿con qué herramientas teóricas y metodológicas se trabajará? Me parece que para aquel momento de mi proceso de investigación tenía claramente definido qué es lo que quería buscar y en dónde, es decir, las dos primeras preguntas estaban en proceso de ser

contestadas; pero faltaba por resolver una problemática fundamental: ¿de qué manera y con qué herramientas me propondría hacerlo?

Como se puede notar en la sucinta mención de las tres obras que he hecho al inicio de esta introducción, la naturaleza de cada una es sumamente distinta: Jesusa Rodríguez traslada la ópera al performance y al lenguaje teatral, con un elenco compuesto exclusivamente por mujeres y un solo músico al piano, juega con la adaptación libre del libreto original para darnos una visión crítica de la obra, además de incluir la presencia continua de referencias a la pintura manierista; Ricard Carbonell parte del relato literario *Don Juan* de E.T.A. Hoffmann, resignificando por entero su contenido, y de algunos fragmentos de *Don Giovanni*, para contarnos en nueve minutos una historia en cine cuyos escenarios son un motel y una cabina erótica; Carlos Saura, elabora su argumento con base en documentos históricos sobre la vida de da Ponte y Mozart, ofreciéndonos una interpretación del proceso de composición del *Don Giovanni*. Además, incorpora el lenguaje teatral y operístico al formato cinematográfico, pues rueda la totalidad de su película en sets de filmación. Como podemos notar en cada una de estas manifestaciones artísticas, los medios que se utilizan para su significación implican una problemática particular, y además guardan una relación sustancialmente diferente con el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte.

Tenía claro, a esas alturas del proceso, que me interesaba hacer un planteamiento en el que pudieran dialogar las imágenes de la promesa, que había encontrado en cada una, sin embargo había varios asuntos por resolver: ¿cómo se configuraban tales imágenes?, ¿desde qué perspectiva abordaría la noción misma de imagen?, ¿de qué modo establecería las relaciones entre las imágenes obtenidas?, ¿cómo tratar cada fenómeno respetando los

diferentes medios usados en su configuración y el discurso propio que en ellos se enuncia?, y ¿cómo entender la noción de medio? Estas y otras tantas preguntas de la misma naturaleza surgieron en este punto de la investigación. Por tal motivo debía concebir, como dice Georges Didi-Huberman, "herramientas maleables, herramientas de cera dúctil que adquieren para cada mano y para cada material utilizado, una forma, una significación y un valor de uso diferentes"⁷.

En el estudio comparativo que había realizado sobre dos puestas en escena del *Don Giovanni*, al que ya hice referencia previamente, había utilizado un enfoque intermedial, que también aquí podía ser pertinente. Considero que la corriente de estudios intermediales, en la que profundizaré más adelante, ofrece un rico panorama para abordar los fenómenos interartísticos. Por tal motivo me pareció que era conveniente seguir trabajando desde este mismo enfoque. Una de las características significativas de los discursos teóricos recientes sobre arte y medios es que reconocen que estos no deben ser estudiados exclusivamente en sus propios desarrollos históricos, sino en el contexto fronterizo de sus co-relaciones. La intermedialidad aborda justamente la cooperación de medios en el sentido de observar las mutuas influencias entre ellos. Debemos entender como medios tanto las disciplinas o lenguajes artísticos usados —como es el caso de la ópera, teatro, cine, y demás artes— así como las técnicas y recursos específicos que cada una de estas disciplinas utilizan en la construcción de su lenguaje expresivo. También consideraremos como medios los contextos socio-culturales en los que estos discursos surgen y se legitiman.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (London: Routledge, 2002), 40.

En el caso particular de mis tres objetos de estudio es evidente que cada uno utiliza medios distintos para la configuración de su discurso, mismos que decidí considerar respetando la unicidad de cada representación. Sin embargo, más allá de los recursos propios de cada lenguaje, ya sea cinematográfico, musical o teatral, y su co-relación, me interesaba también explorar el tránsito de la ópera a nuevos lenguajes como el del cine, teatro, performance y literatura, para observar qué configuraciones intermediales se dan entre las tres obras y en su relación con el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte. No había que olvidar en todo esto, por supuesto, que estos desplazamientos estarían en función de iluminar el argumento principal de mi trabajo: la imagen de la promesa.

La perspectiva intermedial me permitía abordar los flujos de un medio a otro, lo que además resultaba completamente afín a los planteamientos teóricos desde los que quería aproximarme al fenómeno de creación, migración, transformación y herencia de las imágenes. Desde los planteamientos de la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen, cuyo precursor es Aby Warburg, se han podido construir nuevas y ricas formas de estudiar la imagen, en las que se contempla no sólo su aspecto histórico en el sentido cronológico, sino también su vida más allá del momento en que fueron creadas, es decir, su sentido anacrónico. Para mí resultaba esencial que el diálogo entre las imágenes de la promesa se diera desde esta perspectiva de estudio porque me permitía atenderlas desde su doble naturaleza: en tanto imágenes que se expresan por un lado en el instante de su acontecer y por otro en su desplazamiento y continuo movimiento a través del tiempo. Entender la imagen como una energía viva, dinámica y en constante resignificación implicaba hacerme cargo de los distintos procesos de creación y manifestación. Determiné entonces que realizaría un estudio de las imágenes intermediales del que pudiera desprenderse un análisis

procesual en el que estuvieran involucrados los distintos momentos del proceso. Me incliné entonces por adoptar un modelo de investigación participativa⁸, por considerar que es de hecho el único modo de poder dar cuenta de un proceso creativo, acercándose a las fuentes lo más directamente posible, a los creadores y artistas que son quienes mejor conocen sus obras, yendo en búsqueda de los fragmentos materiales anteriores y posteriores al acontecimiento, y aterrizando en la praxis la producción de pensamiento que se derive de la investigación. Es evidente que dar cuenta de un proceso teatral como el de Jesusa Rodríguez, que pertenece a la categoría de las artes conviviales en las que los acontecimientos son efímeros, implica una complejidad diferente que abordar los acontecimientos cinematográficos. Sin embargo, no porque en el caso del cine contemos con la obra podemos decir que con verla sea posible dar cuenta de su proceso creativo, de hecho, en ambos casos si se quiere hacer un análisis procesual de las imágenes se debe considerar todas las distintas etapas de los procesos.

En el caso de una puesta en escena que se ha llevado a cabo muchos años atrás, como lo es *Donna Giovanni*, la alternativa es asumirla siempre desde la distancia y comenzar a construir a través de los archivos, los restos materiales, los testimonios de aquellos que participaron de la construcción del acontecimiento, ya sea como espectadores o como creadores, etc. En el caso de las obras cinematográficas, para hacer un análisis procesual se debe contemplar desde la creación del guión, el entrenamiento actoral, la

⁸ Coincido con los planteamientos del filósofo del teatro Jorge Dubatti, que retomando el término de María Teresa Sirvent habla de la figura del investigador participativo, definiéndolo como "aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya sea como espectador, investigador de campo o gestor, político cultural.[...]" Dubatti se refiere de manera específica al campo teatral, sin embargo yo considero que es posible seguir un modelo de investigación participativa también del campo cinematográfico, considerando como parte fundamental para su estudio los procesos de creativos y de producción de las obras.

Véase: Jorge Dubatti, *El teatro de los muertos* (México: Libros de Godot, 2014), 128-129.

dirección, los planes de rodaje, los *storyboards*, la filmación, la edición, el montaje, y otros tantos elementos relacionados con la producción que a mi juicio son indispensables para entender el desplazamiento y la configuración de sus imágenes.

Tenía entonces claro que iba a estudiar las imágenes de la promesa en las tres obras de mi corpus, desde su enunciación performativa y simbólica, y que iba a tratarlas desde un enfoque intermedial con una aproximación a ellas en tanto imágenes vivas en perpetuo movimiento, considerando los procesos creativos que permitieron su manifestación. Para llevar a cabo un análisis procesual en el que se contemplaran las imágenes desde las perspectivas ya explicadas, abarcando todas el universo teórico, filosófico y simbólico que quería, resultó necesario encontrar una forma de poner a dialogar los distintos fragmentos en los que se pudieran incorporar las huellas de cada proceso creativo para estudiar las imágenes de la promesa en sus distintas dimensiones. Decidí plantear una aproximación epistemológica propia en la que, desde mi perspectiva, es factible vincular la teoría y la praxis para trabajar con la imagen, sus procesos y manifestaciones. Elegí para tal propósito tres términos rectores: «resonancia», «eco» y «reverberación».

La elección de estas nociones para plantear un estudio sobre las imágenes de la promesa se debe, por un lado, a la necesidad de dislocar y romper con terminologías que asocien el concepto de imagen con lo visual (como suele hacerse casi siempre en las teorías sobre la imagen en los estudios de Historia del Arte) esto porque me interesaba acentuar las imágenes en su condición intermedial sin privilegiar los aspectos visuales; por otro lado porque encontré en la traslación de estos tres términos, usualmente comprendidos como fenómenos sonoros, la posibilidad de condensar las distintas dinámicas de las imágenes y sus medios, así como todos los otros planos de mi estudio. Aunque de manera detallada

explicaré en qué consiste mi propuesta en el tercer capítulo de este trabajo, por el momento me parece importante esbozar un panorama general de estos planteamientos.

Ya he mencionado que para mi abordaje un asunto cardinal radica en el desplazamiento, la dinámica y el movimiento de la imagen de la promesa, no sólo respecto a *Don Giovanni* y los tres fenómenos que trabajo, sino también respecto a esta ópera y el mito de don Juan. A esta potencia vital y energía dinámica, cuya fuerza he ubicado específicamente en las imágenes de la promesa, se le comprenderá en el marco de este trabajo como «resonancia». Desde la acústica, la «resonancia» se define como la capacidad de vibrar que tiene un objeto. Es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren. Todos los cuerpos o materias físicas tienen lo que se denomina "frecuencia de resonancia": una pared, un edificio, una copa, un puente, el cuerpo humano. Si entendemos la «resonancia» como la capacidad de vibrar en sentido metafórico, más allá de concebirla como vibración sonora únicamente, debe considerarse como una propiedad fundamental de la vida. Es decir, la «resonancia» está ligada a la sensación, no hay sensación sin vibración y esta última puede ser sonido, pero también es textura, color, luz, forma, etc. El fenómeno de la «resonancia» involucra varios planos a la vez: Es por un lado «resonancia» de una imagen que trae consigo la energía del tiempo en el que fue gestada, aunque también del fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo; y por otro es «resonancia» de la vibración que se produce en el cuerpo de aquel o aquellos que están siendo impactados por ella, es decir, en el instante de su expresión materializada en un acto performativo. Sostengo, entonces, que a partir de las relaciones intermediales de las tres obras de este estudio podemos acceder a los distintos planos de las «resonancias» de la promesa.

Explico a continuación de qué manera considero que las nociones de «eco» y «reverberación» nos ayudarán a entender las «resonancias» de las imágenes de la promesa. Estos dos fenómenos, típicamente asociados a la reflexión del sonido, en su traslación hacia el estudio de la imagen, me han permitido establecer la condición fenomenológica de los medios empleados en cada una de las obras, para dar cuenta tanto de los procesos de creación como de los acontecimientos teatrales y cinematográficos. La diferencia sustancial entre el «eco» y la «reverberación», para la acústica, consiste en que para que se dé el primero, debe haber una distancia mínima determinada entre la voz emitida y el obstáculo en el que se refleja para regresar la voz a su fuente; mientras que, en el segundo, la distancia es menor⁹, por lo que el sonido inicial y el reflejado se superponen. A grandes rasgos, simplificando por el momento el argumento sólo con el fin de introducirlo, en la propuesta teórica que hago considero al «eco», más allá del fenómeno de repetición del sonido, apelando a la otra definición de la palabra: “Repercusión o efecto que continúa tras la desaparición de la causa”. De tal manera, propongo considerar «ecos» a todos aquellos restos o fragmentos que permanecen después del acontecimiento en los que quedan algunas marcas esenciales de la experiencia que se sedimentan en la memoria corporal y mental de los seres humanos. Los «ecos» serían, para los fines de este estudio, por ejemplo, las críticas en periódicos o revistas, las cartas del público, los testimonios de las personas que, ya sea por haber formado parte del proceso creativo o por haber tenido una experiencia con el acontecimiento, pueden dar cuenta de él a través de su voz o su pluma. Cabe destacar que la noción de acontecimiento, en la que problematizaremos más adelante, es una noción que implica ser comprendida de manera diferente en el caso del cine y el teatro. Por el momento

⁹ La superficie reflejante en el caso del eco debe estar a más de diecisiete metros de distancia de la fuente, en el caso de la reverberación la distancia debe ser menor.

baste con decir que, de manera general en el caso de las puestas en escena, la noción de acontecimiento se comprenderá como la representación llevada a cabo, no sólo tomando en cuenta el estreno de la obra, sino las distintas funciones de la misma; y en el caso de la película o el cortometraje, lo entiendo como el momento en que se exhiben tanto en una sala de cine como en cualquiera de sus reproducciones, es decir, incluida la experiencia de verla en casa. Igual que con el fenómeno acústico del «eco», en donde sí hay más de una superficie reflectora el eco es múltiple (se repite varias veces), con los fenómenos artísticos sucede lo mismo, las voces, miradas y testimonios suelen ser múltiples y variados, dependiendo de la repercusión que han tenido a través del tiempo.

Establezco en cambio, como «reverberación», aquellas huellas que quedaron del momento preciso de la acción, como lo son los restos de escenografía, vestuarios, registro fotográfico o en video, los espacios en los que se desarrollaron las acciones, sets de filmación, teatros, etc. Pero también son «reverberaciones» los guiones, partituras, libretos, cartas que dan cuenta del proceso de montaje, el detrás de cámara de los cortometrajes y películas, registros del proceso de producción y edición, las notas y diarios de los participantes, contratos, convenios, apuntes sobre el trazo escénico, grabaciones sonoras, iluminación, y todo aquel documento que de algún modo dé cuenta del proceso de creación de la obra. Considero que tanto los «ecos» como las «reverberaciones» deben ser abordados siempre desde un punto de vista fenomenológico e intermedial, es decir, sin olvidar que formaron parte de un todo, que son fragmentos que proceden de un mismo fenómeno y que están en una relación indisoluble unos con otros.

Doblemente influida, por un lado, por los fascinantes paneles del *Atlas Mnemosyne*¹⁰ de Aby Warburg, y por otro, por la reformulación de los modelos temporales que Walter Benjamin planteó a partir de la noción de imagen dialéctica; propongo, para el trabajo práctico del cual derivan los análisis procesuales de las imágenes, una organización de los fragmentos en constelaciones¹¹ que se rige bajo una lógica de red sin un centro determinado. En las constelaciones, las estrellas son independientes, no tienen ninguna relación entre sí, pero nuestra observación nos ha llevado a establecer líneas de unión que permiten que encontremos formas al contemplarlas. El procedimiento que llevé a cabo para crear un diálogo entre las imágenes de la promesa de las tres obras de mi corpus de investigación fue estableciendo concretamente dos constelaciones, en las que dialogan los «ecos» y «reverberaciones», que tracé iluminando diferentes manifestaciones de las imágenes de la promesa.

Resulta importante destacar que la constelación de «resonancias», «ecos» y «reverberaciones» de cada fenómeno es compleja y puede ser articulada de infinitas maneras,¹² lo que daría por resultado un universo inagotable. Por lo tanto, me limité a

¹⁰ El *Atlas de imágenes Mnemosyne* es el gran proyecto al que Aby Warburg dedicó varios años de su vida. Warburg colocaba reproducciones fotográficas de obras de arte, grabados, fotografías, ilustraciones científicas e incluso recortes de periódico en unos grandes paneles forrados de color negro en donde establecía relaciones entre las imágenes. Recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en estos paneles en los que continuó hasta su muerte poniendo, cambiando y agregando elementos. Para un estudio detallado sobre el tema véase: Aby Warburg, *Atlas de imágenes Mnemosyne*, trad. y estudios de Linda Báez Rubí (México: IIE, UNAM, 2012), 2 vols.

¹¹ Entiendo por constelación un mosaico en el que se construye un sistema abierto de relaciones posibles para dar cuenta de un fenómeno particular, siguiendo la idea de constelación establecida en *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

Cfr. con Walter Benjamin, *El libro de los Pasajes*, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera F. Guerrero, (Madrid: Akal, 2005).

¹² En el modelo de constelaciones se pueden establecer de manera horizontal una y otra vez posibles relaciones en las que habrá «ecos» que dependiendo la posición de correspondencia que ocupen dentro de la constelación puedan ser considerados «reverberaciones» o viceversa. Pienso por ejemplo en que la partitura o el libreto de Don Giovanni escritos por Mozart y da Ponte para su puesta en escena operística

establecer dos constelaciones concretas cuya lógica se rige a partir de un aspecto específico de la promesa. Para cada constelación se contemplaron sólo los «ecos» y «reverberaciones» que fueron necesarios para su construcción.¹³

Ahora bien, he esbozado a manera de reflexión cuál ha sido el camino recorrido en mi proceso de investigación. El texto escrito, así como el interactivo en el que se encuentran las constelaciones virtuales, de las que daré cuenta más adelante, son el resultado de un trabajo en el que se ha buscado unir la teoría y la praxis para la producción de pensamiento. La edificación de esta morada, de la que espero haber dado ya las llaves más sustanciales al lector, estará dividida en dos partes: la primera, en la que se exponen las argumentaciones teóricas y filosóficas, inicia con el capítulo I titulado "La promesa", en donde se exponen los planteamientos de la que considero la columna vertebral de este trabajo. Para poder más tarde situar la promesa como «resonancia», considero imprescindible hacer un atento recorrido por sus distintos niveles. Por tal motivo este extenso capítulo abarcará la promesa como estructuradora del mito de don Juan, como acto performativo, como potencia erótica y por último, para irnos adentrando en materia, en su desplazamiento del mito de don Juan a *Don Giovanni*. El capítulo II, "La imagen intermedial: movimiento, instante y acontecer", está dedicado a la exposición de los planteamientos teóricos sobre la perspectiva de estudios de la intermedialidad, así como a los postulados sobre la forma en la que se conciben las nociones de acontecimiento e imagen en este trabajo. El último capítulo, de la primera parte, estará destinado a mostrar el

pueden ser considerados «reverberaciones» de dicho acontecimiento, pero a la vez sostienen una relación de «eco» con cada una de las obras que han partido de ellos.

¹³ El proceso específico que llevé a cabo para la construcción de las constelaciones, en lo que se refiere a la praxis con las imágenes, así como los procesos que empleé para la escritura de los análisis procesuales que de ellas se derivan está explicado a detalle en el apartado de *Constelaciones* del tercer capítulo de este trabajo.

planteamiento teórico del que ya he hablado: "«Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una aproximación epistemológica para el estudio de la imagen de la promesa". En él me detendré a explicar a detalle lo que ya he esbozado de manera muy general, así como a explicar con detenimiento la forma de trabajo que se llevó a cabo con las constelaciones y las instrucciones para la lectura conjunta con el interactivo que es un elemento indispensable para la comprensión del texto.

La segunda parte del trabajo, que por cierto abarca dos terceras partes de esta tesis, está conformada por las dos constelaciones de «ecos» y «reverberaciones» en las que se muestran distintas dinámicas de «resonancias» de la promesa. La primera titulada "Constelación I. El acto creativo como promesa: tres fenómenos artísticos vinculados al *Don Giovanni*" se enfoca en la reconstrucción del proceso creativo llevado a cabo por Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura para la realización de sus respectivas obras. En ella habitan los «ecos» y «reverberaciones» que dan cuenta del acto creativo como una forma de promesa. La "Constelación II: «Resonancias» de la promesa" incluye un estudio minucioso y extenso de las distintas «resonancias» de las imágenes de promesa teniendo como hilo conductor las «reverberaciones» del *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte, es decir, por un lado de los pasajes concretos que hay en la partitura y el libreto, pero también de las memorias y cartas sobre el proceso de composición de esta ópera. En esta constelación dialogan fragmentos de las tres obras del corpus. Los análisis procesuales, así como las constelaciones interactivas permiten acceder a las «resonancias» de las imágenes de la promesa desde distintos ángulos, situados desde una perspectiva anacrónica nos permiten adentrarnos en la profundidad del conflicto humano fundamental. Esta constelación está dividida en siete secciones abarcando la promesa de composición de *Don*

Giovanni o il dissoluto punito, la promesa musical, las promesas de fidelidad, las promesas colectivas de placer/libertad, las promesas eróticas, las promesas rotas y por último las promesas performativas. El propósito de esta constelación es ver expresada en su plenitud la promesa resonante, viva, desplazada y en una dinámica permanente. Ahora bien, como primer rincón de esta morada, adentrémonos ahora en la habitación y caja de «resonancia» de las promesas de don Juan y su mito.

PRIMERA PARTE

Capítulo I. La promesa

Decir "don Juan" es hacer presente una historicidad condensada en el nombre¹⁴, es traer a la presencia la fuerza mítica de un arquetipo¹⁵ que, en el ritmo sostenido de su desplazamiento a través de los siglos, arrastra y deja a su paso en una constante dinámica de resignificación. En este movimiento perpetuo e incesante "algo" esencial se conserva. ¿qué es ese "algo" que da vida y motor al mito donjuanesco? En tanto imagen arquetípica, la figura de don Juan surge una y otra vez, apelando a la memoria cultural y social de cada tiempo. ¿Pero qué memoria es la que se revela en la figura de don Juan y a qué necesidades culturales y sociales conscientes o inconscientes responde el que una y otra vez se le resucite? A lo largo de este capítulo intentaré responder a por qué sostengo que ese "algo" esencial, eso que permite que la imagen de don Juan siga viva y dinámica en la memoria y en las representaciones culturales a través de los tiempos es la promesa.

¹⁴ "El nombre tiene una historicidad, que puede entenderse como la historia que se ha vuelto interna al nombre, para construir el significado contemporáneo de un nombre: la sedimentación de sus usos se ha convertido en parte de ese nombre, una sedimentación que se solidifica, que concede al nombre su fuerza" Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Editorial Síntesis, 1997), 62.

¹⁵ Resulta importante destacar que entiendo por figura arquetípica aquella derivada de la noción de Jung sobre el arquetipo, es decir: "El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge."

Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (España: Editorial Paidós, Biblioteca de Psicología profunda, 1970), 11.

Sobre el arquetipo junguiano Gilbert Durand apunta lo siguiente: "Jung denomina *arquetipo* a este «sentido espiritual», a esta infraestructura ambigua de la propia ambigüedad simbólica. El arquetipo «per se», en sí mismo, es un «sistema de virtualidades», «un centro de fuerza invisible», un «núcleo dinámico», e incluso «los elementos de estructura numinosa de la psiquis». El inconsciente proporciona la «forma arquetípica» de por sí «vacía», que para llegar a ser sensible para la conciencia «es inmediatamente colmada por lo consciente con la ayuda de elementos de representación, conexos o análogos». Por lo tanto, el arquetipo es una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográfica, regionales y sociales, de la formación de imágenes."

Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968), 72.

Este primer capítulo estará dividido en cuatro apartados que nos permitirán revisar la promesa desde distintas perspectivas y dimensiones que serán necesarias para el desarrollo de este trabajo. El primer apartado *La promesa como estructuradora del mito de don Juan* busca esclarecer por qué considero ésta como la columna vertebral para entender el mito donjuanesco; el segundo apartado *La promesa como acto performativo* está abocado al establecimiento de la promesa dentro del campo de estudio de las teorías del acto performativo, por lo que haré un recorrido de dichas teorías (Austin, Derrida, Butler y Felman) en torno a la promesa; en el tercer apartado *La promesa erótica* exploraré la promesa en relación a la noción de erotismo tomada sobre todo de Bataille; por último en el cuarto apartado *La promesa, de Don Juan a Don Giovanni* ejemplificaré, con algunas escenas de las obras de Tirso, Molière y Mozart-da Ponte, el desplazamiento de la promesa.

1. La promesa como estructuradora del mito de don Juan

Antes de profundizar de manera específica en cuáles son las promesas de don Juan y qué están representando, comencemos por esclarecer ¿qué es una promesa?, ¿qué exactamente estamos haciendo cuando decimos "yo prometo"?

La promesa es un acto de fe; a partir del momento en que proferimos un "yo prometo", estamos interpelando al otro, invitándolo a confiar en que dicho acto se cumplirá a su debido tiempo. Prometer implica generar una expectativa, sellar un acto de espera, abrir las coordenadas de espacio-tiempo y proyectarlas a un futuro todavía inexistente. La promesa es un acto que sintetiza el quehacer humano entre el deber moral (lo que debo) en contradicción con la convicción ética (lo que puedo). Desde la perspectiva de Nietzsche, la promesa condensa el conflicto humano por excelencia: "Criar a un animal al que le sea *lícito hacer promesas* ¿no es precisamente esta misma paradójica tarea la que la naturaleza

se ha propuesto con respecto al hombre? ¿no es este el auténtico problema del hombre?"¹⁶

Si como dice Nietzsche el acto de prometer puede definir hasta cierto punto la problemática de lo humano, no debería sorprendernos que don Juan, al encarnar reiteradamente la ruptura sistemática de sus promesas, se convierta en una imagen necesaria que vuelva una y otra vez, como síntoma de un padecimiento no resuelto gestado por el deseo.

Pensar la promesa como estructura fundamental, motor y centro del mito¹⁷ donjuanesco, implica atender la cuestión en varios planos. De manera inmediata surge, casi como una obviedad, que don Juan en todas sus versiones se presenta como un personaje que prodiga promesas a diestra y siniestra¹⁸ y las rompe repetidamente. En todos los argumentos sobre el mito, desde Tirso de Molina hasta las más recientes versiones, siempre encontramos la figura del indomable seductor que, trasgrediendo la ley humana y divina, lleva a cabo actos de promesa abusando y utilizando este medio para conseguir el amor de las mujeres.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*. intro., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 75.

¹⁷ La noción de mito ha sido revisada y discutida por muchos autores, como bien indica Mircea Eliade "Sería difícil encontrar una definición de mito que fuera aceptada por todos los eruditos y que al mismo tiempo fuera accesible a los no especialistas. Por lo demás, ¿acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales? El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias." Apunta también, que desde su perspectiva "la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría."

Mircea Eliade, *Mito y realidad*, 7- 8.

Para Nietzsche "El mito no tiene su base en una idea [...]; el mito es la idea misma, contiene una representación del mundo, evocando una sucesión de fenómenos, de acciones y de dolores."

Friedrich Nietzsche, *Obras completas de Federico Nietzsche, Tomo II, Consideraciones Intempestivas 1873-1875*. (Madrid: M. Aguilar editor, 1932), 363.

¹⁸ Eugenio Trías apunta: "Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido" en este sentido podríamos decir que las promesas de don Giovanni siempre portan consigo algo de siniestro. Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Editorial Ariel, 2001), 39.

Don Juan obviamente abusa de la institución de prometer. Pero ¿qué significa este abuso sobre el prometer mismo? El escándalo de la seducción parece estar fundamentalmente atado al escándalo de la promesa rota. Don Juan precisamente es el mito del escándalo en la medida en que es el mito de la violación: la violación no de mujeres sino de promesas hechas a ellas; en particular, promesas de matrimonio.¹⁹

Si como tal, el discurso de la seducción está ligado al acto de prometer, no resulta extraño que las promesas de don Juan sean promesas de matrimonio, ¿pero por qué siempre las promesas de don Juan son de esta naturaleza?

Notemos cómo en el matrimonio se condensan varios tipos de órdenes y estructuras. Por un lado, el matrimonio es una institución social que conlleva un deber moral regulado por una serie de compromisos; también es un acto religioso en el cual se está profesando la fe a través de la promesa. De algún modo toda promesa es una promesa de matrimonio si entendemos éste en el sentido amplio del término, es decir como el acto mediante el cual se desposa algo, se establece un compromiso con algo o alguien²⁰.

El acto emblemático que caracteriza a don Juan es la repetitiva violación de la institución matrimonial, es el acto herético por excelencia, la ruptura no sólo de la ley humana sino de la ley divina. Es el mito del escándalo porque en él se viola la ley en todos los órdenes posibles. Cada vez que don Juan rompe una promesa parece reiterar su esencia transgresora, con cada promesa rota se afirma como ateo, iconoclasta e incrédulo. Don Juan no cree en las promesas hechas a los otros, a través del continuo ritual de la seducción

¹⁹ Shoshana Felman, *El escándalo del cuerpo hablante. don Juan con J.L. Austin [y J. Lacan] o Seducción entre lenguas*, prolog. Stanley Cavell, epílogo Judith Butler, trad. Rebeca González Rudo, (Argentina: Ortega Ortiz Editores: Artefactos textuales, 2012), 5.

²⁰ Como apunta Shoshana Felman, la lengua francesa sugiere esta relación, ya que el significado etimológico del verbo *épouser*, "desposar", es "prometer" y las formas adjetivas *promis*, *promise*, "prometido, prometida" expresan estar comprometidos [*engaged*]. Felman, *El escándalo*, 25.

llevado a cabo en la enunciación de las promesas, don Juan hace que los otros crean en él: interpelando su fe, produce la creencia.²¹

La promesa de fidelidad que se hace por vía del matrimonio (en un acto de enunciación verbal) es una promesa de constancia y continuidad, es un compromiso de larga duración. Contrasta con la ansiosa prisa que lleva don Juan al declarar sus promesas, se manifiesta entonces como un ser del instante que promete la eternidad. Y es que don Juan es caracterizado como el que nunca se detiene, es el errante que siempre está en movimiento: "Don Juan es el que no permanece, tanto en el sentido espacial de permanecer en un sitio, quedarse en casa, habitar un lugar, como en el sentido temporal (durar, soportar, resistir el curso)."²² Sus promesas están ligadas a un tiempo de velocidad y urgencia porque don Juan es un viajero que siempre parte por partir, es aquel que siempre está por despedirse "el viajero que avanzando todo el tiempo, no hace sino ir al encuentro de aquello que está siguiendo y lo persigue. Es este movimiento paradójico lo que la estructura de la obra pone en escena."²³

El ritmo temporal de las obras sobre don Juan (que por cierto casi siempre se desarrollan narrativamente a lo largo de un día que comienza con la madrugada y termina

²¹ "El ritual es material en la medida en que es productivo, es decir porque produce la creencia que parece estar "detrás" de él." Judith Butler enfatiza el poder de los actos que en la repetición ritualizada de la convención producen la creencia. Butler hace referencia a Althusser, quien a su vez retoma las ideas de Pascal acerca de la creencia religiosa, en las que el gesto vacío se llena con el tiempo, y el pensamiento se produce en el curso de la repetición ritualizada de la convención: "arrodíllate, mueve los labios durante la oración, y creerás". Según Althusser las ideas no 'preceden' tales acciones, sino que 'inscriben' su existencia en las acciones de las prácticas gobernadas por rituales. Valdría decir que don Juan repite en la acción ritualizada de la promesa este esquema, es decir, produce la creencia de aquellos que a través de sus promesas recobran la fe. Volveré sobre este punto en el siguiente apartado sobre la promesa como acto performativo.

Butler, *Lenguaje*, 50.

²² Felman, *El escándalo*, 39.

²³ Felman, *El escándalo*, 39.

en la noche²⁴) está marcado por los actos de prometer ciertamente, pero de manera aún más significativa por los actos de ruptura de la promesa. Es decir, la fractura o ruptura es un principio estructurante en este mito; don Juan es, por lo tanto, el maestro de la ruptura y su mito, el mito del fragmento.

La paradoja está en el hecho de que las promesas enunciadas sean siempre promesas de larga duración formuladas por don Juan con una precipitación que acentúa el instante. ¿Qué prisa es la que lleva don Juan? ¿hacia dónde corre? Pareciera que su prisa responde simplemente a su temperamento voraz, y si bien es cierto que en parte es así, observando detenidamente los actos de abrupta promesa donjuanescos podemos notar que se apresura a prometer matrimonio porque don Juan no promete más que a aquellas mujeres que ya están comprometidas. A don Juan no le interesan las mujeres libres de compromiso, su mayor placer —de hecho su cometido específico— está en hacer que ellas rompan las promesas hechas previamente. Son mujeres que están en el tránsito de sellar sus promesas. Don Juan se alimenta de la duda entre los amantes, del atrevimiento que implica abrirse a lo desconocido; invita a la novedad del impulso del instante, al relampagueante deseo del primer encuentro. Se trata siempre de mujeres que están por casarse, excepto en el caso de la arquetípica Elvira, de la que hablaremos más adelante que es una mujer que ha establecido una promesa de matrimonio con Dios, refugiándose en la vida del convento. De hecho, aunque en cada obra cambien de nombre, contexto y matices y aunque la retórica de seducción empleada por don Juan sea distinta, es posible distinguir básicamente tres tipos femeninos en las obras sobre don Juan: 1) mujeres de una clase

²⁴ Al menos en el *Don Giovanni* se cumple este patrón temporal, en otras obras "mayores" del mito como "El burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, "Don Juan o el convidado de piedra" de Molière la duración es mayor de un día; sin embargo, es curioso notar cómo siempre hay una única noche, la noche de la muerte de don Juan. Los días entonces se perciben como un largo día que pareciera infinito hasta que llega su noche.

social baja, campesinas, aldeanas, pescadoras, a las que don Juan seduce con promesas de matrimonio que implican para ellas un ascenso de clase social; 2) mujeres de clase alta que han sido prometidas a algún hombre de su misma clase social y cuya promesa previa radica no sólo en que están comprometidas, sino en el valor de la promesa de castidad hecha a su padre y a su futuro marido; y 3) el ya mencionado caso de Elvira, que constituye una excepción pues es la única con la que don Juan sí lleva a término el matrimonio, aunque sea momentáneamente, pues de inmediato la abandona. Más adelante ahondaré en estos tipos y las implicaciones simbólicas que se anidan a partir de la ruptura de promesas a cada una de ellas.²⁵ Otra figura constante en el mito donjuanesco es la del criado que lo acompaña, aliado y crítico a la vez de la conducta disoluta de su amo. Leporello en la obra de Mozart y da Ponte, Catalinón en la de Tirso y Sganarelle en Molière, funcionan, cada uno en su propio relato, como arcontes de la promesa de don Juan, testigos silenciosos y cómplices activos.

Ejemplificaré en el último apartado de este mismo capítulo con algunas escenas que nos permitan observar las diferencias entre la obra de Tirso y Molière con el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte, entre los actos de promesa concretos. Por el momento, baste con decir que las promesas de don Juan son una incitación a la ruptura. Lo que aviva el deseo en el seductor es el desafío de lograr que la mujer en cuestión se atreva a romper sus compromisos previos para entregársele. Don Juan no puede ofrecer promesas menores, sus actos transgresores, el incumplimiento de sus promesas, deben llegar hasta las últimas consecuencias, transgredir la ley en todos sus órdenes.

²⁵ Tendremos oportunidad de ver con detenimiento la potencia de las promesas tanto de su enunciación como de su ruptura en *Don Giovanni* y en su manifestación en las tres obras de este estudio en la Constelación II en particular en las secciones de *Promesas eróticas* y *Promesa Rota*.

Ahora bien, decir que don Juan es un ser del instante que no teme a las consecuencias que se deriven de la ruptura sistemática de sus promesas, implica entender que no teme a nada ni a nadie, incluida la muerte. A la energía de movimiento perpetuo de don Juan sólo puede pararla su inverso, la inmovilidad absoluta de la estatua de piedra que lo llama a frenar su carrera, a hacer un alto total en su movimiento.

A los antagonistas de don Juan los vincula el enojo provocado por el incumplimiento desfachatado de éste. Tanto hombres como mujeres se unen en una persecución hacia aquel que ha roto con sus actos el orden, en apariencia confortable, en el que se encontraban antes de su llegada. Si la fuerza que impulsa a don Juan es la de la promesa, la fuerza que inspira a sus perseguidores es la de la amenaza. Las amenazas de hecho, constituyen también una especie de promesa negativa. Pensemos que amenazar es una forma de comprometerse uno mismo a hacer algo en contra de alguien. "Aunque el 'significado' de la promesa (de amor y de matrimonio) es por supuesto diferente al de la amenaza (de venganza y de castigo), la 'fuerza' detrás de ambas es la misma. El conflicto de Don Juan y sus perseguidores opone así una promesa a una amenaza..."²⁶

Por cada falta de don Juan, por cada promesa rota, hay un grupo de inconformes; los agraviados se solidarizan en su clamor de justicia, se van congregando en una "multitud" iracunda que persigue al culpable para hacer justicia. Cabría preguntarse si su desasosiego, la herida provocada por la ruptura, no proviene también de un sentimiento de culpa y fragilidad al no haber podido mantenerse inmunes ante la tentación del deseo, en el caso de ellas; o de una necesidad de culpar a don Juan en lugar de asumir la infidelidad de sus mujeres, en el caso de los personajes masculinos. De cualquier forma, lo cierto es que

²⁶ Felman, *El escándalo*, 17.

en don Juan, el juicio humano no será capaz de llevar a cabo la condena del culpable. La justicia parece ejercerse en un plano más allá de lo humano. Desde esta perspectiva podemos pensar la figura de don Juan en relación con la de un eficaz "chivo expiatorio"²⁷, que tras su muerte se lleva con él las dudas, culpas y deseos inhibidos de los otros. El orden social se restablece con la muerte o sacrificio²⁸ del culpable.

Ahora bien, una contradicción más emerge cuando consideramos el hecho de que don Juan, a diferencia de todos los otros, es el único que permanece fiel a sus propósitos: es consistente en hacer promesas que no piensa cumplir y en romperlas una y otra vez. En estricto sentido don Juan permanece fiel a sí mismo. En él la duda, culpa o tentación de frenar su carrera para demorarse en la entrega amorosa con alguna de sus conquistas, no representa nunca un conflicto. Y es que don Juan, aunque es el ser por excelencia, en el plano humano, de las promesas rotas, es fiel y constante en su desafío a la muerte. La prisa ansiosa de don Juan, es la de cumplir su promesa de matrimonio con la muerte. Podemos ver de manera clara el gesto con el que esta promesa se sella observando el último acto que lleva a cabo don Juan "dándole su mano" a la muerte, representada en la estatua del Comendador. El acto de "dar la mano de uno" también significa esposarse, es el gesto convencional que ritualiza la acción de comprometerse, pactar, cerrar un trato. El fuego que consume a don Juan al entregarse a la muerte sin titubear ni dar cabida al

²⁷ René Girard en su libro *El chivo expiatorio* sostiene que en todos los mitos hay un chivo expiatorio: "los perseguidores siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar [...] a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad. La acusación estereotipada permite y facilita esta creencia y desempeña un papel mediador. Sirve de puente entre la pequeñez del individuo y la enormidad del cuerpo social." Veremos a lo largo de este trabajo que don Juan puede ser entendido también como un chivo expiatorio.

René Girard, *El chivo expiatorio* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1986), 25.

²⁸ En el caso de don Juan se podría decir que se trata más de un auto sacrificio, pues él se entrega a la muerte sin dudar.

arrepentimiento que ésta le ofrece, es el fuego símbolo del deseo, fusión erótica²⁹ única promesa que no puede romperse. Finalmente, el seductor es seducido, su deseo errante encuentra morada en la muerte.

En el mito de don Juan aparece como una constante la relación de la muerte de don Juan con el banquete o la cena. Ya sea que se trate de que éste vaya a cenar con la estatua o que el comendador lo visite correspondiendo a la invitación que éste le ha hecho de ir a cenar,³⁰ el discurso de la comida está siempre presente.

No es poco importante que la muerte fantástica de don Juan esté asociada a la boca como órgano de placer. De cierta manera, se podría decir que el Don Juan es el mito de la boca como preciso 'lugar que media entre el lenguaje y el cuerpo'. La boca de Don Juan no es simplemente un órgano de placer y apropiación, sino también un órgano del habla 'par excellence', incluso el órgano de la seducción.³¹

La boca de don Juan deja de hacer promesas cuando acepta 'comer' la cena de la muerte. El órgano de la seducción deja de proferir palabras, el matrimonio con la muerte es el único acto que no admite réplica y por lo tanto es la única promesa que no puede romperse. Don Juan se queda sin boca que sea capaz de proferir promesas y sin cuerpo que sea capaz de romperlas. Esto nos lleva a acentuar que la contradicción fundamental que entraña la promesa radica en la relación de la lengua con el cuerpo. Prometemos con las palabras que salen de nuestra boca aquello que nuestro cuerpo es incapaz de cumplir. Es justamente sobre esta contradicción problemática entre el acto de habla y el cuerpo sobre la que

²⁹ En el apartado sobre la promesa erótica, que se encuentra en este mismo capítulo profundizo en la noción de erotismo, que será tomada fundamentalmente de Georges Bataille.

³⁰ En el caso del *Don Giovanni* la escena se desarrolla en casa de don Giovanni, en Tirso la estatua es la que invita a don Juan a cenar, y en Molière la invitación es doble, es decir, hay una primera escena en la que don Juan invita a cenar a la estatua y luego al día siguiente don Juan va al cementerio a cenar correspondiendo a la invitación del muerto. Es evidente que esta diferencia tiene implicaciones simbólicas en las que será importante ahondar más adelante.

³¹ Felman, *El escándalo*, 49.

propongo explorar un siguiente nivel de análisis de la promesa en el próximo apartado. Concluyo por lo pronto señalando que la promesa paradójicamente, como hemos podido constatar, no sólo origina el conflicto humano en el mito de don Juan, sino que también lo estructura. Es quizá esta la paradoja a la que hace referencia Nietzsche al señalar que la promesa condensa el conflicto humano por excelencia³².

2. La promesa como acto performativo

Soy incapaz de cumplir esa promesa que mi cuerpo te ha hecho
Paul Claudel, *El zapato de raso*

Ya hemos comprobado, en un primer nivel de análisis, que la promesa es un elemento estructurante en el mito de don Juan y también un conflicto humano fundamental; ahora exploraremos de qué manera ésta se expresa concretamente en actos performativos. Para poder establecer la promesa en su carácter performativo considero imprescindible hacer un breve recorrido de la teoría de lo performativo dentro de la cual el acto de prometer ha sido situado como uno de los puntos centrales en la discusión de dicha corriente de estudio.

2.1 La teoría de J.L. Austin: el acto performativo y su fuerza ilocucionaria

El término *performativo* surge en el marco de la filosofía del lenguaje con uno de sus máximos exponentes John Langshaw Austin,³³ quien en la "Conferencia I", cuya

³² Véase nota al pie número 14.

³³ J.L. Austin filósofo británico (Lancaster, Reino Unido 1911- Oxford 1960) centra su preocupación filosófica en el uso del lenguaje ordinario, considera que las distinciones corrientes del lenguaje no pueden ser desatendidas, contraponen esta visión del lenguaje con el "lenguaje de reflexión" que dice "estimula y favorece las falacias". Austin rechaza el empleo rutinario de teorías y jerga filosófica. Está interesado en estudiar de forma rigurosa y paciente aspectos particulares del lenguaje ordinario, con una dilatación morosa y un respeto por los datos lingüísticos, se interesa por esos problemas como cuestiones en sí, la utilización de sus logros para aproximarlos a problemas filosóficos es secundaria. Escribió pocas obras, pero su influencia se puede ver en la labor de difusión de sus ideas entre sus colegas y alumnos, dictando constantemente seminarios y conferencias. El libro de Austin *Cómo hacer cosas con palabras. 'palabras y*

transcripción se puede encontrar en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), lo introduce por primera vez.³⁴ Austin argumenta que, casi sin excepción, los filósofos y los lógicos han centrado su atención en los enunciados descriptivos o declarativos, es decir en las expresiones que describen algún estado de cosas o un hecho y que poseen la característica de poder ser verdaderas o falsas. Dicho autor centra su atención en un "fenómeno muy difundido y obvio que sería imposible que otros no lo hubieran advertido, al menos ocasionalmente" y al que sin embargo no se le ha prestado el debido cuidado: las expresiones *performativas*.³⁵ Estas expresiones tienen la función de llevar a cabo una "actuación", lograr un acto mediante el proceso mismo de su enunciación; poseen la peculiaridad de que al pronunciarlas en ciertas circunstancias llevamos a cabo una acción, hacemos algo más que decir algo.

El propósito fundamental que parece perseguir Austin, al menos en la primera parte de su trabajo, es el de poder establecer una distinción clara entre los enunciados *constatativos*³⁶ y los *performativos*. La tarea parece fácil si pensamos en los enunciados *performativos* explícitos tales como: "Sí, juro desempeñar el cargo con honradez"

acciones cuyo título original es *How to do things with words*, se publicó en 1962 en una edición póstuma que reunió las conferencias dictadas por Austin en Harvard en 1955. Otras obras del autor son *A plea for excuses, ifs and Cans*.

³⁴ El término *performativo* traducido al español como 'realizativo' es un neologismo derivado de 'realizar', lo mismo ocurre en el original inglés 'performative' derivado del verbo 'to perform'. En palabras del propio Austin, la elección del término se justifica así: "En otras ocasiones usé la palabra 'performatory' ('realizatoria'), pero ahora prefiero 'performativa' ('realizativa') porque es menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional. [...] Me he decidido por una palabra nueva; aunque su etimología no es irrelevante, quizá no nos sintamos tentados a atribuirle algún significado preconcebido."

J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. 'palabras y acciones'* (España: Paidós, 1996), 48.

³⁵ En la traducción al español del libro se refieren a estas expresiones como realizativas, sin embargo, considero que el anglicismo "performativo" es utilizado ya de forma recurrente en los textos que pertenecen a esta corriente de estudios, por lo cual a lo largo de este texto será empleado el término en el idioma inglés, pues considero que la palabra realizativo causaría confusión en el argumento de este trabajo.

³⁶ Austin decide llamarlos enunciados constatativos y no descriptivos porque "No todos los enunciados verdaderos o falsos son descriptivos; por esta razón prefiero usar la palabra 'constatativos'".

Austin, *Cómo hacer*, 43.

pronunciado durante una ceremonia de asunción a un cargo; o "Bautizo este barco 'Trinidad'" expresado al romper una botella de champagne contra la proa. Muy distinto que, si persiguiéramos un fin descriptivo del acto, es decir formulado en un enunciado *constatativo* funcionaría, por ejemplo, así: "Bauticé el barco con el nombre de Trinidad".

Austin plantea que para que un enunciado *performativo* tenga éxito requiere ser emitirse en las "circunstancias apropiadas", por las personas autorizadas y con las palabras precisas; además de hacerse en el orden y tiempo adecuados. Si por ejemplo en una ceremonia de matrimonio aquel que dice "Los declaro marido y mujer" no ha sido autorizado por la ley religiosa o social para hacerlo, el acto *performativo* "saldría mal", se consideraría como un acto *nulo* y entraría en la categoría de *infortunios*. Por el contrario, cuando todo "sale bien" y la acción se ejecuta con éxito estamos frente a una expresión *afortunada*.

La promesa para Austin es el acto *performativo* más "intimidatorio", supone una complejidad que la distingue del resto de las expresiones del habla. Según este autor para que la promesa sea un acto *performativo* exitoso, "las palabras deben ser dichas 'con seriedad' y tomadas de la misma manera".³⁷ Pero ¿qué implica decir o tomar las palabras 'con seriedad'? Austin se inclina a pensar que la seriedad de la expresión consiste en que ella sea formulada "—ya por conveniencia, ya para fines de información— como (un mero) signo externo y visible de un acto espiritual interno."³⁸ Cita en este punto de su trabajo una frase clásica de Hipólito³⁹, que a mi juicio condensa el conflicto humano

³⁷ Austin, *Cómo hacer*, 50.

³⁸ Austin, *Cómo hacer*, 50.

³⁹ *Hyppolytus* es un personaje de una tragedia de Eurípides en la que representa a la castidad y la renuncia a las pasiones humanas. Se resiste a la seducción de Fedra que es una mujer apasionada, ardiente y

manifiesto en la promesa del que he hablado anteriormente: "mi lengua lo juró, pero no lo juró mi corazón". Así, "te prometo", dice Austin, es un acto que "me obliga: registra mi adopción espiritual de una atadura espiritual.⁴⁰

Ahora bien, para que el acto *performativo* de prometer sea *afortunado*, según Austin, es apropiado que la persona que expresa la promesa, tenga la intención de cumplir con su palabra. Pero aclara:

¿Acaso cuando tal intención falta no hablamos de promesa "falsa"? sin embargo, hablar así no es decir que la expresión "te prometo que..." es falsa, en el sentido de que aunque el que enuncia eso dice que promete, en realidad no lo hace, o aunque describe, describe falsamente. Porque quien usa la fórmula "te prometo que...", 'promete'; la promesa no es siquiera 'nula', aunque es hecha de 'mala fe'. La expresión es quizá equívoca, probablemente engañosa y sin duda moralmente incorrecta, pero no es una mentira ni un enunciado erróneo. Lo que más podemos argumentar es que implica o insinúa una falsedad o un enunciado erróneo.⁴¹

Por ende, el acto *performativo* de la promesa nunca puede ser *nulo*; sin importar las verdaderas intenciones de aquel que promete, la promesa se lleva a cabo, y crea en consecuencia una expectativa en el otro. La única circunstancia en que la promesa puede ser un acto fallido o *nulo*, según Austin, es si el destinatario de la promesa no escuchó o no entendió que hice una promesa, o si se encuentra en el siguiente caso: "...una expresión performativa será hueca o vacía de un 'modo peculiar' si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. [...] Las expresiones *performativas*, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias

tempestuosa, poseída por Afrodita y que por los designios de esta diosa cae enamorada hasta la desmesura de Hipólito.

⁴⁰ Austin, *Cómo hacer*, 50.

⁴¹ Austin, *Cómo hacer*, 51-52.

ordinarias."⁴² Sobre este punto problematizaré más tarde, pero cabe por lo pronto subrayar que para Austin el contexto y el lenguaje ordinario son elementos indispensables para su argumentación sobre el *performativo*.⁴³

Ahora bien, dado que las promesas de don Juan son enunciadas sin que aquel que las profiere tenga intención alguna de cumplir su palabra; desde los planteamientos de Austin serían considerados como actos desafortunados (*infortunios*) dentro de la categoría de *abusos*, por ser actos pretendidos pero huecos. Según este esquema entonces, corresponderían a los *actos insinceros e incumplimientos*.

En una primera etapa del desarrollo de su noción sobre los enunciados *performativos*, Austin intenta encontrar algún criterio gramatical⁴⁴ que le permita diferenciarlos de los enunciados *constatativos*; se encuentra con la dificultad de distinguirlos ya que no todos los enunciados *performativos* son explícitos, hay otras expresiones *performativas*, consideradas por él como *expresiones primarias*⁴⁵, en las que el criterio gramatical no aplica. El imperativo "¡cásese!" puede ser visto, por ejemplo, como una elipsis del enunciado *performativo* "Le ordeno que se case". Una vez que reconocemos la existencia de expresiones *performativas* implícitas es prácticamente imposible distinguir las de las *constatativas*. La tesis de Austin se enfrenta a un primer *impasse* que lo lleva a comenzar de nuevo y reformular sus argumentos. El autor decide volver a revisar

⁴² Austin, *Cómo hacer*, 63.

⁴³ Desde esta concepción de Austin sobre el acto performativo los actos de don Giovanni, llevados a cabo en una representación teatral o cinematográfica no podrían considerarse actos performativos.

⁴⁴ Austin señala que las expresiones *performativas* tienen en común que suelen caracterizarse por la presencia de un verbo de la primera persona singular, del presente indicativo de la voz activa.

⁴⁵ Una *expresión primaria* sería, por ejemplo: "estaré allí" a diferencia de la *performativa explícita* "Le prometo que estaré allí".

algunas cuestiones fundamentales, considerando desde la base en cuántos sentidos puede entenderse que "decir" algo es "hacer" algo, o que "al" decir algo "hacemos" algo e incluso cuando "porque" decimos algo, "hacemos" algo. Surge así la clasificación en tres niveles del acto de habla o dimensiones del acto lingüístico:

1) **acto locucionario o dimensión locucionaria:** es el acto "de" decir, esto es, el acto que consiste en emitir ciertos ruidos con cierta entonación o acentuación, ruidos que pertenecen a un vocabulario, que se emiten siguiendo cierta construcción y que, además, tienen un "sentido" y "referencia".

2) **acto ilocucionario o dimensión ilocucionaria:** es el acto que llevamos a cabo "al" decir algo: prometer, advertir, afirmar, felicitar, bautizar, saludar, insultar, definir, amenazar, etc.

3) **acto perlocucionario o dimensión perlocucionaria:** es el acto que llevamos a cabo "porque" decimos algo: intimidar, asombrar, convencer, ofender, instigar, apenar, etc.⁴⁶

La distinción entre los tres niveles mencionados en el acto de habla es sólo una abstracción que permite teorizar sobre su naturaleza, ya que todo acto de habla genuino implica los tres niveles a la vez. Finalmente, Austin llega a la conclusión de que no es posible establecer una distinción categórica entre *constatativos* y *performativos*. Sin embargo, sí se puede hablar de una *fuerza*⁴⁷ *performativa* que se da, sobre todo, en el nivel ilocucionario de los

⁴⁶ Se puede encontrar estos tres niveles con una descripción exhaustiva en las Conferencias VIII, IX y X del libro de Austin.

Cfr. con Austin, *Cómo hacer*, 139-178.

Cabe destacar que el acto perlocucionario puede incluir lo que en cierto modo son consecuencias de nivel locucionario e ilocucionario del acto de habla, estas consecuencias no están dentro de la convención. Austin aclara que: "la expresión 'un acto' no es usada, en modo alguno, para aludir únicamente al acto físico mínimo. El hecho de que podamos incluir en el acto mismo un tramo indefinidamente largo de lo que podría también llamarse 'consecuencias' de él, es, o debiera ser, un lugar común fundamental de la teoría de nuestro lenguaje."

Austin, *Cómo hacer*, 151.

⁴⁷ Es importante destacar que Austin quiere distinguir entre fuerza y significado: "...desde hace algunos años venimos advirtiendo cada vez con mayor claridad que la ocasión en que una expresión se emite tiene gran importancia, y que las palabras usadas tienen que ser "explicadas" en alguna medida, por el "contexto"

actos de habla. Enfatiza además que "no puede haber un acto ilocucionario a menos que los medios empleados sean convencionales [...] para alcanzar los fines en un acto de este tipo en forma no verbal."⁴⁸ Aunque también aclara que es difícil saber dónde empieza y dónde termina la convención y que ese espacio de confusión es una de las herramientas más aprovechadas por la comedia (como se puede notar en algunas de las versiones de don Juan).

A manera de conclusión Austin revela que no hay una "pureza" del acto *performativo*, sin embargo considera que hay familias de actos lingüísticos emparentados y parcialmente superpuestos que es posible clasificar de acuerdo a la función de sus fuerzas ilocucionarias.⁴⁹ Los actos de prometer —y las promesas donjuanescas en particular— como se puede suponer, quedan dentro de la familia de los compromisorios, en donde podemos observar verbos como "prometo", "pacto", "juro", "apuesto", "garantizo", "doy mi palabra", "tengo la intención", "me propongo", "hago voto", "adhiero", "adopto", "defiendo", etc., varios de los cuales valen para el don Juan.

2.2 Crítica y contribuciones de Jacques Derrida a la teoría del acto performativo de J.L. Austin

La teoría del acto performativo de Austin sembró un antecedente que germinó en múltiples aproximaciones y estudios sobre al acto de habla y su performatividad. Uno de los

dentro del cual se intenta usarlas o fueron realmente usadas en un intercambio lingüístico. Sin embargo, quizá, todavía, nos sentimos demasiado inclinados a explicar estas cosas en términos del "significado de las palabras". Es cierto que también podemos hablar de significado para referirnos a la fuerza ilocucionaria "sus palabras tuvieron el significado de una orden" p. 144.

⁴⁸ Austin, *Cómo hacer*, 164.

⁴⁹ Los clasifica en: 1) judicativos 2) ejercitativos 3) compromisorios 4) comportativos y 5) expositivos.⁴⁹ De cada una de estas familias genera también una larga lista de verbos que pertenecen a ellas.

filósofos que se interesó en el trabajo de Austin fue Jacques Derrida. En el texto *Firma, Acontecimiento, Contexto*⁵⁰, que el pensador magrebí presentó en un Congreso Internacional sobre «comunicación», expone, entre otras cosas, su punto de vista crítico sobre la noción de performatividad austiniana.

Dice Derrida que Austin "ha hecho estallar el concepto de «comunicación»" devolviéndole su virtud polisémica, es decir, entendiéndola como la apertura de un campo semántico que no puede limitarse a la semántica, a la semiótica y todavía menos a la lingüística.⁵¹ El acto *performativo* es una «comunicación» que no se limita esencialmente a un contenido semántico construido y vigilado por una intención de verdad.

La crítica derridiana de la teoría del acto *performativo* de Austin se puede resumir a rasgos generales a partir de las dos grandes "omisiones" que ubica Derrida en el argumento de Austin: 1) el hecho de asignar, predominantemente, como origen de la fuerza del acto performativo el nivel de la ilocución y en un segundo término el nivel de la perlocución, olvidando por completo el nivel locucionario: el acto "de decir" 2) el hecho de situar la producción de performatividad del discurso de manera exclusiva en el lenguaje ordinario dejando fuera otros lenguajes como el escrito.

⁵⁰ Esta conferencia fue dictada en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa en Montreal, Canadá en 1971. El tema del coloquio era «La comunicación».

Jacques Derrida, *Firma, Acontecimiento, Contexto*, trad. C. González Marín, www.philosophia.cl/Escuela de filosofia, Universidad de ARCIS.

⁵¹ Según Derrida esta apertura de la noción de «comunicación» fue posible por cuatro razones básicamente: 1) Austin insiste en el análisis de la perlocución y la ilocución por ende considera los actos de habla como actos de «comunicación». 2) su categoría de «comunicación» es relativamente original ya que las nociones de Austin de locución y perlocución no designan el transporte o paso de un contenido de sentido, sino la «comunicación» de un movimiento original, una operación y la producción de un efecto. 3) a diferencia del constativo, el enunciado performativo no tiene su referente fuera de él, no describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. 4) Austin ha debido sustraer el análisis del acto performativo a la autoridad del valor de verdad y sustituirlo por el valor de fuerza, de diferencia de fuerza (ilocucionaria y perlocucionaria).

Las críticas de Derrida a la teoría de Austin suponen un importante cambio de ruta dentro de la teoría de la performatividad; si bien Derrida coincide con Austin en cuanto a la noción polisémica de «comunicación», advierte que:

Pertenece también al campo semántico de la comunicación el hecho de que se designa movimientos no semánticos. Aquí un recurso al menos provisional al lenguaje ordinario y a los equívocos de la lengua natural nos enseña, por ejemplo, que se puede comunicar un movimiento o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza puede ser comunicado: entendámonos, propagado, transmitido.⁵²

Y es que para Derrida una parte esencial de la «comunicación» humana está en la «escritura». Pero él no está pensando en una noción de escritura en su acepción corriente, insiste en que es necesario ver en ella un poderoso medio de comunicación que extiende muy lejos, si no infinitamente, el campo de la «comunicación» gestual y oral. Dice:

Si los hombres escriben es que tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar, es su «pensamiento», sus «ideas», sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la «idea», el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación que es la escritura.⁵³

Ahora bien, para Derrida el mismo contenido, antes comunicado por gestos o sonidos, será transmitido por la escritura y cíclicamente por diferentes modos de notación. En la escritura hay un principio de "reducción económica", "homogénea y mecánica". Se escribe para comunicar algo a los ausentes. La representación suplente habitualmente la presencia, pero ésta operación de suplementación no es percibida como ruptura de presencia sino como "reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la

⁵² Derrida, *Firma*, 1.

⁵³ Derrida, *Firma*, 4.

representación"⁵⁴. Para que una comunicación escrita continúe siendo legible a pesar de la desaparición del destinatario es preciso que sea repetible. Esta iterabilidad⁵⁵ estructura la marca de la escritura misma. "Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir".⁵⁶

Uno de los reclamos de Derrida hacia la teoría de Austin estriba precisamente en el hecho de que Austin considere el lenguaje de la escritura como "parasitario" con respecto al lenguaje ordinario.⁵⁷ La limitación que advierte Derrida en este argumento está en el hecho de que al excluir el lenguaje de la escritura dentro de la producción de enunciados performativos, está negando la «iterabilidad», la repetición de la «marca» que estaría situada (de manera consciente o inconsciente) al nivel locutorio de los actos de habla. Austin establece que la fuerza del enunciado performativo proviene mayormente del nivel ilocucionario del acto de habla, olvidando que en la locución hay ya una cadena de significantes portadores de una poderosa fuerza de enunciación, le concede un peso protagónico al contexto, la convención y las circunstancias en las que se lleva a cabo el

⁵⁴ Derrida, *Firma*, 6.

⁵⁵ El término «iterabilidad» explica Derrida, proviene de la raíz 'iter' que proviene a su vez de 'itara' «otro» en sánscrito. Por lo tanto, debe ser entendido como la lógica que liga la repetición a la alteridad.

⁵⁶ Retomaré más adelante este argumento sobre las marcas escritas y su iterabilidad, pues como se puede suponer este es justamente el caso de la partitura y el libreto de *Don Giovanni*.

Derrida, *Firma*, 8.

⁵⁷ De acuerdo con Derrida, Austin cancela la posibilidad de que cualquier enunciación performativa pueda ser citada cuando dice: "[...]en tanto enunciación nuestros performativos están expuestos igualmente a ciertas especies de males que alcanzan a toda enunciación [...] por ejemplo, una enunciación será hueca o vacía de una manera particular, si, por ejemplo, es formulada por un actor en escena, o introducida en un poema, o emitida en un soliloquio. [...] es claro que en tales circunstancias el lenguaje no se emplea 'seriamente', y de manera particular, sino que se trata de un uso 'parasitario' con relación al uso normal[...] Todo esto lo excluimos, pues, de nuestro estudio. Nuestras enunciaciones performativas deben ser entendidas como pronunciadas en circunstancias ordinarias." ⁵⁷

Austin, *Cómo hacer*, 63.

acto performativo, así como a la presencia y conciencia del sujeto hablante con respecto a la totalidad de su acto. Derrida critica este aspecto diciendo:

Esta presencia consciente de los locutores o receptores que participan en la realización de un performativo, su presencia consciente e intencional en la totalidad de la operación implica teleológicamente que ningún resto escapa a la totalización presente. Ningún resto, ni en la definición de las convenciones exigidas ni en el contexto interno y lingüístico, ni en la forma gramatical ni en la determinación semántica de las palabras empleadas; ninguna polisemia irreductible, es decir ninguna «diseminación» que escape al horizonte de la unidad de sentido.⁵⁸

Para Derrida la fuerza del acto performativo se sitúa en el nivel de la locución, pues en ella se produce la «iterabilidad» de la marca. Comunicar en el caso del acto performativo sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca. El lenguaje "no serio" o "parasitario" no puede quedar excluido del lenguaje ordinario, de hecho, es en la ruptura permanente de contextos, que dichos lenguajes facilitan, en donde Derrida sitúa la fuerza del acto performativo. Desde la perspectiva derridiana un contexto no es nunca absolutamente determinable, o más precisamente no está nunca asegurada o saturada su determinación. Derrida entiende la fuerza performativa en términos de cita, marca iterable; como en el caso de la firma que es una marca escritural que obtiene validez sólo a través de su repetición.

2.3 Otros enfoques sobre la teoría del acto performativo para un estudio de la promesa en Don Giovanni: Judith Butler y Shoshana Felman

Ahora bien, hemos revisado ya de manera general las propuestas teóricas de Austin y Derrida, ambas fundamentales para entender la noción de lo performativo. Ahora resulta

⁵⁸ Derrida, *Firma*, 14.

importante entender qué implicaciones tienen dichos enfoques en la concepción que se tendrá sobre la promesa como acto performativo a lo largo de este trabajo. La promesa como hemos dicho, condensa el conflicto humano, no es extraño entonces que dentro de la teoría del acto performativo las investigaciones estén muy frecuentemente organizadas alrededor del acto de prometer⁵⁹, pues se toma como modelo ejemplar de los actos de habla en general, como podremos ver a lo largo de este apartado en los trabajos de Shoshana Felman⁶⁰ y Judith Butler⁶¹, dos importantes estudiosas de la teoría del acto performativo.

Por lo pronto, comencemos por destacar que la promesa es considerada, a la luz de la teoría de Austin, el acto performativo por excelencia, que incluso cuando se enuncia sin el propósito de ser cumplida, el acto se concreta, pues de forma inevitable crea una expectativa en el otro. Establecimos también que las promesas que a nosotros nos atañen,

⁵⁹ Algunos trabajos que se pueden mencionar de la teoría del acto performativo centrados en la promesa son: R.M. Hare, "The Promising Game", en *Revue Internationale de Philosophie*, t. XVIII, 1964.; J.Harrison, "Knowing and Promising" en *Mind*, oct. 1962; John R. Searle, "How to Derive 'Ought' from 'Is'", en *Philosophical Review*, 1964; John, Scheneewind, *A Note on Promising*, en *Philosophical Studies*, v. XVII, no.3, abril 1966.

⁶⁰ Shoshana Felman es una crítica literaria que se ha especializado en literatura comparada francesa del siglo XIX y XX. Ha desarrollado su actividad como investigadora y profesora en la Universidad de Emory. Sus investigaciones muestran un interés en el psicoanálisis, el trauma y el testimonio (particularmente en el Holocausto, pero también en otros traumas colectivos), el feminismo y la teoría del acto performativo. Se reconoce en su trabajo una influencia importante de Jacques Lacan. Entre sus obras más recientes se pueden mencionar: *The Claims of Literature: The Shoshana Felman Reader*, ed. by Emily Sun, Eyal Peretz, Ulrich Baer, Fordham University Press, 2007; *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, 2002; *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, 1993; *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History* (co-authored with Dori Laub, M.D.) (1992); *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (1987).

⁶¹ Butler es una autora fundamental de la teoría 'queer', marcó un hito con su libro *El género en disputa*. Inspirada en el análisis de Foucault y Derrida, planteó una inversión del género a partir de la idea de performatividad: la identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales del género. En su libro *Cuerpos que importan* aclara la confusión del término performativo ligado sólo a su uso teatral. En el libro aquí citado profundiza en la idea de la reapropiación de los códigos. Utilizando la noción de "acto performativo" de Austin, aunque también rescatando las ideas de Derrida y de Foucault, pone de relieve el estatuto performativo y no sólo descriptivo de las enunciaciones del sexo y el género.

son las promesas de matrimonio que efectúa don Juan, y de manera concreta no sólo los actos de promesa sino también los actos de ruptura de dichas promesas.

Ahora bien, más allá de que "al" decir don Juan "te prometo" (nivel ilocucionario) consiga "por" decirlo llevar a buen puerto su ritual de seducción (nivel perlocucionario); detengámonos a pensar en lo que aportan los señalamientos que Derrida hace sobre la importancia "de" decir (nivel locucionario). Desde esta perspectiva podemos pensar los actos de promesa de don Juan, como actos de «comunicación», en los que es posible observar de manera explícita la iterabilidad de las marcas de escritura, referidas por Derrida, en más de un sentido. En un primer plano podemos notar que la repetición misma de la acción de hacer promesas y romperlas, que lleva a cabo don Juan en todas las versiones del mito, es en sí misma una marca de iterabilidad que da fuerza al personaje como "arquetipo performativo". En un segundo plano podemos destacar que, funcionan también como citas o marcas de iterabilidad, la repetición de ciertas palabras en el discurso de seducción utilizado por don Juan, en las diversas versiones del mito; o la reiteración de ciertos códigos de la retórica gestual y el uso recurrente de ciertos elementos iconográficos. Desde este enfoque se vislumbra la riqueza que se podría obtener rastreando estas marcas de iterabilidad en una obra como el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte, y las cadenas de marcas iterables que se pueden generar a partir del desplazamiento de dicha obra al cambiar de contexto, como lo veremos en las obras de Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura.

Por otro lado, Derrida plantea que la fuerza del acto performativo proviene de la ruptura de la enunciación con el contexto, Judith Butler da cuenta de ello en su libro *Lenguaje, poder e identidad* (1977) de la siguiente manera:

Para Derrida, la fuerza de lo performativo proviene justamente de su descontextualización, de su ruptura con un contexto previo y de su capacidad para asumir nuevos contextos. De hecho, Derrida afirma que, dado que un performativo es algo convencional, debe ser repetido para que funcione. Y esta repetición presupone que la propia fórmula continúa funcionando en contextos sucesivos, y que no está ligada a ningún contexto en particular, aunque —diría yo— siempre la encontramos en algún contexto.⁶²

Derrida, dice Butler, tiende a acentuar con su explicación una relativa autonomía de la operación estructural de todo símbolo, al identificar la fuerza del enunciado performativo como un rasgo estructural de todo signo, que debe romper con su contexto anterior para mantener su «iterabilidad». Desde esta perspectiva la fuerza del enunciado performativo no es heredada de un uso anterior sino producida después de su ruptura con cualquier uso previo. Desde el punto de vista de Derrida las enunciaciones performativas funcionan según la misma lógica del lenguaje escrito, es decir, en tanto que signos, aportan una fuerza de ruptura con su contenido. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental sino la estructura misma del acto. De esta manera Derrida opone la dimensión estructural a la semántica (separado de residuos sociales), por lo que el "error" o *infortunio* es parte de la condición circunstancial del acto mismo. La diferencia entre actos *afortunados* o *desafortunados* de Austin deja de ser importante, desde esta perspectiva. Coincido en este punto con la visión derridiana, en cuanto a que es precisamente la ruptura con el contexto lo que produce la fuerza en el acto performativo, al menos considero que, en el caso de la promesa así es. Ya he mencionado antes la íntima relación entre el mito de don Juan y la noción de ruptura. Hemos visto que éste, de hecho, se podría considerar el mito de la ruptura y del fragmento, pues su estructura está regida por las promesas rotas tanto del

⁶² Butler, *Lenguaje*, 240.

arquetípico seductor como las de todos los otros personajes. Ahora analicemos de qué manera se puede tender un puente entre la noción de ruptura intrínseca al mito de don Juan y la ruptura con el contexto como fuerza del enunciado performativo.

Recuperando el enfoque derridiano sobre la problemática del contexto en el enunciado performativo, Judith Butler sostiene que la afirmación de Austin según la cual sólo es posible conocer la fuerza de un enunciado una vez que la "situación total" de habla puede ser identificada, se ve amenazada por una dificultad constitutiva: "Si la temporalidad de la convención lingüística, considerada en tanto que ritual, excede el momento de la enunciación, y si ese exceso no puede ser ni completamente aprehensible ni identificable, entonces parece que parte de lo que constituye la 'situación de habla total' es la imposibilidad de lograr una forma totalizada en cualquiera de los casos."⁶³ Por lo tanto, pensar que hay un contexto apropiado para el acto de habla y que podremos juzgar sus efectos a través de dicho contexto es insuficiente. "La situación de habla no es un simple tipo de contexto, aquel cuyos límites espaciales y temporales pueden definirse fácilmente."⁶⁴

Considero que en el acto de prometer se explicitan las afirmaciones de Butler, ya que, como hemos visto antes, la promesa implica una apertura temporal, en la que efectivamente es imposible demarcar un límite espacio-temporal de su duración; y sin embargo es posible afirmar que cada vez que se rompe y cambia de contexto se activa una fuerza performativa del acto de prometer. Pero ¿si no es posible fijar un momento preciso de la ruptura del contexto, de qué manera se entiende dicha ruptura?

⁶³ Butler, *Lenguaje*, 19.

⁶⁴ Butler, *Lenguaje*, 19.

Dice Butler que "ser herido por el lenguaje es sufrir una pérdida de contexto, es decir, no saber dónde se está."⁶⁵ Aunque hace la afirmación anterior refiriéndose a situaciones de habla en las que hay una alocución insultante, considero que lo mismo vale para las situaciones de habla en las que se está llevando a cabo un ritual de seducción.

Ser objeto de un enunciado insultante implica no sólo quedar abierto a un futuro desconocido, sino también no saber ni el tiempo ni el espacio del agravio, y estar desorientado con respecto a la posición de uno mismo como efecto de tal acto de habla.⁶⁶

En el acto de seducción, igual que en los actos donde se es objeto de un insulto, se produce el efecto de dejar a la persona "fuera de control". Don Juan seduce con sus actos de promesa y al hacerlo produce una ruptura que, como ya hemos visto antes, opera en varios niveles: por un lado, está ejerciendo una ruptura al orden social y religioso pero por otro en ese momento preciso en que promete su cuerpo y su lengua, está seduciendo y desorientando al otro, al sumergirlo en el deseo, en ese impulso amoroso que nunca sabe ni de tiempos ni de espacio. La promesa permanece "viva" en la expectativa del otro de que ésta sea cumplida, mas cuando un nuevo suceso u otra nueva promesa pone en evidencia que don Juan no tiene intenciones de cumplir, se produce la herida, una nueva ruptura.

Es en todos estos niveles de ruptura en los que hay un cambio de contexto y en dicho desplazamiento, que está más allá de estructuras espacio-temporales pues pertenece a la complejidad de las emociones y pensamientos humanos, en el que se condensa la fuerza performativa de la promesa.

⁶⁵ Butler, *Lenguaje*, 19.

⁶⁶ Butler, *Lenguaje*, 20.

En efecto en la retórica de la seducción donjuanesca el lenguaje seduce y promete, pero también hiere. "Seducir es producir un lenguaje afortunado".⁶⁷ La ruptura de la promesa en don Juan, la herida producida no siempre se da en el nivel del discurso hablado, muchas veces se produce en el silencio y en la ausencia de un acto de cumplimiento de dichas promesas.⁶⁸ El lenguaje verbal o corporal de don Juan es el instrumento más importante de seducción, y "si el lenguaje puede preservar el cuerpo, puede también amenazar su existencia"⁶⁹. Y es que como advierte Butler, decir que las palabras hieren es combinar los vocabularios lingüísticos y físicos. "El hecho de que las metáforas físicas se utilicen para describir el daño lingüístico indica que esta dimensión somática puede ser importante para entender el dolor lingüístico."⁷⁰

En este punto me parece importante destacar la capacidad de "agencia"⁷¹ del lenguaje. Podríamos pensar, como señala Butler, que no es correcto atribuir agencia al lenguaje, que solo los sujetos podemos hacer cosas con palabras y que por lo tanto la agencia del lenguaje tiene su origen en el sujeto.

Hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas al lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos. Lenguaje es el nombre de lo que hacemos: al mismo tiempo "aquello" que hacemos (el nombre de una acción

⁶⁷ Felman, *El escándalo*, 19.

⁶⁸ En la Constelación II, sección 6. *Promesas Rotas* podremos ver que efectivamente una de las formas más recurrentes de expresión de la fuerza performativa de la ruptura se expresa a partir de la ausencia y el silencio.

⁶⁹ Butler, *Lenguaje*, 22.

⁷⁰ Butler, *Lenguaje*, 20.

⁷¹ "El intervalo entre las distintas ocurrencias de un enunciado no sólo hace posible la repetición y la resignificación del enunciado, sino que muestra cómo, con el tiempo, las palabras son capaces de desligarse del poder de herir y de recontextualizarse de formas más afirmativas, me refiero al hecho de que "abren una agencia". En este sentido la agencia no es la restauración de una autonomía soberana en el lenguaje, ni una réplica de nociones convencionales de dominio".

Butler, *Lenguaje*, 36.

que llevamos a cabo de forma característica) y aquello que efectuamos, el acto y sus consecuencias.⁷²

Es de hecho en la posibilidad de entender al lenguaje como agencia en la que se puede explicar la recontextualización incesante de lo performativo, ya que tal concepción permite entender al lenguaje como algo "vivo" cuya vida no depende del sujeto que lo enuncia; se disloca así la relación de origen del lenguaje atribuida al sujeto, para entender que el sujeto es responsable solamente de la iterabilidad del lenguaje.

Por otro lado, el acto de la promesa, si bien realiza su acción en el momento mismo de su enunciación, en la medida en que es un acto ritualizado⁷³, que como ya hemos dicho trae consigo una marca de iterabilidad, no es nunca un instante único. Como bien señala Butler: "El momento en un ritual es una historicidad condensada: se excede a sí mismo hacia el pasado y hacia el futuro, es un efecto de invocaciones previas y futuras que al mismo tiempo constituyen y escapan a la enunciación"⁷⁴. Es precisamente desde esta concepción del acto performativo, expresado en el presente de un instante, que por un lado condensa una historicidad, pero a la vez se proyecta hacia el futuro, en el que me interesa situar los actos de promesa en el mito de don Juan, pero sobre todo en el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte para la construcción de las imágenes de la promesa.

Como se puede notar, centrar la atención en el instante del acto performativo de la promesa sosteniendo que efectivamente su fuerza proviene, por un lado, de la ruptura del

⁷² Butler, *Lenguaje*, 26.

⁷³ A este respecto Butler haciendo una comparación entre el pensamiento de Derrida y el de Bordieu dice que mientras que este último acentúa la dimensión ritual de las convenciones que mantienen el acto de habla en Austin. Derrida sustituye el término ritual por "iterabilidad", dando así una versión estructural de la repetición en lugar del sentido más semántico que implica el término ritual social.

Butler, *Lenguaje*, 75.

⁷⁴ Butler, *Lenguaje*, 19.

contexto y por otro de la capacidad de agencia del lenguaje, implica centrar nuestra atención en el nivel locutorio del acto de habla. Es decir, importa ciertamente aquello que sucede "al" decir y lo que sucede "por" decirlo, pero de manera medular, interesa el acto "de" decir. Y es que el acto de habla es en sí mismo una acción corporal que pone de manifiesto el exceso de sentido que produce el cuerpo. La relación entre el habla y el cuerpo es una relación escandalosa, porque el acto no puede saber lo que está haciendo. Los actos de promesa en *Don Giovanni* son actos en los que el cuerpo siempre está involucrado. Cuando decíamos que don Juan es el mito del escándalo, nos referíamos justamente al "escándalo del cuerpo hablante" tan bien explicado por Shoshana Felman en su libro del mismo nombre. Felman encuentra en el mito de don Juan, tres niveles de escándalo:

El escándalo de la seducción del cuerpo humano en tanto que habla; el escándalo de la promesa de amor, en tanto es *par excellence*, la promesa que no puede ser cumplida; el escándalo del animal que promete en la medida en que lo que promete es precisamente 'lo insostenible'.⁷⁵

Felman sugiere que el cuerpo parlante siempre, en cierta medida, desconoce aquello que produce, dice siempre algo que no pretende decir. El cuerpo es por lo tanto un "punto ciego" del habla. "Aquel que actúa en exceso con respecto a lo que se dice, aunque actúa también en y a través de lo que se dice."⁷⁶

Cada vez que en alguna de las manifestaciones de *Don Giovanni* o vinculadas a este, como es el caso de las cuatro obras que constituyen el corpus de este trabajo, se llevan a cabo actos de promesa o de amenaza —que ya hemos visto que son promesas

⁷⁵ Felman, *El escándalo*, 6.

⁷⁶ Butler, *Lenguaje*, 30.

negativas— al mismo tiempo está habiendo un acto de habla y un acto corporal, en el que está en juego no sólo el cuerpo de aquel que enuncia la promesa o la amenaza, sino también el destinatario de la enunciación. De hecho, esta implicación de los cuerpos pone de manifiesto la vulnerabilidad del cuerpo del otro al habla. Una vulnerabilidad de la que muchas veces se sirve don Juan para lograr éxito en su ritual seductor. Sin embargo, resulta curioso que don Juan parece no ser vulnerable cuando otros profieren con el cuerpo y el habla amenazas en su contra, y es que don Juan, como ya hemos podido notar, es inmune a todos los lenguajes humanos. No hay palabra o cuerpo que prometa o amenace al imperturbable don Juan. Y es que don Juan no comparte la misma visión de lenguaje que el resto de los personajes. Los antagonistas de don Juan deliberan constantemente sobre la verdad o falsedad del lenguaje y sobre cómo don Juan ha roto su promesa al contradecir constantemente su discurso. Pero para don Juan decir "no es cuestión equivalente a saber, sino más bien a 'hacer': 'actuar' sobre el interlocutor modificando la situación y provocando la interacción de diferentes fuerzas dentro de ella. Para Don Juan el lenguaje es performativo, no informativo, es un campo de goce y no de conocimiento"⁷⁷.

Resulta fácil encontrar los "momentos" específicos de los actos de promesa donjuanescos porque don Juan usa siempre performativos explícitos, su retórica de la seducción, al menos en el plano lingüístico, se puede resumir al "yo prometo". Esto no implica decir que las promesas que a nosotros nos ocupan, es decir, las del *Don Giovanni* y sus desplazamientos, se encuentren siempre en forma de performativos explícitos; como veremos más adelante las promesas en esta obra tienen una enunciación no sólo lingüística, las marcas de iterabilidad, las agencias de su lenguaje son de una enorme complejidad. Por

⁷⁷ Felman, *El escándalo*, 18.

lo pronto me interesa destacar que el diálogo entre don Juan y sus antagonistas se da en dos órdenes distintos, que en realidad no se comunican. Podríamos decir que el lenguaje de don Juan es performativo mientras que el resto de los personajes, en su persistente deseo de conocer la verdad, se sitúan en un lenguaje constatativo. Es esta diferencia de lenguajes la que permite a don Juan, usando muy diversos registros, seducir y hacer fluir el lenguaje del deseo. Sostiene Butler que a decir de Mari Matsuda "El oyente resulta herido por un enunciado según la posición social que ocupe"⁷⁸. Don Juan, en este sentido, se nos presenta como un ser conocedor de todos los lenguajes, sabe utilizarlos a su conveniencia para seducir por igual a una campesina que a una cortesana. La apertura de agencia del lenguaje es aprovechada por don Juan.

A pesar de que Butler coincide con Derrida en que el performativo es una iteración de la marca, o en otros términos una repetición ritualizada de la convención; difiere de éste en que la fuerza de lo performativo provenga de dicha «iterabilidad»; para Butler, y para Felman ésta fuerza se relaciona con el estatuto del habla como acto corporal. El acto de habla donjuanesco de promesa y seducción concretiza el problema de la relación cuerpo y habla. Felman dice que "el mito de don Juan dramatiza la noción de acto humano como una cuestión de la relación entre acto sexual, entre acto de habla y acto teatral"⁷⁹, haciendo alusión a los tres significados de la palabra "acto" que además son homólogos a la palabra "performance" en inglés: la connotación erótica, la teatral y la lingüística, entre otras.⁸⁰ La cuestión del erotismo del hombre se plantea en el mito de don Juan como un asunto de la relación de lo erótico lingüístico en el escenario del cuerpo hablante. De esta dimensión

⁷⁸ Butler, *Lenguaje*, 41.

⁷⁹ Felman, *El escándalo*, p. 20.

⁸⁰ Cfr. con Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires: Asunto impreso, 2012).

simbólica del acto de la promesa y de su poderosa relación con el erotismo humano, me dispongo a hablar en el siguiente apartado.

3. La promesa erótica

Para poder establecer que la fuerza de expresión de los actos de promesa surge principalmente de la potencia erótica, así como las razones por las cuales se pueden entender las promesas de matrimonio que, como ya hemos visto, son las constantes en el mito de don Juan, como promesas eróticas. Debo comenzar estableciendo desde que perspectiva enuncio la noción de "lo erótico". Georges Bataille dice que "Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte."⁸¹ Veamos de dónde procede tal afirmación.

Buscar una definición de lo erótico sería un camino incorrecto, considero que es mejor acudir a una noción de lo erótico, ya que la noción a diferencia de la definición, o el concepto, permiten pensar en algo abierto en constante formación. Aunque tampoco es partidario de atrapar al erotismo en una sola definición, Bataille insiste que, si queremos definir lo erótico debemos partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas es el erotismo. Ya sea que estemos tratando de definir o sólo de aproximarnos a una cierta noción de lo erótico, el sentido fundamental de la reproducción sexual es ciertamente clave para entender el erotismo.

Como idea primordial podemos afirmar que el erotismo es fusión, supresión del límite, disolución del ser. La reproducción humana nos da una idea clara de lo que es el

⁸¹ Georges Bataille, *El erotismo*, (Madrid: TusQuets editores, 2000), 15.

erotismo, pues hace entrar en juego a unos seres 'discontinuos' en una búsqueda de fusión y continuidad. "Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace, sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad."⁸² La reproducción, llevada a cabo mediante el acto sexual, encamina hacia la discontinuidad; también la muerte tiene el sentido de la discontinuidad del ser. Pero, ¿por qué los seres humanos perennemente buscamos continuidad? Bataille ofrece a esta pregunta una explicación biológica:

El espermatozoide y el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos pero se 'unen' y, en consecuencia, se establece entre ellos una continuidad que formará un nuevo ser, a partir de la muerte, a partir de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos.⁸³

Queda, en cada ser, en lo más profundo de su interior, la nostalgia de la continuidad perdida. Esta nostalgia ordena y gobierna en todos los hombres las tres formas del erotismo planteadas por Bataille: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado. En los actos de habla de promesa y seducción del mito de don Juan se pueden ver representadas estas tres formas de erotismo. En un primer nivel podemos advertir que el erotismo de los cuerpos y de los corazones se da a través de la retórica corporal de la seducción que emplea don Juan con las mujeres y de las promesas de matrimonio hechas a ellas. Habíamos revisado ya cómo el acto mismo de prometer es un acto de consistencia y constancia en la medida en que establece una continuidad entre el

⁸² Bataille, *El erotismo*, 17.

⁸³ Bataille, *El erotismo*, 18.

acto de compromiso y la acción futura. "Todo acto de habla —en opinión de Austin— nos compromete por lo menos a ser consistentes."⁸⁴ El matrimonio, aunque sea de manera ilusoria, sella el compromiso de felicidad y constancia de una unión de dos seres ante la ley humana y la ley divina. Cuando se jura ante el altar, las palabras proferidas implican una promesa de fidelidad más allá de cualquier infortunio ("en la salud y en la enfermedad, en la riqueza y en la pobreza") y de constancia ("hasta que la muerte nos separe"). Ahora bien, recordemos que las promesas de matrimonio en el mito de don Juan nunca se llevan a cabo, ni las de él ni las de los otros. Dice Felman que: "Claro que, a través de la multiplicidad de sus promesas de matrimonio, Don Juan sólo está jugando con la 'ilusión' de constancia inherente a la promesa, una ilusión en la que él mismo difícilmente cree. Es por eso que él es, hablando míticamente, la figura de la Inconstancia, la figura de la Infidelidad."⁸⁵

Podemos decir entonces que las promesas de matrimonio se asocian a la idea de 'continuidad' mientras que su ruptura sistemática se vincula a la de 'discontinuidad'. Distinguimos así la repetición de un movimiento en el cual las mujeres del mito donjuanesco se abren al encuentro erótico momentáneamente, para luego alejarse heridas por las promesas rotas. Durante el acto de seducción se enuncia, mediante el cuerpo y el habla, un discurso erótico; don Juan invita a la pasión, a la disolución aparente del ser. Sin embargo, "nunca hemos de olvidar que, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz" —argumenta Bataille— "lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que felicidad de la que se puede gozar, es tan grande

⁸⁴ Felman, *El escándalo*, 26.

⁸⁵ Felman, *El escándalo*, 26.

que es comparable con su contrario, con el sufrimiento"⁸⁶ El erotismo de los cuerpos preserva una cierta 'discontinuidad' del ser, porque su motor casi siempre está ligado a un deseo egoísta. Se presenta así la pasión como una salida temporal e ilusoria al sufrimiento humano.

Ahora bien, estos actos de ruptura de la promesa que lleva a cabo don Juan, como ya hemos dicho, conectan con la 'discontinuidad' y alejan de lo erótico a los otros; sin embargo, operan de un modo distinto en él. Recordemos que la promesa que sostiene don Juan está orientada hacia la muerte; con cada promesa rota, don Juan ratifica su deseo erótico hacia ella.

Si estructural y simbólicamente el erotismo donjuaniano se presenta como una relación con la muerte, el pasaje de una mujer a otra, esto es, la ruptura misma de la promesa, resulta ser un desgarramiento en la memoria (un desgarramiento en la memoria del deseo) en la medida en que constituye un 'acto de olvido' de la muerte.⁸⁷

La ruptura de la promesa es un acto de olvido ante la muerte. De esta manera don Juan representa la idea de Bataille del erotismo como afirmación de la vida hasta en la muerte. La relación erótica de don Juan se sitúa más allá del erotismo de los cuerpos o el erotismo de los corazones, es la forma máxima del erotismo: es el erotismo sagrado.

Hemos dicho ya que el sentido último de la operación erótica es la fusión, el mito de la seducción encarnado por don Juan toca en un nivel profundo las fibras de lo humano, involucra más allá de un plano físico del deseo carnal o de una intención reproductiva. Es

⁸⁶ Bataille, *El erotismo*, 25.

⁸⁷ Felman, *El escándalo*, 33.

interesante notar como el mismo término de disoluto que se encuentra dentro del subtítulo de la obra *Don Giovanni o il dissoluto punito*, se articula con la noción de lo erótico:

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. el paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica.⁸⁸

Don Juan encarna la expresión corriente de vida disoluta; con cada transgresión y ruptura del orden social, cultural y religioso que lleva a cabo, se acentúa más su capacidad de disolver. Al transgredir los límites, don Juan les enseña a los demás a transgredir y en ese sentido a disolver los límites ellos mismos, a dar un paso "hacia" su propio erotismo. Seducir, recuerda Felman, significa separar, "del latín *se-ducere*."⁸⁹ Todos rompen promesas para estar con don Juan. Él solo seduce cuando enseña que en esa separación hay una apertura a la continuidad, al erotismo derivado de la ruptura del límite, de la regla, de la estructura. Es un maestro de la ruptura no sólo por su habilidad para romper, sino también porque adiestra a los otros sobre la potencia erótica de la ruptura.

En el plano de lo humano, es decir, en la operación erótica de los cuerpos y los corazones, no existe la fusión total, sólo el simulacro de fusión instantánea que se da en el encuentro con el otro. Hay un abismo insuperable, ya que, como seres discontinuos, sólo podemos acercarnos a experiencias fugaces de parcial 'continuidad'. Argumenta Bataille: "Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es,

⁸⁸ Bataille, *El erotismo*, 22.

⁸⁹ Felman, *El escándalo*, 36.

en cierto sentido, la muerte y la muerte vertiginosa, es fascinante"⁹⁰. Don Juan es una invitación a compartir ese abismo, a tener una experiencia momentánea del vértigo erótico; él en cambio, vive a la espera del momento en el cual se entregará al erotismo fascinante de la muerte vertiginosa.

En el apartado anterior, cuando atendíamos la performatividad del acto de prometer, advertíamos que en la ritualización repetida del acto de seducción se produce un efecto de desorientación. Ahora podemos más puntualmente destacar que tal efecto es producido porque el acto de seducción, como vía de acceso hacia el erotismo, rompe con la continuidad y centro habitual del sujeto, que se halla por un momento "fuera de control". En la operación erótica, como ya he mencionado antes, lo que está en juego siempre es una disolución de las formas constituidas, es decir, una suspensión de las reglas de vida que establecen el orden discontinuo de las individualidades. En el plano de lo social es notorio cómo el hecho de que don Juan conquiste por igual a mujeres de cualquier clase social y apariencia física, acentúa su potencia disoluta y su función como agente indiferenciador. Ha sido también antes mencionado que los actos de promesa son actos en los que la fe y el deseo del otro son interpelados. En este sentido la retórica de seducción de don Juan puede ser considerada como un llamado hacia el erotismo, si entendemos el ritual de seducción en términos de un desplazamiento del "yo" hacia el "otro" en busca de una continuidad. Butler afirma que:

La interpelación es una llamada que constantemente pierde su huella, que requiere el reconocimiento de una autoridad al mismo tiempo que confiere identidad al obligar a ese reconocimiento con éxito. [...] La huella que deja la interpelación no es descriptiva sino inaugural. Intenta crear una realidad más que dar cuenta de una realidad que ya

⁹⁰ Bataille, *El erotismo*, 17.

existe; consigue llevar a cabo esta creación a través de la citación de una convención ya existente.⁹¹

Desde esta perspectiva resulta interesante observar que cuando don Juan seduce y promete, interpelando a otros a través de sus palabras y actos corporales, les confiere una identidad a la vez que ejerce una autoridad y dominio. Sin embargo, resulta curioso ver que don Juan siempre seduce mostrándole al otro su propio espejo narcisista. Las palabras y los actos de don Juan siempre apuntan hacia lo que el otro podría llegar a ser si se le entrega. Lo que impulsa a las mujeres a ceder a sus deseos, a romper su límite, a abandonar su ser 'discontinuo' es el anhelo de ser "algo" más. Más bellas, más amadas, más posicionadas en la sociedad, etc.

René Girard, en su teoría sobre el deseo mimético⁹² explica los movimientos del deseo como estructuras geométricas en las que siempre está presente la figura del triángulo. Girard sostiene que el deseo humano se diferencia del animal en que no opera en función de un instinto primario que satisface necesidades, sino de un impulso psicológico y social. Los seres humanos, con una inteligencia planeada que los separa del resto de los animales, son libres para elegir. Con la libertad viene el riesgo y la incertidumbre: los humanos no saben qué elegir como su objeto de deseo, buscan a otros para tener pistas. Las personas pueden desear lo que sea, mientras que otras personas parezcan desearlo también. Desde esta perspectiva podemos decir que don Juan es espejo del deseo humano, su esencia camaleónica le permite adoptar el disfraz adecuado para ser en el momento justo,

⁹¹ Butler, *Lenguaje*, 62.

⁹² La primera hipótesis que maneja Girard en su pensamiento es que el deseo elige sus objetos gracias a la mediación de un modelo, posteriormente fue aplicada al análisis de la violencia en las sociedades primitivas que se fundamentan en lo sagrado, y por extensión, a la violencia en las sociedades contemporáneas. De estos análisis surge su teoría del chivo expiatorio mencionada antes. Cf., René Girard, *Geometrías del deseo* (España: Sexto piso, 2012), 124.

aquello que el otro desea que sea. Es una puerta abierta a la continuidad, a la posibilidad de dejarse fluir hacia el encuentro erótico que sólo durará un instante antes de que se interrumpa para regresar de nuevo a la naturaleza discontinua e identitaria del ser. En el acto ritualizado de la convención se repite un discurso erótico que por un lado condensa la historicidad de las palabras y las acciones como un conjunto heredado de voces y gestos corporales en donde el ser que está siendo seducido encuentra la voz de otros que hablan como el mismo. Las mujeres seducidas por don Juan hallan a través de sus actos seductores a la mujer que ellas mismas aspiran llegar a ser.

Este movimiento de separación o desprendimiento de uno mismo, hacia lo otro de sí mismo, lo podemos ver también representado en el hecho de que encontramos de forma recurrente en las diversas versiones del mito de don Juan el cambio de identidades entre don Juan y otros personajes. Ya sea intercambiando vestimentas o bien aprovechando la dinámica de la comedia, don Juan se hace pasar por otros, enfatizando este deseo que viaja enmascarado para llegar a todos los confines. La frecuencia del deseo posee una vibración contagiosa, el deseo produce deseo. Entregados a las promesas de don Juan, seducidos en una relación en la que se despierta lo intuitivo, lo intangible, aun sabiendo que sus promesas durarán sólo un instante porque están destinadas a romperse, don Juan se convierte en umbral, catalizador del cambio, productor de inconsciente, metamorfosis.

La esencia erótica de don Juan fluye como líquido, libera, pero también contamina, es un narcótico que nubla los sentidos, pero también corroe y erosiona disolviendo. La pulsión del erotismo viaja a través del deseo, ciertamente de los cuerpos que prometen, pero también a través de las palabras usadas para conquistar, que son, como diría Butler "palabras contagiosas":

...el acto en sí mismo: el vehículo verbal de la seducción. En efecto se atribuye una intención de deseo a la afirmación o la afirmación en sí misma es investida del poder contagioso de la palabra mágica, por lo que oír lo que se expresa verbalmente significa "contraer" la sexualidad a la cual se refiere. [...] Se contrae la palabra —y el deseo— exactamente del mismo modo en que se dice que se contrae una enfermedad.⁹³

Aunque de manera recurrente se asocia el deseo erótico a lo prohibido, ya que las estructuras sociales, religiosas y culturales refrendan constantemente una retórica de la prohibición, es justamente esta permanente prohibición la que detona el deseo. Y este deseo se transmite o se transfiere de manera inconsciente entre el hablante y el oyente. "De hecho, es la incesante transferibilidad de este deseo lo que instituye el tabú, y ello participa del contagio por el cual el deseo tabú se introduce como un nombre altamente transmisible."⁹⁴ Aquel que infringe un tabú se hace, a su vez, tabú, porque posee la facultad peligrosa de incitar a los otros a seguir su ejemplo. Se vuelve contagioso y por lo tanto es necesario que se le aisle o elimine para evitar la propagación de su veneno. La censura del deseo erótico es una forma productiva del poder, dice Butler, "no es algo meramente privativo, es también formativo."⁹⁵ En el caso de don Juan la censura de sus actos produce la indiferenciación de los sujetos, igualándolos en su deseo de venganza y búsqueda del culpable, pero también en su status de seres que buscan, como cualquier otro ser humano, la fusión erótica.

A don Juan se le persigue por sus actos transgresores es curioso que casi nunca se conoce su identidad: se persigue el acto por la huella de ruptura que ha dejado, pero se desconoce al sujeto que ha llevado a cabo la infracción. Don Juan se manifiesta entonces como una figura del perseguidor perseguido. "Así, Don Juan involuntariamente regresa

⁹³ Butler, *Lenguaje*, 190.

⁹⁴ Butler, *Lenguaje*, 191.

⁹⁵ Butler, *Lenguaje*, 219.

hacia sus perseguidores aun cuando se mueve hacia adelante: aquello de lo que está 'escapando' es exactamente aquello hacia lo que corre."⁹⁶ El libertino vive a punta de espada, huyendo para no ser atrapado ni morir a manos de otro, don Juan quiere entregarse a la muerte él mismo, de ahí proviene su prisa ansiosa, su eterna huida. Dice Bataille que al espíritu humano le aterrorizan sus movimientos eróticos, pero don Juan no les teme, es ese hombre liberado de sus miedos al que no le importa despojarse de su unicidad: "El hombre si puede superar lo que le espanta, puede mirarlo de frente. Si paga este precio, no le afecta ya la extraña falta de reconocimiento de sí mismo que hasta aquí lo ha definido."⁹⁷

La promesa donjuanesca es engendrada por la estructura anafórica de muerte/renacimiento, "se define a su vez en estos dos significados: por la muerte o el final de la vida que se escapa y por la satisfacción, la meta o el final del deseo que la vida persigue."⁹⁸ El movimiento erótico se da en el desplazamiento hacia el otro, o hacia el otro de uno mismo. En el caso de don Juan se desplaza de una mujer a otra en una serie infinita, es un movimiento incesante de lo finito del acto de romper sus promesas y el insaciable deseo de conquista. Promesas de matrimonio, símbolo de la eternidad, que solo duran un instante. Es esta la paradoja del tiempo en don Juan, el rítmico movimiento de abrirse hacia la continuidad es contrapunteado por la eterna ruptura de sus promesas. Muerte, renacimiento, muerte, renacimiento, y así entre cronos y aión el tiempo de don Juan siempre termina en muerte, continuidad, supresión del ser que se disuelve en lo infinito.

Todos los otros, los perseguidores de don Juan, somos también nosotros, es decir los humanos aterrorizados por nuestros movimientos eróticos. Se condena a don Juan por

⁹⁶ Felman, *El escándalo*, 41.

⁹⁷ Bataille, *El erotismo*, 12.

⁹⁸ Bataille, *El erotismo*, 42.

sus actos heréticos pero la ley humana no puede restablecer el orden social, político y cultural que se ha transgredido. Hay una complicidad de los "sometidos", el culpable debe desaparecer para recuperar la tranquilidad que otorga la discontinuidad de los seres alejados del conflicto de sus pulsiones eróticas. Es en este punto en el que se expresa con claridad la manifestación del erotismo sagrado en el mito donjuanesco; explico a continuación de qué manera es que esto sucede.

He mencionado antes que es posible relacionar la figura de don Juan con la del chivo expiatorio, y es que este personaje funciona de manera efectiva para llevarse consigo las culpas de los otros, expía los deseos prohibidos y los conflictos humanos a través de su sacrificio y entrega a la muerte. Bataille describe el erotismo sagrado en los siguientes términos:

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo 'sagrado' [...] es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. [...] Sólo una muerte espectacular, operada en las condiciones determinadas por la gravedad y la colectividad de la religión, es susceptible de revelar lo que habitualmente se escapa de nuestra atención.⁹⁹

Resulta extraño pensar a don Juan como víctima, quizá sería colocarlo en un extremo radicalmente opuesto al solito sitio que ocupa, pues de manera recurrente se sitúa su muerte como un acto de justicia divina que deja una lección moral a los otros; sin embargo, si lo entendemos en su carácter de chivo expiatorio que se entrega por voluntad propia por la fusión erótica a su propia muerte, podemos verlo como una clara representación simbólica del erotismo sagrado. La muerte de don Juan, en todas las versiones del mito es

⁹⁹ Bataille, *El erotismo*, 27.

espectacular, las llamas del infierno lo consumen con un acento dramático mientras él le entrega su mano a la estatua del comendador, justo antes de haberse negado a arrepentirse por todos sus actos transgresores para ser perdonado. De esta manera todos los otros participan de forma activa en el rito de sacrificio de don Juan.

"Acercarse a la continuidad" dice Bataille, "embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte". Don Juan llega al éxtasis de su entrega con la muerte gracias a la ruptura consistente de sus promesas, es fiel a su esencia de ruptura, a su conciencia de ser discontinuo; las promesas desde la dimensión del erotismo refrendan su carácter estructural y fundamental en el mito donjuanesco. Ahora nos adentraremos a observar de qué manera dicha estructura se desplaza, aunque sea de modo general en las dos obras más importantes anteriores a *Don Giovanni* (Tirso y Molière), para después poder comprender la fuerza erótica como una de las principales potencias constitutivas de la «resonancia» de la promesa que se desplaza resiniéndose cada vez como lo podremos ver expresado en las constelaciones de imágenes en la segunda parte de este trabajo.

4. La promesa: de Don Juan a Don Giovanni

Para poder establecer más adelante el desplazamiento de los actos performativos de la promesa del *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte hacia los tres fenómenos artísticos que integran el corpus de este trabajo (Rodríguez, Carbonell y Saura), resulta imprescindible entender la dinámica de iterabilidad que la promesa ha tenido como repetición de una marca en el mito de don Juan. Para la estructura interna de mi investigación he fijado como "origen" provisional el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte, designándola como "primer

acontecimiento¹⁰⁰ⁿ, sin embargo, es importante aclarar que la obra que dentro del mito de don Juan es considerada como el germen de dicho mito es *El Burlador de Sevilla*, escrita por el monje Tirso de Molina en 1630.¹⁰¹

En este último apartado sobre la promesa busco situar las relaciones de diferencia y similitud que se dan en las estructuras de las dos "versiones mayores"¹⁰² del mito donjuanesco previas a la aparición de *Don Giovanni: El Burlador de Sevilla* y *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* de Molière. Esto ciertamente no implica que sean las únicas, pues entre las obras de Tirso y la de Mozart-da Ponte se dio un incontable número de versiones¹⁰³ sobre el tema y después de ellas también se gestaron obras de gran importancia para el estudio del mito; sobre todo el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que

¹⁰⁰ Respecto a la noción de acontecimiento y a la elección de dicho término profundizaré en el segundo apartado de la primera parte de este trabajo. La decisión de nombrar al *Don Giovanni* como *primer acontecimiento* no responde de ninguna manera a situarla como un origen único olvidando que esta obra a su vez porta consigo la historicidad y «resonancia» del mito donjuanesco; ni tampoco debe ser entendida como en una posición de jerarquía frente a los desplazamientos de *Don Giovanni* elegidos para este trabajo. El nombramiento responde sólo a un propósito de situar momentáneamente un punto de partida para el complejo entramado de relaciones que supondrá el estudio de la promesa.

¹⁰¹ La larga lista de versiones sobre el mito de don Juan inicia normalmente con la obra de Tirso de Molina sin embargo se cree que su origen está en unos poemas provenzales franceses.

¹⁰² Se consideran "versiones mayores" las obras de Tirso, Molière, Mozart-da Ponte, y Zorrilla, por ser aquellas que han sido más representadas y que de algún modo sirvieron de base a otras "versiones menores" sobre el mismo tema, sin que por esto se les deba restar importancia al resto de los fenómenos vinculados al mito donjuanesco.

¹⁰³ Según el crítico de ópera Kurt Pahlen son al menos 462 obras sobre la figura de don Juan que se escribieron y representaron desde comienzos del s. XVII hasta 1959. Algunas de las obras más representativas en orden cronológico además de las consideradas en este trabajo son: *Don Juan*, ballet de Christoph Willibald Gluck (1761); *Don Juan*, poema épico de Lord Byron (1821); *Rèminiscences de Don Juan*, fantasía de ópera para piano de Franz Liszt (1841); *Diario de un seductor*, novela de Søren Kierkegaard (1843); *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla (1844); *Don Juan aux enfers*, poema de Charles Baudelaire (1861); *Don Juan*, poema sinfónico de Richard Strauss (1888); *Man and Superman*, obra de teatro de Bernard Shaw (1903); *El hermano Juan o el mundo es un teatro*, novela de Miguel de Unamuno; *The Private Life of Don Juan*, película de Douglas Fairbanks; *Don Juan*, obra de teatro de Ingmar Bergman (1955); *Don Giovanni*, largometraje de Carmelo Bene (1970); *Don Juan ou Si Don Juan était une femme*, película de Roger Vadim (1973); *Don Juan por sí mismo*, novela de Peter Hanke (2004); *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, obra de teatro de José Saramago (2005); *Don Juan en Soho*, obra de teatro de Patrick Marber (2006); *La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*, obra de teatro de Jesús Campos García(2008); *El Super Chacal Posmoderno de Aguascalientes*, toches de Maurhit Hernandez (2011); libreto de la ópera *Las lloronas de Don Juan*, Martha Eguilior, música de Enric Ferrer (2013).

no he considerado para este apartado pues fue escrita en 1844, sesenta y dos años después del *Don Giovanni*. Sin embargo, ya que no es el propósito de este trabajo hacer un estudio histórico o historiográfico sobre las primeras versiones del mito de Don Juan, me concentraré solamente en las dos obras ya mencionadas. Persigo también en este apartado el objetivo de introducir al lector, aunque sea de manera tangencial, en el argumento dramático de *Don Giovanni*.

Me parece pertinente, antes de adentrarnos en materia, aclarar que aunque más adelante en el abordaje de las obras se contemplará un universo muy vasto de relaciones intermediales, en este caso nos concretaremos al análisis de las relaciones que se establecen entre algunos pasajes de las versiones del mito de Tirso y Molière y en el libreto de Lorenzo da Ponte sólo en su expresión escrita, no estoy eligiendo para este análisis una puesta en escena específica de ninguna de estas obras, sólo busco resaltar la iteración de las marcas dejadas en dichos guiones y libretos para observar las dinámicas de resignificación de la promesa de manera general.

Ahora bien, según Jean Massin se pueden distinguir dos etapas desde el nacimiento a la madurez del mito, la primera es la barroca, que inicia con la versión de Tirso de Molina pasando entre otras por la obra de Molière, y la segunda es la etapa romántica que inicia con la obra de Mozart y da Ponte.¹⁰⁴ Durante la etapa barroca don Juan provoca el odio pero también la fascinación, se construye al personaje como a un héroe de la seducción al que se admira por su osadía pero también se le condena por la misma. Las razones por las cuales la versión operística del mito donjuanesco creada por Mozart y da

¹⁰⁴ Cfr. con Carmen Becerra, *Mito y Literatura. Estudio comparado del Don Juan* (España: Servicio de Publicaciones da Universidades de Vigo, 1997) 31.

Ponte, desde la consideración del público, ha sido vista como el culmen de las representaciones sobre dicho mito, han sido exploradas por incontables estudiosos¹⁰⁵. En contraposición con la obra de Tirso, se dice que mientras que *El burlador de Sevilla* mantiene el interés medieval por los aspectos religiosos-morales, contenidos en las leyendas y romances sobre los libertinos condenados por la justicia divina; el *Don Giovanni* muestra un aspecto del disoluto cargado de una sensualidad espontánea que sublima a través de la música el conflicto, alejado de una estructura exclusivamente moralizante y otorgando al personaje del mítico conquistador la encarnación del hombre que vive sólo el presente del instante sin temor a su destino. La orquesta en esta obra tiene un papel protagónico, según apunta Carmen Becerra, ya que "tiene el privilegio de expresar simultáneamente, las contradicciones, implicaciones, los matices, los sobreentendidos, las emociones latentes que el discurso consciente no puede retener."¹⁰⁶ La obra de Mozart y da Ponte es considerada como la que trasmuta la esencia barroca del personaje hacia la romántica. En gran medida por ser una obra que integra el lenguaje privilegiado por la corriente romántica, es decir la música¹⁰⁷. Ciertamente, la potencia del

¹⁰⁵ Sólo por mencionar algunos de los estudios fundamentales sobre el tema de Don Juan podemos destacar los trabajos de Giovanni Macchia: *Vita, avventure e morte di Don Giovanni* (1959); Gregorio Marañón: *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda* (1940); Jean Massin: *Don Juan: mythe littéraire et musical: recueil de textes* (1979); Jean Rousset: *Le Mythe de Don Juan* (1978); Said de Armesto: *La leyenda de Don Juan* (1968); y Leo Weinstein: *The metamorphoses of Don Juan* (1959); entre muchos otros.

¹⁰⁶ Carmen Becerra, *Mito*, 34.

¹⁰⁷ Cabe destacar que, aunque antes de 1787 el tema del don Juan ya se había tratado musicalmente es con la obra de Mozart y da Ponte cuando el mito entra de manera definitiva en la música. Viena había sido testigo en 1761 del ballet de Gluck (citado arriba); en Praga, sólo una década antes, Vincenzo Righini había presentado la ópera *Convitato di Pietra*. La más reciente era la ópera en un acto para la que Giovanni Bertati había escrito el libreto y Giuseppe Gazzaniga la música y que se tituló *Don Giovanni, o sia il convitato di pietra*, presentada para la temporada del carnaval de Venecia en el Teatro San Cassiano en febrero de 1787. La obra de Bertati está escrita en un acto a diferencia del libreto de da Ponte que se desarrolla en dos. Si analizamos ambas con un criterio muy general se podría incluso hablar de plagio, pues da Ponte en algunas arias como el *notte e giorno faticar*, el aria del catálogo y otras arias y recitativos utiliza palabras próximas a las de Bertati. Pero no hay que perder de vista el contexto, pues en el siglo XVIII, lo que para nosotros hoy es considerado plagio, era una práctica habitual y absolutamente lícita.

discurso musical de Mozart junto con el libreto de da Ponte¹⁰⁸ dotaron de una nueva forma de hacer surgir la contradicción y tensión de un personaje que creció sin duda en complejidad y agudeza.

Habíamos enunciado ya que hay algunas constantes en los tipos femeninos que se pueden ver expresados en las distintas versiones del mito donjuanesco: 1) la mujer cortesana o de alto status que se halla comprometida con algún hombre de su misma clase social 2) la dama abandonada por don Juan 3) mujeres de clase baja que pertenecen al pueblo, como campesinas o pescadoras a las que don Juan seduce mediante la promesa de cambiar de clase social; y que en algunos casos están por casarse. En este apartado exploraremos algunos de los actos de promesa que se dan en las distintas versiones del mito entre don Juan y los tres tipos de mujeres, aunque también abordaremos algunos rasgos de la relación del seductor con la figura del criado y la figura paterna ya que éstas son también constantes que resultan de gran interés por la carga simbólica implicada en ellas.

Veamos ahora la forma en que se expresan los tres tipos femeninos en las obras ya mencionadas y a nivel simbólico qué es lo que están representando:

¹⁰⁸ En casi todos los estudios dedicados al donjuanismo siempre se refieren al *Don Giovanni* de Mozart olvidando o dejando en una pequeña nota al pie al libretista Lorenzo da Ponte que tuvo un papel protagónico y fundamental en la creación de la obra. Por ejemplo, en la elección del tema de don Juan que algunos sugieren que da Ponte hizo por insistencia de su amigo Giacomo Casanova. Mucho se ha especulado acerca de la influencia que Giacomo Casanova tuvo en esta iniciativa de da Ponte, y aunque no se ha podido comprobar qué tan directa fue ésta, sin duda las experiencias vividas con el famoso libertino en Venecia deben haber facilitado al libretista el entendimiento de la naturaleza dinámica, alegre y seductora del personaje. Se puede suponer, por una serie de documentos, que Giacomo Casanova asistió a alguna de las funciones de Don Giovanni. Se sabe por las memorias de da Ponte que su relación de amistad era muy estrecha. Para profundizar en el tema véase: H.E. Weidinger, " 'Dux Drafts'. Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni." en Michael Hütler editor, *Make und Kothurn, Lorenzo da Ponte* (Budapest: Internationale Beiträge zur Theater-Film-und Medienwissenschaft, 2006).

1) Se pueden ubicar en este arquetipo a donna Anna hija del comendador en *Don Giovanni* que ha sido prometida en matrimonio a don Ottavio y a Isabela, que en la obra de Tirso es una duquesa, también comprometida con un hombre de nombre Octavio¹⁰⁹. En ambos casos constituyen el primer acto transgresor de don Juan, es decir, la primera escena de las dos obras mencionadas. Se podría decir que son escenas con una estructura idéntica: don Juan entra a la alcoba haciéndose pasar por su prometido y viola¹¹⁰ a la doncella que ha jurado permanecer virgen hasta el matrimonio. Sin embargo, hay una diferencia sustancial: en el caso de donna Anna, don Giovanni se enfrenta, después de haber cometido el acto transgresor, a un duelo con el Comendador y lo mata; mientras que, en la obra de Tirso, don Juan huye del balcón con ayuda de su tío Pedro. En ambos casos se trata de un acto de una ruptura doble de promesa ya que tanto donna Anna como Isabela han prometido mantener su virginidad hasta el matrimonio: no sólo se rompe la promesa hecha a su marido, también la hecha a su padre en el caso de donna Anna, o al rey en el de Isabela. La ruptura aquí se nos muestra en forma de mancha, la mujer quedará marcada con la deshonra. Sin embargo, esta falta tiene consecuencias muy distintas en la obra de Tirso y de Mozart-da Ponte.

En *El burlador de Sevilla* el rey, manda encarcelar a Isabela hasta hallar al duque Octavio que, por la narración de la duquesa, piensa que fue quien mancilló el honor de la doncella. El rey dice a Isabela: "Di, mujer, qué rigor, qué airada estrella te incitó que, en

¹⁰⁹ He mencionado ya antes que la fuerza del nombre debe entenderse, según Butler, como un efecto de historicidad, que funciona en parte a través de una memoria codificada. Es curioso notar cómo a lo largo del mito de don Juan, se repiten ciertos nombres, como Elvira, Octavio, Ana, y Juan.

¹¹⁰ Aunque siempre se parte del hecho de que donna Anna fue violada por don Giovanni, o en el caso de Tirso Isabela por don Juan, realmente no se sabe qué es exactamente lo que pasó dentro de la alcoba. En algunas versiones de *Don Giovanni* se muestra la figura de donna Anna como la de una mujer a la que no le molestó la irrupción de don Giovanni en sus aposentos, y que de hecho queda un poco enamorada de él, usando el incidente más bien como pretexto para no casarse con don Ottavio.

mi palacio, con hermosura y soberbia, profanases sus umbrales?"¹¹¹ Tras la explicación de la duquesa le ordena a don Pedro Tenorio, tío de don Juan: "al punto a esa mujer llevad presa a una torre, y con secreto haced que al duque le prendan; que quiero hacer que le cumpla la palabra, o la promesa". Aquí la culpa se reparte entre la ruptura del juramento de la duquesa que ha sido débil y la promesa del duque Octavio que no sólo a faltado a su juramento al deshonorar a Isabela, sino que además ha cometido un acto deshonoroso hacia el rey. Se acentúa así que la mujer también ha formado parte del acto transgresor.

En *Don Giovanni* en cambio se da un acto doble de transgresión: por un lado, don Giovanni mancilla el honor de donna Anna y por otro, como resultado del duelo, mata a su padre. Como consecuencia don Ottavio le jura a donna Anna que ante la muerte de su padre él será padre y esposo para ella: "Il padre lascia, o cara! La rimembranza amara: Hai sposo e padre in me! [...] Lo giuro agli occhi tuoi. Lo giuro al nostro amor!"¹¹² De esta manera donna Anna queda libre de toda culpa, deben ahora buscar al culpable para hacer justicia. Se igualan en su condición de heridos y víctimas. Es curioso que el primer acto de promesa que podemos localizar en la obra de Mozart y da Ponte, no sea realizado por don Giovanni sino por don Ottavio que promete matrimonio para salvar el honor de donna Anna, reafirmando la promesa de matrimonio como estructura fundamental. Por otro lado, con la acción de don Giovanni de batirse en duelo y matar al Comendador, cabeza máxima de la sociedad, observamos cómo se genera una ruptura del orden social y político que, como ya hemos notado, antes es una condición importante para el proceso de

¹¹¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (España: Editorial Alhambra, 1982), versos 163-166 y 177-182, 83.

¹¹² Al padre deja, oh querida! el recuerdo amargo: tienes padre y esposo en mí. [...] Lo juro por tus ojos, lo juro por tu amor. (traducción mía)
W.A. Mozart y Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni* (NewYork: G. Schirmer's Collection of opera librettos, 1961), 4. Veremos a profundidad esta escena en la sección de *Promesas de fidelidad* de la Constelación II.

indiferenciación y supresión del límite. Una última cosa que quisiera destacar es que, tanto en la versión de Tirso como en el *Don Giovanni*, el personaje de don Juan se hace pasar por otro para entrar a hurtadillas por la puerta de la doncella, es decir, rescatando el argumento de la teoría del deseo mimético girardiana en la que se enfatizaba el cambio de identidades como una de las formas propias del deseo humano.

2) El segundo tipo femenino que exploraremos es el de la dama abandonada por don Juan que podemos encontrar en común en la obra de Molière y la de Mozart-da Ponte; no así en la de Tirso. Donna Elvira o doña Elvira, como se puede notar, conserva el nombre a través de los siglos. En términos generales, el arquetipo de esta mujer representa la transgresión del seductor a la institución del matrimonio, es de hecho la única con la que sí se ha casado. Elvira busca a don Giovanni para que se haga responsable del compromiso que asumió con ella, simboliza la conciencia y el dolor profundo por el amor perdido. Cabe destacar que aunque hemos hablado de que don Juan siempre hace promesas de matrimonio y las rompe antes de consumir el acto; en el caso de donna Elvira no es así; la explicación la hallamos en la consecuente ruptura de la promesa que, como ya hemos visto, todos llevan a cabo para estar con don Juan. La promesa que rompe donna Elvira es con Dios, pues para casarse con don Juan abandona la vida de monja. Transgrede con esta ruptura el orden religioso, es claro que la sola insinuación de matrimonio no hubiera sido bastante para ella, era necesario que el acto se consumara. Pero obviamente don Juan no podría ser un marido constante, y por lo tanto después de casarse con ella huye para continuar su frenética carrera. Cuando Elvira lo encuentra le exige una explicación, a lo que el don Juan de Molière responde:

He tenido remordimiento, y he reflexionado sobre mi conducta. Entonces he pensado, señora, que para celebrar nuestro matrimonio os he arrancado del sagrado del claustro;

que por mí habéis quebrantado votos que os ataban a santos deberes, y que el Cielo castiga traiciones como la nuestra. Me he arrepentido de mis culpas, y tiemblo ante la cólera celeste. Nuestro matrimonio me ha parecido un espantoso adulterio que atraerá sobre vuestras cabezas el castigo del Cielo. Por esto, señora, he creído que debía olvidaros y ayudaros a volver a vuestra antigua senda. ¿Trataríais de oponeros a tan santa decisión y que permaneciendo a vuestro lado el Cielo entero se volviese contra mí y qué...?

DOÑA ELVIRA: ¡Miserable! Ahora te conozco en todo tu horror; pero te conozco, para mi desventura, cuando el saber quién eres no puede servir más que para mi desesperación! Mas has de saber que tu crimen no quedará impune y que este Cielo de que te burlas castigará todas tus maldades.¹¹³

Elvira se convierte en la dolorosa mujer que persigue a su ser amado, pero también tanto en Molière como en Mozart-da Ponte, en la figura de la conciencia que busca prevenir a los otros de la naturaleza de don Juan para evitarles el sufrimiento que ella ha padecido.¹¹⁴ En *Don Giovanni* se podría decir que donna Elvira se convierte en la figura de la interrupción: interrumpe el acto de seducción de don Giovanni a Zerlina (una campesina), interrumpe una conversación en la que don Giovanni se está intentando conrariar con donna Anna y don Ottavio; y después interrumpe la cena de don Giovanni, esto último sucede también en la obra de Molière. Las constantes interrupciones¹¹⁵ de Elvira pueden verse como un llamado a la conciencia y a la cordura, un retorno al orden. Podemos pensar las obras de don Juan como una conversación infinita entre la vida y la muerte; en este sentido Elvira cumple la función de abrir un espacio, un intervalo para que sea posible el diálogo de don

¹¹³ Molière, *Don Juan o el convidado de piedra*, trad. A. Cebrián (Madrid: Calpe, 1923), 29.

¹¹⁴ En la sección de *Promesas rotas* de la Constelación II veremos desarrollado a profundidad el argumento sobre el personaje de donna Elvira como figura de advertencia y conciencia en la ópera de *Don Giovanni*.

¹¹⁵ Maurice Blanchot en su libro *La conversación infinita* se refiere a la interrupción respecto a la conversación en los siguientes términos: "La definición, quiero decir, la descripción más simple de la conversación más simple podría ser la siguiente: cuando dos hombres hablan juntos, sino por turno; uno dice algo, luego se detiene, el otro, otra cosa (o la misma) y se detiene. El discurso coherente que llevan consigo está compuesto de secuencias que, cuando cambian de pareja, se interrumpen, incluso si se ajustan para corresponderse. El hecho de que el habla necesite pasar de uno a otro, ya sea para confirmarse, ya sea para contradecirse o desarrollarse, demuestra la necesidad del intervalo. Se interrumpe el poder de hablar, y esta interrupción desempeña un papel que parece subalterno, el papel, precisamente, de una alternancia subordinada. Papel sin embargo tan enigmático que puede interpretarse como portador del enigma mismo del lenguaje: pausa entre las frases, pausa de un interlocutor al otro y pausa alerta, la de la escucha que duplica el poder de locución.

Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, trad. Isidro Herrera, (Madrid: Arena Libros, 2008), 93.

Juan con la muerte. Elvira es la conciencia de la vida que se niega a permitir que don Juan se entregue a su propia muerte. En este espíritu de fragmentación e irrupción Elvira comparte esencia con don Juan. Cuando en *Don Giovanni* donna Elvira interrumpe la cena lo hace con el afán de persuadirlo a cambiar, ya no de volver a sus brazos, lo invita a cambiar de vida para salvarse. En la misma escena, pero de la obra de Molière Elvira dice a don Juan:

En cuanto a mi alma, nada del mundo me ata a vuestro recuerdo. Gracias al Cielo he desechado mis locos devaneos: vivo en una austera reclusión y no pido a Dios mas que se digne prolongar mi vida para expiación de mis culpas y merecer con la más rigurosa penitencia el perdón de todas culpas que una insensata pasión me hiciera cometer. Pero desde mi retiro sería un tormento de mi alma pensar que aquel a quien adoré con inagotable ternura viniese a ser ejemplo funesto de la justicia divina, y ayudaros a apartar de vuestro destino ese tremendo castigo será para mí dicha inefable. Por piedad, don Juan, concededme, como favor último, tan dulce consuelo; no me neguéis vuestra salvación, que os pido con lágrimas en los ojos. Y si no os mueve el peligro en que os halláis, muévaos al menos mi plegaria y no me condenéis al dolor cruel de veros caer en los suplicios eternos.¹¹⁶

Por supuesto don Juan en ninguna de las dos obras piensa ni por un segundo en frenar su impulso de precipitarse hacia su destino para encontrarse con su propia muerte¹¹⁷; sin embargo, resulta interesante que en *Dom Juan ou le Festin de Pierre* le diga a su criado Sganarelle: "¿Sabes que he vuelto a sentir cierta emoción al escucharla? Este inesperado arrebató me ha llegado al corazón, y la sencillez de su traje, unido a las lágrimas y a su lánguido ademán, han removido las cenizas de un fuego que juzgué apagado."¹¹⁸ Lo que hace sentir a don Juan una renovada atracción por Elvira es verla entregada de nuevo a su

¹¹⁶ Molière, *Don Juan*, 119.

¹¹⁷ Cabe destacar que el anhelo de muerte y principio autodestructivo como algo consciente y racional sólo lo encontramos en el personaje del don Juan de Molière. De hecho, una de las críticas que efectuadas a esta obra radica justamente en la construcción de un personaje que intelectualiza el deseo y cuya acción transgresora se materializa rompiendo alevosamente las leyes; a diferencia del don Giovanni que posee otras características, como veremos más adelante. *Cfr.* con Carmen Becerra, *Mito*.

¹¹⁸ Molière, *Don Juan*, 120.

vida religiosa, saber que es una vez más una mujer comprometida a la que puede corromper.

3) El tercer tipo femenino que he mencionado es el de las mujeres pertenecientes al pueblo. Este tipo está presente en las tres obras; no es de extrañarse que así sea, pues como podemos con facilidad suponer es justo a través de la seducción a campesinas, pescadoras y mujeres del pueblo en donde se manifiesta contundentemente la ruptura de clases que produce don Juan. En Tirso de Molina este arquetipo está representado por Tisbea, una pescadora y Aminta, una campesina; en Molière por Maturina y Carlota ambas campesinas; y en Mozart-da Ponte con Zerlina, también mujer del campo.

"Amor es rey que iguala con justa ley la seda con el sayal "¹¹⁹dice don Juan a Tisbea, una joven pescadora, mientras la seduce en el texto de Tirso de Molina, justo después de haberle jurado amor: "Yo a ti me allano bajo la palabra y mano de esposo. Juro, ojos bellos, que mirando me matáis, de ser vuestro esposo..."¹²⁰

De estas escenas derivan algunos elementos simbólicos e iconográficos que condensan la capacidad del libertino de transfiguración tales como: el cambio de registro lingüístico para seducir a estas mujeres que en cada obra se da de manera. Sin embargo, un común denominador es el uso de cancioncillas populares como las de la escena de la serenata en la que don Giovanni intenta seducir a la criada de Elvira ataviado con las ropas de Leporello, acompañando su melodía con una mandolina. También se observa como una constante el cambio de ropas, que una vez más nos muestra el uso del cambio de identidad como herramienta para la seducción. Por último, podemos mencionar también el elemento

¹¹⁹ Tirso de Molina, *El burlador*, versos 932-934, 106.

¹²⁰ Tirso de Molina, *El burlador*, versos 940-945, 106.

de la capa (por lo general roja) que caracteriza iconográficamente a don Juan. En todas las obras aparece como un elemento que permite,

junto con la farsa y la comedia, generar confusión y enmascarar la identidad de don Juan.

Una de las más famosas escenas de seducción a una mujer de clase baja, es la de don Giovanni seduciendo a Zerlina que está celebrando su matrimonio con Masetto. El aria de *La ci darem* es una de las melodías más representativas del *Don Giovanni*, volveremos a ella de manera recurrente más adelante, pues es uno de los actos de promesa más importantes y persistentes en los desplazamientos de *Don Giovanni*.¹²¹ Por el momento, baste con destacar que tanto en la obra de Tirso como en la de Mozart-da Ponte se reproduce el esquema de una pareja de campesinos, Aminta y Batricio (Tirso); Zerlina y Masetto, que están celebrando sus nupcias cuando aparece don Juan rompiendo la armonía de la celebración. A don Juan le entusiasma ver el amor de una pareja, lo anima la posibilidad de separar (seducir) a esas mujeres con la promesa de hacerlas cambiar de clase. Les insiste en que merecen "algo" mejor, que no pertenecen a esa vida de campesinas y que él se casará con ellas para darles lo que verdaderamente merecen. Uno de los diálogos de *El burlador de Sevilla* que me parece representa de manera notable el acto performativo de la promesa, ese cuerpo que promete y sella el acto más allá de las palabras, es el que ocurre entre don Juan y Aminta:

AMINTA: Vete, que vendrá mi esposo.

JUAN: Yo lo soy. De qué te admiras?

AMINTA: Desde cuándo?

JUAN: Desde ahora.

AMINTA: Quién lo ha tratado?

JUAN: Mi dicha.

AMINTA: Y quién nos casó?

JUAN: Tus ojos.

¹²¹ Esta escena constituye uno de los nudos fundamentales en el estudio de la «resonancia» de la promesa, el análisis sobre este episodio lo podremos ver en la sección de *Promesas eróticas* en la Constelación II.

AMINTA: Con qué poder?

JUAN: Con la vista¹²²

Hemos podido ya observar, aunque sea de manera muy general los tres tipos femeninos que se expresan en el mito de don Juan, ahora me interesa destacar otra constante de las tres obras que es la figura del sirviente de don Juan. La función que tienen Catalinón (Tirso), Sganarelle (Molière) y Leporello (Mozart-da Ponte) es la de testigos silenciosos, cómplices activos y espejo continuo de la vida y hazañas de su amo. De cada una de estas facetas se podría discurrir largamente, sin embargo, por el momento me interesa subrayar el papel de Leporello como arconte de la memoria de las conquistas de don Giovanni. De manera concreta podemos observar la materialización de esta función del criado en la famosa aria del catálogo (escena 4 del Acto I.) *Madamina, il catalogo è questo*, regresaremos también a esta escena más adelante¹²³, pero por lo pronto cabe decir que este episodio nos permite ver otra de las formas en las que se expresa el carácter indiferenciador de don Juan. La escena inicia con la aparición de donna Elvira, que con su *Ah chi mi dice mai* nos habla del dolor que experimenta por ser una mujer abandonada. Atento, don Giovanni se acerca con el afán de consolarla. Cuando donna Elvira descubre que es el ruin que tras haberla desposado se marchó, entra en cólera y éste huye dejando a Leporello para que se haga cargo del asunto. Inicia aquí la célebre aria en la que el sirviente enumera a la mujer las conquistas de su amo.

Don Juan, como el personaje de Sade, es quien ha tomado partido por la repetición del número: con un descaro admirable, acoge como una solución satisfactoria el placer de la enumeración. Añadir sin fin encuentros a encuentros, hacer de lo innumerable un número, esto complace al deseo. Por eso [...] el mito de Don Juan supone esencialmente la «lista numerosa», el Catálogo en que el alegre deseo se reconoce a

¹²² Tirso de Molina, *El burlador*, versos 2017-2026, 147.

¹²³ El análisis de esta escena pertenece a la sección de *Promesas rotas* en la Constelación II.

través del número y reconoce allí lo que es más fuerte que la eternidad, pues ésta no podría agotar el deseo como tampoco lograría terminar el número por una última cifra.¹²⁴

Como ya hemos visto, don Giovanni representa la figura de la inconstancia, de la infidelidad, con cada acto de promesa juega con la ilusión de la constancia y al romper sistemáticamente con sus promesas encarna la impermanencia. Para don Giovanni el único tiempo que importa es el presente, por supuesto que el registro de sus promesas rotas, es decir, el archivo que guarda la memoria de sus actos de infidelidad no le interesa. Sólo a Leporello le interesa el pasado, archiva¹²⁵ en el catálogo las memorias de su amo. La fama del seductor se construye en gran medida gracias a este registro, con el cual el sirviente exagera los vicios de su señor. Las leyes bajo las cuales opera el archivo de don Giovanni nos aportan datos muy interesantes: la lista de promesas rotas de matrimonio no lleva nombres ni fechas. Como se puede notar en el libreto de da Ponte, para don Giovanni y para su criado el catálogo está bajo el principio de adición. Las 2065 damas que aparecen se suman catalogadas por países:

Madamina, il catalogo è questo
delle belle, che amò il padron
mio; un catalogo egli è, che
ho fatto io. Osservate, leggete
con me. In Italia seiscento
e quaranta, in Almagna
duecento e trentuna, cento in
Francia, in Turchia novantuna,
ma In Ispagna son già
mille trè!
V'han fra queste contadine,

¹²⁴ Blanchot, *La conversación*, 242.

¹²⁵ Me parece pertinente traer a colación la noción de archivo abordada por Derrida en su texto *mal de archivo*: La palabra archivo, *archè* en griego, supone dos principios: comienzo y mandato. Es decir por un lado el sitio o *archeion*, casa o domicilio donde las cosas comienzan y por otro lado la figura del arconte que manda y resguarda lo que en este archivo hay. El poder arcóntico reúne las funciones de unificación, identificación y clasificación. Todo archivo es a la vez instituyente y conservador, parte de un principio económico, guarda, pone en reserva, ahorra, haciendo respetar la ley de su archivo. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997).

cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marcheseane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.¹²⁶

Es importante destacar que en este listado numérico se evidencia que don Giovanni funciona en sus actos de seducción bajo un principio de equidad: cree en los números cardinales y no en los ordinales, es decir, la conexión entre el uno y los muchos no implica una relación de orden. No existe un número privilegiado, ni uno más determinante que los otros. No hay jerarquía ni subordinación. No importa el orden en que haya establecido las promesas de matrimonio, "*Eh consolatevi! Non siete voi, non foste e non sarete nè la prima, nè l'ultima*"¹²⁷, ninguna tiene un valor por haberse efectuado antes que otra. Y es que, como he mencionado antes, don Giovanni encarna el deseo, es líquido que transita rompiendo todas las fronteras sociales, raciales y físicas. Es mutable, impermanente e impredecible:

Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza;
nella bruna la costanza
nella bianca la dolcezza;
vuol d'inverno la grasotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestuosa;
la piccina...la piccina è ognor
vezzosa; delle vecchie fa
conquista pel piacer di porle
in lista.
Sua passion predominante
è la giovin principiante.

¹²⁶ "Señora mía, éste es el catálogo, de las bellas que amó mi señor, es un catálogo hecho por mí; observad, leed conmigo. En Italia, seiscientos cuarenta; en Alemania, doscientas treinta y una; cien en Francia; en Turquía, noventa y una. Pero en España ya van mil tres. Hay entre ellas campesinas, camareras, ciudadanas; hay condesas baronesas, hay marquesas y princesas; hay mujeres de todos los rangos de todos los tipos, de todas las edades."

Xavier Pujol, trad., estudio y comentarios, *Don Giovanni. Libreto original en italiano de Lorenzo da Ponte, Música de Wolfgang A. Mozart*, (Barcelona: ediciones Daimon /Manuel Tamayo, 1982), 57-58.

¹²⁷ Estas son las palabras que Leporello le dice a Donna Elvira en el recitativo que da pie a iniciar el aria del catálogo.

Pujol, *Don Giovanni. Libreto*, 56.

Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella;
purche porti la gonella,
voi sapete quel che fa!¹²⁸

Para algunos especialistas el catálogo apareció dentro del mito de don Juan hacia 1650 con *Il Convitato de Pietra* del Pseudo-Cicognini, lo que explica que no lo encontremos en Tirso, Molière tampoco lo incluye. Sin embargo, me parecía importante enfatizar que dentro del texto de da Ponte se hable del catálogo como un pequeño libro en el que de hecho se anotan cada una de las promesas rotas de don Giovanni. De manera metafórica podemos pensar este libro como el espacio simbólico en el que quedan impresas las marcas de cada promesa rota, que cada vez que se comunican por medio de la voz de algún sujeto que encarna a Leporello, o aun cuando escuchamos una versión grabada de la obra, surgen como marcas de iterabilidad de las promesas rotas que funcionan casi como una firma.

Ahora bien, un último asunto que me interesa abordar en este capítulo es la figura del padre en el mito de don Juan en relación con la promesa. En Tirso y Molière aparece una doble figura paterna, por un lado, el Comendador o Estatua de Piedra que es el padre muerto de alguna de las conquistas de don Juan, y por otro el padre de don Juan que en Tirso se llama don Diego y en Molière don Luis. Mozart y da Ponte eliminan la figura del padre de don Juan¹²⁹ y sólo permanece la del Comendador. Tanto en Tirso como en Molière

¹²⁸ "De la rubia suele/ alabar la gentileza;/ de la morena, la constancia;/ de la canosa, la dulzura./ En invierno prefiere la llenita;/ en verano, la delgadita./ La alta es majestuosa;/ la pequeña...la pequeña es siempre/ encantadora. A las viejas las/ conquista por el placer de ponerlas/ en la lista./ Su pasión predominante/es la joven principiante./ Le da igual que sea rica, /que sea fea, que sea hermosa;/ con tal que lleve faldas,/ Vos ya sabéis lo que hace! "

Pujol, *Don Giovanni. Libreto*, 58.

¹²⁹ La eliminación del personaje del padre de don Juan podría tener dos lecturas, por un lado, que Mozart y da Ponte querían enfatizar a don Giovanni como un ser sin origen, aunque por otro se sabe también que

la figura del padre aparece como la de un padre decepcionado de la vida de su hijo que lo regaña intentándolo hacer entrar en razón y cambiar de vida. El libertinaje de don Juan se construye como una promesa rota, también en este plano, no cumple como hijo. Y si se piensa con cuidado, tampoco como amante capaz de engendrar. No hay hijos de don Juan, se subraya así que no hay una intención reproductiva, como ya lo hemos dicho antes, en el encuentro con sus mujeres, el impulso del deseo es erótico no sólo sexual. Felman señala:

La deconstrucción de don Juan del valor del "primero", del principio de una serie ordinal, implica al mismo tiempo una deconstrucción general del concepto mismo de comienzo como un fundamento de las identidades. De esta manera, Don Juan subvierte tanto el principio de razonamiento genético como la institución de la paternidad. [...] La promesa paterna de significado, la promesa del acto mismo de engendrar, es la de la relación de consistencia y semejanza de hijo a padre, del signo con su referente.¹³⁰

Desde esta perspectiva don Juan se asume como un ser sin origen, incapaz de engendrar, su única génesis es la muerte misma. No es casual que sea una figura paterna la que represente la muerte, incluso cuando el padre biológico de don Juan está presente como en las obras de Tirso y Molière, se percibe a don Juan como al hijo de la muerte que en la nostalgia de continuidad se entrega a ella. Sólo a ese padre don Juan le cumple la promesa.

Ahora bien, creo que a lo largo de este extenso capítulo hemos podido ya apreciar desde sus distintos ángulos, como estructura, como acto performativo y como potencia erótica, a la promesa. De distintas maneras cada una de estas dimensiones nos ayudará a entender la promesa como «resonancia» vital de la imagen en los desplazamientos de ésta

justo durante la composición del *Don Giovanni* murió el padre de Mozart con el que llevaba una relación sumamente compleja. Más tarde profundizaré sobre el tema en la sección de *Promesas de fidelidad* y *Promesas rotas*, en los apartados correspondientes al padre, en la Constelación II.

¹³⁰ Felman, *El escándalo*, 31.

de *Don Giovanni* hacia las tres obras del corpus de este trabajo. Retomaremos más adelante todos estos planos de la promesa cuando nos adentremos en la Constelación II que pertenece a la segunda parte de este estudio; por el momento, dejemos descansar dichos argumentos para entrar en el siguiente capítulo que se sitúa en un plano distinto al explorado hasta ahora. Veamos pues con qué herramientas y desde qué perspectivas se abordará la configuración de las imágenes de la promesa.

Capítulo II

La imagen intermedial: movimiento, instante y acontecer

A lo largo del primer capítulo hemos podido explorar de manera profunda y desde diversos planos de análisis el tema de la promesa que, como ya se ha dicho antes, constituye la columna vertebral de esta investigación. Una vez que hemos comprendido la promesa en tanto potencia simbólica, performativa, cuyas marcas de iterabilidad son estructurantes del mito de don Juan, así como del *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte, resulta relevante comenzar a delinear de qué manera dicha fuerza se manifiesta en imágenes concretas a través de medios específicos. Desde la introducción a este trabajo he mencionado que el propósito que anima esta investigación es el de atender las dinámicas del desplazamiento y revitalización de las imágenes de la promesa de *Don Giovanni* en tres fenómenos artísticos: la puesta en escena *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez, el cortometraje *Don Giovanni o la hija de Don Juan* de Ricard Carbonell, y el largometraje *Io Don Giovanni* de Carlos Saura. Para poder comprender de qué manera se configuran las imágenes de la promesa, en cada uno de los fenómenos recién mencionados, con la intención de establecer las relaciones entre ellos, resulta imprescindible determinar desde qué perspectivas serán concebidas las nociones de imagen y medio en el desarrollo de este trabajo. Como lo anuncia el título que encabeza este segundo capítulo nos detendremos ahora en dos argumentos principales: en un primer momento nos aproximaremos a la corriente de estudios intermediales con la intención de establecer la imagen desde su configuración intermedial, de tal manera que nos sea posible explorar la noción de medio y examinar de forma general las correlaciones que se dan entre los tres fenómenos de nuestro estudio y el *Don Giovanni*, así como explicar los términos que serán empleados posteriormente en el

análisis procesual de las obras en las Constelaciones I y II. En segundo término, nos adentraremos en las dinámicas de la imagen, explorando su doble naturaleza, es decir, como imágenes que se desplazan en un continuo movimiento a través del tiempo, en una supervivencia, pero también como imágenes que se expresan en el instante de su acontecer, para arribar a una comprensión de la imagen como “carga energética” en una constante dinámica de movimiento vinculada con el ser humano, es decir desde una perspectiva antropológica.

1. La imagen intermedial

-Breves antecedentes sobre los estudios intermediales

Las herramientas teóricas y metodológicas para abordar los trabajos que tienen intenciones interartísticas o que han sido concebidos desde su inicio como unión de las artes, han tenido que irse creando y abriendo espacios en los ámbitos académicos de las disciplinas humanísticas. Ya sea que se trate de ópera, cine, performance, circo, teatro, o danza, siempre nos encontramos frente a fenómenos que por la multiplicidad de discursos y medios que emplean en su expresión, implican la complejidad de ser analizados desde varios frentes.

Si bien es cierto que desde tiempos ancestrales han existido manifestaciones que en su gestación tienen intenciones interartísticas o multidisciplinarias, también lo es que a raíz del estallido de las vanguardias y rupturas de los años sesenta, del siglo XX, se dio una proliferación de prácticas artísticas¹³¹, en las que se hacía patente la necesidad de romper

¹³¹ Lo que ha derivado en una tradición nutrida de diversas corrientes y artistas tales como el arte de la acción, el arte de participación social, las instalaciones, el body art, y un largo etcétera. Sólo por mencionar

las fronteras del arte tradicional, surgiendo entonces nuevas formas de expresión que han implicado, para su abordaje, nuevas problemáticas y niveles de reflexión. El auge de estas prácticas se puede observar en el amplio espectro de trabajos interartísticos en los que además se ha incorporado, cada vez más, el uso frecuente de dispositivos tecnológicos. Este cambio de paradigma en las artes sumado a la transformación de las formas de comunicación que se ha dado con el paso del sistema analógico al digital, lo que ha supuesto una diferencia importante de épocas, entre la eléctrica y la electrónica, originando nuevos lenguajes y formas de expresión, ha llevado a los historiadores del arte, filósofos y críticos a crear nuevas teorías y perspectivas metodológicas para hacerse cargo de su estudio y análisis.

El antecedente inmediato a los estudios intermediales se puede encontrar en los *Interarts Studies*¹³², cuyos planteamientos giraban en torno a las discusiones sobre las relaciones entre artes: tras la ruptura de fronteras entre los diversos discursos artísticos, así como a la crisis de la noción de arte en sí misma, la discusión dejó de tener pertinencia. La intermedialidad surge como una salida posible que busca superar el debate alrededor de la noción de arte, cambiando el foco de interés por la de *medio*; planteando así además la

algunos nombres podemos hablar de los performances de John Cage y Allan Kaprow, las coreografías de Merce Cunningham, los happenings de Joseph Beuys, el movimiento artístico del grupo *Fluxus* organizado por George Maciunas. Más adelante se adhieren a esta tradición las instalaciones de Christian Boltanski, los ambientes de Edward Kienholz, las figuras de yeso de George Segal, los trabajos de Doris Salcedo, Lygia Clark, Gina Pane, Marina Abramovic, y el surgimiento de muchos colectivos artísticos tales como Mapa teatro o el grupo Black Market que buscan recodificar los lugares comunes del arte.

¹³² Cfr. Claus, Clüver, "Intermediality and Interart Studies" en *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Suecia: Intermedia Studies Press, 2007).

El nombre de *Interart Studies* dejó de usarse por varios motivos, por un lado, es intraducible a algunos idiomas como el francés y el alemán, por otro lado al enunciarse como un enfoque de las artes dejaba fuera otras manifestaciones culturales tradicionalmente consideradas como "fuera del arte", tales como ceremonias, desfiles, conciertos o rituales, que están basados en la interacción de varios medios y por lo tanto también pueden estudiarse desde una perspectiva intermedial. Otra razón es que el discurso mismo del arte comenzó a estar en crisis, el arte contemporáneo tendió a eliminar la distinción entre *high art* y *low art*, abriendo nuevas posibilidades a fenómenos que solían quedar fuera de su campo de estudio.

posibilidad de abarcar otros fenómenos que solían quedar marginados de las investigaciones académicas.¹³³

Ahora bien, de manera específica la corriente de estudios intermediales es una orientación relativamente reciente, surgida a finales del siglo XX, que ha ido tomando fuerza en lo que va del siglo XXI. Uno de los primeros programas, que permanece activo con una amplia producción de investigaciones en este campo, es el programa de estudios intermediales (primero llamado *Interart Studies*) dentro del *Department of Cultural Sciences of Lund University* en Suecia, creado por Hans Lund en el año 2001. En su mayoría el desarrollo de los estudios intermediales se ha dado en el ámbito de la comparatística literaria, que partiendo de la problematización de las relaciones, por ejemplo, entre literatura y música o literatura y artes plásticas, es decir estableciendo comparaciones que van más allá de lo estrictamente literario, han aportado a la teorización de los objetos multimediales dentro de la disciplina de la Letras Comparadas.¹³⁴

¹³³ Las prácticas contemporáneas que han ido incorporando el uso de materiales que solían ser desdeñados antes para las creaciones artísticas, tales como esculturas hechas de basura o desechos, instalaciones efímeras, el *mail art*, el arte povera, la música electrónica o experimental que incorpora fuentes sonoras poco usuales como aparatos domésticos o sonidos urbanos, el bio-arte, la poesía holográfica, etc.; generaron que la categoría misma de arte, desde mediados del siglo pasado, fuera puesta en entredicho. De la misma manera han contribuido a volver difusa la categoría de arte la incorporación de las mal llamadas "artes menores" tales como la cerámica, joyería, piezas "decorativas" u objetos de uso cotidiano, así como las discusiones sobre las prácticas rituales, ceremonias y demás manifestaciones culturales, que solían quedar fuera de los debates críticos sobre el arte.

¹³⁴ La literatura comparada fue establecida a mediados del siglo XX como un programa interdisciplinario diseñado para lidiar con las interrelaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos, la noción de "intertextualidad" introducida especialmente por Julia Kristeva y Roland Barthes hacia finales de la década de los sesenta, permitió explorar, entre otras cosas, las adaptaciones de textos¹³⁴ literarios y su tránsito hacia el cine, ópera, teatro, y artes plásticas; ofreciendo un panorama teórico y crítico del que sin duda los estudios de arte en general se han visto beneficiados. La noción de "texto" debe ser entendida aquí en el sentido de su uso semiótico que refiere a los signos complejos o combinación de signos en cualquier sistema de signos como "textos".

Aunque aún son pocas las universidades que ofrecen cursos o llevan a cabo investigaciones bajo la etiqueta de intermedialidad, los estudios con este enfoque han ido permeando en el ámbito académico internacional¹³⁵ teniendo cada vez mayor presencia. En el panorama académico mexicano aún son pocas las investigaciones realizadas bajo este enfoque.¹³⁶ Como iremos viendo en el desarrollo de este trabajo, esta investigación se inserta en los planteamientos de los estudios intermediales tomándolos como una de las bases principales. La propuesta teórica y metodológica que este trabajo sustenta, que desarrollaré más adelante, tiene su raíz primordialmente en estos planteamientos por considerar que la perspectiva intermedial es la más adecuada para el estudio de las tres obras implicadas en este estudio. La intermedialidad ofrece enfoques que parecen adecuarse de manera natural, casi orgánica, al estudio del cine y las artes escénicas. Considero que dadas las características de flexibilidad y apertura que nos brinda este enfoque, de las cuales hablaré enseguida, es la plataforma idónea para acercarnos a las obras cinematográficas y las artes conviviales. De hecho, en los últimos años han cobrado gran relevancia los estudios intermediales enfocados a este tipo de manifestaciones artísticas;

¹³⁵ Por mucho tiempo las investigaciones con el enfoque Intermedial se han movido a través de conferencias y publicaciones de asociaciones como *The Nordic Society for Intermedial Studies*, *The International Association of Word and Image Studies*, *International Association for word and Music Studies* y por grupos interdisciplinarios de investigación como el *Núcleo de Estudios sobre a Intermedialidade at UFMG* en Bello Horizonte Brasil.

¹³⁶ Concretamente en la UNAM, se han realizado valiosos trabajos bajo este enfoque principalmente en el colegio de Letras Comparadas de la FFyL, y algunos más, aunque aún escasos, en el Posgrado de la Facultad de Música y en el Posgrado de Historia del Arte. Entre las publicaciones mexicanas que se pueden destacar están: *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, edición de Susana González Aktories, Irene Artigas Albarelli (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011). *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*, coordinación de Adriana de Teresa y Ochoa, (México: Bonilla Artigas Editores, 2013). Susana González Aktories, "Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de la literatura contemporánea", en *Recorridos iconotextuales: relaciones entre imágenes y textos a lo largo del tiempo*, editado por María Garone y María Andrea Giovine (IIB, UNAM, en prensa).

aunque la bibliografía para los hispanohablantes resulta de difícil acceso, ya que muchos de los textos han sido escritos en alemán, noruego, sueco y holandés, existen algunos textos traducidos al inglés que resultan útiles para todo aquel que quiera incursionar en esta clase de planteamientos.¹³⁷ Desde mi perspectiva resulta urgente comenzar a desarrollar trabajos en el ámbito académico mexicano que aporten a la discusión y a la producción de pensamiento desde la generosidad que brinda la perspectiva intermedial para las investigaciones en torno a los objetos estéticos y prácticas artísticas. Además, como veremos más adelante, resulta ser un panorama con gran afinidad respecto a algunos planteamientos de los estudios actuales de la imagen dentro de la Historia del Arte. Pero antes de entrar en las profundidades y vínculos de la imagen, el medio y las formas de abordaje, comencemos por delinear más allá del contexto ya explicado, qué es intermedialidad.

- *¿Qué es intermedialidad?*

El término "intermedialidad" es, de hecho, como ya hemos apuntado antes, un término reciente que ha ido cobrando fuerza en el lenguaje de los estudios críticos contemporáneos sobre todo en los últimos años. En un sentido amplio, el término, como puede inferirse por el prefijo latín que incluye "inter", "entre", nos remite a "estar entre medios"; de tal manera que la intermedialidad puede ser comprendida como un término genérico para todos los fenómenos puestos entre medios; describe entonces de manera general las configuraciones que se encuentran en las fronteras entre los medios. Siguiendo a Werner Wolf: "Intermedial

¹³⁷ En el campo de estudios orientados al teatro y el performance desde una orientación intermedial se pueden mencionar algunas publicaciones realizadas por el grupo de investigación IFRT (International Federation for Theater Research): Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010). También: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam: Rodopi, 2006).

is thus a flexible adjective that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium. These 'phenomena' may be single works but also, general or cultural aesthetic trends."¹³⁸

La etiqueta de intermedialidad ha sido aplicada por lo menos a tres diferentes tipos de relaciones: relaciones generales entre medios, transformación de un medio a otro, y combinación de medios. Desde la perspectiva de Maddalena Pennacchia Punzi, el término intermedialidad conlleva cruce de fronteras: "it stresses the idea of a message perpetually crossing the boundaries separating media; a message that 'is' i.e. 'exist', only 'as' and 'through' an incessant movement, never attaining an ultimate shape, and living as many lives as the number of the media crossed."¹³⁹ Es decir, el enfoque intermedial se basa sobre todo en los distintos flujos y desplazamientos que se dan en las relaciones entre los diversos medios. Justamente porque su campo de estudio está determinado por el movimiento continuo no es posible encerrarlo en una definición que sirva de una vez y para todas, de tal manera que debe ser definido cada vez de acuerdo a la configuración de los objetos de estudio, las co-relaciones que haya entre sus medios y las elecciones que se haga del universo específico que se quiere trabajar. Se debe concebir la intermedialidad no como un método ni como una disciplina, sino más bien como una orientación que se adecúa de acuerdo a la disciplina dentro de la cual se aborda y a los objetos o grupo de fenómenos concretos a los que se aplica dicho enfoque. En este sentido, iremos situando en el desarrollo de este trabajo, poco a poco, de qué manera se define la intermedialidad en

¹³⁸ Werner Wolf, "Graz Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies" en *Word and Music Studies Defining the Field*. Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, editors, Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997 (Amsterdam-Atlanta: GA, 1999) 40-41.

¹³⁹ Maddalena Pennacchia Punzi, "Literary Intermediality: An Introduction", en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*: Peter Lang Academic Publishers, 2007), 10.

relación a la disciplina de la Historia del Arte, marco académico en el que se enuncia; por lo pronto me gustaría sólo subrayar que es precisamente esta apertura y flexibilidad, que la intermedialidad como campo de estudios ofrece, la que resulta para nuestro estudio más atractiva, ya que es una perspectiva que se basa en una lógica de red, una lógica sin un centro específico, que resulta ser totalmente afín a la teoría y la praxis con las imágenes, ordenadas en constelaciones, que esta tesis propone. En la tradición de estudios de la Historia del Arte encontraremos que existe un vínculo estrecho entre el enfoque Intermedial y los postulados de la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen, cuyo precursor es Aby Warburg, por ejemplo en la noción de *Nachleben* (supervivencia de la imagen), y en la propuesta de abordaje a la imagen, materializada en el trabajo con los paneles del *Atlas Mnemosine*; de hecho, desde un punto de vista anacrónico, podríamos decir que este psichistoriador del arte, como él se denominaba a sí mismo, fue el primero en llevar a cabo una investigación intermedial en el campo de la Historia del Arte.¹⁴⁰ También encontraremos algunas correspondencias con las perspectivas que ofrece Hans Belting en su aproximación a los medios desde la *Antropología de la imagen* y en los trabajos de otros autores tales como Didi-Huberman y Keith Moxey, entre otros. Sin duda también los

¹⁴⁰ Aby Warburg, en cuyo pensamiento profundizaremos más adelante, sin duda con un espíritu y una visión muy adelantada para su tiempo, se ocupó de estudiar un fenómeno artístico de las artes escénicas a través de varios de los medios que lo conformaban, incluyendo incluso documentos financieros como lo podemos constatar en el capítulo "El vestuario de los *intermezzi* de 1589 (1895) Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de' Cavalieri" en este capítulo reconstruye los intermedios realizados en las fiestas de la sociedad florentina con las que solían festejar los grandes eventos de la familia Medici. Al inicio de este capítulo Warburg escribe: "Sólo hay un modo de devolver a la vida estas descripciones que hoy nos parecen áridas o extrañas: intentando vincularlas a las obras de arte contemporáneas en las que se representan fiestas. Este proyecto nunca se ha puesto en práctica, ni en una investigación especializada ni en un ámbito más amplio. Pero habiendo tenido la fortuna de encontrar entre la inagotable riqueza de las colecciones y las bibliotecas florentinas los dibujos de Buontalenti, el libro de las cuentas del vestuario teatral y algunos grabados que se refieren a los *intermezzi* de 1589, aprovecho con auténtico placer la oportunidad que se me ha confiado para intentar determinar el papel histórico que desempeñan los *intermezzi* de 1589 en el desarrollo del gusto teatral." Aby Warburg, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial, 2005, 292.

planteamientos de Walter Benjamin expuestos en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y en el *Libro de los pasajes* en donde aborda las relaciones de medio y desarrollo social, son un antecedente fundamental del enfoque intermedial. Veremos con detenimiento los vínculos recién expuestos más adelante, por ahora sólo me interesa destacar la pertinencia de la perspectiva de estudio de la intermedialidad dentro de la Historia del Arte. Pero antes de poder trazar estos vínculos, que además resultan ser los pilares constitutivos de la propuesta teórica y metodológica de esta tesis, planteada a partir de las tres nociones rectoras: «resonancia», «eco», «reverberación», debemos regresar de nuevo al terreno de los estudios intermediales para aclarar algunos términos que serán empleados más adelante en los análisis.

Una distinción que resulta relevante hacer es la de la diferencia significativa entre "intermedialidad" y "multi-medialidad", este último es un término que también encontraremos recurrentemente en diversos estudios. La multi-medialidad se refiere a la confluencia de medios en la que se puede ver una pluralidad de códigos, técnicas y lenguajes conviviendo en un mismo dispositivo, es decir, por ejemplo, son típicamente fenómenos multi-mediales el cine, la ópera y el teatro, entre otros. Se puede decir entonces que, en el caso de la ópera de *Don Giovanni*, el largometraje de Saura, el cortometraje de Carbonell y la puesta en escena de Jesusa, todos son fenómenos multimediales.

La diferencia principal entre la multi-medialidad y la intermedialidad es que, mientras la primera se organiza en un movimiento centrípeto, fijando como centro la obra misma, la segunda, como ya hemos mencionado, se articula bajo una lógica de red en la que se estudian tanto los flujos como los nudos que se derivan del entrecruce de ellos.

Ahora bien, antes de sumergirnos en los términos que nos ayudarán a nombrar las distintas relaciones intermediales que se dan entre las tres obras del corpus de este trabajo y la ópera de *Don Giovanni* resulta indispensable establecer una noción de "medio" específica que resulte útil y adecuada a los propósitos de este trabajo, de hecho quizá la tarea más compleja para trabajar desde un enfoque intermedial es justamente dejar en claro qué se está entendiendo por "medio", a ello destinaremos el siguiente apartado.

-Hacia una noción de medio para un estudio de la imagen intermedial de la promesa

Basta con asomarse a un diccionario para comprobar que la palabra "medio" tiene muchos significados, algunos de ellos están comprendidos en el enfoque intermedial. Debemos pensar "medio" no como un término fijo o un concepto cerrado sino como una noción abierta que toma forma de acuerdo con su uso específico. Aunque en el debate actual de la intermedialidad se pueden distinguir muchas definiciones de "medio", dado que la intención de este apartado no es entrar en las profundidades teóricas que supone dar cuenta de dicho debate, me limitaré a hacer un recuento de algunas de las definiciones que nos ayudarán a establecer de qué manera se comprenderá la noción de "medio" en esta tesis.

Lambert Wiesing en su artículo "What are Media?"¹⁴¹ plantea un panorama general sobre las distintas nociones de "medio" que resulta útil para aproximarnos al tema. Me apoyaré en él para hacer un sucinto repaso de algunas de las posturas que considero pertinente rescatar:

¹⁴¹ Lambert Wiesing, "What are media?", en *Technē/Technology, Researching Cinema and Media Technologies -Their development, use, and Impact*, editado por Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 93-104.

Marshall McLuhan, el reconocido filósofo y crítico canadiense, pilar fundamental de los *Media Studies*¹⁴² cuya famosa sentencia "el medio es el mensaje" marcó un hito en los estudios relacionados a los medios en las ciencias de la comunicación, plantea, entre otras cosas, que los medios son herramientas que facilitan los procesos de cognición y de las acciones humanas. Mientras que las técnicas mecánicas recolocan las funciones del cuerpo de los seres humanos hacia el exterior, los medios electrónicos extraterritorializan el sistema nervioso central, los sentidos y los órganos. Los medios estimulan o amplifican, implementan o reemplazan las capacidades corporales y orgánicas. Reduciendo el complejo pensamiento de McLuhan, por necesidades de síntesis, se podría decir que el concepto de medio se presenta como sinónimo de herramienta y de las distintas formas de energía que el ser humano emplea al usarlas.

El sociólogo alemán Niklas Luhman, por su parte, determina en cambio que el "medio" es una posibilidad para las formas reales. Los medios son una pluralidad abierta de posibles conexiones. Es decir, el "medio" es una "oportunidad de existencia", "disposición", o "posibilidad". En contraposición a McLuhan, Luhman considera que el medio no hace nada por sí mismo y por lo tanto no forma parte tampoco del mensaje. Para él el arte, la sociedad y la capacidad humana de percepción son considerados medios, rescatando así la idea del contexto social también como una forma de "medio".

Existen también algunas perspectivas que abordan la noción de "medio" desde un punto de vista fenomenológico, como podemos corroborar en los postulados de Boris

¹⁴² Los *Media Studies* que surgieron alrededor de la década de los sesenta del siglo XX, son estudios que también se centran en la noción de medio, aunque desde una perspectiva distinta de la Intermedialidad ya que estos se han dado dentro del área de estudios de las ciencias de la comunicación y el cine enfocándose sobre todo en las problemáticas concernientes a los llamados *Mass media* y del empleo de tecnologías. Su desarrollo es paralelo al de la Intermediality y se han vinculado de alguna manera, aunque con perspectivas distintas.

Groys, Merlau-Ponty, y Christian Bernes, entre otros. Groys por ejemplo, define "medio" como algo que existe exclusivamente cuando está presente el usuario del medio. Las teorías fenomenológicas del "medio" difieren en muchos aspectos, pero tienen en común que se enfocan en la transparencia del "medio", es decir, los "medios" son significados que funcionan sólo cuando el medio se ha retirado. Dicho de otra manera, los "medios" despliegan algo sin mostrarse a sí mismos. La siguiente cita de Merlau-Ponty nos hace clara esta idea:

Now, one of the effects of language is to efface itself to the extent that its expression comes across. [...] When someone —an author or a friend— succeeds in expressing himself, the signs are immediately forgotten; all that remains is the meaning. The perfection of languages lies in its capacity to pass unnoticed.

But therein lies the virtue of language: it is the language which propels us toward the things its signifies. In the way it works, languages hides itself from us. Its triumph is to efface itself.¹⁴³

Desde la perspectiva fenomenológica entonces, los signos son "medio" del mismo modo que las herramientas lo son. Otro elemento en común en la tradición fenomenológica es que el cuerpo no es sólo un medio más, sino como apunta Christian Bernes "The body is the Paradigm of Mediality".¹⁴⁴

Ahora bien, dado que considero que las perspectivas recién explicadas no son excluyentes sino complementarias en este trabajo, la noción de "medio" buscará tener una perspectiva abaricante que hasta cierto punto retoma las distintas definiciones, de tal manera que se contemplarán tres niveles: en un primer nivel los medios físicos, es decir

¹⁴³ Maurice Merlau-Ponty, *The prose of the world* (EUA: Northwestern University Press, 1973) 9-10.

¹⁴⁴ Wiesing, "What are media?", 95.

"medios" como herramientas a través de las cuales se manifiesta un sistema de signos, sólo por mencionar algunos ejemplos en este sentido podemos decir que son medios el cuerpo, los instrumentos de percusión, la técnica de óleo sobre una tela, así como el pincel, la tinta sobre papel, la madera, una videocámara, la pluma, la máquina de escribir, la cámara fotográfica y un largo etcétera. Es importante enfatizar que no debe confundirse medio con objeto, es decir, aunque los elementos recientemente nombrados son también objetos aquí se alude a ellas en su carácter de medios como herramientas y no a su objetualidad. También resulta importante en este punto aclarar que las partes del medio no son el medio, es decir, por ejemplo, el gesto o la voz pueden ser considerados como parte del medio que es el cuerpo.

En un segundo nivel podemos hablar de medios como sistemas de signos, es decir como lenguajes o disciplinas, con diferentes dominios y prácticas culturales, que emplean medios físicos para su expresión. Como por ejemplo la literatura, la danza, el cine, el teatro, la ópera, el video, las artes visuales etc. Aunque pienso que también podríamos situar en este nivel a los sistemas de signos o lenguajes que se dan en el uso de los medios como herramientas, como por ejemplo el lenguaje escenográfico o el lumínico empleado tanto en una puesta en escena como en un set de filmación.

Por último, en un tercer nivel, podemos establecer medio como contextos culturales, me refiero al entorno que rodea las manifestaciones artísticas no sólo en el momento de su expresión sino antes, durante y después de su proceso de creación.

Lambert Wiesing en su artículo, apoyándose en Mattias Vogel expone una de las preocupaciones que actualmente ocupa el centro de la discusión en torno a la definición de "medio". Advierte que las distintas teorías de medios han llevado a una deslimitación del

concepto de "medio", lo que ha ido desgastando el propio término hasta el punto de que cualquier cosa puede ser un medio. Desde su perspectiva las distintas definiciones no han logrado hacer una *differentia specifica* de modo que se ha definido "medio" siempre como sinónimo de otras cosas sin decir qué es lo que el "medio" hace, es decir definiéndolo siempre fuera del terreno de la experiencia con los medios. Después de un interesante recorrido filosófico y teórico apoyado en Husserl¹⁴⁵ y en la propuesta de Lorenz Engell y Joseph Vogl¹⁴⁶ Wiesing concluye que los medios son instrumentos a través de los cuales se puede percibir algo y pensar en algo que no tiene una propiedad física. Es decir, los medios hacen visible, audible, legible y perceptible exclusivamente aquello que no sería visible, audible, legible y perceptible sin el medio. Lambert Wiesing pone de manifiesto la necesidad de aproximarnos al medio desde una perspectiva fenomenológica pero también antropológica, pues insiste que los medios son inherentes a la cultura en donde se sitúan y que aquello que no es audible, legible, perceptible y visible sin el medio sobrevive a través del tiempo. Concluye diciendo que "media liberate humans from the ubiquitously present dictates of the physical world".¹⁴⁷

La preocupación por entender la *differentia specifica* del "medio" se puede observar en otras voces que actualmente se encuentran en la discusión de las teorías de medios,

¹⁴⁵ No me detengo en este desarrollo por considerar que nos desviaría del argumento, sin embargo, invito al lector a seguirlo en el texto de Wiesing *What are Media?* citado ya anteriormente.

¹⁴⁶ Lorenz Engell y Joseph Vogl en el prefacio a *Kursbuch Medienkultur: "Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard (A Guide to Media Culture: The Authoritative Theories from Brecht to Baudrillard)"* plantean: "Media make legible, audible, perceivable, yet all of this with the tendency to erase themselves and their constructive participation in these sensibilities and thus to become as if imperceptible, anaesthetic."

Wiesing, "What are media?", 100.

¹⁴⁷ Wiesing, "What are Media?", 102.

como por ejemplo las aproximaciones al medio de Sybille Krämer¹⁴⁸, filósofa alemana cuyos planteamientos sobre el medio han sido recurrentemente usados en investigaciones intermediales relacionadas con el teatro, el cine y las artes escénicas. Krämer entre otras cosas afirma que:

A medium is always preceded by something; but what precedes it is presented in another medium and never outside a medium. If this is the case, however, then intermediality is a fundamental phenomenon in the sphere of media. Media become «epistemic objects» only at the moment when one medium leaves the «stage» for another medium, which itself becomes a «form-in-a-medium».¹⁴⁹

La dimensión filosófica del debate teórico sobre los medios es sin duda un ámbito que resulta muy interesante, al que sin embargo no podemos conceder más espacio en nuestro argumento, sin embargo quisiera destacar que haberlo traído a colación no fue sólo para actualizar las noticias del debate sino más bien porque plantear esta dimensión me permite trazar un vínculo entre las reflexiones hechas en tono al medio en el campo de la intermedialidad y los planteamientos sobre el medio esgrimidos por Hans Belting en su *Antropología de la imagen*¹⁵⁰ que nos ayudan a situar el concepto de "medio" dentro del campo de estudios de la Historia del Arte.

Para este trabajo resulta indispensable trabajar con la noción de medio siempre en una relación estrecha con la de imagen. Los tres niveles (medios como herramientas

¹⁴⁸ Para un acercamiento a las perspectivas filosóficas de la Teoría de Medios de Krämer véase: Sybille Krämer, *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).

¹⁴⁹ Sybille Kramer, "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle Medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren" en *Medienphilosophie – Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Münker, s., A. Roesler, M. Sandbothe, (Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003), 85.

¹⁵⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Argentina: Katz conocimiento, 2007)

técnicas, lenguajes artísticos y contextos socio-culturales) con los que trabajaremos para el análisis de las obras serán contemplados siempre desde una perspectiva fenomenológica y antropológica y en un vínculo indisoluble con la noción de imagen. De hecho, desde mi perspectiva aquello que no es visible, audible, legible o perceptible sin el medio, como apunta Wiesing, al menos desde la perspectiva de un trabajo enmarcado en la Historia del Arte, es justamente la carga energética de las imágenes que en su migración a través del tiempo se manifiestan físicamente en los diversos medios. Profundizaremos más adelante en estos planteamientos que además se vinculan directamente con la propuesta teórica y metodológica de este trabajo, organizada bajo los términos rectores de «resonancia», «eco» y «reverberación». Sin embargo, antes de adentrarnos en el terreno de los estudios de la imagen aún quedan algunas cosas importantes por decir para aterrizar la noción de medio en el universo específico de este trabajo.

Como puede suponerse, los medios que emplean Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura para la expresión de sus obras, considerándolos en los tres niveles descritos, representan universos sumamente distintos y complejos en los que es posible observar múltiples relaciones intermediales. En el siguiente apartado nos detendremos a esbozar algunas de las relaciones intermediales que se pueden observar entre las tres obras del corpus y la ópera de Mozart y da Ponte, por lo pronto sólo quisiera destacar que el enfoque intermedial que se busca asumir en este trabajo es aquel en donde la condición antropológica y epistemológica del medio sean privilegiadas. Coincido en este sentido con Hans Belting en que una noción de medio sólo adquiere su verdadero significado cuando se articula con la de imagen y cuerpo: "puesto que una imagen carece

de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse."¹⁵¹ Dado que nosotros estamos justamente buscando la corporización de las imágenes de la promesa, debemos situar la imagen desde su intermedialidad, es decir, la única forma posible de palpar la fuerza vital y esencial de dichas imágenes es estudiando los medios como portadores de estas imágenes.

Ahora bien, resulta pertinente recordar que a nosotros no sólo nos interesa situar las imágenes intermediales de la promesa en cada uno de los fenómenos de nuestro corpus, sino que además estamos interesados en observar las dinámicas de desplazamiento, resignificación y revitalización que suceden entre ellas y en relación al *Don Giovanni*. En ese sentido es importante destacar que a través del tiempo los medios (como herramientas y lenguajes) se modifican de acuerdo con los contextos sociales, culturales, políticos, y con la forma de vivir, habitar y expresar las imágenes de los seres humanos. De hecho, ya desde el capítulo anterior veíamos que la fuerza de los actos performativos de la promesa se vincula estrechamente con el cambio de medios (contextos, aunque también lenguajes y herramientas). Tanto Derrida como Butler enfatizan en sus planteamientos que la fuerza de lo performativo se da sobre todo a partir de la ruptura y cambio de un contexto a otro. Hans Belting lo expresa de la siguiente manera:

La experiencia en el mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte, a una experiencia medial. Los medios conllevan una forma temporal dinámica determinada por los ciclos históricos de la propia historia de los medios. [...] Cada medio acarrea su forma temporal como si

¹⁵¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Argentina: Katz conocimiento, 2007), 22.

la llevara grabada en relieve. Así pues, las cuestiones de los medios son desde su origen cuestiones de la historia de los medios.¹⁵²

Hablar de la migración de la imagen es también hablar de historia de los medios y por lo tanto también de la historia de los cuerpos y las sociedades. En cualquier disciplina o lenguaje artístico es posible observar el cambio de medios que a lo largo de la historia se ha dado ligado a las tecnologías propias de cada época y por lo tanto a la relación de los seres humanos con los medios, pues toda tecnología es finalmente humana. Como bien señala Belting:

Con frecuencia los nuevos medios no son otra cosa que un espejo del recuerdo pulido recientemente en el que las imágenes antiguas perviven de manera distinta que en los museos, las iglesias y los libros. Así surge en el umbral entre los medios de las imágenes actuales y los antiguos, una nueva dinámica que convoca también de nuevo a aquellas imágenes que hoy ya no pueden producirse.¹⁵³

Dentro del género de la ópera esto se observa de manera evidente ya que aunque se continúen haciendo puestas en escena de obras antiguas, los medios que se emplean actualmente hacen uso de nuevas tecnologías, lo que ha hecho que exista una constante revitalización de las obras y por consiguiente de la producción de imágenes que se expresan en ellas. Daniel Snowman en su libro *Ópera, una historia social* da cuenta de este proceso de la siguiente manera:

Cuando la ópera se globalizó llegó hasta un público mucho más numeroso que nunca, y no solo por la multiplicidad de teatros de ópera que surgieron por todo el mundo, sino también a través de la televisión, la radio, los CD y los videodiscos, así como de una notable plétora de coliseos, recintos al aire libre, pantallas gigantes, auditorios en casas de campo y actividades educativas. [...] "Ópera para todos" era la nueva expresión de moda entre los gestores operísticos. Viejos y jóvenes, blancos y negros,

¹⁵² Belting, *Antropología*, 35.

¹⁵³ Belting, *Antropología*, 59-60.

homosexuales y heterosexuales, ricos y pobres, todo el mundo estaba invitado a subirse al ómnibus de la ópera. [...] Los decorados, la maquinaria escénica, la iluminación y el estilo de actuación de los tiempos de Monteverdi o de Mozart habrían parecido risibles a las generaciones posteriores. En los tiempos actuales los teatros están equipados con una considerable serie de instalaciones con las que los profesionales de tiempos pasados ni siquiera hubieran podido soñar: escenarios giratorios, escenarios laterales, monitores de televisión, sistemas de iluminación digital y la capacidad de desplegar y retirar los decorados más complejos, de tres dimensiones, en un abrir y cerrar de ojos durante un breve intermedio.¹⁵⁴

A la par de los cambios y transformaciones de los medios empleados se generaron también cambios en las jerarquías, sistemas de producción y recepción. Por ejemplo, el surgimiento de la figura del productor-realizador o director de escena que no había existido con anterioridad en la historia de la ópera; así como la creciente importancia de los actores-cantantes a los que cada vez se les ha exigido más, no sólo poseer un talento en la voz sino tener aptitudes y preparación para una interpretación actoral más sólida. El uso de subtítulos proyectados ya sea en la parte superior del proscenio o en los respaldos de los asientos individuales¹⁵⁵ son un cambio significativo para la percepción de la obra, así como las transmisiones en vivo y en alta definición para público de el resto de América y Europa que desde la temporada 2006-2007 el Metropolitan Opera de Nueva York inició y que hoy no sólo pueden verse en teatros y auditorios sino que han sido incluso ya integradas a las programaciones de múltiples cadenas de cines¹⁵⁶. Estos y otros tantos cambios de medios

¹⁵⁴ Daniel, Snowman, *La ópera, una historia social* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 535-542.

¹⁵⁵ Los subtítulos fueron utilizados por primera vez en Toronto en 1983, desde el 2002 el Metropolitan de Nueva York facilita los letreros en los respaldos de los asientos, un procedimiento que paulatinamente ha ido siendo adoptado en otros teatros.

Snowman, *La ópera*, 548-549.

¹⁵⁶ Este camino de las transmisiones en vivo a sido seguido por otras compañías de ópera tales como San Francisco Ópera, La Scala de Milán y la Royal Opera de Gran Bretaña. En México el primer recinto que transmitió esta ópera fue el Auditorio Nacional, aunque actualmente se pueden ver en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, en el Teatro Diana, así como en algunos cines de las cadenas comerciales Cinemex y Cinépolis. Estas producciones del MET son obras que toman al menos un año de preparación,

dentro del ámbito operístico nos dan cuenta de que finalmente el género de la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político como lo es cualquier manifestación artística. Basta con observar los carteles publicitarios actuales de las óperas para apreciar cómo se presenta a los cantantes como si fueran ídolos del pop o estrellas de rock. El fenómeno de la globalización ha tendido ciertamente a comercializar la ópera de formas que, sobre todo vistos de un modo conservador, podrían resultar escandalosas; sin embargo, han logrado regresar el género al ámbito de un público más diverso y amplio, rompiendo paulatinamente con la idea de que la ópera es sólo para una elite restringida.¹⁵⁷

Ahora bien, ciertamente explorar las nuevas configuraciones intermediales que se dan tanto en una puesta en escena actual como en el caso de las transmisiones de alta definición u otros tantos fenómenos multimediales relacionados con el género de la ópera, es una tarea que se antoja más que interesante. Sin embargo, de manera concreta, los tres fenómenos que estudiaremos no corresponden específicamente a ninguna de estas manifestaciones. Me interesaba subrayar, no obstante, que la ópera como género incluso en sus formas más tradicionales y acostumbradas ha vivido un proceso de revitalización importantísimo en el siglo XXI. De los tres fenómenos artísticos implicados en este trabajo podríamos decir que quizá la puesta en escena de Jesusa Rodríguez, dado que conserva el argumento dramático de dicha ópera, es el que está relacionado más directamente con una búsqueda de actualización del lenguaje operístico, sin bien se enuncia como una obra crítica oponiéndose al lenguaje tradicional del género, cambiando por completo, como veremos en

porque se hace mucho trabajo de *streaming*, *requieren* más de once cámaras en escena, la producción debe ser impecable porque no hay posibilidad de hacer edición. Actualmente las transmisiones del MET se presentan en más de 1600 recintos y han tenido año con año un incremento de público en el que además es posible apreciar cada vez más presencia de jóvenes y adolescentes.

¹⁵⁷ Sobre el tema consúltese Heloísa de Araujo Duarte, "De la canción artística a la canción de los medios: memoria y nomadismo", en *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* (México: CONACULTA/INBA, no.85 de enero-marzo, 2003), 44-57.

la Constelación I, la jerarquía de los medios empleados en su discurso. En el caso del largometraje de Carlos Saura y el cortometraje de Ricard Carbonell la relación con la ópera es mucho menos directa: estas dos obras están en una relación más bien de referencia con el *Don Giovanni*. Aun así, de manera concreta, la imagen de la promesa, que como ya hemos visto es desde la perspectiva de este trabajo la potencia estructuradora esencial y vital de *Don Giovanni*, está presente en las tres obras y se expresa a través de los diversos medios que son portadores de estas imágenes.

- Panorama general de las relaciones intermediales para el análisis de la imagen de la promesa

Aunque en los análisis incluidos en las dos constelaciones de este trabajo se hará alusión a algunas dinámicas de co-relación entre los diversos planos mediales, por el momento resulta relevante esbozar, de manera general, el panorama intermedial ante el que estaremos, explicando algunos de los términos que serán empleados. Las distintas maneras usadas para nombrar las relaciones intermediales en las distintas aproximaciones teóricas que existen en el campo de la intermedialidad constituyen un gran abanico de posibilidades. En este caso se utilizarán sólo los términos que considero resultan útiles para hablar de las relaciones intermediales que elegí para el análisis, sin que esto quiera decir que es la única forma de hacerlo.

En la migración incesante de un medio a otro podemos observar distintas formas de configuración de estos flujos, una de ellas es la *transposición* que se refiere al fenómeno en el que se crea un nuevo medio a partir de otro. Es decir, cuando se observa la transformación de un medio determinado que se convierte en otro. Esto puede ser entendido

en cualquiera de los tres niveles del medio recién descritos. Un caso de transposición es, por ejemplo, el cambio de medio que se da del lenguaje literario del relato de Hoffmann al lenguaje cinematográfico que Carbonell emplean en su cortometraje. En esta misma obra podemos observar otra muestra de transposición en el sentido de medio como atmósfera cultural, cuando observamos que Carbonell cambia el imaginario del palco de una sala de conciertos en la que se desarrolla el relato fantástico de Hoffmann y resignifica la escena desarrollándola en una cabina erótica para voyeristas, lo cual es característico del imaginario erótico de nuestra sociedad del siglo XXI. También en el tránsito que hace Saura de algunos fragmentos de las *Memorias* de Lorenzo da Ponte para la construcción de algunas escenas de su ficción cinematográfica podemos encontrar una relación de transposición medial.

Otro fenómeno que encontraremos presente en el universo intermedial de este trabajo es el de la referencia medial, en donde la co-relación se establece cuando se presenta la aplicación de alguna técnica típicamente empleada en un medio, usada en un nuevo medio. Las referencias intermediales aluden en el contexto de un medio, a un medio exterior, pero sólo pueden evocar o imitar elementos y estructuras del medio al cual se refieren. Una referencia intermedial sólo puede generar la ilusión de una práctica específica de otro medio. Esto es claro, por ejemplo, en la puesta en escena de Jesusa Rodríguez cuando se hace referencia a la técnica pictórica, típica del medio de las artes visuales, de la pintura manierista y se emplea en el medio del teatro-performance imitando los cuadros de dicha corriente. También en el caso del largometraje de Carlos Saura, podemos observar la referencia medial expresada tanto en la construcción del espacio cinematográfico en el que el director empleó técnicas teatrales para recrear mediante paneles impresos todos los

escenarios en los que se desarrolla la película, así como en las técnicas de iluminación que utiliza Vittorio Storaro que también aprovechan algunos de los recursos de la escena teatral. Claramente estos recursos no se emplean del mismo modo en que se haría para una puesta en escena y sin embargo están en una relación de referencia con las técnicas teatrales.

Ahora bien, un último asunto me interesa delinear respecto a la aproximación intermedial que se hará de las obras, y es que siguiendo la lógica de red que la intermedialidad plantea, como acertadamente advierte Maddalena Pennachia, el término adaptación para describir el cambio de medio de un texto literario al lenguaje teatral o cinematográfico sugiere de alguna manera que en la migración que se da de la literatura hacia otros medios, el lenguaje tuviera que adaptarse para sobrevivir en el nuevo medio:

The word 'adaption' reveals, in this metaphorical context, a telling Darwinian connotation. In the metaphor of migration, therefore there is an implicit value judgment, fuelled by a sort of nostalgia, and finally attributing to the written medium a higher dignity in comparison to the audiovisual ones.¹⁵⁸

Desde la perspectiva de Pennacchia Punzi este tránsito debe ser entendido más que como una migración, como un nomadismo, de tal manera que los distintos medios se convierten en estaciones temporales en los que habita un discurso. Coincido con Punzi en sus observaciones sobre la adaptación. Geoffrey Wagner propone tres términos para sustituir lo que se suele entender como adaptación¹⁵⁹: *transposición, comentario y analogía*. Considero que estos términos resultan más adecuados para describir los flujos entre medios por lo que las relaciones de adaptación en este trabajo serán definidas bajo estos tres conceptos que explico a continuación:

¹⁵⁸ Pennachia Punzi, "Literary Intermediality...", 11.

¹⁵⁹ Cfr. con Lydia Martin, "Jane Austin on screen: Defence and Divergence" en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*: Peter Lang Academic Publishers, 2007), 65-82.

La *transposición*¹⁶⁰, en el contexto específico de las categorías de Wagner, se refiere al fenómeno en el que cuando se da el cambio de un medio a otro, especialmente en la relación de un texto literario a un nuevo medio, se intenta permanecer lo más cercano posible al discurso literario. Por ejemplo, la relación intermedial que se da con el libreto en la puesta en escena de *Jesusa*. Por otro lado, en el caso del *comentario* se modifica el texto literario iluminando ciertos elementos o modificando totalmente la estructura. Tal sería el caso de la relación de la película de Saura con las *Memorias* de Lorenzo da Ponte. Por último, la *analogía* se da cuando el texto literario se emplea sólo como un punto de partida creativo para crear un nuevo discurso, como sucede en el caso del cortometraje de Ricard Carbonell con el relato de *Don Juan* de E.T.A. Hoffmann y con la novela de *Don Juan* de Torrente Ballester. Profundizaremos en la Constelación I en estas y otras tantas relaciones intermediales que se producen en el entrecruce de los universos de las obras, así como en las distintas co-relaciones que se dan con la ópera de *Don Giovanni*, por lo pronto baste con señalar que los nudos y tramas que encontraremos en esta red intermedial son ciertamente complejos, pero sin duda interesantísimos.

2. Dinámicas de la imagen: movimiento, instante y acontecer

Como he anunciado desde la introducción a este capítulo, en esta segunda parte nos adentraremos en las dinámicas de la imagen. Exploremos, pues, la doble naturaleza de la imagen: como imágenes que se desplazan en un continuo movimiento a través del tiempo,

¹⁶⁰ Ya habíamos dicho hace unos momentos que la transposición es una de las relaciones intermediales que implica el tránsito de un medio a otro, en donde se crea un nuevo medio. Las categorías de Wagner, que incluyen el término de *transposición*, desde mi perspectiva permiten entender algunos matices que definen con más precisión el flujo que se da en el cambio de un medio a otro al incluir los términos de *comentario* y *analogía*.

pero también como imágenes que se expresan en el instante de su acontecer, sin perder de vista que los medios son sus portadores y anfitriones, y que por lo tanto las imágenes son siempre imágenes intermediales: "El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una misma moneda."¹⁶¹

Aunque la palabra imagen ha sido recurrentemente nombrada en el transcurso de este trabajo, pues se ha dicho que nos concentraremos en el estudio de los procesos y dinámicas de la imagen de la promesa es necesario detenernos a pensar a profundidad y delinear exactamente qué es una imagen y desde qué perspectivas abordaremos dichos procesos y dinámicas. En el discurso actual muchas de las discusiones sobre la imagen se siguen estableciendo desde un sentido tan abstracto que parecieran existir desprovistas de medio y cuerpo, o bien se confunden con su expresión en medios técnicos concretos¹⁶². Este dualismo de la imagen remite a la idea de que éstas pueden ser separadas en imágenes interiores, endógenas propias del cuerpo, y exteriores, que necesitan un medio técnico para su expresión. Esta división sigue respondiendo a la antigua oposición cartesiana entre espíritu y materia. Si se busca entender la imagen en su sentido antropológico, es necesario comenzar por abolir tal división.

Desde la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen, en la que profundizaremos más adelante, las imágenes son concebidas como cargas energéticas, capaces de transportar las emociones fundamentales humanas migrando de una forma a otra y encontrando su

¹⁶¹ Belting, *Antropología*, 16.

¹⁶² La distinción entre *picture* e *image* que realiza W.J.T Mitchell en su teoría de la imagen (*Picture theory*) sin duda aportó grandes posibilidades para entender los diversos planos de la imagen, aunque dado que esta distinción lingüística en otras lenguas no existe, resulta difícil aplicar dicha teoría en textos que no sean de habla inglesa. En alemán "Bild", así como en español "imagen" son el único término que tenemos para referirnos de igual manera al cuadro colgado en la pared que a la imagen que contiene, así como a las imágenes internas del ser humano.

expresión en los medios que las portan. La migración de las imágenes se da como resultado de un proceso simbólico que involucra a los seres humanos en su individualidad, pero también en su colectividad. Si bien la experiencia con imágenes se basa en una percepción individual en la cual les otorgamos un significado personal, siempre están sujetas inevitablemente a la determinación de las condiciones en que las percibimos. Es decir, cuando las imágenes son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a hacerlas propias, sin embargo, no sólo percibimos el mundo como individuos, lo hacemos también de manera colectiva, ya que nuestra percepción está supeditada a la forma determinada en que se nos presenta el mundo según la época en la que vivimos.

En este sentido la división entre imágenes interiores y exteriores no tiene cabida, considero que debemos entender las imágenes como un proceso dinámico y orgánico indivisible entre el hacer, sentir, pensar, percibir y plasmar de los hombres a través del tiempo. La perspectiva antropológica de la imagen, que no debe confundirse con la disciplina de la antropología, fija su atención en la praxis de la imagen, en los reusos, resignificaciones y reconfiguraciones que ésta ha tenido en su relación inherente a la vida humana, y por lo tanto a los procesos sociales, culturales, psicológicos y políticos que dicha existencia implica. Belting lo expresa de la siguiente manera: "Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta."¹⁶³ En este sentido sólo podrá comprenderse qué es una imagen si se logra restituirla a su región ontológica original como ciencia del devenir de lo sensible, ya que una imagen de la

¹⁶³ Belting, *Antropología*, 14.

naturaleza, una imagen cinematográfica o pictórica y una imagen interna, guardan un parentesco ontológico común.

Dice Didi-Huberman que "los hombres son diversos, los hombres son cambiantes pero los hombres duran en el tiempo reproduciéndose, por eso se parecen unos a otros. Nosotros no somos solamente extraños a los hombres del pasado, también somos sus descendientes, sus semejantes."¹⁶⁴ En este sentido, la experiencia humana está ligada a algunas vivencias comunes que, si bien cambian en la manera en que son vividas de acuerdo a los procesos históricos, esencialmente siempre son las mismas; me refiero por ejemplo a la vivencia de la muerte y el deseo (potencia erótica), y por ende al conflicto humano por excelencia: la promesa. De tal manera debemos pensar que la imagen, en el contexto específico de este trabajo, es el vehículo que permite el desplazamiento de la carga energética de ese conflicto, así como de las emociones que en él se anidan. Para entender la imagen no sólo en su sentido histórico y antropológico sino como cúmulo y transporte de las emociones fundamentales humanas, resulta necesario acercarnos al trabajo de Aby Warburg, el primero en pensar las imágenes además de en su sentido antropológico, como formas vivientes de lo sensible. Abro un paréntesis para explicar algunas cuestiones relevantes respecto a dicho autor.

El nombre de Warburg suele asociarse comúnmente a su biblioteca¹⁶⁵, de la cual han abrevado muchas personalidades destacadas para la Historia del Arte. Se podría decir

¹⁶⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 60.

¹⁶⁵ La historia de la Biblioteca, luego Instituto Warburg resulta importante para entender las razones por las que el pensamiento de este autor descansó en el olvido durante algunos años. Aby Warburg, hijo de una familia aristócrata, comenzó a organizar el proyecto de su biblioteca en 1909 en Hamburgo con la intención de que funcionara como acervo de su colección privada y para la educación pública, sin embargo, su internamiento en una clínica neurológica entre 1918 y 1923, así como la Primera Guerra Mundial, retrasaron su apertura hasta 1926. Tras su muerte, acaecida en 1929 y ante el ascenso al poder del nazismo, Fritz Saxl,

que el legado de Warburg se sitúa en dos tradiciones que recogen su pensamiento: por un lado la tradición inglesa a la que pertenecen Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, y Michael Baxandall, entre otros, que han centrado su atención en el problema de la transmisión de la iconografía antigua hacia la cultura europea, temática que Warburg abordó profusamente tanto en su libro *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*¹⁶⁶ como en múltiples escritos que pueden encontrarse en su biblioteca, así como a otras temáticas abordadas por este autor. Por otro lado, la tradición alemana que surgió alrededor de 1970, encabezada por la pugna que Martin Warnke inició por rescatar el pensamiento de Warburg, centrándose en la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen. Entre los autores actuales más destacados que pertenecen a esta corriente se encuentran Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp, cuyos estudios han permitido ampliar las visiones sobre las posibilidades teóricas de la imagen. En el mundo de habla alemana e inglesa las discusiones en torno a estos estudios han tenido gran efervescencia desde finales del siglo pasado hasta la fecha, sin embargo entre los hispanohablantes la discusiones sobre el tema han tenido una repercusión más tardía debido a que son aún contadas la traducciones que se han hecho tanto de los textos de Warburg

joven historiador de arte que había llevado a efecto la organización del Instituto desde 1913, convirtiendo la biblioteca en una institución académica (de la cual fueron estudiantes personalidades destacadas como Cassirer, Wind y Panofsky), logró con el apoyo del gobierno británico, trasladar los 60.000 volúmenes que en aquel entonces conformaban la biblioteca hasta su actual sede en la Woburn Square de Londres. En 1944 fue asociada a la Universidad de Londres y en 1994 se convirtió en Escuela de Estudios Avanzados. La Biblioteca Warburg conformada en Hamburgo es ahora un instituto de investigación (Warburg-Haus Hamburg) que alberga hoy más de 350.000 volúmenes relacionados principalmente con cuestiones de la imagen política.

¹⁶⁶ Warburg fue sumamente prolífico en su trabajo; sin embargo, la mayor cantidad de sus escritos quedaron como borradores, notas y fragmentos. Sus obras completas han sido solamente publicadas en alemán. Traducidos al español podemos encontrar sólo tres textos de dicho autor: *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005); *El ritual de la serpiente* (Madrid: Sexto Piso, 2008). Y el *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Ediciones Akal, 2010) del que también existe la versión con comentarios y estudios de Linda Báez a la que se hace referencia en este trabajo.

como de los seguidores de la *Bildwissenschaft*, lo que ha generado que el pensamiento de este autor permanezca todavía en gran medida atrapado en su propia lengua.

En los años noventas el historiador del arte Georges Didi-Huberman, con conocimientos del idioma y del acervo de Warburg, comenzó a difundir el pensamiento de este autor integrándolo a su trabajo a través de algunos de sus textos publicados en francés. En el ámbito mexicano son pocos aún los estudios de la imagen que siguen esta línea de pensamiento. No obstante, el trabajo de difusión del pensamiento warburgiano que desde hace algunos años realiza la Dra. Linda Báez, especialista en el tema, a través de la impartición de cátedra en seminarios dentro del posgrado de Historia del Arte, así como a través de sus investigaciones en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM¹⁶⁷, han facilitado el acceso a estas aproximaciones teóricas sobre la imagen vinculadas a la *Bildwissenschaft*.

Ahora bien, tras este breve paréntesis que resultaba necesario para situar de dónde surge la aproximación a la imagen que se tendrá en este trabajo, no sólo desde la perspectiva teórica sino también en relación a las formas en las que se ha trabajado con la praxis de la imagen para los análisis de las Constelaciones I y II, me dispongo a exponer algunos de los conceptos provenientes del pensamiento de Warburg y de otros autores vinculados a la *Bildwissenschaft* pertinentes para este apartado.

¹⁶⁷ El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM promovió la discusión interdisciplinaria sobre la imagen a partir de la organización del coloquio en 1999 de su XXII Coloquio Internacional con el tema " (In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos." Dentro del posgrado en Historia del Arte, así como entre los investigadores de dicho Instituto ha habido desde entonces un creciente interés por los estudios de la imagen. Actualmente la Dra. Linda Báez pertenece al grupo de investigadores de la imagen dirigido por Hans Belting en el Instituto Warburg.

Aunque para algunos autores las herramientas de aproximación a la imagen utilizadas por Warburg podrían considerarse un método, en realidad podría decirse que más que un método su trabajo consiste en un análisis procesual de las imágenes en el que se atienden las dinámicas de movimiento y desplazamiento de las mismas. "La ciencia sin nombre" de Warburg, como la denomina Giorgio Agamben¹⁶⁸, es ante todo una ciencia de lo viviente que da cuenta de la forma en que las emociones fundamentales del ser humano sobreviven a través de las imágenes. Esto es posible advertirlo en el proyecto más ambicioso de su vida, el *Atlas Mnemosyne*¹⁶⁹, en el que se observa una preocupación por la vida y movimiento de las imágenes y por los procesos de "transmisión, gestación y transformación" que hay en ellas.¹⁷⁰ Para entender a Warburg es indispensable tener

¹⁶⁸ Giorgio Agamben, así como también Carlo Ginzburg son autores que también han rescatado el pensamiento de Warburg del reduccionismo iconológico de Panofsky o Gombrich, sin embargo, lo han hecho un exponente de una antropología histórica de lo humano, una perspectiva sin duda certera pero quizá insuficiente, ya que la materia principal de dicho autor es la del mundo de las emociones fundamentales que abarca más allá de la perspectiva por ellos explorada.

¹⁶⁹ El *Atlas de imágenes Mnemosyne* es el gran proyecto al que Aby Warburg dedicó varios años de su vida. Warburg colocaba reproducciones fotográficas de obras de arte, grabados, fotografías, ilustraciones científicas e incluso recortes de periódico en unos grandes paneles forrados de color negro en donde establecía relaciones entre las imágenes. Recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en estos paneles en los que continuó hasta su muerte poniendo, cambiando y agregando elementos. Para un estudio detallado sobre el tema véase:

Warburg, *Atlas de imágenes. Mnemosyne*, trad. y estudios de Linda Báez Rubí, México.

¹⁷⁰ Dice Linda Báez: "Michael Diers continúa [...] con uno de los grandes personajes revolucionarios en la manera de abordar el mundo de las imágenes. En "Atlas und Mnemosyne. Von der Praxis der Bildtheorie bei Aby Warburg", nos introduce con sensibilidad no sólo al pensamiento del historiador alemán sino a las prácticas que Warburg realizaba con las imágenes y que integraba en su vida cotidiana. Basándose en un esquema realizado por el mismo Warburg sobre la distribución de los objetos (libros, muebles, tableros) en su habitación en Florencia, Diers explica cómo Warburg organiza un proyecto muy vasto (el Atlas de imágenes) de acuerdo con una concentración de trabajo a nivel no sólo de contenido, sino también técnico. La colocación de los elementos de trabajo refleja la movilidad con que Warburg manejaba las imágenes sobre grandes tableros de fondo negro. Ha de entenderse esta movilidad no sólo como una recombinación lúdica, sino como una manera de relacionar las cosas (yuxtaposición de imágenes) y que al hacerlo ponen en evidencia sus vínculos geográficos y temporales, dando cuenta de su gestación, transmisión y transformación, es decir, de su paso por la historia. [...] Es indispensable resaltar que mediante estos dispositivos de exposición de las imágenes, es decir, los tableros que se sobreponen a los libros, Warburg logra dar un paso importante en la manera de visibilizar un trabajo de investigación tanto en la imagen como con la imagen, por lo que sería justificado reconocer aquí un giro icónico. Precisamente la iconología del espacio intermedio debe entenderse no solamente como una distancia visible que se interpone entre las imágenes colocadas sobre los tableros, sino, más aún, como aquel terreno vago donde surgen las

presente que una de las palabras clave en su pensamiento es "proceso". Warburg abarca la imagen contemplándola como una carga energética que impacta dejando huella. A él le interesan estas huellas en todos los diferentes niveles involucrados en el proceso de recepción, creación, producción y repetición de las imágenes. Un concepto básico en el pensamiento warburgiano es el de la *Pathosformel*, que ha sido traducido al español como "formula emotiva" o "fórmula del *pathos*"¹⁷¹. Este tipo de fórmulas remite a la genealogía de las expresiones humanas que tienen un gran contenido expresivo como el miedo, el dolor, la ira o la pasión. Warburg señala que hay ciertas imágenes que sobreviven como síntomas u obsesiones a lo largo de la historia. Dichas imágenes se expresan a través de fórmulas del *pathos* que plasman en el arte las pasiones humanas. Desde mi perspectiva, una de esas imágenes sobrevivientes es la de la promesa en la que sin duda es posible advertir la manifestación de estas fórmulas *pathos*, como podremos verlo más adelante en los análisis procesuales de las imágenes de la Constelación II.

Ahora bien, ciertamente el tema de la supervivencia (*Nachleben*) de la imagen se vincula directamente con el de la producción de formas artísticas, así como con el de la memoria. Warburg analiza el fenómeno de la producción humana de formas en el arte de manera profunda y minuciosa. Adentrarnos en sus ideas en torno a este tema nos alejaría por el momento de nuestros propósitos, por lo que a grandes rasgos me gustaría sólo resumir algunas de sus ideas a este respecto. Warburg considera que los seres humanos son impactados por las imágenes sobrevivientes que entrañan en su expresión las fórmulas del

preguntas del cómo y del porqué de las transiciones, transformaciones e inversiones energéticas. Por ello, este espacio intermedio, como Diers nos hace comprender finalmente, se consolida como el espacio de pensamiento indispensable en la conformación de la imagen simbólica."Linda Báez, *op.cit*, p. 174-175.

¹⁷¹ Cfr. con Elsie Mc Phail Fanger, *Desplazamientos de la imagen*. México, Siglo XXI, 2013.

pathos dejando una potente huella en su psique. Llama engrama¹⁷² a la huella mnémica que queda plasmada al interior del ser humano, es decir a aquella que tras la experiencia con un estímulo externo impacta la sustancia orgánica en nuestro cerebro, establece también que a la energía de las imágenes y su movimiento se le puede llamar dinamoengramas. El artista incorpora estas imágenes a su psique cancelando la distancia entre las formas del mundo y él, para tras un espacio de reflexión (*Denkraum*), producir una nueva forma que trae consigo la carga energética de aquellas imágenes en las que sobreviven las emociones fundamentales. De esta manera las imágenes perviven desplazándose en el tiempo, cobrando forma una y otra vez en un proceso incesante de resignificación y reconfiguración y permaneciendo en la memoria como un patrimonio hereditario. Warburg lo expresa de la siguiente forma:

En la región de la exaltación orgiástica colectiva se ha de buscar la matriz que acuña las formas expresivas de la exaltación máxima de la memoria, hasta donde ellas se dejen expresar en el lenguaje gestual con tal intensidad cincelante que estos engramas de la experiencia pasional sean capaces de sobrevivir como patrimonio hereditario en la memoria y de determinar, de manera ejemplar, el contorno que la mano del artista crea, en tanto que los valores máximos del lenguaje gestual quieran aparecer a la luz del proceso de creación llevado a cabo por la mano del artista.¹⁷³

Ahora bien, entender el movimiento de las imágenes como un patrimonio hereditario nos lleva a profundizar en el tema de la memoria, sin duda pertinente en el presente trabajo, ya que como hemos visto la imagen de la promesa ha sobrevivido en la memoria desde el mito

¹⁷² Este término Warburg lo retoma de Richard Semon un biólogo alemán reconocido por sus estudios de paralelismos psico-fisiológicos, de acuerdo a los cuales cada estado psicológico corresponde a alteraciones nerviosas concretas. Desarrolló sus ideas sobre la *mneme* a principios del siglo XX, en las que expone que la *mneme* representa la memoria que se da a través de una experiencia que va de una experiencia externa hacia una interna. El resultado de dicha experiencia es la huella mnémica o engrama.

¹⁷³ Warburg, *Atlas de imágenes Mnemosine*, 43.

de don Juan hasta las tres obras vinculadas al *Don Giovanni* que estudiamos, arrastrando consigo la fuerza simbólica de dicha imagen. Estudiar la permanencia de la imagen de la promesa implica comprender cuáles son las razones de su supervivencia (*Nachleben*). Linda Báez comenta al respecto que: "Estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivaldría a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada".¹⁷⁴ En el caso de las imágenes de la promesa, lo que se revela, como veremos más adelante, es la forma en la que social, cultural y psicológicamente se ha lidiado con el tema del deseo y el erotismo que entraña dicho conflicto fundamental humano.

Si bien es cierto que la memoria de las imágenes sobrevive en y a través de los seres humanos, esta dinámica de la memoria está también más allá de cualquier vida humana; ya que nuestras imágenes son perecederas en la misma medida en que lo son nuestros cuerpos, permanecen almacenadas en nosotros sólo el tiempo que dura nuestra vida. Por tal motivo la memoria de las imágenes tiene una dinámica propia. Didi-Huberman lo expresa en estos términos:

Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Linda Báez, "Un viaje a las fuentes", en *Atlas de imágenes Mnemosine*, 12.

¹⁷⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

Se puede decir entonces que las imágenes, comprendidas desde esta perspectiva, disuelven la distinción entre objeto y sujeto, otorgando una autonomía a la circulación misma de las emociones que desvanece los contornos entre ambos, entendiendo la vida de las imágenes como un proceso dinámico entre la existencia humana y el mundo de las formas sensibles. Es así como la memoria de las imágenes juega en varios cuadros del tiempo a la vez. Estar ante una imagen es estar ante el tiempo, ante una apertura: "Pero ¿qué clase de tiempo? ¿De qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse en esta apertura de la imagen?"¹⁷⁶

Si bien las personas son mortales, desempeñan un papel trascendental en la transmisión y pervivencia de la imagen. El único lugar en el que las imágenes cobran su sentido vivo es al interior del ser humano. Somos en palabras de Belting "el lugar natural de las imágenes." Por lo tanto, el tiempo de la imagen es una condensación del tiempo que arrastra la imagen en su ser ontológico y a la vez el tiempo de la vida del ser que está ante ella.

Quizá pueda decirse que las imágenes se parecen a nómadas, que cambiaron sus modos con las culturas históricas; de acuerdo con esto, las imágenes habrían empleado los medios de cada época como estaciones en el tiempo. A lo largo de la sucesión de medios, el teatro de las imágenes se restaura una y otra vez. Éste obliga a los espectadores a aprender nuevas técnicas de percepción, con el fin de reaccionar a las nuevas formas de representación.¹⁷⁷

La imagen vive un continuo proceso de transmisión y pervivencia en el que está en un constante movimiento entre la ausencia y la presencia jugándose como una forma temporal

¹⁷⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 31.

¹⁷⁷ Belting, *Antropología*, 42.

Nótese que este planteamiento sostiene una afinidad con las perspectivas de los estudios Intermediales, en particular con el enfoque fenomenológico de esta corriente de estudios.

y atemporal al mismo tiempo. Para estudiar las dinámicas de movimiento de una imagen (en nuestro caso la de la promesa) desde una perspectiva histórica, es necesario asumir una postura sobre el modelo temporal desde el que se abordará la imagen. Ya que "...cada gesto, cada decisión del historiador, desde la más humilde clasificación de sus fichas hasta sus más altas ambiciones sintéticas ¿no fundan, cada vez, una elección de tiempo, un acto de temporalización?"¹⁷⁸ Hacer un estudio histórico de la imagen y sus dinámicas implica interrogar al objeto "historia" y a la historicidad misma. Para Aby Warburg, así como para su contemporáneo Walter Benjamin¹⁷⁹, la imagen está ubicada en el centro del quehacer histórico. Uno de los lazos epistemológicos profundos que une a estos dos autores es que ambos se centran en la supervivencia (*Nachleben*) de la imagen, comprendiendo que hay que ampliar los estudios históricos hacia nuevos modelos de temporalidad que sean capaces de dar cuenta de los anacronismos de la memoria.

En este sentido debemos comprender que la temporalidad se manifiesta como un elemento mediador entre el sujeto y el objeto. Sólo es posible la percepción de las emociones implicadas en las imágenes, como fundamento del fenómeno estético, si se comprende en un horizonte de temporalidad absoluta en el que se condensan y encuentran una diversidad de tiempos. Aquella historia del arte que partía de una división en edades, siglos, corrientes y estilos, ha relegado el quehacer histórico a formular estudios de la

¹⁷⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 35.

¹⁷⁹ Aunque son muchos los lazos que se pueden encontrar entre Aby Warburg y Walter Benjamin, la relación humana de estos dos personajes contemporáneos fue una relación más bien desdichada. Didi-Huberman da cuenta de ello: "La principal desdicha fue que Benjamin jamás se atrevió a acercarse a Warburg como individuo (éste, además murió en octubre de 1929). Solamente intentó entrar en contacto con su institución, los defensores ya oficiales de la herencia warburgiano. La desgracia fue que Benjamin no se dirigiera a Warburg sino a Panofsky." Didi-Huberman se refiere como "desgracia" al encuentro entre Benjamin y Panofsky, ya que este último mostró un nulo interés por las investigaciones de Benjamin. Debemos recordar que estos personajes se situaban en esferas sociales radicalmente distintas y que el núcleo de los allegados a Warburg era bastante aristocrático y exclusivo. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 147-148.

imagen estructurándolos y restringiéndolos a una temporalidad cronológica, negando su fuerza primordial como formas de lo sensible. Debemos arrancar al tiempo de su carácter exclusivamente cronológico para comprender que actúa como un mediador entre lo viviente y la materia donde las imágenes sensibles circulan y adquieren una forma de vida. Después de todo el tiempo no sólo es cronos, también es aión:

Así como lo más propio del aire no es el ser respirado, tampoco lo más propio del tiempo es el ser objeto de numeración. Sin embargo, se trata de relaciones posibles que un sujeto puede tener respecto de un sensible extracorporal: así como el sujeto respira el aire y tiene con ello una experiencia propia del mismo, también el perceptor puede enumerar el tiempo y ulteriormente construir una cronología con el mismo. Sin embargo, cualquier cronología del todo arbitraria construida por un sujeto no podrá nunca ser, evidentemente, la esencia del tiempo mismo. De este modo, la numeración es una forma de cortar el tiempo según la cronología para aprehenderlo desde un cierto punto de vista que permita la orientación del sujeto, pero, dicha cronología no implica en modo alguno haber alcanzado una comprensión del fenómeno temporal.¹⁸⁰

Ahora bien, una vez que hemos comprendido que las imágenes son imágenes-movimiento e imágenes-tiempo en las que aión y cronos actúan como un telón de fondo, es posible comprender que en el instante y acontecer de una imagen se condensa una pluralidad de tiempos, pues no existe un solo instante que no contenga en sí mismo todos los tiempos a la vez. Tampoco existe algo así como la pureza del instante, ya que todo instante está habitado por la 'impureza' del tiempo, cristalizando a la vez pasado, presente y futuro. El modo de hacer historia, del arte y de las imágenes, que se busca tener en este trabajo es uno en el que se comprendan las imágenes como *montadoras* de tiempos y al trabajo de historiarlas como un *desmontaje* de los mismos; atendiendo las dinámicas de las imágenes en su movimiento, pero también en su acontecer en el instante. Para Benjamin la imagen desmonta la historia,

¹⁸⁰ Fabián Javier Ludueñas Romanidini, prólogo a *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 27-28.

como se desmonta un reloj: "En ese momento, el reloj, por supuesto deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo, trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj."¹⁸¹

Ahora bien, hemos visto ya que la imagen de la promesa es una imagen superviviente que es vehículo de la carga energética del conflicto humano y que ha migrado expresándose en muy diversos medios, en este sentido hemos entendido su dinámica de movimiento a través del tiempo, sin embargo, para concebir su manifestación como instante y acontecimiento debemos todavía profundizar en algunos aspectos.

Habíamos dicho antes que el ser humano, según la *Antropología de la imagen* de Hans Belting, es el lugar de las imágenes donde éstas cobran su sentido vivo como formas de lo sensible; y que el proceso de transmisión, gestación y transformación de éstas se da de manera colectiva, aunque también a través de procesos individuales. Resulta importante destacar que cuando hablamos del ser humano como lugar de las imágenes nos estamos refiriendo al cuerpo como un lugar en el mundo en el que se crean, conocen y reconocen las imágenes. Desde esta perspectiva debemos rescatar el argumento ya expresado antes, en el que sosteníamos que, así como hablar de imágenes es necesariamente hablar de medios, también es hablar de cuerpos: "El cuerpo continúa siendo el eslabón en una historia medial de las imágenes en las que aparecen juntos técnica y conciencia, medio e imagen. Las imágenes existen en la historia doble de la producción mental y material de imágenes."¹⁸² De

¹⁸¹ Walter Benjamin en *Ante el tiempo* de Didi-Huberman, 173.

¹⁸² Belting, *Antropología*, 37-38.

tal manera que entender las diversas configuraciones que adquieren las imágenes a través del tiempo en distintas manifestaciones artísticas, empleando medios diversos de acuerdo con la época en la que se gestan, implica también entender que los cambios en la experiencia de la imagen expresan por añadidura cambios en la experiencia de los cuerpos¹⁸³.

La historia de las representaciones humanas, en un sentido, es la historia de la representación del cuerpo: "Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: 'muestran cuerpos, pero significan personas'. [...] Las imágenes presentan al cuerpo que siempre ha sido el mismo, cada vez de manera diferente. Así la historia de la imagen refleja una historia del cuerpo análoga, entendiendo el cuerpo en un sentido cultural."¹⁸⁴

Podemos decir entonces que el cuerpo ha sido uno de los medios portadores de imágenes privilegiado en las manifestaciones artísticas. El papel que funge el cuerpo para el estudio de las imágenes en general sin duda es relevante, pero de manera particular para este trabajo resulta altamente significativo dado que la carga energética del conflicto humano, expresada en las imágenes de la promesa, se materializa justamente en la relación conflictiva entre el cuerpo y el habla, como ya lo hemos abordado antes desde algunos postulados de los estudios performativos. Las imágenes de la promesa surgen como un síntoma que da cuenta de las emociones fundamentales humanas que se anidan en dicho conflicto. Desde el punto de vista performativo, habíamos dicho ya que a esta repetición

Podemos ver en estos planteamientos de Belting una estrecha relación con las ideas de la fenomenología de Merleau-Ponty en donde el cuerpo se sitúa como el arquetipo medial por excelencia.

¹⁸³ Es importante destacar que no sólo se trata de cuerpos humanos sino de cuerpos materiales, físicos.

¹⁸⁴ Belting, *Antropología*, 111.

ritualizada es posible entenderla en términos de actos de iterabilidad que portan consigo una marca, ahora podríamos añadir que estas marcas es posible entenderlas en términos de fórmulas del *pathos* en las que se concentran las emociones humanas.

Pensar en la imagen de la promesa y su expresión en un instante implica entender dicha expresión ligada a los actos performativos que materializan la contradicción entre lengua y cuerpo. Los medios que se emplean en la expresión de las imágenes de la promesa (conciendo medios en los tres niveles ya establecidos con anterioridad) son diferentes en cada una de las obras que estudiamos, y sin embargo tienen en común que siempre de un modo u otro articulan su configuración en torno a la tensión cuerpo-habla. Es justamente en el exceso de sentido que se da en el acontecimiento del acto performativo en el que la imagen de la promesa muestra su capacidad de sobredeterminación y apertura. Esto se lleva a cabo por la relación indisoluble de la imagen ligada al cuerpo, que en la experiencia estética con dichas imágenes nos lleva a vernos reflejados y de manera consciente o inconsciente proyectar nuestras emociones en su relación con el conflicto de la promesa.

El cuerpo como medio portador de las imágenes será sin duda un argumento importante para nuestro trabajo, en todos los niveles que esto implica, es decir desde los cuerpos que se encuentran representando a través de actos performativos en las obras que trabajaremos, los cuerpos de aquellos involucrados en la producción de dichas imágenes, así como los cuerpos de aquellos que participamos del proceso de percepción de las obras; sin embargo, profundizaremos en estos niveles más adelante cuando situemos estas dinámicas de la imagen en la aproximación epistemológica que plantearé en el siguiente capítulo. Por el momento baste con decir que en el instante y acontecer de las imágenes de

la promesa, el cuerpo es un medio fundamental para la comprensión de la configuración intermediales de dichas imágenes.

Ahora bien, resulta importante destacar en este momento que para entender el acontecer de las imágenes en las tres obras de nuestro estudio, debemos hacer una distinción entre lo que supone el instante de la imagen en el cine (para el abordaje de las obras de Carbonell y Saura) a diferencia de la imagen en el teatro (para la comprensión de la obra de Rodríguez). A esta diferencia sustancial para nuestro trabajo está destinado el siguiente apartado.

3. El acontecer de la imagen (imagen-cine/ imagen-teatro)

Decir que la imagen acontece implica decir que está ligada a un acontecimiento. Hemos visto ya que en el instante en el que acontece una imagen se condensan una multiplicidad de tiempos impuros y que es justamente en este instante en el que se da la performatividad de los actos de la promesa que a nosotros nos interesan. Sin embargo, es necesario explicar en qué sentido es posible vincular las tres obras que estudiamos con la categoría de acontecimiento¹⁸⁵, en los que es posible observar el acontecer de las imágenes intermediales de la promesa. Para ello es fundamental definir dicha categoría que en los últimos años ha sido empleada recurrentemente en diversos estudios, Erika Fischer Lichte en su texto *Estética de lo performativo* advierte:

¹⁸⁵ Es interesante destacar que la raíz etimológica de la palabra *acontecimiento* está formada del verbo *acontecer* (al que se le ha añadido la ampliación *a*) derivada del latín *contingere* y del sufijo *miento* que indica el resultado de la acción del verbo que la precede. Es decir, el acontecimiento es el resultado de la acción de tocar. El verbo *contingere* está formado por el prefijo *con* (junto a) y la palabra *tangere* (tocar). Por lo tanto el acontecimiento es contingente, es decir toca en conjunto, no sólo en un sentido literal, más bien debemos pensar el acontecimiento como lo que toca, vibra y trasciende en todos los involucrados. Ahora bien, si pensamos que las artes escénicas producen acontecimientos efímeros, debemos considerar que si bien es cierto que son acontecimientos que suceden en un día y lugar concreto son efímeros en este sentido, pero dichos acontecimientos pertenecen a un proceso de aconteceres previos y posteriores al momento preciso de la acción.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro, tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como relaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modifican las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial.¹⁸⁶

Ciertamente la categoría de acontecimiento relacionada a las manifestaciones artísticas se ha ligado al carácter performativo que se da en los fenómenos interartísticos que han cobrado fuerza desde el siglo pasado hasta la fecha. Sin embargo, esto no implica pensar que sólo se puede definir como acontecimientos a estas manifestaciones. De hecho, es importante hacer la distinción de que las obras como tales no son acontecimientos, más bien el acontecimiento se define como un modo de entender las relaciones de los seres humanos con el mundo, incluida en esta relación la que se da con los fenómenos artísticos o culturales. A riesgo de simplificar el complejo pensamiento de Gilles Deleuze, que como él mismo afirma "En todos mis libros, he estado buscando la naturaleza del acontecimiento"¹⁸⁷, retomo algunas de sus ideas para plantear los términos en los que se entiende la categoría de acontecimiento en este trabajo. Desde la perspectiva de este autor:

El acontecimiento se define por la coexistencia instantánea de dos dimensiones heterogéneas en un tiempo vacío donde futuro y pasado no cesan de coincidir, y hasta de avanzar el uno sobre el otro, distintos pero indiscernibles. El acontecimiento propiamente dicho es lo que viene, lo que llega, dimensión emergente todavía no separada de la antigua. El acontecimiento es la intensidad que viene, que comienza a

¹⁸⁶ Erika Fischer Lichte, *Estética de lo*, 45.

¹⁸⁷ Francois Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 2004), 11.

distinguirse de otra intensidad. La intensidad es simple, singular, pero se vincula siempre por lo menos con otra intensidad de la que ella se desprende.¹⁸⁸

El acontecimiento tiene lugar entonces en un tiempo sin duración pues se despliega en dos modos temporales a la vez: cronos y aión. A grandes rasgos el tiempo de Cronos es el del tiempo secuencial, cronológico que pasa inevitablemente, es el tiempo del “tic-tac” que irreversible nos lleva hacia nuestro futuro. Mientras que el tiempo de Aión es el tiempo de la eternidad al que no le hace falta devorar nada para ser eterno. En el acontecimiento, los diferentes momentos del tiempo no son sucesivos sino simultáneos. Deleuze precisa que no se puede a la vez actuar y captar el acontecimiento. En el instante del acontecimiento todo lo que existe está por devenir, nada está dado, todas las potencialidades se expresan en ese instante. La afirmación del devenir implica que el azar sea vuelto a dar todo entero cada vez. Deleuze plantea la idea como sigue:

Cuando digo "Alicia crece", quiero decir que se vuelve más alta de lo que era. Pero con ello mismo, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. por supuesto, no es al mismo tiempo como se hace más grande y más pequeña. Pero es al mismo tiempo como lo deviene. Es más alta ahora, era más pequeña antes. Pero sólo al mismo tiempo, en la misma vez, se vuelve uno más alto de lo que era y se hace más pequeño de lo que deviene. Tal es la simultaneidad de un devenir caracterizado por esquivar el presente.¹⁸⁹

Ahora bien, comprender que las imágenes acontecen implica decir que cada vez que lo hacen devienen potencialmente restituyendo el azar. ¿Pero de qué potencialidades estamos hablando? Habíamos dicho ya que el ser humano es el lugar de las imágenes, donde éstas cobran su sentido vivo como formas de lo sensible, de tal manera que esta potencia del devenir en el acontecer de la imagen, es la potencia misma que cada ser humano tiene para

¹⁸⁸ Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía*, 149.

¹⁸⁹ Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía*, 119.

captar las emociones fundamentales expresadas medialmente en la imagen y experimentarla cada vez como nueva. Es decir, la experiencia con la imagen como viva y en un proceso de revitalización y resignificación perenne.

Sin embargo, pensar en el acontecer de la imagen en estos términos, para abordar las obras que constituyen el corpus de este trabajo, implica también decir que la imagen no acontece de la misma manera en una puesta en escena como la de Jesusa Rodríguez que en un largometraje o cortometraje como es el caso de las obras de, Saura y Carbonell. Profundicemos ahora a este respecto. Jorge Dubatti enuncia desde la filosofía del teatro¹⁹⁰ que:

Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético- expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el televisivo, etcétera.), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que constituyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer.¹⁹¹

¹⁹⁰ En palabras de Jorge Dubatti "La filosofía del teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes y acontecimientos, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto entes metafísicos, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado."
Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del teatro*. Cuadernos de Ensayo teatral 24 (México: Paso de Gato, 2012), 4.

¹⁹¹ Dubatti, *Principios de filosofía*, 21.

Efectivamente en el teatro¹⁹² el acontecimiento está ligado a la experiencia convivial, en donde la relación con las imágenes se da durante el acontecer de dicho convivio.

Desde la perspectiva de Alain Badiou los componentes del teatro (texto, lugar, cuerpos, voces, vestuario, luces, público, etc.) se reúnen en un acontecimiento cuya representación noche tras noche no impide que acontezca cada vez y por lo tanto continúe siendo singular. Durante la representación se vive lo que Badiou denomina un "acontecimiento del pensamiento", aunque desde mi perspectiva es un acontecimiento de la imagen. Las ideas-teatro de Badiou, que él sostiene que sólo llega durante el tiempo (breve) de la representación, pueden ser entendidas también como imágenes-teatro, ya que ¿de qué otra cosa están hechas las ideas sino de imágenes? Badiou señala que "El acto teatral es una complementación singular de la idea-teatro. Toda representación es una finalización posible de esa idea. El cuerpo, la voz, la iluminación, etc., hacen culminar esa idea. [...] La experiencia temporal contiene una parte importante del azar. El teatro es la complementación de una idea eterna por un azar parcialmente gobernado."¹⁹³

Ahora bien, decir que vamos a trabajar con el acontecer de la imagen de la promesa en una obra "teatral" tal como el performance-teatro-ópera de Jesusa Rodríguez, o con las imágenes mismas surgidas de la ópera de *Don Giovanni*, implica decir que vamos a historiar un acontecimiento que ha terminado. La investigación de un fenómeno escénico

¹⁹² Cabe destacar que cuando menciono teatro estoy pensando en una definición amplia e incluyente como la que plantea Jorge Dubatti que tomando como punto de partida la raíz etimológica de teatro: *Thèatron* (griego) que significa mirador, observatorio y que comparte raíz con el verbo *theáomai*: ver aparecer; arriba a una definición del acontecimiento teatral como aquel que sólo puede darse si existen tres elementos fundamentales: convivio, poíesis, y expectación. Para profundizar en esta definición de teatro y otras formas de definirlo, así como en la delimitación del acontecimiento teatral véase: Dubatti, *Principios de filosofía*. Desde esta definición debemos comprender que en la palabra teatro se incluyen todas las otras artes escénicas, tales como la ópera, el circo, la danza y el performance, entre otras.

¹⁹³ Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 123.

implica "el ejercicio permanente del 'duelo', de la asunción de una pérdida, en tanto que vivimos el teatro en el presente, pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irre recuperable en tanto acontecimiento."¹⁹⁴ De tal manera que nos aproximamos siempre a estos acontecimientos y sus imágenes desde "el duelo y la ignorancia" rescatando fragmentos que han quedado de su acontecer. Sin embargo, es justamente desde estos fragmentos (como veremos más adelante «ecos» y «reverberaciones») desde donde podemos comprender los procesos y dinámicas de la imagen. Ciertamente esto no significa recuperar el acontecimiento ya pasado, sino que a través de la unión de estos fragmentos (considerando como ya hemos dicho los medios en todos los niveles ya descritos) se puede dar una especie de "nuevo acontecer" de la imagen. Para tal propósito es imprescindible procurar acercarnos a los restos que han quedado del acontecimiento, tener —como invita a hacer Dubatti— un "modelo de investigación participativo", como el que se ha dicho que esta tesis adopta desde la introducción a este trabajo, en el que integremos no sólo los registros en video o fotografías de las puestas escénicas sino también los fragmentos que den cuenta del proceso creativo, tales como cartas y notas de las personas involucradas, así como el punto de vista de los técnicos, los documentos generados para la producción, las críticas en periódicos y revistas, testimonios, y un largo etcétera.

Ahora bien, hemos establecido ya las pautas para explicar de qué manera se entenderá el acontecer de la imagen en lo que respecta a la *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez, que es la única de las tres obras que abordaremos que se sitúa en relación a las ideas recién expuestas; ahora resulta importante hacer lo propio con el acontecer de la

¹⁹⁴ Dubatti, *Principios de filosofía*, 24.

imagen en el cine, ya que las otras dos obras con los que trabajaremos corresponden a este género.

Desde la perspectiva de Alain Badiou: "Un film opera a través de lo que retira de lo visible; la imagen está, antes que nada, recortada. El movimiento está ahí obstaculizado, suspendido, retomado, detenido. El recorte es más esencial que la presencia, no sólo por el efecto del montaje, sino antes ya y desde un principio, por el efecto del encuadre y la desaparición de lo visible"¹⁹⁵. En opinión de Badiou el cine es un arte del fragmento, de los "falsos movimientos" — dice retomando a Deleuze—; indica también que el cine es una especie de espacio general donde se aprehende su conexión con las otras artes, es el séptimo arte porque no se agrega a las otras artes en el mismo plano que ellas, sino que las implica, es el "más uno de las otras seis". Es por ello que sus movimientos son considerados "falsos" pues en realidad no existe ningún medio de producir un movimiento de un arte a otro, "jamás una pintura se transformará en música, ni una danza en un poema", sin embargo, el cine organiza la impresión de esos movimientos imposibles. En términos de Badiou el cine en este sentido funciona como una cita continua de otras artes¹⁹⁶: "las arranca de sí mismas y lo que queda es la frontera resquebrajada por la que habrá pasado la idea, tal como el cine, y sólo el cine, autoriza su visitación."¹⁹⁷

¹⁹⁵ Alain Badiou, *Pequeño manual*, 127.

¹⁹⁶ Cabe destacar que, aunque coincido con Badiou en algunos de sus planteamientos, algunas de sus ideas resultan totalmente opuestas a las consideraciones que hemos hecho antes sobre las relaciones intermediales que se dan en el cambio de un medio a otro, en este caso del lenguaje de otras artes al cine. Difiero completamente en la concepción del cine como una cita de otras artes, ya que como he planteado antes considero que estos flujos no deben ser nunca entendidos como una adaptación, ni situados en relación con un "origen" sino como desplazamientos entre medios que en este trabajo se nombran bajo las categorías de transposición, *analogía o comentario*.

¹⁹⁷ Alain Badiou, *Pequeño manual*, 132.

Aunque las imágenes en el cine efectivamente son producto de un montaje de fragmentos las imágenes aparecen en él como imágenes-movimiento, Deleuze lo aclara en estos términos:

El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. [...]

En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto.¹⁹⁸

La imagen-movimiento del cine acontece ciertamente durante la proyección de la película, según Belting puede decirse que "la sala de cine es un lugar público de las imágenes." No existe ningún otro lugar en el mundo en el que el espectador se experimente tanto a sí mismo como lugar de las imágenes. En el cine confluyen las imágenes de los seres humanos al unísono con las de la película. Se da un continuo montaje entre las imágenes de aquel que está frente a la pantalla y las imágenes que son proyectadas. Desde la perspectiva de Belting la experiencia en el cine es "similar al estado de soñar, con esa emanación de imágenes que uno no puede controlar, incluso cuando uno mismo parece estar produciéndolas."¹⁹⁹ Ciertamente en el cine, a diferencia del teatro, no están los cuerpos presentes en una relación convivial, es de hecho un arte del tecnovivio²⁰⁰, en la que se

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (Barcelona-Buenos Aire-México: Paidós editores, 1984), 15.

¹⁹⁹ Belting, *Antropología*, 95.

²⁰⁰ Así como el Convivio se define como la reunión de cuerpos auráticos presentes, el Tecnovivio es la relación de la "cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica." Se distingue el tecnovivio interactivo como es el caso del teléfono, el chat, o el skype; y el tecnovivio monoactivo como sería la relación que se establece con un libro, el cine, o la televisión.

Véase: Dubatti, *Principios de filosofía*, 31-32.

pueda situar el acontecimiento, sin embargo las imágenes en el cine acontecen de otro modo, más cercano a la idea de fantasmas tan usada por Benjamin para hablar de aquello que aparece sin materializarse. Aunque la experiencia cinematográfica suele ser colectiva, digo que suele serlo porque cada vez con mayor facilidad podemos ver una proyección en la comodidad de nuestras casas con dispositivos que se acercan mucho a las tecnologías usadas en las salas de cine, el individuo convierte las imágenes filmicas en propias, y a la vez se transmiten y preservan en una colectividad pues como diría Belting "¿Qué caracteriza a una generación mejor que el recuerdo común de algunas imágenes?"²⁰¹

Ahora bien, en efecto el acontecer de la imagen en el cine se da a lo largo de la experiencia de asistir a una proyección filmica, pero concretamente para el estudio de las imágenes que a nosotros nos ocupan es importante subrayar que, más allá de esa experiencia, estudiar el proceso de creación, gestación y transmisión de dichas imágenes es indispensable. Ya desde la introducción a este trabajo había anunciado que trabajar únicamente con los fotogramas de las escenas en las que se manifiestan los actos de promesa no es el camino que me interesa seguir²⁰². Por un lado, porque como ya hemos visto, intentar entender el acontecer de una imagen-movimiento como la del cine congelándola, nos alejaría de entender su acontecer dinámico. Por otro lado, porque como hemos dicho, las imágenes, desde la perspectiva en que las estamos abordando en este trabajo, no se limitan al medio técnico que las reproduce en su sentido visual; nuestras

²⁰¹ Belting, *Antropología*, 99.

²⁰² Lo que no quiere decir que los fotogramas no puedan resultar útiles para el análisis procesual de una obra cinematográfica, pues como veremos la posibilidad de suspender en una fotografía un instante de la película puede ayudar a observar ciertos aspectos que de otro modo sería imposible ver. En las Constelaciones se emplean de hecho recurrentemente fotogramas para acentuar, subrayar o poner de manifiesto algún aspecto particular, así como para encontrar algunas de las fórmulas del pathos en las imágenes de la promesa. El argumento que planteo aquí busca indicar sobre todo que hacer un análisis cinematográfico, intermedial o no, a partir únicamente de fotogramas me parece que es un camino erróneo.

imágenes de la promesa son siempre intermediales, los fotogramas serían sólo uno de esos medios que acarrea parte de la imagen, sin duda una herramienta indispensable para el trabajo que realizaremos, pero de ninguna manera la única²⁰³. Así como nos acercaremos al proceso creativo que dio vida a la puesta en escena de *Donna Giovanni*, he procurado encontrar todos los fragmentos que me fue posible del proceso de producción, montaje, edición, filmación etc. de las obras cinematográficas de Carlos Saura y Ricard Carbonell, como lo podremos ver expresado en su plenitud en la Constelación I que da cuenta de estos procesos.

No olvidemos que las imágenes de la promesa, aunque ciertamente se expresan en el instante de su acontecer, son portadoras de una carga energética que se condensa en ellas, es decir, son vehículo de algunas emociones fundamentales. Es importante respetar las diferencias que se dan entre los distintos acontecimientos de la imagen, los medios propios empleados en cada uno de nuestros fenómenos de estudio. Sin embargo, lo que ciertamente resulta común a todos es que son formas de lo sensible en las que habita y se configura la promesa. Los cuerpos de aquellos que dan vida a las escenas de la promesa, ya sea como visitación en el cine, en su relación de tecnovivio, o como convivio aurático en el teatro, los cuerpos de aquellos que impactados por las engramas de imágenes anteriores decidieron crear nuevas formas artísticas para la perpetuación de la imagen, así como los cuerpos de aquellos que expectantes nos dejamos llevar a la experiencia estética de estas imágenes, todos de una manera u otra hemos vivido en la piel y los órganos la

²⁰³ De hecho, esta es una de las razones, entre muchas otras que se explicarán en el siguiente capítulo, que me llevaron a la decisión de crear unas constelaciones virtuales que le permitieran al lector tener acceso a las imágenes en movimiento de los fragmentos de las tres obras. Profundizaré en esto en seguida cuando llegue las explicaciones pertinentes sobre el interactivo que es parte fundamental de este trabajo.

«resonancia» de la promesa en esa imagen abismal que nos acerca a la fusión con nuestra esencia erótica y las emociones fundamentales anidadas en ella.

Capítulo III

«Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una aproximación epistemológica para el estudio de la imagen de la promesa

Antes, pensando en mi propio fin como un piloto que no se preocupa por sí mismo pero tiembla por el pasaje y la carga del navío, me decía amargamente que aquel recuerdo se hundiría conmigo; el adolescente minuciosamente embalsamado en lo hondo de mi memoria perecería así por segunda vez. Pero tan justo temor ya no me atormenta como antes; he pensado lo mejor posible esa muerte prematura; una imagen, un débil eco sobrenadará por lo menos durante unos siglos. No se puede hacer más en materia de inmortalidad.

Memorias de Adriano, Marguerite Yourcenar.²⁰⁴

Hemos llegado hasta aquí, después de un largo recorrido, al tercer capítulo de la primera parte de este trabajo, habitación que sería quizá incomprensible sin todos los argumentos expuestos con anterioridad. Sabemos ya que las imágenes de la promesa se contemplan en esta morada como enunciaciones performativas y simbólicas que serán tratadas desde su intermedialidad y entendidas como cargas energéticas que son vehículo de algunas emociones fundamentales en el ser humano. Sabemos también que estas imágenes están vivas, en un perpetuo movimiento y que nos interesa estudiar justamente ese movimiento contemplando los procesos creativos que permiten su manifestación, así como su acontecer en el instante. Sin embargo, queda un último asunto por explicar: ¿de qué manera se propone en esta tesis acceder a las imágenes de la promesa? y ¿cómo se establecen las relaciones intermediales entre ellas, bajo que directrices y en qué posibles órdenes?

Dado que nos interesaba hacer un estudio que se situara en el terreno de la praxis a través del cual hacer un análisis procesual de las imágenes, no sólo teorizar al respecto, resultó indispensable crear una estructura propia, una aproximación epistemológica, en la

²⁰⁴ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano* (España: Anagrama, 2005), 307.

que se pudiera aprehender todo el universo que deseábamos abarcar. Como lo he anunciado desde la introducción a este trabajo, esta aproximación epistemológica estará regida por tres términos principales: «resonancia», «eco» y «reverberación». En estos tres términos encontré la posibilidad de unir los diversos planos implicados en este estudio, así como la manera de privilegiar el enfoque de la imagen que, desde la antropología de la imagen y la *Bildwissenschaft*, hemos ya situado en una estrecha vinculación con la experiencia humana y con las vivencias colectivas comunes con ella. La elección de estos tres términos y su función específica se irá poniendo en claro a lo largo de este apartado. Por lo pronto sólo quisiera subrayar que el hecho de haber elegido estos términos, típicamente asociados a los fenómenos sonoros, dicho de otra manera, haber tomado en préstamo lingüístico tres palabras que normalmente se podrían encontrar en estudios de la física del sonido o de música, ha sido una decisión que inició como una búsqueda por encontrar alguna manera de hablar de los procesos de desplazamiento y movimiento de la imagen alejándome de cualquier término que aludiera a la cualidad visual de las imágenes. Considero fundamental romper con la asociación que suele hacerse de los estudios de la imagen enfocados a los aspectos visuales exclusivamente, olvidando que las imágenes son formas vivientes de lo sensible, que si bien es cierto que una de las formas de corporizarse es a través de medios visuales, estos son sólo una de las formas posibles. Veremos en el desarrollo argumentativo de este apartado que los fenómenos de la «resonancia», el «eco» y la «reverberación» no son exclusivos de las manifestaciones del sonido, sino que pueden ser concebidos como fenómenos vibratorios, que describen un flujo energético, vinculados siempre a la materia y a la memoria.

Una última advertencia que quisiera hacer al lector es que, dadas las características de esta tesis, en la que me resultaba de importancia vital mostrar los resultados de la aplicación práctica de esta aproximación epistemológica a las imágenes de la promesa, he decidido en este apartado abordar de manera directa y puntual los tres términos que la constituyen, sin embargo el camino que he recorrido para llegar a las conclusiones que aquí se exponen, es un trayecto en el que están implicados y tejidos el trabajo de tres grandes pensadores, a los que en algún estudio posterior haré justicia para saldar la deuda que este trabajo tiene con ellos. Sépase, pues, que el fundamento teórico y filosófico de esta aproximación a la imagen, que por el momento quedará como un telón de fondo, tiene como germen algunas de las ideas principales de Henri Bergson, Walter Benjamin y Aby Warburg.

Ahora bien, para poder entender a cabalidad los términos que serán empleados para la segunda parte del trabajo dedicada a la praxis con la imagen, así como a los análisis procesuales que han surgido de ella, comencemos por definir el ámbito de la «resonancia».

1. «Resonancia»

Algunos significados²⁰⁵ de la palabra resonancia resultan útiles para adentrarnos en el tema, entre los cuales me gustaría comenzar destacando que siempre que se habla de «resonancia» se le menciona como un fenómeno ligado a la «repercusión», así como a la divulgación o propagación, ya sea de un sonido, de un hecho, o de una idea. Con frecuencia

²⁰⁵ Según la RAE, la palabra *resonancia* significa: 1. f. Prolongación del sonido, que se va disminuyendo por grados. 2. f. Sonido producido por repercusión de otro. 3. f. Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican un timbre particular a cada voz o instrumento. 4. f. Gran divulgación o propagación que adquiere un hecho o las cualidades de una persona en alas de la fama. 5. *Física*. Fenómeno que se produce al coincidir la frecuencia propia de un sistema mecánico, eléctrico, etc., con la frecuencia de una excitación externa.

podemos escuchar de manera coloquial el término de «resonancia» empleado para hablar de algo o de alguien, que cobró importancia por alguna acción; se usa también para aludir a la trascendencia de los hechos o la permanencia de las ideas.

En el terreno de la acústica se le suele definir de manera simple como la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos, añadiendo que cada cuerpo posee una frecuencia de resonancia específica de acuerdo a sus características particulares. Por otro lado, de forma un poco más compleja la física del sonido nos dice que "si en las proximidades de un cuerpo (una cuerda, tubo de órgano, silbato, etc.) cuya frecuencia propia de vibración es 'n' se hace vibrar otro con frecuencia 'n' o muy próximo a ella, el primer cuerpo también vibra. En caso de vibrar los dos cuerpos con frecuencias próximas, pueden obtener pulsaciones que en el caso del sonido se perciben como un sonido de frecuencia igual a la diferencia de ambas frecuencias componentes y de intensidad variable."²⁰⁶

Antes de alejarnos de las definiciones que vinculan el término exclusivamente al fenómeno sonoro, quisiera rescatar una idea que se deriva de las nociones recién expuestas: la «resonancia» es una capacidad de los cuerpos de vibrar en el que están poniéndose en juego distintas frecuencias, lo que nos lleva a entenderla como un fenómeno relacional en el que se requiere como condición indispensable que haya al menos dos cuerpos.

Si trascendemos el plano de lo sonoro, podemos decir, por un lado, que la «resonancia» es una capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos de la materia, de hecho, ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes, incluso las piedras tienen vibración. Por otro lado, podemos también afirmar que es un fenómeno que sólo existe en

²⁰⁶ Carlos E. Prèlat, *El mundo de las vibraciones y de los sonidos* (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1951), 98.

relación con la materia, por lo que no es posible pensarla en un solo cuerpo ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente.²⁰⁷

Desde esta perspectiva, la «resonancia» se define más allá de la vibración de un cuerpo, como un fenómeno que siempre implica al menos dos cuerpos con igual o diferente «frecuencia de resonancia» en el que ocurre un encuentro vibratorio. Para el desarrollo de este trabajo será sumamente relevante situar el fenómeno de la «resonancia» siempre como una manifestación relacional, como veremos más adelante.

Si entendemos la «resonancia» como la capacidad de vibrar, debemos comprender que es una propiedad fundamental de todo lo viviente. Eugene Minkowsky²⁰⁸ en su libro *Vers une cosmologie*²⁰⁹ expone lo siguiente:

Solemos hablar, para los fenómenos relacionados con la simpatía, de la armonía, de la resonancia, de la capacidad de vibrar al unísono con o para sintonizarse a sí mismo con un ambiente. Pero, ¿por qué utilizamos, en este ámbito, únicamente metáforas provenientes del mundo de los sonidos? Para mí, esta preferencia por las “metáforas”

²⁰⁷ Incluso si nos limitáramos a pensarlo como una característica del mundo sonoro, el sonido no es la propiedad de una cosa sino siempre es el resultado de una acción, "el sonido dramatiza la experiencia espacial", está estrechamente ligado al movimiento, al gesto, es indisoluble de la acción. véase Yi- Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), 10. El estudio de la relación del sonido con el espacio ha interesado desde siempre a aquellos preocupados en comprender su naturaleza, la primera tentativa, de la que se tiene noticia, de penetrar en la manifestación del sonido y sus cualidades, se debe a Aristóteles que en el año 350 a. C. decía que el sonido se origina cuando los cuerpos "golpean" el aire y no por una forma particular adoptada por éste, como parece ser que algunos afirmaban. En efecto, al golpear los cuerpos el aire, éste se mueve de un modo correspondiente a los movimientos del cuerpo, se contrae, se expande, es detenido y vuelto a poner en movimiento, por ejemplo, en el caso de la voz humana por los impulsos del aliento en las cuerdas vocales. Es decir, toda vibración para producir sonido se propaga en un medio material.

²⁰⁸ Con Minkowsky sucede un fenómeno bastante similar al de Warburg, es un autor cuyo pensamiento resulta fundamental para los estudios de fenomenología, sin embargo, poco estudiado y muy raramente citado. Homero Altesor en su libro *Cosmologías* demuestra cómo Minkowsky tuvo una influencia determinante en la obra de Merleau-Ponty, sin que éste último le haya otorgado crédito más que unas escuetas menciones en algunos de sus trabajos.

véase: Homero Altesor, *Cosmologías. De Minkowski a Merleau-Ponty* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999), 143.

²⁰⁹ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie* (Paris: Payot, 1999).

acústicas, lejos de sorprender, parece totalmente naturales, tal como existen en el lenguaje que en cambio las crea. Esas metáforas revelan la identidad estructural entre los fenómenos del sincronismo vivido y el mundo de los sonidos; este último, como el primero, se basa en una propiedad fundamental de la vida: la resonancia.²¹⁰

Y es que de hecho si nos detenemos a profundizar en el tema veremos que las primeras experiencias sensoriales que el ser humano tiene se dan justamente a partir de las frecuencias de «resonancia» que percibe en el vientre materno, lo que nos podría indicar que las primeras imágenes que guardamos en el cuerpo se dan a partir de las sensaciones que a través del oído y la epidermis llegan a nuestro cerebro. Eugenio Trías habla de la resonancia como primera percepción del ser humano en los siguientes términos:

La mujer, en su embarazo, se convierte en instrumento musical, donde su posición erguida, y su columna vertebral, permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el homúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones, que permite discriminar el sonido aceptable y el rechazable, un arcaico protojuicio que discierne entre el sonido acogedor y otro que debe ser sentido como hostil. La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. Su cuerpo erguido por el embarazo actúa como caja de resonancia, a modo de violonchelo erecto con voz de soprano.²¹¹

Ahora bien, decíamos que la «resonancia» es un fenómeno que no puede darse más que a través de la relación entre dos o más cuerpos con sus respectivas frecuencias vibratorias, para comprender la «resonancia» en relación a los estudios de la imagen, en el caso particular de este estudio a las imágenes de la promesa, debemos comenzar justamente por establecerla como un fenómeno en el que es posible advertir los procesos de vida de las imágenes en su relación con los procesos humanos de creación, apropiación, percepción y

²¹⁰ Jean Paul Thibaud, "Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos", trad. Ivan Ordoñez, en *Journal of Sonic Studies*, v.1, 2011. <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02>.

²¹¹ Eugenio Trías, *La imaginación sonora. Argumentos musicales* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010), 138.

sensación, entre otros, llevados a cabo con y a través de éstas. De tal manera que cuando hablamos de «resonancia», al menos en el contexto de este trabajo, estaremos nombrando el fenómeno de los desplazamientos, cambios, mutaciones, migraciones, etc., de las imágenes comprendidas como cargas energéticas vueltas cuerpo y forma a través de diversos medios. Sin embargo, para restituir la imagen a la ciencia del devenir de lo sensible, disolviendo las fronteras entre el sujeto y el objeto, es decir, regresándola a su ontología, debemos comprenderla en la duplicación fenomenológica de su «resonancia» y su «repercusión», que Gaston Bachelard presenta de forma clara:

Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera en cambio en el ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión.²¹²

Quizá la mejor manera de comprender la «resonancia» es entenderla como el flujo intermedial del que hablábamos antes, ese flujo de las imágenes nómadas que viaja incesantemente en el tránsito de un medio a otro, encontrando distintas estaciones en el tiempo en las cuales habitar. La «resonancia» y la «repercusión» se alimentan la una a la otra, son fenómenos consustanciales. La única forma de apreciar la «resonancia» de las imágenes es a través de las «repercusiones» que ha tenido en el mundo material. De tal manera que para poder conocer la «resonancia» de las imágenes de la promesa, que condensan la carga energética de las emociones fundamentales, la única vía de acceso es a partir de sus «repercusiones», que desde esta propuesta epistemológica están constituidas por los «ecos» y las «reverberaciones» que en un momento más explicaré a detalle.

²¹² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Breviarios (México: FCE, 2013), 14.

Según lo anterior, aterrizando el término de manera concreta, en la «resonancia» de las imágenes de la promesa podemos concluir que ésta se nos aparece como una carga energética que ha sido capaz de transportar el conflicto fundamental humano de la promesa, condensando la potencia erótica, que a partir de la ruptura permanente de contextos, es decir, de la fuerza performativa que cobra al manifestarse en distintos medios, ha permitido la supervivencia (*Nachleben*) de estas imágenes a través del tiempo. Podemos decir entonces que las imágenes que nos ocupan tienen una «resonancia» con una configuración particular en la que se entran las emociones fundamentales (fórmulas del pathos). En las distintas maneras de expresarse a partir de ciertos medios, es decir, al entrar en contacto con la materia, han tenido diversas «repercusiones» perpetuándose, como ya lo hemos visto, desde el mito de don Juan, pasando por el *Don Giovanni* de Mozart y da Ponte hacia las tres obras de nuestro estudio.

Un último aspecto que queda por destacar, en cuanto al fenómeno de la «resonancia» se refiere, es que, como hemos dicho ya, la «resonancia» implica una materialidad para existir, es vibración que requiere una caja o cuerpo de «resonancia», los medios empleados para la configuración de las imágenes intermedias funcionan ciertamente como potenciales «cajas de resonancia» pero sin duda sin los cuerpos participando de su vibración son sólo estructuras inertes. El medio indispensable para dicho fenómeno es el cuerpo humano. Siguiendo a Thibaud en su explicación sobre la «resonancia»:

Lo que estoy tratando de describir aquí no es la percepción, sino la sensación, no es la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos, sino más bien la forma en que sentimos y nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir. La dimensión "pática" [pathic] en lugar de la

"gnóstica" [...] Por pático, Straus significa un modo de comunicación inmediata con el mundo. Contrariamente al componente gnóstico que involucra la apercepción y se dirige hacia las características objetivas de los entornos [surroundings], la esfera pática está en el lado de la afectividad y la sensación corporal, no es un modo de conocer.²¹³

Es decir, la «resonancia» está ligada a la sensación, no hay sensación sin vibración y ésta última puede ser sonido, pero también es textura, color, luz, forma, etc. "La sensación, después de todo no es más que una diferencia vibratoria capaz de resonar los órganos corporales y el sistema nervioso."²¹⁴ La idea se vuelve precisa si atendemos el ejemplo que utiliza Jean Paul Thibaud en su ensayo:

Los constructores de órganos conocen perfectamente el poder de las vibraciones cuando se aseguran de que las notas bajas de tono del órgano no causarán demasiadas vibraciones fuertes en las vidrieras de la catedral, con el fin de evitar romperlas. Esto es para decir que los edificios o los lugares no son completamente inertes o pasivos, ya que responden a y amplifican determinadas frecuencias de resonancia. Por lo tanto, es necesario ajustar la intensidad de los sonidos del órgano al lugar. Al igual que la catedral que se mencionó anteriormente, el cuerpo mismo funciona como una cámara de resonancia que vibra a la estimulación de su entorno inmediato. En otras palabras, la resonancia involucra la capacidad del cuerpo de incorporar y ser afectado por las fuerzas vibratorias, su capacidad para interactuar con, ser penetrado por y participar en el ambiente actual.²¹⁵

De lo anterior se desprende que, así como el edificio o catedral que alberga un órgano participa de manera activa en el proceso de «resonancia», nuestro cuerpo funciona, no sólo como contenedor inerte o pasivo, sino como «caja de resonancia» que aporta y moldea la «resonancia», haciendo perdurar el efecto más allá de la experiencia. Decíamos ya antes

²¹³ Thibaud, "Un paradigma sonoro". En este planteamiento de su artículo Jean Paul Thibaud se refiere a la distinción entre pático y gnóstico que Erwin Straus aborda en su libro *The Primary World of the Senses* (1963).

²¹⁴ Thibaud, "Un paradigma sonoro".

²¹⁵ Thibaud, "Un paradigma sonoro".

que las personas tienen un papel fundamental en la transmisión y pervivencia de las imágenes como formas de lo sensible, ahora podemos también decir que sin los cuerpos (de los actores, espectadores y de todos los involucrados en el acontecimiento), «cajas de resonancia», la vibración fundamental de la promesa, su «resonancia» es inexistente. No sólo los cuerpos que se encuentran ante las imágenes participan de la configuración de la «resonancia», también como lo veremos expresado más adelante, los cuerpos involucrados en los procesos creativos y en el acontecimiento son fundamentales para que se produzca dicho fenómeno, es decir la «resonancia» está vinculada de manera sustancial a las experiencias²¹⁶ de los cuerpos en los distintos procesos de la vida de las imágenes.

En suma, podemos decir que en el fenómeno de la «resonancia» están involucrados en una relación indisociable la carga energética de una imagen que trae consigo la energía del tiempo en el que fue gestada, el fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo. También participan de este fenómeno las distintas frecuencias vibratorias que se produce en el cuerpo de aquel o aquellos que están implicados en los distintos procesos de las imágenes. Pasemos ahora al plano de la «repercusión» en el que definiremos los términos de «eco» y «reverberación» lo que nos ayudará a comprender más concretamente de qué manera se puede acceder a partir de ellos a la «resonancia» de la promesa en este trabajo.

²¹⁶ Retomando algunas reflexiones de Yi-Fu Tuan: La palabra experiencia proviene de la misma raíz latina (*per*) de experimento, experto, peligrosos (*pericoloso*). Para experimentar en el sentido activo, es necesario aventurarse a lo desconocido y experimentar lo ilusorio y lo incierto. La experiencia implica la capacidad de aprender de la propia vivencia, se constituye de pensamientos y sentimientos. Cfr. con Yi-Fu, Tuan, *op.cit.*, p. 6.

2. «Ecos» y «Reverberaciones»

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world...
...into our first world
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery.
T.S.Eliot²¹⁷

Así como el fenómeno de la «resonancia» se sitúa en la esfera de la sensación, el fenómeno de la «repercusión» se asienta en el terreno del impacto que las frecuencias de «resonancia» producen en la materia. Es importante destacar que hacer una distinción entre estos dos fenómenos responde a una necesidad de claridad argumentativa, es imposible distinguir en qué momento comienza uno o termina el otro, de hecho, siempre se dan en una alternancia, se encuentran en una relación dialéctica nutriéndose uno a otro.

El fenómeno de la «repercusión», en el marco de este trabajo, se manifiesta primordialmente en dos planos: en el primero podemos decir que la «repercusión» está ligada a la experiencia, de hecho, comparte la misma raíz latina²¹⁸, como se puede deducir

²¹⁷ (Otros ecos habitan el jardín, ¿Seguiremos?

Deprisa, dijo el pájaro, encontradlos, encontradlos, a la vuelta de la esquina. A través de la primera puerta, entrando a nuestro mundo...

...entrando a nuestro mundo.

Y el pájaro llamó, en respuesta a la música no oída, oculta entre los arbustos.)

Traducción de Eugenio Trías.

Trías, *La imaginación sonora*, 17.

²¹⁸ *Vid supra*. nota al pie no. 190.

es la reiteración de la acción de percutir²¹⁹. La experiencia estética nos lleva siempre al doble proceso de la «resonancia» y la «repercusión»: por un lado, es, como ya hemos visto, sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos. Así pues, las imágenes se desplazan a través del fenómeno de la «resonancia» pero también a través de la memoria, huella mnémica o engramas, que «repercuten» en el cuerpo y los pensamientos de los seres humanos. Esas reminiscencias que quedan en la memoria individual y colectiva son las que aseguran la transmisión, pervivencia y nueva gestación de imágenes como patrimonio hereditario de una cultura.

En un segundo plano podemos decir que, así como se da una «repercusión» derivada de la fuerza de vibración de la «resonancia» en los cuerpos, de igual manera esta fuerza impacta y deja huella en la materia antes, durante y después del acontecimiento. Es justamente a partir de estas huellas que quedan en algunos fragmentos de la materia, a los cuales he nombrado por su condición fenomenológica como «ecos» y «reverberaciones», a través de los cuales podemos palpar la fuerza vital de las imágenes: su «resonancia». Desde algunas perspectivas de estudio estos restos suelen denominarse como fuentes o documentos²²⁰, la necesidad de encontrar un nuevo término para referirme a ellas no es porque considere los otros términos insuficientes, es porque cuando digo que éstos son «ecos» y «reverberaciones» estoy aludiendo a la condición fenomenológica de estos fragmentos. Es decir, estoy nombrando no lo que son sino lo que hacen, los estoy

²¹⁹ El prefijo *per* e latín denomina 'intensidad'. La palabra percutir viene del latín *percutere* (golpear repetidamente) y esta es derivado de *quater* que significa 'sacudir'. es decir, percutir significa sacudir algo intensamente. *Repercutir* viene del prefijo *re* que significa 'reiteración' y del verbo percutir.

²²⁰ En este sentido, entendemos los medios justamente como «repercusiones» de la fuerza vital de la imagen, en tanto materia que ha sido impactada dando existencia material a las imágenes. Los medios (en sus tres niveles) como puntualizaremos más adelante serán comprendidos y agrupados en este trabajo bajo los términos de «eco» y «reverberación».

comprendiendo como manifestaciones dinámicas en movimiento que sostienen una distancia con el acontecimiento distinta. Pero antes de poder aclarar esta dimensión resulta imprescindible partir de la comprensión de los fenómenos del «eco» y la «reverberación» en el ámbito tradicional en el que se utilizan estos términos para luego hacer la traslación hacia los estudios de la imagen y su utilidad para el análisis procesual de la «resonancia» de la promesa.

Desde la física del sonido los fenómenos del «eco» y la «reverberación» son comprendidos como cualidades de «reflexión» del sonido, ya que se generan cuando las ondas de vibración sonora chocan contra una superficie reflectora, devolviendo parte de la onda vibratoria hacia el lugar de emisión del sonido. El fenómeno del «eco» y el de la «reverberación» se distinguen en que para que se dé el primero debe haber una distancia mínima de diecisiete metros entre la voz emitida y el obstáculo en el que se refleja para regresar la voz a su fuente, mientras que en el segundo la distancia es menor a los diecisiete metros por lo que el sonido inicial y el reflejado se solapan. Varias reflexiones sucesivas producen «ecos» múltiples, de intensidad decreciente.²²¹

Aunque el «eco» y la «reverberación» son fenómenos del sonido, es posible, desde esta aproximación epistemológica, extender su significado en su sentido profundo como fenómenos de «reflexión» en todos los otros ámbitos de vibración energética. De hecho, la «reflexión» es un fenómeno ampliamente estudiado también en la luz, de tal forma que se puede hablar de «ecos» y «reverberaciones» lumínicas, así como de cualquier efecto

²²¹ Este fenómeno, como narra Benet se puede ver por ejemplo en "Las criptas de la gran pirámide de Egipto en las que se suceden los corredores de murallas lisas, encierran un eco célebre, en el cual el sonido se repite diez veces, como un redoble cada vez más confuso. En el valle de Montgomery, un eco natural repite hasta siete sílabas seguidas."

Benet, *Diccionario de la música*, 175.

producido por el impacto de una vibración energética que choca contra una superficie. En nuestro caso, la superficie reflectora, es decir, la «repercusión», en la que la «resonancia» de la promesa percute son tanto los cuerpos humanos, como medios privilegiados en donde habitan las imágenes, así como todos los medios o cuerpos físicos que transportan las imágenes de la promesa. La diferencia entre «ecos» y «reverberaciones», como veremos enseguida, resulta relevante por las relaciones distintas que guardan con la experiencia de las imágenes, ya que apuntan a momentos diferentes del proceso de creación, acontecer, transmisión y pervivencia de éstas.

Haciendo una traslación del fenómeno acústico hacia el fenómeno de la vida de las imágenes, las «reverberaciones» son, desde esta propuesta epistemológica, todos aquellos fragmentos que quedaron del momento preciso de la acción, o del proceso creativo que llevó a la construcción de las obras. En ellos ha quedado impresa la huella del acontecer de dichas imágenes como una «reverberación» en la que se empalma la energía viva y «reverberante» de la vibración, en este caso de la promesa, que con una distancia temporal²²² menor a la que tienen los «ecos», pues se encuentra aún dentro del trayecto de creación o del acontecimiento mismo, nos dan cuenta de la energía de los procesos de gestación y producción de la imagen. Ya hemos dicho antes que la imagen en el cine y la imagen en el teatro son de naturaleza distinta, como lo son también los medios empleados en los procesos de producción y creación que se llevan a cabo para su manifestación. De tal manera que, por ejemplo, en el caso de los fenómenos cinematográficos, como lo veremos plasmado en las constelaciones, entenderemos como «reverberaciones» al guión

²²² En el caso del fenómeno acústico la distancia que los distingue es la espacial, como ya hemos dicho antes, el eco sólo se produce si hay más de diecisiete metros entre la fuente sonora y la superficie que refracta la onda vibratoria, y la reverberación requiere que ésta distancia sea menor.

cinematográfico, las notas de la producción, los *storyboards*, los registros del *making off* de la filmación, los registros sobre el proceso de edición y montaje, contratos, convenios, o cualquier otro documento que da cuenta del proceso de realización; también se cuentan entre las «reverberaciones» los registros sonoros o fotográficos, tanto del proceso como los extraídos del propio largometraje o cortometraje, es decir, del acontecimiento mismo. Los fotogramas o fragmentos de video que veremos en las constelaciones pertenecen también a esta categoría.

En el caso de la puesta en escena teatral, son «reverberaciones» por ejemplo, las partituras corporales y musicales, los libretos, las cartas que den cuenta del proceso de montaje, los diseños de escenografía y vestuario, las fotografías y videos que registren el proceso de montaje, el diseño de los trazos escénicos, los diarios y notas de las personas involucradas en el proceso; así como también los restos que quedaron de la escenografía o vestuarios, las grabaciones en video de la obra, la iluminación, los espacios en los que se desarrollaron las acciones, y un largo etcétera. Todas las «reverberaciones» recién nombradas son algunos ejemplos de los medios que estoy considerando para este trabajo. Sin embargo, como puede suponerse, cada uno de los fenómenos de nuestro estudio posee un universo específico de «reverberaciones» que nombraré en cada caso dentro de los análisis procesuales incluidos en las constelaciones en la segunda parte de este trabajo.

En el caso de los «ecos» que son todos aquellos restos o fragmentos que se derivan del acontecimiento, y que conservan sólo una parte de la vibración «resonante» ya que se dan siempre tras una determinada distancia temporal, nos dan cuenta de las huellas que la imagen a producido en aquellos que presenciaron su acontecer, no sólo como espectadores también como creadores o cualquier persona que haya estado involucrada de alguna manera

con la obra. Cabe destacar que con el fenómeno del «eco» regresa siempre sólo un fragmento del acontecimiento, nos traen de vuelta aquello que resultó significativo, podríamos decir que lo esencial; estas huellas que quedan en el cuerpo como marcas son la sedimentación del acontecimiento, a veces producidas por el impacto emocional, estético, o por una idea que ha repercutido de manera especial. Están vinculadas con la memoria de un modo distinto a las «repercusiones» que se producen con las «reverberaciones» porque en estas últimas no ha habido un proceso de discriminación. La memoria y el cuerpo humano tras el espacio de reflexión, en términos de Aby Warburg *Denkraum*, a la distancia guardan sólo lo que les resultó por alguna razón significativo. Cabe destacar que con esto no me refiero sólo a aquello que se ha guardado de manera consciente en la mente, también al terreno de lo inconsciente o incluso subconsciente que impactado por las imágenes vividas en la experiencia del acontecimiento las archiva en distintos planos de su existencia, y que están más allá de los juicios de valor o las emociones o ideas experimentadas en el momento del acontecimiento.

De tal manera que se establecen, en este trabajo, como «ecos» las críticas en periódicos y revistas, las cartas del público, los testimonios de aquellas personas que incluso muchos años después aún conservan la experiencia a flor de piel y la comparten, cualquier evidencia material que se haya generado con una cierta distancia con el acontecimiento o bien con su proceso creativo. Igual que con el fenómeno sonoro del «eco» en donde si hay más de una superficie reflectora el eco es múltiple, con los acontecimientos de la imagen sucede lo mismo, las voces, miradas y testimonios suelen ser múltiples y variados dependiendo de la «repercusión» que hayan tenido. Hay acontecimientos que por la potencia de sus «ecos» y «reverberaciones» han nutrido su

«resonancia» de tal manera que han asegurado su supervivencia a través de los siglos, tal es el caso, por ejemplo, del *Don Giovanni*.

Un último asunto queda por dejar en claro, en lo que respecta a los fenómenos de la «repercusión», es el hecho de que, aunque pareciera que esta clasificación es contundente veremos que en realidad, ya en la complejidad de las relaciones intermediales estos fragmentos según la posición que ocupen dentro de las constelaciones podrán ser entendidos como «ecos» o «reverberaciones» no siempre definidos tan claramente distinguidos por las diferencias recién expuestas. Esta ambivalencia podría resultar desconcertante para algunos, pero hay que recordar que, tratándose de la vida de las imágenes, de sus flujos nómadas, nunca podemos pensar en posiciones estáticas o absolutas que las determinen de una vez y para siempre.

Ahora bien, desde el inicio de este capítulo he dicho que el propósito de crear una aproximación epistemológica para el estudio de las imágenes y sus dinámicas de movimiento ha sido el poder llevar a cabo directamente en la praxis el estudio de las «resonancias» de la promesa, por lo que a continuación estableceré bajo qué directrices y posibles órdenes se han puesto a dialogar los «ecos» y las «reverberaciones» para lograr dicho propósito.

3. Constelaciones

Nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido.
Walter Benjamin²²³

Dado que la columna vertebral y medular de este trabajo es el estudio de la «resonancia» de las imágenes de la promesa como vehículo de las emociones fundamentales que se anidan en ella, el único "origen" posible que podemos establecer en este trabajo es esta energía y su carga. Quizás en un estudio histórico tradicional se pensaría la obra de Mozart y da Ponte como el origen del cual derivan las otras manifestaciones. Sin embargo para mí esta ópera forma parte del "torbellino en el río del devenir."²²⁴ Como bien apunta Walter Benjamin: "Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar."²²⁵ De tal manera que decir que la «resonancia» de la promesa es el único origen posible nada tiene que ver con la génesis de las cosas, es más bien que ésta "cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero *anacronismo*". Como ya he mencionado antes, la historia del arte o "historia de las imágenes" que a mí me interesa hacer, es una que parta de un modelo temporal flexible en el que se pueda dar cuenta de los anacronismos de las imágenes y la memoria de éstas; una en la que se establezca la temporalidad como mediadora entre los sujetos y los objetos; una en la que para la percepción de las emociones implicadas en las imágenes, se comprenda un horizonte de temporalidad absoluta donde se se condensen y encuentren una diversidad de tiempos.

²²³ Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Obras de los pasajes*, I, 2 (Madrid: Abada, 2009), 306.

²²⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 212.

²²⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 128.

Por tal motivo la estructura necesaria para poner a dialogar los «ecos» y «reverberaciones» que nos permitan dar cuenta de la «resonancia» de la promesa a través de sus imágenes, debe ser una estructura abierta en la que sólo momentáneamente se produzca un ordenamiento, susceptible siempre de movilidad y reconfiguración. Para tal propósito elegí trabajar a partir de un modelo de constelaciones que además resulta afín al estudio intermedial que me he propuesto, pues como ya se ha dicho tal enfoque propone seguir una lógica de red sin un centro determinado.

El modelo de constelación que Benjamin propone para el estudio de los fenómenos humanos trazado en sus diversos escritos nos dice que "...el dialéctico no puede contemplar la historia más que como una constelación..."²²⁶ El orden que damos a las constelaciones en el cielo, está ligado a la forma de percibir los astros en la tierra y no a la distancia real en el espacio, es decir, es sólo una perspectiva humana que otorga un ordenamiento al cosmos. De tal manera, las «constelaciones» son un modelo abierto en el que se encuentran los diversos tiempos; las líneas de unión que establezcamos para darles forma, serán siempre una de las posibilidades de esa forma, nunca la única. No obstante, para poder contemplar el panorama necesitamos tener siempre algunos puntos de referencia, que si bien pueden tomar nuevos ordenamientos requieren ser fijados temporalmente. Ciertamente el modelo planteado por Benjamin ha sido determinante para emprender este estudio, sin embargo, la decisión de trabajar con las imágenes de manera práctica ordenadas en constelaciones ha sido inspirada directamente de la forma de trabajo que Aby Warburg realizó con los

²²⁶ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, 472.

"Benjamin articuló su propia crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos -ya sea imágenes en movimiento (en una película) o sonidos inarticulados (en los lenguajes) - emerge el significado" *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones* (Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, 2014), 11.

fascinantes tableros de su *Atlas Mnemosyne*, en los que se muestran diversas constelaciones de imágenes articuladas por el principio rector de las fórmulas *pathos*.

Ahora bien, antes de explicar de manera concreta cómo se articulan las dos constelaciones llevadas a cabo en este trabajo, me resulta indispensable explicar al lector cuál fue el proceso que he llevado a cabo para su construcción. Dado que el propósito primordial de estas constelaciones era poder realizar un estudio de la «resonancia» de las imágenes de la promesa a partir de la puesta en diálogo de los «ecos» y las «reverberaciones» de las tres obras, así como de la ópera de *Don Giovanni*, que como se puede suponer están conformadas por fragmentos de naturalezas muy disímiles, fue necesario el empleo de distintas estrategias para la edificación de las constelaciones. Pensemos tan sólo que en el universo de «ecos» y «reverberaciones» de este estudio existen fragmentos que se encuentran en soportes que requieren de medios diversos para su manifestación: por un lado tenemos las fotografías de las obras, tanto de los acontecimientos como de sus procesos creativos, los fotogramas extraídos de las películas, dibujos, notas, artículos en periódicos y revistas, los textos del libreto, las partituras, cartas, notas y demás fragmentos que pueden ser plasmados en un soporte bidimensional. Sin embargo, también hay «ecos» y «reverberaciones» que requieren para su expresión otro tipo de medios, tales como los archivos sonoros de las entrevistas, los archivos musicales y los fragmentos de video. Dado que para acceder a la «resonancia» de las imágenes de la promesa, era imprescindible que estuvieran en diálogo todos estos fragmentos, tuve que hacerle frente a lo que la praxis de un estudio de esta índole implicaba. Describo brevemente los procesos metodológicos que llevé a cabo:

- Una de las condiciones que para mí resultaba indispensable era que el ordenamiento de los fragmentos no se diera a partir de un proceso enteramente racional, es decir, me interesaba poder experimentar diversas clasificaciones de forma lúdica, por lo que realicé la construcción de dos bastidores de madera²²⁷ en los que jugaban espacialmente las imágenes que eran susceptibles de expresarse a partir de un soporte bidimensional. De manera simultánea, apoyada en algunos dispositivos electrónicos (varias pantallas y un reproductor de sonido) hacía partícipes a los fragmentos de los archivos de audio y video en esta búsqueda.

- Cuando encontré el ordenamiento que me parecía más adecuado para desarrollar el argumento de las dos constelaciones, que cabe destacar son sólo unas de las muchas posibles, comencé a trabajar con algunos mapas en los que quedarán fijas gráficamente las relaciones espaciales entre los distintos fragmentos. En cada sección de acuerdo a las características específicas de los «ecos» y «reverberaciones», así como de la construcción del argumento fue necesario crear apartados que permitieran agrupar los fragmentos y en muchos casos hacer congregaciones más pequeñas a las que denominé cúmulos.²²⁸

- En un tercer momento del desarrollo del trabajo comencé con la escritura de los análisis procesuales, que se pueden leer en la segunda parte de este trabajo, sin embargo, me enfrenté a un reto muy específico: ¿Cómo dar cuenta de los flujos entre las imágenes y sus dinámicas de movimiento dejando de ver o de escucharlas? Esto es, si el planteamiento era

²²⁷ En las fotografías que se incluyen en las páginas siguientes se puede observar parte del proceso de trabajo con los paneles.

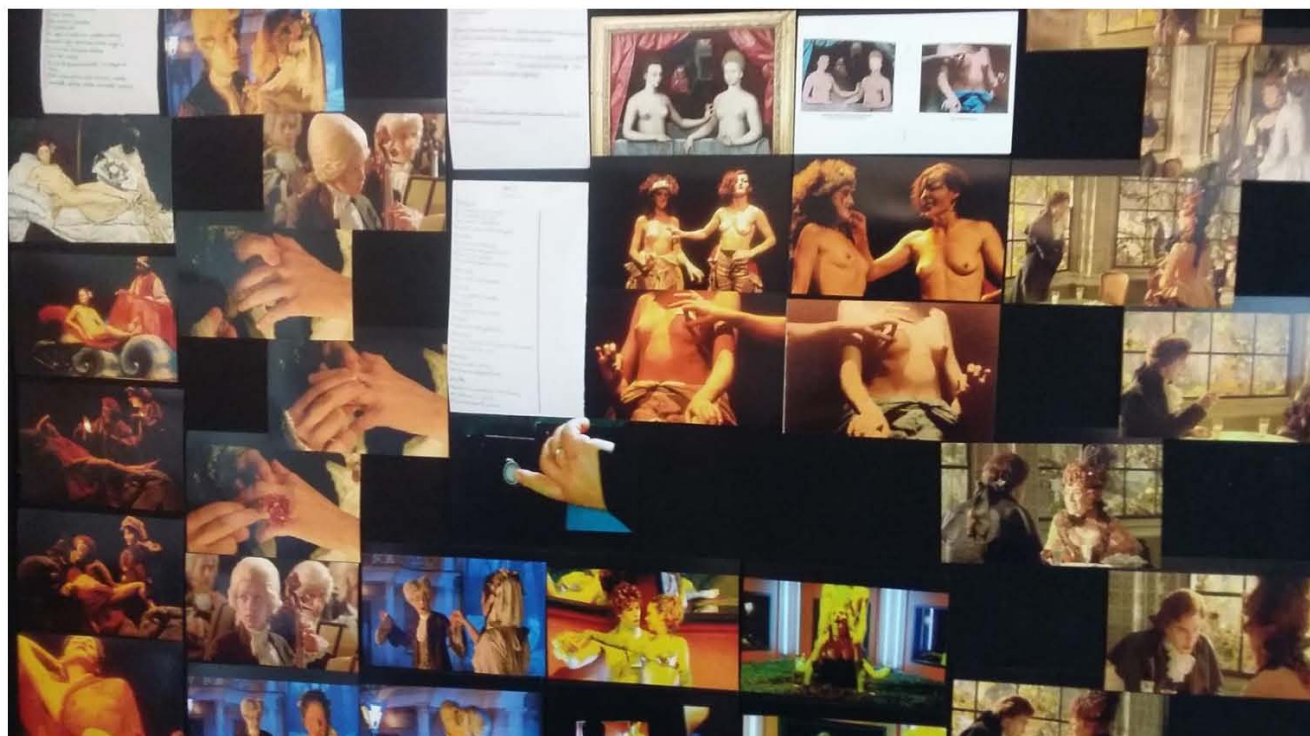
²²⁸ Un cúmulo estelar es un grupo de estrellas atraídas entre sí por su gravedad mutua. Los cúmulos estelares se sitúan dentro de las galaxias, en sentido estricto estos cúmulos en el Universo no forman parte de las constelaciones, sin embargo, desde mi consideración éste término es el que mejor describe la agrupación natural de las estrellas, que en el marco de esta tesis serían el paralelo de los fragmentos («ecos» y «reverberaciones»).

dejar hablar a las imágenes para poder advertir su «resonancia» a partir del diálogo de los «ecos» y las «reverberaciones», el proceso de escritura de dichos análisis debía de realizarse sin dejar de estar bajo su influjo, ya que en los intentos que hacía por escribir, me parecía que existía una especie de *delay*, pausa o retardamiento que hacía que se perdiera gran parte de la sustancia y no llegara al papel. La estrategia más adecuada que encontré fue hacer grabaciones del audio de mi voz mientras veía, escuchaba y leía los distintos «ecos» y «reverberaciones» procurando dar cuenta de los flujos que se establecían entre ellos en las constelaciones ya asentadas tanto en los mapas como en los paneles.

-Por último, realicé la traslación de los análisis grabados en audio para aterrizarlos en el lenguaje escrito. Las Constelaciones I y II fueron realizadas a partir de estas estrategias, aunque cabe destacar que cada una, por su diferente naturaleza, implicó algunos procesos específicos de los que sin embargo considero innecesario dar cuenta.

Ahora bien, como se puede suponer, la lectura de estos análisis resultaría totalmente incompleta sin poder experimentar directamente la «resonancia» de las imágenes que se da en las relaciones intermediales entre los diversos «ecos» y «reverberaciones» que componen cada una de las secciones, que por cierto en algunos casos están a su vez subdivididas en cúmulos (pequeñas agrupaciones que congregan «ecos» y «reverberaciones») y algunas veces, cuando la propia sección lo requería, también en apartados, por lo que los análisis procesuales escritos son sólo una parte de las Constelaciones. La lectura completa debe llevarse a cabo complementándose con las constelaciones interactivas incluidas en este trabajo. De hecho, considero que los análisis escritos son una guía para la comprensión de las constelaciones virtuales, una interpretación





surgida del ejercicio hermenéutico en el que la consigna fue escribir de frente a las imágenes, dejarlas hablar.

El interactivo que alberga estas constelaciones virtuales, que de algún modo son la representación en la que se sedimentó el proceso mismo de esta investigación, está diseñado de un modo muy sencillo que facilita su comprensión y acceso, por lo que no es necesario dar ninguna instrucción específica para su navegación. Sin embargo, resulta importante subrayar que, desde mi perspectiva, la mejor forma de aproximarse a ellas será explorando cada sección una primera vez antes de la lectura del análisis escrito, para reconocer de manera general los «ecos» y las «reverberaciones» que en ella se incluyan. Se determinó no incluir dentro del interactivo el nombre de cada «eco» y «reverberación» para no saturar de contenidos el espacio virtual. Pero el lector podrá reconocer con facilidad en los mapas que se incluyen al inicio de cada sección, a través de las claves, a qué pertenece cada fragmento, así como cotejar con las listas incluidas en el interactivo los datos precisos de cada fragmento.²²⁹ Por último cabe mencionar que los fragmentos que son considerados «ecos», dentro del interactivo están marcados con la señal “(((” en color azul, esto con el fin de diferenciarlos del resto de los fragmentos que son «reverberaciones».

Llegamos así al final de esta primera parte. Sólo resta decir en este momento que estas constelaciones, por un lado —y siguiendo las huellas de Aby Warburg— intentarán "delinear las rutas migratorias, las arterias que corren por la sustancia corporal de la memoria, porque al fin y al cabo, la memoria como sustancia se hace presente, es decir

²²⁹ Al inicio del listado de cada Constelación se incluye un esquema de la interpretación de las claves, es importante aclarar que dichas claves pertenecieron al proceso de clasificación y manejo de las fuentes y que fueron diseñadas para conservar un orden que facilitara la movilidad permanente de cada fragmento, lo que explica la necesidad de generar códigos que dieran cuenta de sus diversos aspectos, lo que a su vez facilitó la comunicación con el programador que apoyó en el diseño del interactivo, Alfonso Ochoa. Se ha dejado intacto su código que, aunque intrincado, es evidencia de la complejidad que supuso el proceso.

cobra forma, en las imágenes mentales y materiales, así como en los documentos escritos, que concibe, percibe, aprehende y crea el ser humano".²³⁰ Y por otro lado, quisieran abrir el camino para ser testigos de un "nuevo" acontecer de las imágenes «resonantes» de la promesa. Siempre conscientes, como dice Benjamin, de que "la imagen auténtica del pasado no aparece más que en un relampagueo. Imagen que surge para eclipsarse para siempre en el instante siguiente."²³¹ Y como historiadores del arte que buscamos hacer planteamientos históricos sobre las imágenes no debemos nunca perder de vista que: "Ser historiador del arte, es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia que no es narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior."²³²

Así pues, adentrémonos ahora en las dos constelaciones que este trabajo propone como vía para acceder a la «resonancia» de la promesa en sus distintas dimensiones, la **Constelación I: El acto creativo como promesa: tres fenómenos artísticos vinculados al *Don Giovanni*** y la **Constelación II: La «resonancia» de la promesa.**

²³⁰ Linda Báez, " Un viaje a las fuentes", en *Atlas*, 14.

²³¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 169.

²³² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 313-314.

SEGUNDA PARTE

Apertura

Desde el inicio de este recorrido he planteado que esta tesis se enuncia en una oscilación entre la teoría y la praxis; considero que en la primera parte han sido abordados ya, de manera extensa, todos los planteamientos teóricos necesarios para el estudio de la de las imágenes de la promesa. En esta segunda parte nos adentraremos en el terreno de los resultados que derivan de la praxis con dichas imágenes; es decir, en el ámbito de la «resonancia» de la promesa, en sus diversos niveles, materializada en el trabajo y análisis procesual de los «ecos» y «reverberaciones». El performance-teatro-ópera *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez, el cortometraje *Don Giovanni* de Ricard Carbonell y el largometraje *Io Don Giovanni* de Carlos Saura resultan ser un terreno fértil para los propósitos de este trabajo ya que, al ser manifestaciones artísticas vinculadas a la ópera de Mozart y da Ponte que se enuncian fuera del marco tradicional de las representaciones operísticas, poseen una gran potencia en su acontecer, acentuando el movimiento y migración de las imágenes de la promesa. Hemos visto ya en el apartado sobre *la promesa como acto performativo*²³³ que la fuerza performativa suele cobrar mayor potencia cuando se formula desde la ruptura del contexto habitual; en el caso de estas tres obras el hecho de que la construcción de su discurso se dé en un lenguaje distinto al de la ópera nos da la oportunidad de observar dinámicas de las imágenes de la promesa que, si bien conservan en esencia la carga energética del mito de Don Juan (cuya fuerza y estructura hemos ya establecido que anida en la promesa), al producirse desde nuevas configuraciones mediales, nos permiten estudiar el fenómeno de la permanencia y desplazamiento de la tradición de representaciones de

²³³ Para recuperar las argumentaciones de Judith Butler en torno a la fuerza performativa que se da a partir de la ruptura de contexto véase: Capítulo I, apartado de *La promesa como acto performativo*, p.31.

Don Giovanni desde un paradigma distinto en el que la agencia de lenguaje de sus imágenes aporta un rico universo de lecturas e interpretaciones.

El enfoque intermedial desde el que se abordará la imagen, así como los planteamientos ya expuestos de la *Bildwissenschaft* y la antropología de la imagen, nos permitirán hacer un análisis procesual en el que se atiende la gestación, herencia, transmisión y transformación de las imágenes de la promesa como cargas energéticas expresadas medialmente cuya vida se da en una pluralidad de tiempos. Para dar cuenta de esta vida en sus diversas dinámicas, he decidido dividir en dos constelaciones el análisis expuesto en esta segunda parte del trabajo. En ambas se emplearán «ecos» y «reverberaciones» aunque la función que tendrán en cada una será distinta ya que la construcción argumental de estas constelaciones, como veremos en seguida, busca iluminar el fenómeno desde dos ángulos diferentes. Cabe destacar que el vasto corpus de «ecos» y «reverberaciones» que se tiene es el resultado de tres años de trabajo de investigación durante el cual he reunido los fragmentos a partir de la experiencia cercana con los archivos y creadores de las tres obras comprendidas en este estudio. En cualquier proceso de investigación la recaudación de documentos y testimonios forma parte sustancial, sin embargo quisiera recalcar que uno de los propósitos de este trabajo es proponer un tratamiento distinto a estos materiales que muchas veces son entendidos como meras fuentes de documentales; desde la epistemología ya planteada este trabajo busca enfatizar la condición viva de los «ecos» y «reverberaciones» como fragmentos que en su desplazamiento a través del tiempo son portadores de una carga energética o «resonancia» que al ponerse en relación unos con otros permiten la construcción dinámica del relato

significante de cada una de las obras, así como la formulación de las imágenes de la promesa como formas de lo sensible.

En la primera constelación de esta segunda parte "La promesa como acto creativo: tres fenómenos artísticos vinculados al Don Giovanni", nos detendremos en el estudio de las obras de Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura a través del proceso creativo llevado a cabo por estos tres creadores, atendiéndolos de forma separada. Acercarnos a dichos procesos nos permitirá conocer los medios concretos empleados para la configuración de estos tres discursos artísticos, así como comprender la historicidad de cada una de las obras, es decir, comprendiéndolas como fenómenos ligados a un tiempo histórico determinado. Hemos visto ya con anterioridad que la migración de las imágenes involucra a los seres humanos en su individualidad y en su colectividad, y que cada obra en su configuración de medios es susceptible de ser analizada como síntoma de su tiempo ya que de alguna manera da cuenta de los procesos culturales y sociales de una determinada época.²³⁴

Al aproximarnos a la gestación de las obras tendremos la oportunidad de comprender cómo se presentó el mundo de *Don Giovanni* ante los ojos de estos tres creadores, es decir, cómo se estableció en ellos la relación viva con las imágenes de la promesa que los llevaron a la producción física de las imágenes, eligiendo ciertos medios concretos para la construcción de su universo artístico.

²³⁴ Como señala Linda Báez en su estudio de *El Atlas de imágenes Mnemosine*: "Estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivalía a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada." Linda Báez, "Un viaje a las fuentes", en *Atlas*, 12.

Cada proceso de composición puede ser considerado como una promesa, si se repara en el hecho de que en él se produce una apertura temporal en la que se deposita una serie de expectativas a partir de las ideas gestadas por los creadores, que van adquiriendo una forma concreta a lo largo del proceso de realización y producción de las obras. En el caso de las propuestas de Rodríguez, Carbonell y Saura, considero que dicho proceso, al estar ligado a la potencia simbólica de *Don Giovanni*, está además siendo influido, como intentaré demostrar más adelante, por la carga energética del conflicto fundamental de la promesa, el cual veremos expresado de distintas maneras en el recuento de los procesos creativos colectivos pertenecientes a las tres obras. Para esta primera constelación serán de particular importancia los «ecos» derivados de las entrevistas realizadas a Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura, de hecho, serán uno de los materiales esenciales que en diálogo con los otros «ecos» y «reverberaciones» incluidos nos permitirán la reconstrucción del relato de cada una de las tres obras. Aunque tanto la puesta en escena de Rodríguez, el cortometraje de Carbonell y el largometraje de Saura son el resultado de un proceso colaborativo en el que estuvieron involucradas muchas personas, en este trabajo se privilegia la voz de los autores, creadores y directores, que en los tres casos están representados por una sola persona, por considerar que aportan una visión panorámica de las obras, aunque también por la necesidad de acotar este trabajo. El encuentro que tuve oportunidad de sostener con los tres creadores para acceder a su testimonio está permeado de una serie de anécdotas que serán abordadas en cada caso por considerar que, más allá de la trascendencia que tuvieron de manera personal, forman parte del desarrollo de esta investigación cuyo proceso me interesa rescatar desde la perspectiva del modelo de investigación participativa que este trabajo enuncia. Una de las partes fundamentales para comprender la «resonancia» de las imágenes del acto creativo como

promesa, es decir la carga energética y sus movimientos, se encuentra precisamente en los «ecos» que se derivaron de los encuentros sostenidos con los tres autores; en estos podemos ver las huellas que la creación de estas obras dejó en sus vidas, muchos años después, a partir del «eco» de sus cuerpos que transmiten la experiencia, acudiendo al recuerdo tejido en la memoria y expresado en sus voces pero también en los gestos corporales, en sus miradas, en sus posturas, en sus manos. Desde la perspectiva de este trabajo el encuentro directo sin intermediaciones tecnológicas resultaba imprescindible porque, más allá de obtener la información necesaria para la reconstrucción de los tres fenómenos, se buscaba acentuar la experiencia vivida, narrada de viva voz de sus autores. Las tres entrevistas se llevaron a cabo en ambientes que fueran propicios para el diálogo, en el caso de Jesusa Rodríguez y Carlos Saura en sus casas y en el de Ricard Carbonell en un café en Madrid. En los tres encuentros se hizo registro sonoro y en algunos casos fotográfico, se evitó de manera consciente hacer uso del registro en video por considerar que la presencia de la cámara podría incidir de manera negativa en el ambiente íntimo que se buscaba tener.²³⁵

Uno de los hallazgos comunes en los tres testimonios ha sido la constatación de que para estos tres hacedores la realización de sus obras vinculadas a *Don Giovanni* representa un parteaguas tanto en su vida privada como en su ejercicio profesional. En los tres casos el relato del proceso creativo está curiosamente ligado a una historia de transgresión, por un lado por la enunciación crítica que se materializa en la creación de obras que emplean medios inusuales en su argumentación, que hasta cierto punto resultan ser transgresores con la tradición de representaciones de *Don Giovanni*, pero también por entrañar, ya sea en el

²³⁵ En los fragmentos de audio de las entrevistas que se incluyen en la Constelación interactiva se puede escuchar la voz de los tres autores con la expresión de su lenguaje de manera natural, para los fragmentos citados dentro del análisis escrito se han hecho algunas mínimas modificaciones retirando algunos modismos con el único objetivo de facilitar la lectura, sin embargo, es importante destacar que no se ha hecho una edición en la que se altere el significado del discurso de manera alguna.

proceso creativo o en la trayectoria que han tenido las obras, una historia de marginación y en algunos casos incluso de censura que nos remite ineludiblemente a la potencia de ruptura característica de *Don Giovanni*.

Parte integral y sustancial para la comprensión de la «resonancia» de los actos creativos como promesa lo son también las «reverberaciones» y «ecos» obtenidos en el trabajo de investigación de archivo, o bien de manos de sus autores, es justamente en el flujo intermedial que se da entre estos fragmentos a través de los cuales iremos dando a conocer el universo artístico de las tres obras. Por último, respecto a esta primera constelación, resulta importante recordar al lector que los análisis procesuales van acompañados del interactivo en el que podrá encontrar los flujos entre los distintos fragmentos que pertenecen a las tres secciones de esta constelación. Cabe destacar que la representación virtual de esta primera constelación en el interactivo es una versión pequeña de lo que fue durante el trabajo con los paneles, ya que por razones de espacio he tenido que elegir sólo algunos contenidos, los «ecos» y «reverberaciones» que están presentes, organizados en algunos apartados, fueron seleccionados por considerar que son representativos del proceso que se llevó a cabo para la construcción de esta constelación.

Para la Constelación II, por su naturaleza, era imprescindible que estuvieran presentes todos los elementos que la fueron conformando (es decir, la totalidad de contenidos de los distintos apartados y cúmulos), por lo que se decidió prescindir de algunos elementos en esta primera privilegiando el espacio para la segunda, de tal manera que por ejemplo el vastísimo corpus de «ecos» de *Donna Giovanni*, en el que figuran cientos de artículos y reseñas sobre la obra tuvo que quedar fuera, aunque está presente en el texto escrito. Las instrucciones para hacer esta lectura conjunta entre el texto impreso y

el interactivo ya han sido mencionadas anteriormente, así como la función gráfica que tienen los mapas que se incluyen previos a cada una de las secciones.²³⁶

Ahora bien, la Constelación II. "«Resonancias» de La Promesa", busca ver expresada en plenitud las relaciones intermediales de las imágenes de la promesa en sus diversas manifestaciones. Está construida por siete secciones²³⁷ en donde se tejen relaciones entre los diversos «ecos» y «reverberaciones» de las tres obras, esta vez de manera conjunta ya no separados como en la constelación anterior. El orden en el que están expuestos los análisis es el que he considerado más adecuado para la argumentación. Sin embargo, cabe destacar que pueden ser exploradas de manera independiente. En el caso de las secciones de *Promesas erótica*, *Promesas de fidelidad* y *Promesas rotas* están subdivididas en varios apartados. Los mapas que acompañan cada sección permiten tener una idea gráfica clara de estas subdivisiones. En cada sección los «ecos» y las «reverberaciones» están agrupados por cúmulos congregados por relación de afinidad o temática. Para esta constelación, aún más que para la anterior, resulta indispensable la lectura conjunta con el interactivo, que por un lado cumple con la función de acompañar los análisis, permitiendo el goce estético a través de cada uno de los fragmentos, y por otro lado busca detonar otras lecturas posibles en el lector, que de acuerdo a sus propias competencias lo lleven a encontrar nuevos flujos intermediales entre los «ecos» y las «reverberaciones» que aquí se muestran. Recordemos

²³⁶ Véase el apartado de *Constelaciones* del capítulo III de la Primera parte de este trabajo.

²³⁷ Las siete secciones en el orden que aparecerán son: 1. Promesa de composición de *Don Giovanni o il dissoluto punito*, 2. Promesa musical, 3. Promesas de fidelidad, 4. Promesas colectivas de placer/libertad, 5. Promesas eróticas, 6. Promesas rotas, y 7. Promesa performativa.

que finalmente el análisis escrito desde la perspectiva de este trabajo es solamente una de las formas posibles de dar cuenta de la «resonancia» de las promesas.

Esta constelación fue construida bajo el principio de que su ordenamiento partiera fundamentalmente de los distintos planos de existencia de la promesa que se encuentran en las pocas «reverberaciones» que se conservan del *Don Giovanni*. Estrictamente hablando son relativamente pocas las «reverberaciones» que tenemos de esta ópera. Se puede decir que, siendo consecuentes con la clasificación explicada con anterioridad²³⁸, sólo podríamos considerar como «reverberaciones» la partitura de Mozart y el libreto de Lorenzo da Ponte. Pensemos tan sólo que el *Don Giovanni* como primer acontecimiento²³⁹ aunque está muy lejano temporalmente hablando, es cercano porque no ha dejado de manifestarse. Es un acontecimiento que sedimentó principalmente su «resonancia» en dos reverberaciones sumamente poderosas como lo son el libreto y la partitura²⁴⁰. La condensación simbólica y medios a partir de los cuales se transporta la carga energética de la imagen de la promesa que a partir de ella se derivan será la principal tarea para esta constelación dos. Sin embargo, también serán consideradas como «reverberaciones» las *Memorias*²⁴¹ del libretista y algunas relaciones epistolares del compositor. Explico a continuación las

²³⁸ Véase apartado de «Ecos» y «Reverberaciones» del capítulo III de la primera parte de este trabajo.

²³⁹ Véase Capítulo II, La imagen intermedial, movimiento, instante y acontecer de la primera parte de este trabajo.

²⁴⁰ Una aclaración que resulta pertinente hacer es que, dado que este estudio se enmarca en la disciplina de la Historia del Arte, y que, aunque quien escribe ha tenido algunos acercamientos con los estudios musicales, de ninguna manera este trabajo se podría considerar como un estudio musicológico. Los acercamientos a este plano incluidos en los análisis fueron realizados con la asesoría de la maestra en composición Michelle Abondano. Se ha privilegiado el análisis de las imágenes textuales y visuales, aunque también se contemple la dimensión sonora y se incluya de hecho los fragmentos de las partituras, así como los fragmentos correspondientes de la música en el interactivo. Esto último con el doble objetivo de permitir que el lector que no posea competencias musicales profesionales pueda tener un acercamiento estético a estos fragmentos, así como abrir la posibilidad para que aquel que goce de una formación musical pueda quizá encontrar nuevas interpretaciones y flujos intermediales a partir de estos fragmentos.

²⁴¹ Véase: Lorenzo da Ponte. *Memorias*, trad. Esther Benítez (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 374-375.

razones por las que dentro de esta constelación pueden ser considerados estos fragmentos así:

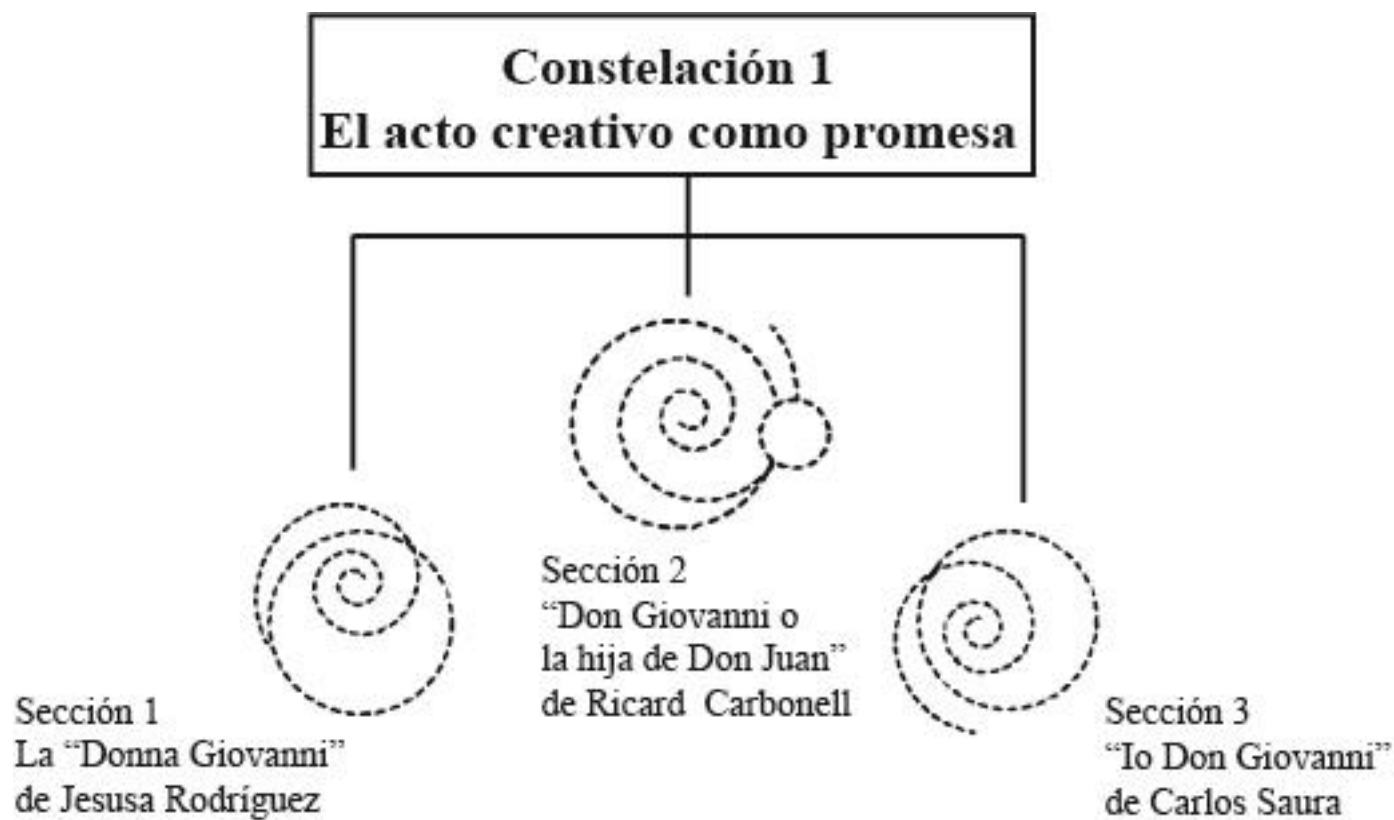
Si fuéramos estrictos con la clasificación algunas de éstas serían más bien «ecos», ya que con excepción de los fragmentos de las cartas y la biografía que fueron escritas justo en los mismos meses en los que fue compuesta la ópera, el resto mantienen una distancia mayor con el proceso de composición y el acontecimiento de la primera puesta en escena de *Don Giovanni*; sin embargo, en el universo global de este estudio se establecen como «reverberaciones» y no «ecos» por considerar que son fragmentos que nos dan cuenta de la energía «reverberante» de las promesas de Lorenzo da Ponte y Mozart no sólo como compositores del *Don Giovanni*, sino como seres humanos cuya existencia dejó una huella en sus escritos en la que podemos hallar algunos restos de las formas en las que se lidiaba con el deseo y la potencia de los actos de prometer en la Europa del siglo XVIII.²⁴² Por ejemplo, en las cartas que Mozart escribió a su padre se puede apreciar la complejísima relación que sostuvo con él. Más adelante podremos profundizar en esta relación y en la «reverberación» que tuvo en la composición específica de la ópera de *Don Giovanni*. Del mismo modo las *Memorias* de libretista Lorenzo da Ponte dan cuenta, aunque sea partir de una enorme ficcionalidad, como sucede con cualquier autobiografía cargada de matices muchas veces alejadas de las experiencias o de las vivencias reales, del contexto en el que se desarrolló la ópera.

²⁴² Este funciona como un caso perfecto para ejemplificar que los «ecos» y las «reverberaciones» no son categorías cerradas y que su nominación depende del lugar que ocupen en un universo concreto, su denominación siempre dependerá de su condición fenomenológica no sólo en la relación con el acontecimiento y el proceso de creación, sino de acuerdo a la red en la que se sitúen. Baste con pensar que por ejemplo las tres obras de este estudio serían en sí mismas consideradas como «ecos» en relación a *Don Giovanni* en una constelación cuyo principio rector fuera esta ópera. Sin embargo, recordemos que, en esta lógica de red, el único "origen", o principio rector es la fuerza misma de la promesa.

Ahora bien, el trabajo práctico realizado para esta constelación con los «ecos» y «reverberaciones» se produjo con la clara intención de hacer un montaje anacrónico de las imágenes de la promesa para comprender su «resonancia», lo que constituye un entramado complejo. La aspiración de esta constelación es, pues, dar cuenta de esa complejidad de una forma lúdica restituyendo a las imágenes como formas vivientes de lo sensible cuyos movimientos se sitúan en varios cuadros temporales a la vez jugándose como formas temporales y atemporales al mismo tiempo en que es posible advertir las fórmulas emotivas, o fórmulas del pathos, que en su acontecer nos muestran las emociones fundamentales como cargas energéticas de la promesa en sus distintas formas de aparecer. Ahora sí, sin más preámbulo, los invito a sumergirnos en estas constelaciones en las que habitan las «resonancias» de las promesas configuradas a partir de los «ecos» y las «reverberaciones» de las tres obras que se comprenden en este trabajo.

Constelación I.

El acto creativo como promesa: tres fenómenos artísticos vinculados al *Don Giovanni*



Sección 1. La *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez

Cada vez que me encuentro con una imagen, involuntariamente recorre mi ser un temor de que su verdadera intención sea ocultar un misterio en el pensamiento.

Jesusa Rodríguez

*Pero en mí la dificultad de amar
ha transformado en obsesión
la necesidad de amar.*

Pier Paolo Pasolini

La mañana del 2 de junio del 2013 me encaminé hacia la casa de Jesusa Rodríguez llena de expectativas sobre el encuentro. La imponente y extraña ceiba asiática que crece frente a su puerta me recibió con sus exóticas escamas. Jesusa abrió la puerta ataviada con un vestido de exquisitos bordados chiapanecos, me hizo pasar a su sala azul coyoacanense en donde tuve oportunidad de sostener una larga charla con ella. Desde el inicio el encuentro fue fluido; mientras yo le explicaba el objeto de mi visita, sus ojos se iban cargando de una mezcla de entusiasmo y nostalgia que hacía evidente que hablar sobre *Donna Giovanni*²⁴³ suponía para ella un viaje a la memoria de un pasado entrañable. Era la primera vez que me enfrentaba a otra persona en la que la pasión por el tema de *Don Giovanni* pareciera, igual que en mi caso, haber marcado su vida. Aquel encuentro con Jesusa fue determinante para el desarrollo de este trabajo de investigación, no sólo por la generosidad de su testimonio, que me permitió acercarme desde muchos ángulos al fenómeno escénico de su obra, sino

²⁴³ Originalmente el nombre del montaje era *Don Giovanni*, pero estando de gira en París le pusieron *Donna Giovanni* porque la gente temía que el público se confundiera y pensara que era un espectáculo "tradicional" de *Don Giovanni*. Lo cual podría haber sucedido, ya que por ejemplo cuando *Donna Giovanni* se presentó en el Festival de Salzburgo en 1987, a unas cuerdas se estaba presentando la puesta en escena de *Don Giovanni* bajo la dirección de Herbert von Karajan.

también porque me situó en la dirección correcta para acceder al archivo completo de *Donna Giovanni*.

Una de las problemáticas para el estudio de cualquier manifestación de las artes escénicas —quizá incluso el mayor obstáculo— es que dado su carácter efímero resulta imprescindible contar con alguna clase de registro que dé cuenta de la obra. La preocupación por documentar los procesos creativos y los acontecimientos teatrales es relativamente reciente. En los últimos años se ha cobrado cada vez más conciencia respecto a la importancia de tener evidencias del quehacer teatral, la facilidad que otorgan los dispositivos electrónicos con los que se cuenta actualmente facilita esta tarea; sin embargo, en los ochentas, década en la que fue creada *Donna Giovanni*, no era una preocupación común entre los hacedores teatrales, por lo que pocas veces se tenía el cuidado de guardar un registro. Cabe destacar que en México aún no existe un archivo de artes escénicas que pueda ser consultado, aun cuando se han hecho algunos esfuerzos institucionales tales como los que ha llevado a cabo el CITRU²⁴⁴ pero no hay un equivalente a lo que es, por ejemplo, el valioso acervo que resguarda la filмотeca de la UNAM o el archivo de la Cineteca Nacional, en el caso de las artes cinematográficas.

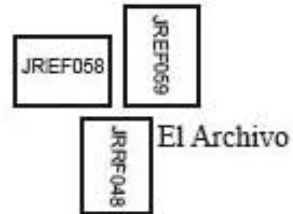
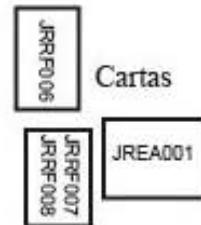
Aunque yo había logrado obtener el único registro en video que hubo sobre *Donna Giovanni*, dada la baja calidad que este tenía, resultaba ser un material insuficiente para

²⁴⁴ El Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA ha hecho algunos archivos digitales que reúnen documentación sobre artes escénicas en México y tiene también un acervo en la Biblioteca de las Artes del CENART. El más grande archivo de artes escénicas en el mundo está en el *Lincoln Center for the Performing Arts* en la ciudad de Nueva York, existen también algunos archivos documentales que han cobrado cada vez más fuerza en Latinoamérica, sobre todo en Chile y Argentina. En el año 2004 se creó una Red de centros de documentación de las artes escénicas en Latinoamérica en la que participan diversas instituciones de Cuba, Colombia, Argentina y Uruguay. En Europa también existen centros especializados de archivo y documentación en España, Alemania e Inglaterra, entre otros.

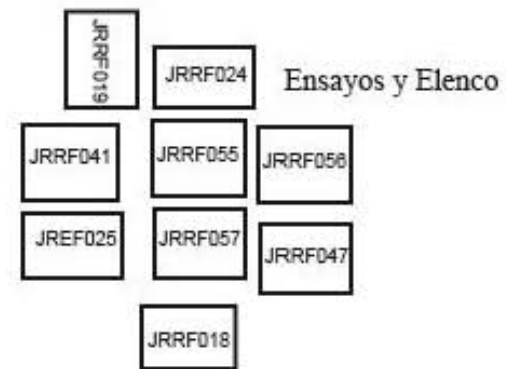
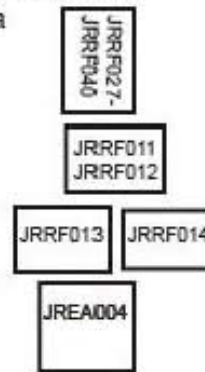
Sección 1

La Donna Giovanni de Jesusa Rodríguez.

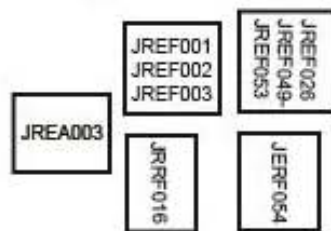
JRRF017



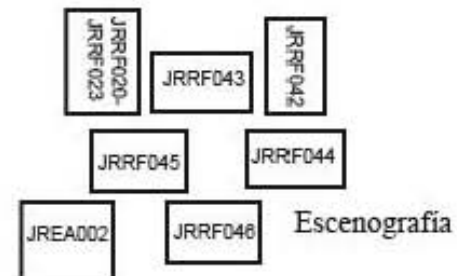
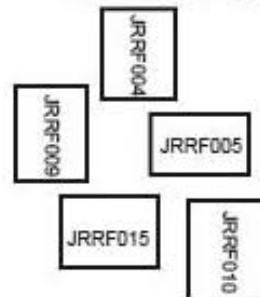
Proceso creativo Jesusa



Libros y escritos



Carteles y Programas



abordar la obra. Para mi fortuna, aunque a Jesusa, según me lo hizo saber, nunca le interesó guardar registro de su trabajo con el fin de preservarlo²⁴⁵, sí tuvo siempre el cuidado y la disciplina de archivar todo lo relacionado con sus obras para facilitar su movilidad y también por considerar los registros en video y fotográficos como herramientas útiles para su trabajo. En el 2012 Jesusa decidió entregar la totalidad de su archivo a Diana Taylor, directora del *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, una mexicana chihuahuense que radica en Estados Unidos y que se ha dado a la titánica tarea de crear, entre otras cosas, uno de los archivos digitales más completos de artes escénicas y performativas de trabajos realizados en América²⁴⁶.

En noviembre del 2013 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la ciudad de Nueva York para consultar el archivo de Jesusa Rodríguez.²⁴⁷ Dado que la colección aún no había sido catalogada, la mayor parte del archivo se encontraba bajo la custodia de la Tamiment Library de la NYU y sólo una pequeña porción estaba en el *Instituto Hemisférico de Performance y Política* en sus oficinas de Cooper Square. Aunque tuve acceso a la totalidad de la colección, la experiencia de trabajo resultó sumamente

²⁴⁵ Como ella misma narra contestando a mi pregunta sobre si guardaba registro de su trabajo: "Yo como digo, el teatro es un arte efímero, lo padre es que la gente años después cree que era muy bueno lo que hiciste, pero lo que pasa es que ya no se acuerda (suelta una carcajada). Es muy bueno que no haya memoria (dice entre risas). A mí realmente el registro nunca me interesó, pero lo hacía mucho por ver, porque a veces tienes que checar cómo está el montaje, sobre todo porque a mí me ha tocado siempre dirigir y actuar al mismo tiempo, entonces tenía que ver. Yo fui archivando videos chafas, con cámaras chafas y luego la Universidad de Nueva York me pidió todo eso y yo les di todo mi archivo, porque yo ya lo iba a tirar todo. Lo tenía ahí en esas (señala unas puertitas con gavetas) y dije sabes que... '¡la la basura!' Y luego vino Diana Taylor y me dijo 'no tiras nada y me lo das.' (...) Lo iba a tirar a la basura, porque ya estaba hasta la madre, dije 'esto para que lo quiero' y Diana lo rescató. Lo peor es que ellos meten en discos de platino en el desierto para que duren cinco mil años sus archivos, y yo que quería que todo eso se perdiera, ahora está en el desierto de Arizona en quién sabe qué (se ríe)."

Jesusa Rodríguez, Fragmento de entrevista realizada el 2 de junio del 2013.

Cabe destacar que cada vez que el llamado en nota al pie inicie con " Rodríguez, Fragmento de entrevista..." se está haciendo alusión a ésta entrevista en particular y no a ninguna otra realizada por otras personas.

²⁴⁶ El archivo se puede consultar en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es>

²⁴⁷ En la Constelación interactiva se pueden ver algunas «reverberaciones» fotográficas de la experiencia de consulta del archivo de Jesusa Rodríguez, en el apartado "El Archivo".

distinta en cada sitio: en el *Instituto Hemisférico* la generosa actitud de Helaine Gawlica, coordinadora del archivo, me permitió consultar la parte de la colección que ahí se encontraba en completa libertad, facilitándome incluso un escáner de alta definición para registrar a la mayor calidad posible el archivo de diapositivas, así como todos los documentos necesarios, haciendo manifiesto el compromiso de el instituto por colaborar con la investigación. En la Tamiment Library el escenario fue muy diferente, las reglas de operación del archivo implicaban una distancia mayor con los documentos que debían permanecer exactamente en la posición en que se encontraban dentro de las cajas. El proceso de revisión de las ocho cajas que contienen la colección implicó varios días de trabajo, sin embargo, resultó fascinante que, al no estar aún catalogadas, tuve que hallar las huellas de *Donna Giovanni* entre recibos de luz, cartas de la vida privada de Jesusa y documentos relacionados con otras obras, lo que me permitió tener una perspectiva general de la vida de la directora. Fue un encuentro con huellas de una intimidad privilegiada, aunque se haya dado en medio de las poco flexibles reglas de la biblioteca, a la que únicamente me permitieron ingresar con un dispositivo para tomar registro fotográfico del archivo. El resultado final de esta estancia fue la adquisición de un corpus extenso de «ecos» y «reverberaciones» entre los que se cuentan alrededor de setenta y tres artículos de reseñas en periódicos y revistas, ocho cartas, una libreta con las notas de Jesusa durante el proceso de creación, cuatro planos de la escenografía, dos libros, cuatro textos de Jesusa, trece anuncios y carteles, siete programas de mano, algunos documentos de producción y alrededor de setenta fotografías de los ensayos y de la puesta en escena.

Cabe destacar que de las tres obras que se abordan en este trabajo el corpus de «ecos» y «reverberaciones» de *Donna Giovanni* es sustancialmente más grande que el del

cortometraje de Carbonell y el largometraje de Saura; esto ha sido afortunado para el desarrollo de este trabajo, ya que de las tres obras la única que pertenece al género teatral es la de Jesusa. Ya decíamos antes que el estudio de las artes escénicas plantea algunas problemáticas específicas por el carácter efímero de sus acontecimientos, para escribir el relato de esta obra resulta indispensable echar mano del mayor número de fragmentos posibles que haya dejado a su paso, pues como bien apunta Jorge Dubatti: "Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de 'aventura' que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para restaurarla en el presente)"²⁴⁸

Así pues, asumiendo la pérdida, pero también la rica perspectiva que nos permite aproximarnos a la historicidad de *Donna Giovanni*, a partir de sus «ecos» y «reverberaciones», acerquémonos al relato que es posible tejer entre sus restos.

El inicio, una ofrenda para Fiona

La puesta en escena de Jesusa Rodríguez nació de un profundo dolor: la muerte de la "extraordinaria vestuarista y escenógrafa escocesa", Fiona Alexander²⁴⁹, quien falleció a los treinta y dos años en un accidente automovilístico mientras se encontraba en San Luis Potosí trabajando como vestuarista en la filmación de la película *Antonieta*²⁵⁰ del director

²⁴⁸ Jorge Dubatti, *El teatro de los muertos*, 51.

²⁴⁹ Fiona Alexander estaba casada con el escenógrafo Alejandro Luna, su hijo Diego Luna Alexander, el actor y director, había nacido en diciembre de 1979.

²⁵⁰ *Antonieta* (1982) fue la película número diecisiete de Carlos Saura, es la única película rodada en México por el cineasta. El argumento principal, basado en la novela de Andrés Henestrosa, es el suicidio de Antonieta Rivas Mercado, interpretada por Isabelle Adjani. Fue una co-producción entre México-Francia y

Carlos Saura²⁵¹. La noticia de la muerte de su entrañable amiga le llegó a Jesusa una noche, tras haber dado función en el cabaret *El fracaso* (su centro de espectáculos en los años 80's en la plaza de la Conchita en Coyoacán) "la noticia simplemente me paralizó, ya no queríamos hacer nada" dice Jesusa. "Fiona era una mujer joven, con un hijo de apenas dos años de vida" su muerte cimbró en lo más profundo a sus allegados. Jesusa junto con Ofelia Medina y algunas otras amigas se propusieron hacerle un homenaje luctuoso, y convocaron a un casting para cantar algunas arias de la ópera favorita de Fiona: *Don Giovanni*. Dice Jesusa refiriéndose a Fiona: "¿cómo no la iba a buscar la muerte si todos los

España, un tanto fallida desde la perspectiva de Carlos Saura porque a pesar de contar con la famosa actriz Isabelle Adjani, el papel de Antonieta hubiera sido deseable que fuera encarnado por una mexicana, la decisión de poner a una actriz extranjera fue de la productora. Al parecer la relación de Isabelle Adjani con el equipo mexicano, así como con el director no fue nada favorable.

²⁵¹Evidentemente este dato llamó poderosamente mi atención, es uno de esos raros hallazgos dentro de esta investigación que de alguna manera constituye una especie de argumento dramático que une por casualidad la obra de Jesusa Rodríguez y de Carlos Saura. En la entrevista que realicé al cineasta en noviembre de 2015 aproveché la ocasión para preguntarle si recordaba a Fiona Alexander, su respuesta me dejó terriblemente impactada: "Trabajó en *El Dorado*, no, fue en *Antonieta*. En *Antonieta*, una película que hice yo en México. Sí, ella venía de asesora artística o algo así. Una mujer alta, muy simpática, muy loca, y la mató su locura. Porque la llevaba un chofer mexicano que era una especie de loco, que lo quería con locura verdad, y que entonces le encantaba arriesgarse con él. Por ejemplo, en lo que el camino iba hacia la derecha, iban hacia la izquierda a ver qué...amaba el peligro. Y se mató, en un accidente, se mató en el rodaje, tuve que ir yo a reconocerla. Tremenda, una imagen terrible. Me parece que estaba en la separación con su marido, era una mujer muy inestable, una trabajadora estupenda y muy agradable chica pero se la veía muy inestable. Una mujer que vino al rodaje —ahora me acuerdo yo que era la mujer de Dürrenmat, presidente de literatura y teatro, que yo conocía antes de Alemania— vino a verme al rodaje y me dijo "esta chica se va a matar". Me impresionó mucho porque a los tres días se mató, o sea que se dio cuenta mucho más que yo. Ya te digo, estaba con un chofer mexicano que era un loco, iba a toda velocidad por ahí y le encantaba el peligro. O sea, lo estaba pidiendo, un poco, quizá no un auto suicidio, pero pidiendo la muerte suya era una forma de querer desaparecer, era mí impresión. Ya te digo, era una mujer estupenda, un encanto de persona, muy lista y una trabajadora magnífica, pero bueno. Yo sabía que estaba con problemas con su marido y que tenía un hijo y que quería no sé qué..., que había problemas, estaba muy atormentada esta chica, lo único que recuerdo es que era muy grande, que era una mujer de uno ochenta por lo menos, ochenta y algo, muy alta, muy fuerte. Era rubia, muy alta, muy simpática. Pero fue una tragedia en el rodaje. Fue una tragedia, porque este tonto del chofer quería ver lo del peligro y venía un todo terreno de frente y ...los mató a los dos inmediatamente, durante el rodaje de mi película. Ya te digo, tuve yo que ir a reconocer los cuerpos de los dos, todavía tengo la imagen en la cabeza sí, sí. (silencio largo) ...Promesas incumplidas ¿no?" (Fragmento de la entrevista con Carlos Saura realizada el 29 de noviembre del 2015).

días se levantaba escuchando el aria del Comendador?, uno no puede andar invocando a la muerte todos los días y que ella no te escuche llamarla. (...) Yo no sabía nada de ópera, pero sabía que esa era la única forma de homenajear a Fiona, ella era una adicta a *Don Giovanni*. Curiosamente al casting sólo llegaron mujeres, 'fue una casualidad'." Ataviadas con los vestuarios de Fiona y acompañadas al piano por Alicia Urreta, Antonia Guerrero, Delia Casanova, Julieta Egurrola, Margarita Sáenz, Ofelia Medina, Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, cantaron siete arias de Don Giovanni ante el público del Palacio de Bellas Artes.

Después del homenaje, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, decidieron trabajar la puesta en escena; ya que desde el inicio habían sido por casualidad puras mujeres, concluyeron que era interesante plantear un *Don Giovanni* desde el punto de vista femenino, veamos cómo es que fue el proceso creativo para la concepción de esta obra.

Primeras enunciaciones, Don Juan y el erotismo femenino

*Su pasión resuena en todas partes, resuena ahí y tiene la seriedad del Comendador, la ira de Elvira, el odio de Ana, los himnos de Octavio, la angustia de Zerlina, la amargura de Mazetto, la confusión de Leporello.*²⁵²

Jesusa Rodríguez

Revitalizar un clásico articulándolo bajo un "nuevo" planteamiento discursivo siempre supone un reto creativo y sin lugar a dudas, en mayor o menor medida, una cierta transgresión a la obra que se busca actualizar. El trabajo escénico que Jesusa venía desarrollando en aquellos años eran sobre todo de actos de cabaret y performance, siempre cargados de humor, sátira y crítica, por lo que la incursión en el mundo de la ópera la llevó a hacer un planteamiento de una forma poco usual, bastante alejada de los cánones

²⁵² Jesusa Rodríguez, libreta de notas, 1983, 14. (Consultada en la colección de Jesusa Rodríguez albergada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política).

prototípicos del género. Desde la perspectiva de Jesusa en aquellos años: "En la ópera, por lo menos en México, generalmente tenemos satisfechos los oídos e insatisfechos los ojos"²⁵³ Atreverse a hacer un montaje de ópera con actrices y no cantantes expertas en el bel canto enfrentaba a Jesusa a la problemática de cómo construir un *Don Giovanni* desde el ámbito teatral. Hacerlo implicaba muchos riesgos, porque en la ópera tradicionalmente es la música la que marca el sentido de la obra, así que Jesusa pensó que su puesta en escena debía apoyarse de forma importante en lo visual. Pensar de qué manera hacer migrar la fuerza musical al terreno de lo visual fue un reto asumido de manera consciente, que implicó decidir qué nuevos lenguajes (medios) conformarían la puesta en escena. En unos momentos más nos detendremos a profundizar en la peculiar configuración medial que eligió Jesusa para su *Donna Giovanni*, sin embargo, resulta importante primero acercarnos a la interpretación simbólica que su creadora tuvo sobre el mito de Don Juan y la ópera de Mozart y da Ponte para comprender cuál fue la idea rectora que en el inicio del proceso creativo configuró la puesta en escena.

Por medio de algunas de las notas asentadas en la libreta²⁵⁴ que acompañó a Jesusa durante el desarrollo de *Donna Giovanni* podemos acceder al núcleo de su pensamiento «reverberante». En la primera página de esta libreta Jesusa escribió:

La temática de Don Juan se sitúa alrededor del placer, del erotismo y el ejercicio de la sexualidad como elementos subversivos que hacen flaquear las estructuras sociales establecidas, todos los personajes que toman contacto con Don Juan son afectados en su muy particular circunstancia pero una vez tocados, son ya incapaces de desprenderse. Resulta un trabajo importante definir cómo es afectado cada uno.

²⁵³ "Después de Europa, *Giovanni* en Bellas Artes" Adoro México, pero no soy nacionalista: Jesusa", *La Jornada*, jueves 25 de junio, sección C, 1987, 25.

²⁵⁴ En la Constelación interactiva se pueden ver algunas «reverberaciones» de esta libreta de notas en "Proceso creativo Jesusa".

A pesar de que Don Juan nunca se queda, está en permanente huída, los personajes lo aman y lo rechazan, lo quieren retener y reniegan de él continuamente.

En estas primeras notas podemos advertir que, desde el inicio del proceso, Jesusa ubicó como eje principal en Don Juan, el placer, el erotismo y el ejercicio de la sexualidad. Conforme vamos avanzando en la lectura de esta pequeña libreta de apuntes, encontramos afirmaciones tales como: "Nota: Don Juan es el erotismo en cualquier sitio donde éste aparezca y provoque, donde es él sensualmente."²⁵⁵ Vamos notando, a través de su escritura, cómo progresivamente el tema del erotismo se enuncia como la fuerza simbólica más importante en el mito de Don Juan. Se trasluce en sus notas la lectura apasionada de Georges Bataille en la cual se apoya para ir configurando su propia concepción del erotismo:

Lo erótico aquí es la seducción. Su amor no es espiritual sino sensual, y el amor sensual por su propio concepto, no es fiel sino absolutamente infiel. No ama a una sino a todas, es decir, seduce a todas. Es decir, está totalmente en el momento.

El amor espiritual se mueve precisamente en la rica variedad de la vida individual en la que los matices son lo que verdaderamente tiene importancia.

El amor sensual, en cambio, puede confundirlo todo. Lo esencial para él es la femineidad completamente abstracta y a lo sumo la diferencia más sensual.

El amor espiritual es la permanencia en el tiempo, el amor sensual es la desaparición en el tiempo.²⁵⁶

La diferencia que establece Jesusa en estas notas que, por supuesto nos remiten a la clasificación de erotismo sagrado, erotismo del cuerpo y erotismo de los corazones planteadas por Bataille (a las que ya hemos hecho referencia en el apartado de *La promesa*

²⁵⁵ Rodríguez, libreta..., 8.

²⁵⁶ Rodríguez, libreta..., 14.

erótica) va a resultar determinante en la construcción de *Donna Giovanni*. Jesusa advierte en Don Juan la fuerza de la sensualidad que no requiere premeditación, disfruta de la satisfacción del deseo y una vez satisfecho, busca un nuevo objeto. Es un ser del instante al que nunca le faltan las fuerzas para seducir y sólo cuando desea se halla en su elemento. Es justamente esta comprensión de Don Juan como potencia erótica que se expresa en el acto permanente de la seducción, del amor sensual, lo que la lleva a construir una puesta en escena en donde Don Juan desaparece como personaje²⁵⁷. A Jesusa le interesaba restarle rasgos identitarios para resaltar que don Giovanni es un símbolo: "no es un personaje, no es una persona que exista, no es un señor ligador de señoras, Don Juan es el deseo interno de cada quien, es el espejo del deseo que todos persiguen, nadie puede atrapar, nadie puede contenerlo, nadie puede reprimirlo, está ahí como diciendo: ¿Por qué andas deseando lo que no debes, por qué andas deseando lo que todos deseamos pero no nos atrevemos a confesar?".²⁵⁸ Jesusa construye su interpretación de *Don Giovanni* a partir de esta idea de Don Juan como un ser que vive obsesionado por la preocupación del amor, símbolo y representación que condensa el conflicto del ser humano con sus deseos. Desde su perspectiva el deseo es la "piedra de toque de esta cultura occidental" porque representar un conflicto que no podemos resolver y que nos lleva a vivir con una constante culpa por lo que deseamos, aunque en su opinión es "tan estúpido como si te dijeran que tienes que tener culpa por ir al baño o por respirar. El deseo lo hemos asumido como culpable porque

²⁵⁷ Profundizaremos más adelante de qué manera lleva a cabo este borramiento del personaje cuando hablemos del trazo escénico en *Donna Giovanni*.

²⁵⁸ Rodríguez, Fragmento entrevista.

no podemos resolver los celos (...), entonces lo culpabilizamos, o sea, es una sociedad completamente loca porque cómo vas a culpabilizar lo que no puedes evitar."²⁵⁹

Ahora bien, como ya he mencionado antes, a Jesusa le interesaba plantear su puesta en escena desde un punto de vista femenino. ¿Qué implica esto?, es decir, ¿cómo entender el erotismo de Don Juan desde una perspectiva femenina? Acudamos de nuevo a la libreta de notas en donde la autora se plantea, en un pasaje algo extenso que vale la pena citar aquí, algunos ejercicios para realizar con las actrices y algunas reflexiones respecto al erotismo femenino:

Ejercicios, Propuestas/ Reflexiones

(Trabajar sobre el erotismo femenino)

¿Qué áreas de sensibilidad despierta el erotismo?

Ejercicio sobre las formas en que se expresa. ya sean las formas tradicionalmente aceptadas por la sociedad (permitidas) o las variantes infinitas en la estructura individual.

El temor al misterio de la fecundidad ha empujado a la sociedad patriarcal (encarnada en ese misterio) a recluir ese misterio a los conventos de la ignorancia (aleja la razón) del falso poder de la sumisión de la mujer. De tal manera que el mundo orgánico, carnal, biológico queda aplastado bajo el zapato de la estructura, el análisis, la racionalización. Sin decir con lo anterior que el mundo orgánico no razona o viceversa. Sin embargo, la mujer poseedora del misterio, integrada racionalmente y carnalmente al misterio, experimenta la ambigüedad como única y doble alternativa, el maniqueísmo y la dialéctica conviviendo. Es decir, invalida la estructura mental creada en donde ella ha sido cómplice, para asumir una nueva posición de proposición, no solo de oposición, aunque dejar de ser cómplices es ya un paso adelante.

Estamos en un importante periodo de revisión.

²⁵⁹ Rodríguez, Fragmento de entrevista.

El erotismo como consecuencia de su propia negación es un ambiguo social del que la mujer orgánicamente no participa, es una ambigüedad creada, ya sea por el cristianismo, ya sea por el temor al mundo de la carnalidad que como dije antes es más próximo a la mujer. Entonces, el mundo estructural condiciona la imagen de lo femenino (mundo orgánico) convirtiéndola en imagen aséptica, anti-orgánica. El olor del cuerpo se va convirtiendo en un olor sintético, la menstruación es vergonzosa. Amamantar en público no se ve bien, los pechos deben ocultarse en un sostén etc. etc. Todo este ocultamiento de las funciones orgánicas elementales ha producido que las mujeres guarden ese mundo en una especie de compartimentos estancos, sin aparente influencia a nivel práctico-social, pero que por lo mismo se mantiene sin ser contaminado, como el lenguaje o capacidad fonética del subnormal. Aunque la presión social por encuadramiento sea inmensa, el aislamiento lo protege. De este modo el erotismo es la abstracción figurativa, la carnalidad racional y de la imaginación.

La excitación femenina no va acompañada del efecto corporal menos que del efecto anímico, es el alma que desea y el cuerpo que se permite fundirse en la parte del alma que se deposita para siempre en el acto del amor. Entonces Don Juan como símbolo erótico persigue incansablemente el eterno femenino, desea el mundo de la carnalidad y el placer sexual pero no como un Casanova poseedor del emblema eréctil, que intenta demostrar su capacidad sexual o su virilidad, sino como un poder seducido, volcado a descubrir todo eso que le es ajeno: la mujer, de la cual él mismo ha nacido. Don Giovanni (toda) es una manera de levantar la falda, entonces montar Don Juan me significa una oportunidad revelatoria, expositora de un mundo femenino no mostrado, plantear nuestra manera femenina de estar en el mundo, en el amor, en el teatro.²⁶⁰

Desde esta concepción del erotismo femenino que, dada la claridad de las notas de Jesusa me parece que no requiere más explicación, se construyó *Donna Giovanni*, una puesta en escena que ya desde sus primeros esbozos resulta osada. Hacer un Don Juan planteado desde el punto de vista femenino con un elenco exclusivo de mujeres era un atrevimiento que, como veremos más adelante, no siempre fue comprendido. En más de una ocasión se leen entre las entrevistas realizadas a Jesusa en diversos periódicos y revistas

²⁶⁰ Rodríguez, libreta, 8-12.

argumentaciones de la directora que buscaban precisar las intenciones de su obra: "Lo femenino es el sujeto de la obra, no el objeto, sin excluir lo masculino, porque el hombre y la mujer tienen curiosidad de lo opuesto, esta curiosidad no es privilegio del hombre ni de la mujer"²⁶¹ Y es que para algunos *Donna Giovanni* sostenía un discurso feminista, antihombre o antigiovanesco, en el que se podría ver una especie de revancha contra la masculinidad del Don Juan abusador. Resulta esclarecedora la respuesta de Jesusa a un entrevistador español que le plantea la pregunta en estos términos: "El hecho de que todas seáis mujeres y la versión de la celebrada ópera de Mozart la pongáis bajo un prisma femenino ¿quiere decir que los planteamientos que hacéis son feministas?" A lo que Jesusa responde: "Yo pienso que en los países del tercer mundo todos estamos jodidos, y a pesar de eso las mujeres somos quienes estamos en la peor situación, así que nosotras estamos en la lucha de las mujeres en cualquier sitio que se dé. Otra cosa muy distinta sería utilizar *Donna Giovanni* en forma de discurso feminista reduciéndolo al lenguaje de un panfleto, traicionando así el espíritu que puso Mozart en esta obra que es más para el alma que para ser panfletaria"²⁶². Respecto a las aseveraciones de algunos que veían en *Donna Giovanni* una puesta en escena lésbica, lo que según ellos explicaba el elenco exclusivamente femenino podemos encontrar explicación en esta entrevista hecha a una de las actrices que perteneció al primer elenco: "Ofelia Medina señaló que el grupo de actrices no se propuso hacer una obra estrictamente para mujeres, sino que es el resultado de las relaciones amistosas y profesionales, por otra parte el sentido de que sean sólo mujeres tiene que ver

²⁶¹ Santiago, Fondevila "Seis mujeres dan una versión erótica y femenina del Don Juan, en el Romea, *La Vanguardia*, 6 de noviembre, 1984.

²⁶² M. Pérez-Quintanilla, "Donna Giovanni, versión femenina de Mozart", *El Noticiero Universal*, noviembre, 1984, 29.

con el deseo de mostrar que *Don Giovanni* es una entidad abstracta y evitar así el estereotipo que identifica al seductor con el macho."²⁶³

Ya tendremos oportunidad de ahondar en las interesantes polémicas que suscitó esta puesta en escena más adelante, por ahora baste con decir que, como hemos podido observar, el trabajo creativo de Jesusa Rodríguez, desde la primera etapa de construcción, tenía intenciones muy claras y precisas; desde lo más profundo Jesusa "prometía" en su libreta de notas llevar a *Don Giovanni* a un universo erótico en el que se expresara el deseo con toda la potencia posible. Adentrémonos ahora en la aventura que supuso llevar al terreno práctico estas germinales ideas para darle vida a *Donna Giovanni*.

Un Don Giovanni para los ojos

No basta con traducir el recurso de la repetición, hay que traducir la musicalidad de la repetición.
Kierkegaard²⁶⁴

La singular propuesta de Jesusa de hacer un *Don Giovanni* que privilegiara los aspectos visuales, no pretendía de ninguna manera pasar por alto que la potencia de la obra radica sobre todo en la voz y la partitura. De hecho, a juicio de Jesusa: "se trató de hacer una lectura visual de la música mozartiana, es decir, la representación está dirigida a subrayar lo que la música ya expresa, algo así como lograr que la música se pudiera ver."²⁶⁵

Tampoco es que Jesusa enunciara su discurso como un acto irreverente hacia la ópera de

²⁶³ Víctor, Magdaleno, "Se representó el Don Giovanni de Mozart como una ópera más actuada que cantada. Para recuperar la ópera como teatro cantado", *El Día*, 10 de octubre, 1983, 34.

²⁶⁴ Esta frase de Kierkegaard que pertenece a su texto *O lo uno o lo otro*, del que hablaré más adelante, resulta significativa para iniciar este apartado porque parece haber sido reveladora para Jesusa ya que se encuentra en su libreta de notas como una de las pocas referencias que la directora extrajo cuando realizó la lectura de este texto.

²⁶⁵ Magdaleno, "Se representó el Don Giovanni...", 34.

Mozart y da Ponte, no había ninguna pretensión de aportar algo nuevo a la obra, pues como ella misma afirma: "es una pretensión vergonzosa, que sería como querer agregarle un poco de sal al mar o un poco de estruendo a la tormenta".²⁶⁶

Consciente de la trascendencia vital que debía tener el lenguaje musical en su puesta en escena, Jesusa acudió a Alicia Urreta para solicitarle que interviniera con la adaptación musical. La colaboración de esta pianista y compositora mexicana resulta fundamental en la construcción de *Donna Giovanni*. Alicia Urreta tuvo la compleja tarea de hacer el arreglo de la partitura de Mozart, adaptando la partitura para ser tocada por una pequeña orquesta de quince músicos de la Escuela Superior de Música del INBA, que participaron en el estreno de *Donna Giovanni* en el XI Festival Cervantino en la ciudad de Guanajuato. Adaptar esta obra considerada como una de las más grandes composiciones sinfónicas de la historia de la música occidental sin duda implicó un gran reto, y como veremos más adelante, este fue uno de los puntos que suscitó mayor polémica para algunos que, con espíritu conservador, interpretaron este hecho como una enorme falta de respeto a la obra del compositor austriaco. Podemos entender la perspectiva de Alicia Urreta en algunos testimonios recogidos en las reseñas de la obra tras su estreno:

Don Giovanni es "un experimento logrado porque efectivamente se puso la obra de Mozart, aunque no haya sido a la manera tradicional" Esto es algo importante, prosiguió, porque "hay una especie de recuperación del sentido original de la ópera como teatro cantado".

En relación con las dificultades para adaptar a una pequeña orquesta que interpretara la obra, Alicia Urreta aseguró que en todo momento cuidó guardar la homogeneidad

²⁶⁶ Isabel, Remolina, "«Donna Giovanni», de Mozart, en Bellas Artes", *El Sol de México*, sección 2, jueves 25 de junio, 1987, 2.

del conjunto, con el fin de que no perdiera "cuerpo musical". Además dijo, las restricciones de orden económico indujo a "eliminar todo aquel elemento que no tuviera un papel protagónico para la interpretación musical". La intención no fue hacer una ópera en ese caso se hubiera buscado cantantes de ópera "se trata de un espectáculo teatral basado en una obra musical".²⁶⁷

La adaptación para orquesta hecha por Alicia Urreta en la que había cuatro violines, un fagot, una flauta, piano, cello, contrabajo y timbales, solamente sirvió para las primeras funciones de *Donna Giovanni*, ya que más adelante se redujo para ser interpretada por un solo piano que en la mayor parte de las funciones corrió a cargo de la interpretación de Alberto Cruz Prieto y algunas ocasiones fue interpretada por la pianista María Antonieta. Una de las ventajas que tenía que la parte musical se interpretara con un solo instrumento es que, dadas las cualidades del piano, por un lado, se generaba una atmósfera de intimidad y por otro la libertad de improvisación que el pianista tenía en todo momento, permitía y facilitaba que, al observar la escena de forma permanente, dotara a las actrices o performers de libertad en sus acciones, permitiendo que el *tempo* de la música se sincronizara con la velocidad de las acciones. Para Jesusa en *Don Giovanni* "la música expresa lo general en toda su generalidad no en la abstracción de la reflexión, sino en la concreción de la inmediatez", " la música no representa a don Giovanni como persona o individuo sino como poder. La seducción del Don Juan musical es cosa relámpago, un asunto de un momento. Algo que se hace en menos tiempo del que se cuenta"²⁶⁸ Es justamente en este sentido, privilegiándose el acto musical como un instante efímero cargado de una libertad creativa, en donde podemos notar que en esta obra se da una "inversión" de jerarquías entre la música y el lenguaje teatral. En *Donna Giovanni*, esta

²⁶⁷ Magdaleno, "Se representó el Don Giovanni...", 34.

²⁶⁸ Rodríguez, libreta, 4-5.

necesidad de "ver" la música a través de los cuerpos en escena se privilegia por encima de la búsqueda de un sonido "fiel" a la partitura de Mozart. Aunque se sigue prácticamente completa la estructura de la partitura²⁶⁹ y el libreto, podemos ver cómo en el lenguaje musical para enfatizar en ciertos momentos la comicidad de la obra se dan licencias musicales en las que se escuchan melodías conocidas de origen tradicional mexicano, mariachis, o pedacitos de una pieza de Richard Clayderman, en las distintas representaciones. Dependiendo incluso del lugar del mundo en donde se encontraran se empleaban distintas referencias musicales.

Es evidente que a Jesusa no le interesaba hacer una puesta en escena tradicional sino una reinterpretación de la obra que bajo el nombre de "teatro cantado" y no de ópera, que pusiera el acento en los aspectos teatrales de *Don Giovanni*: "Nosotras cantamos en escena, pero lo hacemos como actrices, como gente de teatro que canta una canción popular, de Mozart en este caso, acompañadas por un piano."²⁷⁰

La adaptación del libreto se hizo con tanta libertad creativa como la adaptación musical, incluso mayor en los recitativos podemos notar la mezcla permanente de italiano (muchas veces mal pronunciado) y el más puro español de la ciudad de México (chilango), cargado de expresiones locales y refranes populares. En palabras de Raymundo Mier:

Este Don Giovanni borra la edad del lenguaje y sus identidades: *itañol antiguo*. Sin referencia histórica, esta habla se nos ofrece como invención momentánea; su existencia está remitida sólo al momento mismo de su enunciación: esa antigüedad es el guiño que la vacía de tiempo de arraigo, es un habla flotante, instantánea, que juega con la interpretación equívoca o levada de los diálogos, para después devolver la

²⁶⁹ La partitura empleada por Alicia Urreta, si es que la hubo, no se encuentra en el archivo de Jesusa Rodríguez, hubiera sido muy interesante poder revisar que sucedía estructuralmente en los fragmentos en los que se hicieron añadidos de música popular.

²⁷⁰ M. Pérez-Quintanilla, "Donna Giovanni", 29.

trama narrativa a su cauce original. El lenguaje sin tiempo, sin identidad, interrumpe sobre las voces, pero al mismo tiempo marca su historia: se trata de grietas que dejen ver *nuestro* lenguaje, *nuestras* voces, *nuestras* tonalidades en medio de ese movimiento envolvente del lenguaje operístico, ese lenguaje que busca abandonar el sentido para devolvernos a la intemporalidad de la música.²⁷¹

Esta peculiar manera de abordar el lenguaje del libreto de da Ponte, aunque como se puede suponer también fue altamente criticado por algunos sectores, fue una de los elementos que permitió que *Donna Giovanni* mantuviera una frescura en su discurso. Desde el primer programa de mano que se hizo para el estreno se podía ver esta "promesa" del lenguaje: la sinopsis argumental aparecía en un perfecto "itañol" que con los años se convirtió en una lengua flexible a la que podían añadirse o quitarse elementos, aunque Jesusa asegura que todo estaba ensayado con precisión antes de cada función, la libertad de improvisación que se tenía en los procesos de ensayo, algunas veces también llegaba a surgir en el acontecimiento teatral.

Ahora bien, hemos abordado ya cuáles son los medios que conformaron el discurso musical en *Donna Giovanni*, pero aún no hemos mencionado nada sobre la configuración medial respecto al discurso teatral, que como puede suponerse, al tratarse de una obra que buscaba acentuar la visualidad y corporalidad de Don Giovanni, resulta indispensable atenderla a detalle.

Comencemos por hablar del elenco de actrices y cantantes que conformó esta puesta en escena.²⁷² Ya que *Donna Giovanni* estuvo en cartelera durante cuatro años (se

²⁷¹ Raymundo, Mier, "El rigor del riesgo, El Don Giovanni de las mujeres", *Uno+Uno*, diciembre, 1983, 16.

²⁷² Se pueden ver algunas «reverberaciones» fotográficas del elenco en la Constelación interactiva en "Ensayos y elenco" en las que quedaron algunas huellas de los momentos de ensayo, así como de algunas fotografías de todo el grupo sobre el escenario. En este apartado está también un «eco» fotográfico en el que se ve al elenco reunido para una foto en alguno de los viajes que realizaron juntos.

estrenó en el Festival Cervantino en 1984, luego tuvo varias giras por Europa y América hasta 1987²⁷³) el reparto tuvo varios cambios en este proceso: el primer reparto fueron Tere Valenzuela como Leporello, Ofelia Medina en Doña Ana, Isabel Benet como Doña Elvira, Liliana Felipe siempre fue Don Ottavio (hasta que en las últimas funciones la sustituyó el actor Daniel Jiménez Cacho²⁷⁴), Zerlina siempre fue Victoria Gutiérrez, que no era cantante, es bailarina, y Francis Laboriel que siempre fue Masetto y el Comendador. Para la primera gira en Europa que inició en París, Ofelia no podía ir, por lo que Astrid Hadad entró en el papel de Doña Ana. Tere Valenzuela estuvo sólo en las funciones de estreno en el XI Festival Internacional Cervantino, Regina Orozco entró a suplirla. Cuando se fue Isabel Benet, entró Jesusa a hacer Doña Elvira, quien hasta entonces había estado exclusivamente a cargo de la dirección.

Como hemos podido comprobar desde las ideas germinales antes expuestas, la concepción de la puesta en escena buscaba borrar a don Giovanni como personaje para convertirlo en una representación simbólica del deseo ingobernable e insaciable de los seres humanos. Para lograr adentrarse en el universo de *Don Giovanni*, las actrices comenzaron con el estudio de las voces y sus habilidades para el canto, aunque también con una serie de ejercicios ya aludidos y planteados por Jesusa para descubrir, desde un proceso personal, su propia potencia erótica. En algunas de las páginas de la libreta de notas de Jesusa se describen algunas de estas prácticas. En las primeras hojas se puede leer una primera idea para enfatizar la representación simbólica del deseo:

²⁷³ Profundizaremos más adelante en cada una de las etapas de representaciones de *Donna Giovanni*.

²⁷⁴ Daniel Jiménez Cacho conocía perfectamente la obra pues había acompañado al elenco de *Donna Giovanni* a París porque era pareja de la vestuarista Tolita Figueroa y apoyaba con la iluminación. Cuando Liliana ya no quiso ir a la última gira Daniel se integró a la obra. De hecho, en el único registro en video que existe de la obra se puede apreciar la actuación de Jiménez Cacho. Sobre los valores de sentido que aportó a la puesta en escena la incursión de un masculino hablaremos más tarde.

Propuesta

Como inicio de propuesta se habló de: Todos los personajes son ubicuos, permanecen en un limbo presente en el escenario y pueden estar en distintas posiciones o posturas que evidencian su permanencia en el deseo de estar en su propia piel continuamente.

Otra zona del escenario es donde se lleva a cabo la acción, aquí los personajes no se reconocen a simple vista sino por intuición o detalles, cosas sutiles. Esto puede ser una convención que apoye a las dos zonas del escenario y evitar la...de lógica de entradas y salidas u opciones realistas.

-Todas maquilladas de Don Juan??

-En el escenario los personajes estarían colgándose en el limbo con...²⁷⁵

Finalmente, el trazo escénico que Jesusa determinó para su puesta escénica giró en torno a la idea de que todas, en algún momento de la representación, debían encarnar al personaje de don Giovanni; convencida de que la obra de Mozart y da Ponte trata sobre el deseo humano y de que don Giovanni no es un personaje, sino símbolo y contenedor del deseo interno de cada persona, quiso enfatizar esta visión haciendo una compleja rotación escénica del personaje. Borrar el personaje, cambiarle el rostro y la voz a cada momento, hacerlo devenir imperceptible. El cambio constante de intérpretes en los personajes, la falta de identificación de un rostro o una voz que lo encarne de manera fija, lograba crear una confusión en el espectador que derivaba en un desplazamiento del foco de interés. No son ni los personajes, ni las personas que ejecutan las acciones las que son relevantes, son las acciones en sí mismas las que cobran una fuerza performativa. Como si se tratase de una

²⁷⁵ Los puntos suspensivos que aparecen son de Jesusa, no es que se hayan omitido algunas palabras, son ideas que al parecer para ella aún estaban incompletas. En todas las transcripciones que se hicieron de sus notas se respetó la puntuación y ortografía de Jesusa.

Rodríguez, libreta, 2.

ruleta sin freno en la que las actrices giran cambiando continuamente de vestuarios y de modos de ser don Giovanni, el espectador se vuelve testigo de un fenómeno de multiplicidad que aglutina todas las interpretaciones, volviéndolas una y ninguna; rompiendo con estructuras lineales. El único personaje que no se integra a la rotación, es decir que permanece fijo, es Leporello. Y es que desde la perspectiva de Jesusa:

Leporello nunca pasa, porque Leporello es Don Giovanni, él no tendría para qué porque ya es, es el único que realmente asume su condición, porque yo creo que sí hay una parte de nuestra sociedad occidental que la asume y que en general es la gente más inocente que asume su condición sin pedo, la menos racional. Es más, te diría que en México es mucho más fácil encontrar eso en el mundo indígena porque no tienen este corte occidental. En cambio, yo siento que el juego de Leporello en esta obra es eso, el otro sentido de esta cultura que es mucho menos retorcido, es mucho más directo en sus deseos, es mucho más brutal.²⁷⁶

Para Jesusa la clave de una puesta en escena está en las decisiones que se toman en el trazo escénico: "la dirección escénica está en el trazo, tienes que tener la intuición de trazo; si no, no estás dirigiendo: por más que dirijas actores si tú no tienes intuición de trazo los vas a meter en atolladeros terribles". En el caso de *Donna Giovanni* esta búsqueda de perfección en el trazo, que caracteriza todos los trabajos de Jesusa, la llevó a tener hallazgos importantes ya que después de ver otras puestas en escena de *Don Giovanni* notó que había una concordancia en los trazos que ella había establecido para la suya²⁷⁷: "empecé a trabajar en una sección áurea los movimientos de los personajes y me di cuenta de que el trazo escénico está en la música, está en la partitura. Yo primero dije "¡ay qué raro, qué

²⁷⁶ Rodríguez, Fragmento de entrevista.

²⁷⁷ En la Constelación interactiva en el apartado de *Proceso creativo Jesusa* se pueden ver algunas «reverberaciones» del proceso de trabajo para el trazo escénico que Jesusa llevó a cabo. Es muy interesante ver cómo empleaba las hojas de contacto para trabajar a este respecto.

hermosa coincidencia!", y luego dije "no, esto ya no puede ser coincidencia, aquí está pasando algo deliberado" (...) ¡está en la partitura!, no lo puedes evitar." ²⁷⁸

El recurso de la rotación de personajes resultó muy efectivo para enfatizar el tema del problema de identidad de don Giovanni, ese camaleón con el que todos se identifican, aunque a nivel de organización implicó un cálculo muy preciso de cada uno de los movimientos de las actrices y "vestuarios sueltos"²⁷⁹ que dieran la posibilidad de que éstas se introdujeran al personaje que fuera necesario. El diseño del vestuario estuvo a cargo de Antonia Guerrero, amiga cercana de Fiona Alexander. Aunque los trajes mantienen el estilo del siglo XVI característico de las representaciones de *Don Giovanni*, la tela que se empleó para su confección fue yute. La textura y ligereza del yute permitía que las actrices se vistieran y desvistieran a placer, logrando el objetivo de Jesusa: "travestismo de los cuerpos en un cuerpo único que todas las actrices van a encarnar, travestismo de la entrega amorosa."²⁸⁰

En *Donna Giovanni* el trabajo de desnudo era uno de los elementos más importantes en el discurso escénico corporal. Desde la visión de Jesusa, no había en lo absoluto una necesidad de escandalizar ni transgredir; los desnudos estaban en la puesta en escena porque la obra misma los pedía. La polémica que suscitaron estos desnudos será materia importante más adelante, sin embargo, me interesa destacar que desde el principio del proyecto Jesusa tenía en mente que debía de haber desnudos en escena porque hablar de deseo y erotismo sin que los cuerpos se mostraran con una libertad total era inconcebible para ella. Hablando de la escena final, Jesusa dice:

²⁷⁸ Rodríguez, Fragmento de entrevista.

²⁷⁹ Rodríguez, libreta, 2.

²⁸⁰ *Todos los martes crítica*, radio, quinto programa, septiembre, 1984, 1.

(...) por ejemplo en la última cena, en donde todas nos quitábamos la ropa y era un minuto si tú quieres, o sea nada, pero digamos, ¿qué te da un desnudo así?, éramos seis actrices, y de pronto seis desnudos al mismo tiempo, y ¿qué te da?... bueno era la posesión total, es decir, eso que es la "pequeña muerte", la sensación de morirte en un orgasmo, entonces tenía que tener la fuerza del desnudo de todas para que sintieras, este hombre... en ese momento que le da la mano a la muerte, porque además le da la mano, y en el momento en que se la soltaba ocurría esto. Porque el final es, se fue al infierno, entonces la conclusión lógica racional es, el infierno, dice da Ponte...la muerte de las personas se da como fue su vida, por lo tanto, la muerte de este personaje tenía que ser el erotismo total, el clímax erótico, entonces por eso este cuadro final en donde era el gran éxtasis del cuerpo, como la gran venida corporal del don Juan, de todos los personajes. Lo que se permite, si el deseo se permite. Cuando el deseo ocurre, ocurre eso. Entonces era la conclusión lógica, después de haber hecho un planteamiento de don Juan que es el deseo, la muerte de don Juan es el éxtasis del deseo, es el momento en el que todos se dejan de prejuicios, dejan atrás y se entregan finalmente al éxtasis del deseo que es contra lo que han peleado toda su vida.²⁸¹

Aunque durante la puesta en escena se ven aparecer frecuentemente desnudos, cada uno de ellos estaba cuidadosamente trabajado con la intención de trascender el morbo, no se trataba de provocar en un sentido vulgar, se trataba de sublimar a través de estos cuerpos femeninos que se vestían y desvestían la fuerza simbólica del deseo inherente a Don Juan. Desde la perspectiva de Jesusa "hay que saber escuchar al traje", en *Del vestido al desnudo* la directora afirma:

Lo que más he trabajado en vestuario teatral es el desnudo del cuerpo humano, que es el vestido del esqueleto. Se trata de uno de los trabajos más apasionantes que hay en el teatro, y en todas las artes, porque la concepción que tenemos del cuerpo cambia por culturas, por circunstancias, por estados emocionales. A mí me parece que el arte es una forma de revelación; entonces, quitarse la ropa es una forma de revelación muy, muy especial. En última instancia lo difícil de vestirse en el teatro es también quitarse esa ropa...Pero si el desnudo no surge de la obra, es innecesario, tal como ocurre con el

²⁸¹ Rodríguez, Fragmento de entrevista.

maquillaje. Quien gobierna no es el actor ni el director, el músico o el escenógrafo, la obra es la que va a revelar. Por ello, así como el director es el que sabe escuchar a un actor, o a una geometría del espacio, del pensamiento, un vestuarista es aquel que sabe escuchar al traje.²⁸²

Así como el trabajo del desnudo ha sido una preocupación persistente en algunas propuestas de Jesusa, la búsqueda del lenguaje plástico ha sido una constante en sus desarrollos escénicos. Desde sus primeros estudios teatrales en el CUT con el maestro Julio Castillo²⁸³, encontró en la escenografía una gran pasión, quizá por eso sus montajes se suelen caracterizar por un extraordinario sentido de lo visual y una constante experimentación en sus propuestas escénicas. En el caso concreto de *Donna Giovanni* Jesusa encontró su fuente de inspiración en la pintura manierista. Cabe destacar que desde la perspectiva de la directora el hecho de elegir una corriente pictórica no fue en lo absoluto un proceso racional sino más bien intuitivo; aunque como podemos ver en las anotaciones de su libreta, estas intuiciones estuvieron acompañadas de la lectura de *Las lágrimas de eros* de Georges Bataille y otros autores como Sade y Kierkegaard. Desde una concepción tradicional de la corriente manierista se podría pensar que no todas las obras pictóricas que Jesusa recrea en su montaje, como una suerte de *tableaux vivant* encarnados por los cuerpos de las actrices, son manieristas en estricto sentido; sin embargo, para ella la

²⁸² Mariana Jano, "Del vestido al desnudo. Entrevista a Jesusa".

²⁸³ Aunque Jesusa confiesa que "a los seis años, mi verdadera vocación era la de arqueóloga, a los trece pensé que tenía que ser pintora y entré a San Carlos, donde empecé a hacer teatro. Después pensé que con una carrera gráfica podía ser escenógrafa en el teatro, empecé a hacer la carrera de diseño y al mismo tiempo entré al CUT, con la idea de hacer escenografía y de actuar, porque el teatro es un arte integral y en algún momento tienes que hacer de todo para después tomar una absoluta especialidad." en Mariana Jano, "Del vestido al...".

Jesusa estudió en el Centro Universitario de Teatro entre 1971 y 1973, fue una de las más destacadas alumnas del director Julio Castillo (1943-1988). Formó parte del grupo Sombras Blancas, con quienes montaron varias obras, la más exitosa de las cuales fue *Vacío* (1980), que fue dirigida por Julio Castillo. Realizó las escenografías de *Arde Pinocho* y de *Qué formidable burdel* de Eugène Ionesco (1909-1994), dirigidas también por Castillo.

noción de manierismo es abarcadora e implica más una forma de entender el erotismo que la pertenencia a un periodo histórico concreto. En palabras de Jesusa:

Entonces pensé: esta obra es manierista, *Don Giovanni* es manierista, o esta puesta va a ser manierista, porque además ves que el manierismo se va para atrás y para adelante. A fin de cuentas el manierismo sí es una corriente, según yo, que se puede considerar después del Barroco, pero yo creo que el manierismo inundó las épocas, porque venía de mucho antes y se fue mucho después. Siento yo que ahí pasó algo, para mí en el manierismo ocurrió como un clic del arte occidental, cambió, pero inundó para los dos lados, como que se reconoció que venía de profundidades tremendas y que tiraba sombras muy largas a futuro, más que el barroco. El manierismo es mucho más libre que el barroco, y si te fijas encuentras manierismo en Dalí todavía muy clavado, y si te vas para atrás de repente encuentras manierismo anterior a lo que llamamos manierismo.²⁸⁴

De tal manera que en *Donna Giovanni* vemos surgir, desde esta visión un tanto anacrónica del manierismo, de igual manera al *San Sebastián* de Mantegna, algunos cuadros de la Escuela de Fontainebleau, la *Olympia* de Manet, la *Venus* de Botticelli y hasta algunos cuadros de Magritte. Jesusa encuentra en el manierismo, por un lado, la solución plástica para su montaje, aunque también la potencia transgresora que al romper con la tradición permite la expresión del deseo humano. En su libreta de notas se puede atestiguar cómo este hallazgo fue el punto de partida para la construcción del discurso visual de *Donna Giovanni*:

Bataille

De toda la pintura erótica, en mi opinión la más seductora es la manierista. Poco convocado incluso actualmente. (nota: pero no me refiero aquí al manierismo erótico, aunque creo que el erotismo afecta al manierismo en su esencia. Por lo tanto, debo

²⁸⁴ Rodríguez, Fragmento de entrevista.

decir en qué medida y en qué forma el Greco se relaciona con el manierismo. Se relaciona de la misma forma que se relaciona el misticismo de Santa Angela de Foligno o de Santa Teresa de Ávila está vinculado al cristianismo exasperado, en el que la inquietud por el futuro —que fundamenta...

Sade: la philosophie dans le Bordoír

...escencialmente el cristianismo— deja lugar a la vivencia del presente

(del que ya se ha dicho que corresponde a la vivencia, a la intensidad del erotismo)

¡El manierismo liberó a la pintura! - Pero qué significa la sobriedad, sino el miedo de todo lo que no es duradero, o de lo que al menos, parece que no debe de durar. (...)

Surrealismo manierismo actual. ¿Manierismo? este término en la mentalidad de aquellos que lo emplean, ha dejado de ser algo desprestigiado. Únicamente recurro a él en el sentido en que interpreta la tensión de la violencia, sin la que nos sería imposible liberarnos de lo convencional.

¡El manierismo es la búsqueda de lo febril!

Quiero indicar aquí la unidad de las pinturas cuya obsesión es interpretar lo febril: la fiebre, el deseo, la pasión ardiente.

La característica principal de los pintores a los que me refiero es su odio por lo convencional.

La lucidez de la conciencia significa el enfrentamiento de la pasión. pero..."lo que no es consciente no es humano".

Lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos, efectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo.²⁸⁵

Ahora bien, como se puede suponer, la relación esencial que sostiene el manierismo en la puesta en escena de *Donna Giovanni* resulta tener implicaciones simbólicas muy importantes para este trabajo. Por tal motivo el análisis minucioso de estas será abordado en el siguiente capítulo, ya que además ha sido curioso encontrar una concordancia entre los momentos específicos en los que se recurre a la recreación de cuadros manieristas en el

²⁸⁵ Rodríguez, libreta, 23-26.

montaje de *Donna Giovanni* y los momentos en los que ocurren los actos performativos ligados a la promesa en la ópera de Mozart y da Ponte. Ya llegaremos a estas profundidades más adelante cuando nos encontremos situados en las diversas secciones que conforman la Constelación II. Por el momento sólo quisiera subrayar que esta solución plástica del montaje constituye una de las relaciones de referencia medial²⁸⁶ más interesantes para el universo de esta investigación y que para el montaje de *Donna Giovanni* significó, hasta cierto punto, una identidad visual, como se puede notar en el hecho de que el logo que asumió la compañía Divas A. C.²⁸⁷ fuera precisamente una reinterpretación del cuadro de *Gabrielle D'Estrées et une de ses sœurs* de la Escuela de Fontainebleau.²⁸⁸ El juego de cuadros manieristas formó parte sustancial de la puesta en escena pero también generó una serie de «ecos» más allá del montaje: se hicieron dos libros²⁸⁹ con láminas de los cuadros originales y de los *tableaux vivant* de la puesta en escena, así como una exposición de las láminas en Alemania.

Para su puesta en escena manierista Jesusa siempre imaginó que al final tenía que aparecer el éxtasis de Santa Teresa²⁹⁰, escultura en mármol de Gian Lorenzo Bernini: "era

²⁸⁶ Véase apartado de *La imagen intermedial* en el capítulo II de este mismo trabajo, p.96.

²⁸⁷ Este fue el nombre que Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe le dieron a la compañía en 1978. Sin embargo, nunca fue considerada por ellas como una compañía con un carácter fijo: "Nosotras no formamos parte de una compañía estable. Somos un grupo de actrices que intentamos reunirnos por proyecto artístico y, en esta ocasión, se ha dado la circunstancia de que queremos conservar la compañía porque hemos coincidido un grupo de gente que nos entendemos muy bien y que tenemos unos intereses artísticos muy concretos." M.Pérez-Quintanilla, "Donna Giovanni...", 29.

²⁸⁸ En el interactivo se pueden ver por un lado el logo en uno de los «ecos» que se encuentra en el apartado de *Libros y Escritos* y por otro lado una «reverberación» fotográfica en la que se ve a Liliana Felipe y Victoria Gutiérrez durante la escena del *La ci darem* que abordaremos con detenimiento en la Constelación II, ésta última localizada en el apartado de *Ensayos y Elenco*.

²⁸⁹ Uno es un pequeño librito publicado por Caroline Rose en París (no se tienen más datos) y el otro es: Divas A.C., *Donna Giovanni*, (Barcelona: Icaria Editorial S.A., 1985), 29. De ambos podemos ver algunas «reverberaciones» en el apartado de *Libros y escritos* en la Constelación interactiva en donde se muestran algunas fotografías y los textos introductorios hechos por Jesusa para su publicación.

²⁹⁰ " La monja Teresa que nació el 1515, vivió 67 años y escribió: "...que grande gracia cuando Dios ahorra a la mujer la tiranía de un marido. Con frecuencia éste destruye un cuerpo y algunas veces también el alma".

muy cómico pensar que una estatua de un cementerio tuviera un éxtasis de Santa Teresa en el momento del orgasmo y la muerte y que entonces la estatua del Comendatore fuera el éxtasis de Santa Teresa". La escultura la modeló Susana Palomas, pero alteró la posición para ponerla con las piernas abiertas, con la extravagancia del vestuario diseñado por Antonia Guerrero según la moda europea del siglo XIV. Efectivamente esta escultura aparece en la escena final, como tendremos oportunidad de ver más adelante. Ya estaba la obra montada y Jesusa pensó que iba a ser a cámara negra, sólo enfatizando a través de la iluminación los cuadros manieristas que había seleccionado para cada escena; sin embargo, un día Ricky Parra (hermano de Carmen Parra) llegó con una propuesta de escenografía, en una pequeña maqueta hecha con una caja de pañuelos desechables, y le mostró a Jesusa su idea: el rostro de *El éxtasis de Santa Teresa* de Lorenzo Bernini en tres dimensiones, enmarcando todo el tiempo la caja escénica. El diseño final fue de Carmen Parra y el pintor Sergio Mandujano, que en palabras de Jesusa "ha sido el más grande pintor de telones que jamás haya habido en México", pintó a mano los imponentes telones que subían y bajaban con fragmentos del éxtasis, de los cuales sólo se conserva uno guardado en casa de la directora como uno de sus más caros tesoros.²⁹¹ La ejecución de estos telones representaba un verdadero reto técnico para la época, si consideramos que no existía como ahora la impresión de plotter en canvas ni ningún recurso similar. La escenografía resultó uno de los elementos más sorprendentes para el público, como puede leerse en algunas de las primeras reseñas del montaje de las que únicamente transcribo dos como ejemplo:

Porque poseía una inteligencia extraordinaria y porque no quiso someterse como mujer, Teresa se hizo monja: "no tanto por amor de Dios sino mucho más por temor de un ser libre" en Sara Bolaño, trad. *Reportaje Viola Roggenkamp* (Stern:1985)

²⁹¹ En la Constelación interactiva el apartado *Escenografía* agrupa algunas «reverberaciones» relacionadas al proyecto escenográfico que llevó a cabo Tolita Figueroa en colaboración con Jesusa y bajo la realización de Mandujano. Ahí se pueden ver tanto los planos de la escenografía, las instrucciones de Tolita para montarlas en la gira, unas fotografías del escenario con los telones y el «eco» de Jesusa narrándome en la entrevista algunos datos sobre el tema.

En *Don Giovanni* Jesusa elige una mayor conciliación cromática: tonos oscuros, luz y sombra, acentos de luz, la creación de un tejido cuyo signo primordial es el espléndido telón de Sergio Mandujano que representa en rostro de Santa Teresa en el momento del éxtasis. El escenario es propiamente la boca de la mística, sus ojos se encienden, están húmedos, mientras en su garganta las actrices roban, juegan, despedazan, recrean una figura situada más allá del bien y del mal. Lo primordial es el deseo, la transformación del escenario en un espacio íntimo y desconcertante.²⁹²

Al comenzar la obra, descubrimos ante nosotros la escenografía: la imagen repetida, como un túnel, del éxtasis de Santa Teresa del escultor Bernini. Nos pareció entonces que la boca entre abierta de la Santa multiplicaba su deseo, y su mirada cubierta por los párpados se perdía en el escalofrío interminable de su cuerpo, que no veíamos, pero que está sugerido por esa cabeza inclinada que mostraba el rostro del éxtasis místico.²⁹³

En cualquier puesta en escena la iluminación tiene un peso importantísimo, en gran medida la teatralidad²⁹⁴ se construye a partir del discurso lumínico, el caso de *Donna Giovanni* no es la excepción. Para que las recreaciones de los cuadros manieristas logran tener el efecto deseado, Jesusa realizó un diseño muy específico: "Era muy cuidadosa la iluminación, yo ahí sí hice un trabajo de luces muy delicado, sobre todo en los desnudos porque, por ejemplo, una de las partes más bellas era la Venus de Boticelli, en el *Vedrai carino* que ¡era una cosa Victoria!, además tenía el cuerpo exacto así para esa escena y entonces usaba unas micas especiales para los desnudos, es decir, colores, unos ambarcitos y rositas para poder hacer un efecto totalmente como la pintura de la época." El trabajo de

²⁹² Bruce Swansey, "La tiranía de la seducción", (sin datos de fuente), 1987, 56.

²⁹³ Ambra Polidori, "Don Giovanni somos todos", (sin datos de fuente), 1987.

²⁹⁴ Entenderemos en el marco de este trabajo la noción de teatralidad desde una perspectiva antropológica: "La antropología teatral reconoce en la *teatralidad* una competencia humana (la capacidad de organizar la mirada del otro a través de una acción), advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes (en la base) del actor*."

Dubatti, *Principios de filosofía*, 19-26.

luzes no se puede apreciar en el registro en video, tenemos una aproximación en el registro fotográfico. Sin embargo, éste es uno de los elementos que es imposible de recuperar, por ser un discurso que sólo se advierte en la relación convivial en el espacio en el momento de la representación. Aunque el discurso lumínico es fundamental para la comprensión de un discurso teatral, se le suele otorgar poca atención en las críticas y reseñas que se hacen de los acontecimientos escénicos. De entre el vastísimo corpus de «ecos» que hallé en el archivo del *Instituto Hemisférico* solamente en uno se da cuenta de este aspecto:

Asimismo, la iluminación, apenas tenue en su conjunto, excepto en las áreas donde la acción principal de cada momento tiene lugar, insiste en provocar una atmósfera de sueño, propia para mirar ciertos fantasmas de la imaginación, como pueden ser los de la sensualidad, de este Mozart recreado por Jesusa mediante los desnudos femeninos y el pudor estético.²⁹⁵

Hasta este momento hemos concentrado nuestra atención en el proceso creativo y los medios empleados por Jesusa para la conformación del universo de *Donna Giovanni*. En el siguiente apartado haremos un recorrido desde el estreno del montaje hasta sus últimas funciones, sirviéndonos de los «ecos» que dan cuenta de este trayecto y de la polémica recepción que tuvo a lo largo de los cuatro años que se mantuvo activa la puesta en escena.

Primera etapa

El estreno de *Donna Giovanni* se llevó a cabo el 9 de octubre de 1983 como una producción especial del XI Festival Cervantino en la ciudad de Guanajuato, tuvo

²⁹⁵ María Muro, "Don Giovanni, Femeineidad de lo Donjuanesco" (sin datos de fuente), 1983.

exclusivamente otra función el 10 de octubre.²⁹⁶ Las críticas y reseñas de los periódicos de los días posteriores nos dejan ver que fue un acontecimiento que no pasó desapercibido.²⁹⁷ En general se percibe una crítica muy afortunada en la que se le nombra como una "logradísima puesta en escena" que consigue dar la "vuelta a la concepción original de la ópera: el teatro cantado que se ha venido desvirtuando hasta convertirse en una manifestación musical, sin ningún cuidado del aspecto dramático."²⁹⁸ Otras voces destacan sobre esta "ópera más cantada que actuada" que a decir de varios "tiene mucho de parodia; que "en el orden de la actuación, el trabajo es enorme, requiere de una concentración brutal de las actrices"²⁹⁹, que es elogiada en cuanto al montaje en muchos sentidos: por la "seductora" escenografía de Carmen Parra; por el hecho de que se haya cuidado la trama; y por la originalidad en la reinterpretación de la obra de Mozart y da Ponte. Se pueden leer frases como: "Todo el erotismo de Don Giovanni no se pierde, inclusive es enriquecido, toda vez que las mujeres muestran sus torsos desnudos con naturalidad"³⁰⁰, "Una ópera que deja de serlo en el sentido tradicional para convertirse en un trabajo de sensualidad y erotismo, fuerza dramática y vitalidad."³⁰¹ Se destacan además otras virtudes: "El trabajo de grupo es notable. Estas mujeres se metieron en un problema casi sin solución y encontraron una, además de hacer su propia proposición teatral y estética, y me atrevo a

²⁹⁶ En la Constelación interactiva se puede ver la «reverberación» del programa de mano que se hizo para el estreno, en ella podemos notar que está ya presente la referencia a la pintura de Gabrielle D' Estrées y su hermana, que más tarde se convertiría en el logo de la compañía.

²⁹⁷ En el archivo de Jesusa Rodríguez se encuentran trece artículos de estas fechas, todos ellos publicados en periódicos que estaban cubriendo el Festival Cervantino, algunos del estado de Guanajuato y otros de cobertura nacional.

²⁹⁸ "Don Giovanni cobró vida en el grupo escénico de Ofelia Medina", *Diario de Guanajuato*, sección B, 10 octubre, 1983, 1.

²⁹⁹ de Don Giovanni", *Uno +Uno*, Guanajuato, 10 de octubre, 1983.

³⁰⁰ Guadalupe Pereyra, " Festival Cervantino, Don Juan es una mujer. *Don Giovanni*, una ópera para actrices que se divierten en el escenario y divierten a la concurrencia," *ESTO*, Guanajuato, 9 de octubre, 1983. (Mismo texto publicado en *El Sol de México*, sección cultural, 13 de octubre, 1983, 1-7)

³⁰¹ "Con Ofelia Medina, J. Rodríguez y A. Urreta," *El Día*, 10 de octubre, 1983, 34.

decir sexual."³⁰² "Lo que nació como un deseo de homenajear a la amiga que las dejó y para siempre, es hoy un gran regodeo de sentidos. Fiona Alexander debe encontrarse profundamente satisfecha, el resultado tiene tal carga locuaz creatividad, que lo ha de estar disfrutando ella también."³⁰³

En el terreno de lo musical encontramos como común denominador el reconocimiento del trabajo de Alicia Urreta que para algunos sólo "la capacidad renovadora" de esta compositora pudo conducir "con el acierto que la caracteriza" a la pequeña orquesta del INBA y tener tan buenos resultados con la ópera de Mozart. En lo que respecta a las voces de las actrices, hay quien las califica como "realmente magníficas e impecables con un conocimiento de su oficio"³⁰⁴, y quien con otras expectativas menciona más críticamente que:

(...) es evidente que las actrices no tienen la tesitura ni el alcance vocal para cantar ópera, de manera que de golpe hay un desfase entre la orquesta de 15 músicos que toca en el foso la partitura íntegra (los cortes fueron mínimos) de Mozart, y la teatralización del drama. Acostumbrados a la tesitura escénica de la ópera, que ha devenido, al menos en el país, en un concierto en el que lo menos importante es la representación (sigo en esto la idea de Alicia Urreta), algo se desubica en uno al observar lo contrario: el drama en primer término y el bel canto en segundo. Si a esto se agrega que la identidad, la naturaleza misma de los arquetipos está invertida no sólo como recurso teatral sino como proposición estética y moral; el desconcierto es válido. Lo que nos situó en la perspectiva correcta para apreciar el riesgo y el intento del espectáculo, fue que los amantes de la ópera se mostraron complacidos en el intermedio por el resultado de la representación, porque decían que ahí estaba la música de Mozart, interpretada ahora en su carácter teatral. Por otra parte, en el segundo acto, las actrices

³⁰² Fernando de Ita, "Las faldas..."

³⁰³ "Con Ofelia Medina..."

³⁰⁴ Luis Rionda, "El Personaje de Don Juan en el Festival Cervantino", *El Sol de León*, sección C, 10 de octubre, 1983, 6.

que sufrieron visiblemente en el primero la tensión del canto, estuvieron más relajadas y proyectaron con mayor claridad su intención satírica, su papel crítico ante Don Juan, el burlador de mujeres, exponiendo al mismo tiempo la condición femenina como un auto martirio no exento de autogozo.³⁰⁵

Resulta particularmente curioso notar que, aunque las reseñas, incluso las que buscaban hacer una crítica más objetiva, como la recién citada, hablan del acontecimiento como un éxito, con el transcurrir de los años esta percepción cambió radicalmente, se habló de este debut de la obra en el Cervantino como un inicio que suscitó gran polémica. Se podría pensar que el hecho de encontrar únicamente críticas favorables se debería a que Jesusa hubiera guardado en su archivo documentos de opiniones positivas, sin embargo, como veremos en seguida, esto no es así. A su regreso de Guanajuato la obra fue presentada en una corta temporada en diciembre del mismo año, en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario en la UNAM. Quizá porque el público y los críticos que presenciaron estas funciones eran distintos o, por situarse en un espacio diferente fuera de del privilegiado y reconocido Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, no lo sé, creo que no podríamos determinar una causa precisa, pero el hecho es que esta vez las críticas fueron totalmente diferentes, se puede leer una polarización en las ideas que denota que efectivamente la *Donna Giovanni* de Divas A.C. levantaba pasiones opuestas. Sería imposible en este trabajo dar cuenta de todas las voces que se levantaron en la controversia de este montaje, por lo que he seleccionado sólo las que considero ilustran de manera general este fenómeno:

En una reseña de José Antonio Alcaráz se lee:

³⁰⁵ Fernando de Ita, "Las faldas".

"—Es el acontecimiento operístico más importante de los últimos cincuenta años", exclamó Federico Silva el día del estreno, por los pasillos de la Sala Miguel Covarrubias de Cultisur, en una hipérbole comprensible, aunque resulte más difícil solidarizarse con la misma."

"Menos ditrámico, más incisivo, Juan José Gurrola afirmó: " —Todo el espíritu de Fiona, está aquí." En efecto, lo que se revela admirable, ya de entrada, es el que un grupo de trabajadoras teatrales haya tenido la obstinación y capacidad suficiente para no cejar en su objetivo principal: rendir un homenaje cálido, testimonio conmovedor, a la memoria de Fiona Alexander: esa mujer ejemplar, capaz lo mismo de fantasía que amplio despliegue de técnica en su tarea escénica.³⁰⁶

Por su parte, el músico y compositor Daniel Catán³⁰⁷ arremetía con furia contra la obra de Jesusa, escribiendo quizá la crítica más mordaz que se publicó sobre *Donna Giovanni*, de la que transcribo algunos fragmentos:

(...) No importa cuál sea la intención del espectáculo: el hecho es que el resultado es lamentable. Durante más de tres horas contemplamos un verdadero acto de heroísmo: seis chicas, que difícilmente reconocen un *do* en el pentagrama, se han lanzado a interpretar una de las partituras más geniales y más complicadas de todos los tiempos.

(...) Pero aquí nada de eso: al valor mexicano no lo amedrenta nada. Y entonces pasamos horas interminables escuchando aullidos más pavorosos y sufrimos la pena de ver que, además de todo, las chicas se están lastimando la voz terriblemente. Porque el esfuerzo para producir esas notas no es como para hacerlo sin medir bien las

³⁰⁶ José Antonio Alcaraz, "Música, Aleluya (I)", 1983.

³⁰⁷ Cabe destacar que Daniel Catán era por aquellos años una de las voces más legitimadas en el ámbito de la ópera en México, lo que hacía que su crítica tuviera un peso distinto a otras para aquellos cercanos al medio teatral. Catán fue el primer compositor mexicano cuyas óperas fueron representadas exitosamente en Estados Unidos. La primera —*La hija de Rappacini*, escrita con el libretista Juan Tovar—, fue estrenada en Bellas Artes en 1991. Además de óperas, compuso música orquestal, de cámara y para el cine. En 1998 recibió el Premio Plácido Domingo por su contribución a la ópera y en el año 2000 obtuvo una Beca Guggenheim. Fue también profesor y a lo largo de su vida publicó numerosos artículos sobre música y artes en las más importantes revistas culturales de México.

consecuencias. Caruso, nada menos, se desgarró la garganta en plena función y murió a causa de la hemorragia.

(...) Más triste sería si la obra de Jesusa fuera el resultado, ya no de una pretensión desenfrenada, sino de simple ignorancia. ¿Cree Jesusa que está presentando todavía la obra de Mozart y de Da Ponte, habiendo cambiado la orquestación, las tesituras, las octavas, los ritmos, las notas —ya que no hay una sola afinada—, el idioma, las relaciones entre voces e instrumentos, las relaciones entre las voces mismas, las situaciones escénicas, y además, en una obra cuyo subtítulo es *El convidado de piedra*, habiendo sustituido la estatua del comendador por una chica de pechos colgantes y alas de mariposa? Para la escena de la estatua Mozart utiliza un bajo profundo que va acompañado de los contrabajos y fagotes.³⁰⁸

No faltaron tampoco quienes, ante las rígidas posturas de algunos conocedores del medio operístico, alzaron también la voz para opinar desde otras perspectivas, como se puede leer en esta nota de la revista *Proceso*, que sirve como último ejemplo del debate generado en esta primera etapa del montaje:

Lo que sí queda claro —y en ello todos estamos de acuerdo— tanto quienes amamos y consumimos el género en una u otra forma, como aquellos que lo rechazan airados —es que la ópera, para decirlo en buen mexicano, tiene mucho de margallate. Esto, sólo lo ignoran —de manera atávica— quienes se creen poseedores del género, detentadores exclusivos de la verdad en el mismo, aferrándose a posiciones archiconservadoras, obnubiladas por la defensa reaccionaria de la mínima parcela, donde insisten en erigir su feudo patético. Tales personajes con sus puntos de miopía (no pueden ser de vista, obviamente), tan caducos como limitadísimos, desempeñan en el templo de la rutina, una función cuyo registro e identidad pertenece —a todas luces— al proxenetismo. Al adoptar la filiación antagónica, las participantes, intérpretes y directoras de esta sesión de "Teatro Cantado" (otro acierto en los programas y denominaciones correspondientes), invaden con fortuna, cotos ya un tanto escleróticos en México, para traer a los dominios de la ópera una bocanada de

³⁰⁸ Daniel Catán, "El Don Giovanni de Jesusa ", 1983.

aire fresco, tan necesario. Bienvenidos su arrojo y tenacidad. esta manera dinámica de entender el espectáculo operístico y cuanto le rodea; la violación de cánones e intereses archiconsabidos; el desparpajo con que presentan al público el producto final de su codiciable empeño; sentido del deber y trabajo incansable. (...) estamos ante *otra manera* de considerar las actividades dentro del género escénico, que se supone "culto". El correspondiente alzamiento de cejas y fruncido de nariz, confunde tal término —culto—, con la ubicación de ciertos estratos sociales de quienes. según el estereotipo, consumen habitualmente en nuestro medio la ópera o el "balé de puntitas". No es pues —como sería fácil formularlo— este *Don Giovanni*, que actualmente presenta la UNAM, un espectáculo paródico, sino la suma de varias tomas de posición y conciencia renovadoras, en tono humorístico.³⁰⁹

En esta primera etapa de presentaciones la obra estuvo en una temporada corta en el Teatro Julio Prieto, así como en La Capilla³¹⁰ en donde se reestrenó en julio de 1984:

‘El trabajo es cruel como cualquier pasión. Es obsesivo y agobiante. El trabajo remite a la soledad, aunque se comparta colectivamente, como en el teatro. El trabajo absorbe, como cuando te enamoras apasionadamente’ Jesusa habla para sí misma, después del reestreno de *Don Giovanni*, en el teatro La Capilla.³¹¹

Aunque *Donna Giovanni* había sido montada con presupuesto del estado para el XI Festival Internacional Cervantino, la obra contó con muy pocos apoyos después de su estreno y mantenerla en cartelera durante un año implicó un enorme esfuerzo del grupo independiente Divas A.C. Sin embargo, le esperaban muchos años más de vida, ya que después de que Cherif Khaznadar, el director de la Alianza Francesa de París vio la obra

³⁰⁹ *Proceso*, 12 de diciembre, 1983.

³¹⁰ El teatro *La Capilla* fue renovado por Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez en donde fundaron el cabaret *El Hábito*, en el cual Jesusa dirigió y actuó más de 320 producciones en diez años (1990-2000).

³¹¹ Patricia Cardona, "El mundo del placer es difícil de ser vivido con tranquilidad, dice Jesusa", miércoles 4 de julio, 1984.

quedó fascinado y les propuso hacer una gira por Europa que inició en París en la *Maison des Cultures du Monde* con la presentación de cuarenta funciones.

Donna Giovanni se va de gira

Son las tres de la tarde en todos los relojes en los que son las tres de la tarde en la ciudad de México. Camino por las calles del centro pensando un texto para el programa de Donna Giovanni en Europa. Puedo decir casi nada de lo que observo a mi alrededor, tanto como puedo decir de esta puesta en escena:

Pasiones que cruzan las calles a toda prisa, cientos de caras que no volveré a ver, infinidad de imágenes que nunca imaginé, fantasías que ni siquiera intuyo. Los pechos de las mujeres, las bocas, las nalgas de los hombres, las nuca, los olores olvidados debajo de los trajes, de los brassieres. Qué sabemos de la sensualidad de la miseria, del deseo de un mongoloide, del erotismo de una santa, del amor entre gemelos...Nos limitamos a vivir nuestras pasiones en la clandestinidad del inconsciente. los sueños, realidades descarnadas, se convierten en este delirio social en productos etéreos en los que todo es posible y nada tiene importancia, mientras que en la vigilia, nada es posible, pero todo es muy importante.

El primer acto es el ejercicio social del deseo, el placer institucional, el plano pero estrecho mundo del orden, la apariencia y la decencia.

El segundo acto es el reflejo invertido. Anecdóticamente sucede casi lo mismo que en el primer acto, pero ahora todo es ambiguo, confuso, maligno, incomprensible y delicioso como la vida.

Jesusa³¹²

Con un futuro que prometía nuevas oportunidades para la puesta en escena de la seducción y el deseo frente a la mirada de otras culturas, el 5 de septiembre de 1984, el elenco de *Donna Giovanni* cruzó el atlántico para llevar el mito de Don Juan esta vez de América a Europa. Dado que una obra es un ente orgánico, así como los cuerpos que la representan, *Donna Giovanni* para ese momento ya había tenido un proceso de cambios, por un lado la reducción de la partitura a un solo piano que para efectos de la gira resultaba importante para la movilidad de la obra; por otro lado la sustitución de Ofelia Medina, que por sus

³¹² Texto de Jesusa con el que se abre el libro de manierismo publicado por Caroline Rose al que ya se ha hecho mención anteriormente. Se pueden ver algunos «ecos» de este libro, así como el texto introductorio escrito en inglés de Jesusa Rodríguez en el apartado de *Libros y escritos* de la Constelación interactiva.

otros compromisos de trabajo no podía en ese momento viajar con ellas y fue remplazada, como ya se mencionó, por Astrid Hadad, y la incorporación de Regina Orozco, pieza clave del montaje que se había unido desde las funciones del teatro Julio Prieto. Más allá de estos cambios, la puesta en escena había sufrido transformaciones también en su sustancia, Jesusa da cuenta de ellas:

De su estreno a la fecha, Don Giovanni ha tenido muchas modificaciones. Hemos buscado un estilo muy peculiar de actuación que acentúa un juego sobre el cliché, un juego naif sobre las imágenes bidimensionales. La obra se modifica tanto como nosotras cada día. Una despierta con ideas nuevas que va incorporando. Por eso es tan interesante el teatro: lo puedes ver muchas veces y siempre encontrarás algo nuevo. (...) Una cosa es Don Giovanni en septiembre del año pasado y otra Don Giovanni en septiembre de este año, son productos artísticos totalmente distintos.³¹³

Las giras por Europa, siete en total, llevaron a *Donna Giovanni* a enfrentarse a públicos muy diversos. En los cuatro años (1984 a 1988) la puesta en escena estuvo en París, Barcelona, Munich, Viena, Salzburgo, Zurich, Edimburgo, algunos sitios en Holanda, Italia y Bélgica.³¹⁴ Dar cuenta de este desplazamiento y la recepción de esta obra en cada uno de estos lugares a partir de los «ecos» y «reverberaciones» que se generaron en estos años sería un trabajo extenso que por el momento nos desviaría de los propósitos de este estudio; sin embargo, a manera de ejemplo, veremos en seguida algunas de las reacciones que suscitó *Donna Giovanni* en su primera etapa de encuentro con el público europeo. La acogida general de la obra en Europa fue muy buena, aunque nunca estuvo exenta de generar polémica. Las críticas y reseñas que dan cuenta del fenómeno muestran cómo siempre hubo una división de opiniones.

³¹³ "Temporada de Divas A.C. En París. Don Giovanni se modifica tanto como nosotras cada día: Jesusa", *La Jornada*, sección Cultura, 22 de septiembre, 1984.

³¹⁴ En el interactivo se pueden ver en el apartado de *Carteles y Programa* algunos de los carteles que pertenecen a esta etapa de la obra.

En la temporada que la obra tuvo en París del 11 de septiembre al 20 de octubre en la *Maison des Cultures du Monde* se leen comentarios en los que se le reconoce como un gran acontecimiento, aunque para otros la *Donna Giovanni* era equiparable a un espectáculo porno: "est certainemenenet un des événements majeurs de la rentrée parisienne "³¹⁵ y "C'est la ruine pour les cinemas porno et autres lieux de plaisir réserves aux refoulés."³¹⁶ El crítico francés Claude Samuel en su texto "Mozart erotizado" habla de la obra en estos términos:

He aquí un Don Juan que Mozart y da Ponte no habían previsto, un Don Juan mexicano en el que el personaje principal ha sido expulsado y que aborda su nueva correría bajo el nombre de *Donna Giovanni*. Se trata siempre del Don Juan de Mozart, pero sumergido en otra civilización, distanciado de las convenciones formales de su tiempo y, en un sentido, más cercano al espectador de hoy, a excepción, por supuesto, de los amantes de la ópera que cargan su siglo XVIII en la espalda...mientras la *Carmen* de Peter Brook se concentró en la intensidad del drama, la *Donna Giovanni* mexicana es más decorativa, más extravagante en cuanto a su forma, más sofisticada en cuanto a sus alusiones. Conozco a algunos mozartianos que esta obra los exasperará. Conozco también melómanos liberados, y sobre todo amantes del teatro, a los que les fascinará.³¹⁷

El paso de *Donna Giovanni* por Munich es relatado por Viola Roggenkamp en un reportaje de la siguiente manera:

En una vieja fábrica de München el público fue testigo de este acontecimiento (...)
Siete mujeres escenificaron una versión libre basada en la música de Mozart y

³¹⁵ Es sin duda uno de los eventos más destacados de la escena parisina. Veronique Mortaigne, "Six femmes pour un Don Juan", *Différences*, octubre, 1984.

³¹⁶ Es la ruina de los cines porno y otros lugares de entretenimiento de existencia de lo reprimido. "Don Juan porno", *Minute, Dans mon Téléscope*, septiembre, 1984, 22-28.

³¹⁷ El texto de Claude Samuel es citado en: "No sólo se requieren cantantes para hacer una ópera, afirma Jesusa Rodríguez. En *Donna Giovanni* no existe ningún afán machista, feminista o antihombre: Jesusa," *Unomásuno*, jueves 25 de junio, 1987, 22.

Lorenzo da Ponte (texto), en el "Salón Alabama". Todos los aficionados a la música en München saben dónde está, es decir, todos los que se interesan en la música rock y pop así como en el jazz. Los amantes de la ópera van al Teatro Nacional. (...) Cuando partieron las siete mexicanas y su "Doña Giovanni" eran ya famosas en la ciudad. Los que vieron sus representaciones se entusiasmaron con su voluptuosidad, que a pesar de la desnudez en escena nunca llegó a ser pornografía. (...) Las siete tienen entre 20 y 30 años. Todas son actrices consagradas. Sólo una de ellas, Regina Orozco, que representa el personaje de Leporello tiene una educación musical y una bonita voz de contralto. Trabajan sin subvención oficial y su presupuesto es modesto. Dondequiera que vamos, dice Jesusa, invadimos las tiendas de segunda mano buscando elementos para la obra: una camisa de encaje, una peineta de concha, un zapato de raso. (...) El público no ha reaccionado jamás con actitudes inflexibles o ñoñas, ni tampoco la crítica. Excepto el crítico de ópera Albrecht Roeseler que comentó en la *Süddeutsche Zeitung* (diario del sur de Alemania): "Una troupe de parásitos hizo de Mozart una repugnante desgracia" la llamó: "una vergüenza." (...) "Como hombre se podría reflexionar largamente hasta dónde conducirá el surgimiento de este deseo de libertad por parte de las mujeres", escribe el crítico musical Helmut Lesch, lleno de respeto y reconocimiento ante este teatro femenino: "mujeres que se presentan sin pretensiones de estar a la moda, mujeres que se viven a sí mismas virtuosamente, que presentan enigmas a los hombres que, un poco asombrados, tratan de pensar acerca de lo que está pasando dentro de la mente femenina en la actualidad."³¹⁸

En el *Zeitmagazin* se publicó un artículo titulado "Siete contra Don Juan"³¹⁹ en el que entre otras cosas se menciona que "El camino de Mozart a Centroamérica seguramente era mucho menos excitante que ahora su camino de vuelta al viejo Europa. (...) En Salzburgo muy probablemente se les ahogaría a estas señoras sin menor escrúpulos en el río Salzach. Lamentablemente porque las marcas que ha dejado el Don Giovanni de Mozart en este grupo de teatro vale la pena que uno trate de seguirlas palpando." El hecho de presentar

³¹⁸ Sara Bolaño, "Reportaje de Viola..."

³¹⁹ Traducción de artículo, "Siete contra Don Juan", *Zeitmagazin*, No.49, 30 de noviembre, 1984.

una versión de la obra de Mozart en Alemania ciertamente tenía implicaciones fuertes. Sin embargo, este conocimiento popular de la ópera también permitía que *Donna Giovanni* fuera comprendida desde un bagaje cultural que conocía a la perfección el argumento de la obra, por lo que el "itañol" no representaba ningún obstáculo en este sentido. La versión de *Don Giovanni* de Jesusa fue bien recibida en Alemania, no sólo en Munich, también años después en Salzburgo en donde participó en los espectáculos marginales que se dieron en el marco del Festival de Salzburgo. Contra todas las predicciones, estas mujeres no fueron "ahogadas en el río Salzach", todo lo contrario: se les reconoció como un grupo con un potencial enorme, convirtiéndose *Donna Giovanni* en uno de las atracciones principales del festival.

Resulta de particular interés revisar las reacciones que las presentaciones de *Donna Giovanni* causaron en el público español, ya que entre los españoles existe una apropiación del mito de Don Juan por haber surgido en la cuna de esta cultura. La relación con este mito se mantiene vigente a través de las representaciones teatrales que se hacen cada año del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, en el marco de los festejos del día de muertos, aunque también a través de la continua aparición de reinterpretaciones del Don Juan, ya sea en el género teatral, literario e incluso cinematográfico, como es el caso de las obras de Carbonell y Saura. De tal manera que la llegada de *Donna Giovanni* a Barcelona en noviembre de 1984, para el Memorial Xavier Regás en el teatro Romea, se dio en un ambiente de "fuerte expectación" por las noticias que habían llegado sobre su éxito en París. Desde el día siguiente de su estreno se aprecia una división fuerte de opiniones. La cantidad de «ecos» que se produjeron en los periódicos españoles es impresionante, son

cerca de cincuenta reseñas, artículos y críticas sobre la obra, transcribo algunos que me parece ilustran de manera general el fenómeno mediático que suscitó la obra:

-Al caer el telón del Teatro Romea, donde se acababa de estrenar Donna Giovanni, por la compañía mexicana Divas, algunos espectadores abandonaron con precipitación sus butacas y otros aplaudían con fuerza, amén de oírse bastante bravos.³²⁰

-Donna Giovanni es como el Magic Circus cuando todavía era el Magic Circus, el grande. Es un espectáculo en que la música, y qué música, entra y sale por los poros ¿Un Don Juan mozartiano? Pues también. Porque detrás de ese montaje hay un gran amor a Mozart. Interpretación brillante, brillantísima, que llega. La acogida fue inmejorable. Y se comprende. No en vano aquí somos latinos; hemos visto —he imaginado— muchas cosas. Sin ir más lejos, hemos visto el Tenorio de Dalí, con decorados de Dalí. pues bien; esa Donna Giovanni podría ser una hija, o una nieta, de aquel Tenorio Daliniano. Vista por unos ojos que descubrieron el erotismo como tal, y que gracias a Mozart, siguen siendo como decía Eluard, unos *ojos fértiles*. Ojos de un niño que se la casca en la oscuridad del TEATRO. No se lo pierdan. ¡Qué gozada, Amadeo!³²¹

-A cada momento brotan, además de escenas de una belleza nada gratuita, "gags" impensables, efímeros, irreverentes, como el de representar diversas obras maestras de la pinacoteca universal en escenas fugaces. (...) Plasticidad y humor se suman a esa riqueza imaginativa que sostiene el montaje, pero todos estos elementos están presentados con un enorme desorden, como si hubiese faltado la coherencia que ligara todos los cabos. En este sentido, es un trabajo prisionero de su misma exuberancia, de esos contrastes no siempre articulados, pero yo prefiero en todo caso que sobre imaginación a que falte. Y aquí hay imaginación a raudales. La parte musical es, por supuesto pobre. Un piano y voces poco ajustadas. Pero eso también es parte de la broma.³²²

³²⁰ Gonzalo Pérez de Olaguer, "Donna Giovanni, *El Periódico*, 47, Teatro crítica, jueves 8 de noviembre, 1984.

³²¹ Joan de Sagarra, "Amadeo que me meo (de gusto)", sábado 10 noviembre, 1984.

³²² Patricia Gabancho, "Donna Giovanni: la imaginación y el caos", *El Noticiero Universal*, 7 noviembre, 1984.

-En ciertos momentos la escena se desboca, cuerpos y voces despliegan su más trepidante gestualidad y ahí está el pianista recortando, alargando, recuperando el paso; tambaleándose a veces, apuntalando voces perdidas, otras. Qué importa, Divas A.C. hacen teatro, un teatro que, como diría Kierkegaard, nace de la potencia natural, demoníaca, que no se cansa de seducir. Por eso huelga el comentario operístico: no hay ópera en el Romea, sería absurdo buscarla ahí. Hay, en cambio, unas mujeres que cantan metiéndose cosas en la boca, que tocan la mandolina mascando chicle, que entonan el *Deh, non ti credo barbaro* de Donna Elvira recostadas y en cueros con ademán de ganado preámbulo de la locura. (...) Si se saltan el aria de Don Ottavio o prescinden del dieciochesco *finale* —que hoy nadie escribiría para concluir nada— no tiene ninguna importancia. De lo que se trata es de que haya una idea fuerte que salga adelante. Y ahí está esa divertida, entrañable, feroz, delicada, brutal, terriblemente seductora Donna Giovanna de unas divas mexicanas.³²³

-Los tiros, si tiros hay, van por otro lado, por la condenada ortodoxia. Por lo del *teatro cantado*, por esa osadía de meter a Mozart en un piano y lanzarlo al público *confundiendo* la ópera con cabaré. Por ahí iban las conversaciones en el entreacto. y no es de extrañar: con la *Zauberflöte* en el Lliure y *Le Nozze* en el Liceo, Mozart —y la ortodoxia— están de moda en Barcelona. (...) Los mozartianos pueden dormir tranquilos. La *donna Giovanni* es un divertimento, *Donna Giovanni*, el espectáculo, parte, en su concepción de la música de Mozart. No para servirla como ópera, sino para llegar a Mozart y a da Ponte, y a través de ellos, al espectador. Y llega, caray si llega. (...) Un *divertimento* inteligente, rematadamente inteligente y culto. (...) Interpretación también redonda, de la que, si me lo permiten, yo destacaría a Regina Orozco en el personaje de Leporello, una de las mejores artistas que han pasado por el Memorial Regàs. ¿Cuál es el secreto de esta *Donna Giovanni*? Supongo que debe ser algo tan peregrino como el gusano en las botellas del mezcal oaxaqueño. eso; *Donna Giovanni* es un Mozart con gusano. Un gusano cachondo.³²⁴

Por último, transcribo las críticas de Xavier Fábregas y Jordi Llovet publicadas en la misma página del *La Vanguardia* el 8 de noviembre como ejemplo de la polifonía de voces que de vez en vez se encontraban compartiendo incluso el mismo espacio gráfico:

³²³ Agustí Fancelli, "Las divas de Kierkegaard", *El País*, 8 de noviembre, 1983.

³²⁴ Joan de Sagarra, "un Mozart con gusano", *Teatro/Donna Giovanni*, noviembre, 1983.

-(...) Porque en lugar de reinterpretar el mito lo que las actrices cometen, y entre ellas Jesusa Rodríguez, que ha asumido la dirección, es un auténtico pataleo artístico. Su inexperiencia, el no saber qué significa el ritmo de la representación convierte a "Donna Giovanni" en un estertor continuo. Y de esta manera es que el texto de da Ponte sirve de base a la música de Mozart, sufre el estropicio. No un estropicio decidido y responsable, (...) sino uno involuntario e inhábil que se consume a sí mismo. ¿Queda alguna cosa entre los cascotes de esta "Donna Giovanni"? yo diría que sí, que queda en medio de tanta desolación, una propuesta escenográfica que habría sido ambiciosa si el espectáculo hubiera presentado a unos asideros capaces de integrarla. (...) He aquí unos hitos aislados, una evocación visual que queda descolgada porque Jesusa Rodríguez no parece haberse planteado un trabajo de dramaturgia. Lo cierto, en última instancia, es que ver por el escenario a un don Juan macho o un Don Juan hembra es perfectamente secundario; y esta "secundariedad" es la que ha hecho naufragar "Donna Giovanni". Los diálogos, dichos en mezcla de italo-mejicano con dos palabras de catalán para cultivo del narcisismo barcelonés, ya demuestran el vuelo del espectáculo: un vuelo que desde la primera escena aparece con perdigón en las alas.³²⁵

-Toda adaptación de una obra clásica que pretenda "reactualizar" sus valores, viene obligada a una furiosa inteligencia y a la exhibición de tanta sabiduría como sentido del humor.(...) Estas mujeres mejicanas; y el pianista que interpreta una reducción de la partitura, han demostrado haber entendido a la perfección las posibilidades de juego y burla que están, de hecho implícitas en la ópera original de Mozart y da Ponte. No han reforzado su "legalidad" —cosa que mal podían hacer sin ser profesionales del canto—, sino que han explotado su filón grotesco. Pues no hay que olvidar que Mozart fue, además de un genial compositor, un niño perverso y erótico de pies a cabeza —¡y qué cabeza, Dios mío!— que le proponía por carta a su primita Basle reunirse en secreto para competir en el antiguo arte de peerse y exonerar el vientre. Donna Giovanni es una de las muestras más inteligentes que hemos visto hasta hoy de la lectura del "otro" Mozart, el Mozart veneciano, carnavalesco, transgresor de toda ley, incluida la de su propia masculinidad.³²⁶

³²⁵ Xavier Fábregas, "Donna Giovanni, una mala caricatura", noviembre, 1984.

³²⁶ Jordi Llovet, "Mozart y las mujeres", *La Vanguardia*, Espectáculos, jueves 8 de noviembre, 1984.

El paso de *Donna Giovanni* por Europa tuvo, con los matices pertinentes de cada caso, una recepción similar a la recién expuesta en España. Unas veces la obra fue entendida desde su condición transgresora como una apuesta provocativa e irreverente, otras como una visión vanguardista que dotaba a la ópera de Mozart de una gran creatividad y fuerza. Lo que es innegable es que la puesta en escena de Divas A.C. fue un acontecimiento que a su paso dejó huella en aquellos que tuvieron la oportunidad de ser testigos de este fenómeno que más allá de su extravagancia marcó un precedente en las reinterpretaciones del *Don Giovanni*.

Regreso a México

Después de todos los caminos andados *Donna Giovanni* regresó a los escenarios de México para presentarse en una función en el Palacio de Bellas Artes el sábado 27 de junio de 1987. Esta reposición coincidió con el bicentenario de la ópera, el cambio en el elenco de Liliana Felipe por Daniel Jiménez Cacho en el personaje de Don Octavio trajo nuevos valores de sentido estéticos a la puesta en escena. La maestra Alicia Urreta había fallecido en 1986 por lo que la dirección musical quedó bajo la entera responsabilidad de Alberto Cruz Prieto. Otra adición más fue la colaboración de Alejandro Luna en la iluminación y algunos aspectos escenográficos empleando los diseños de Carmen Parra, se mantuvieron los vestuarios de Tolita Figueroa y el trazo escénico de Jesusa. Para ese momento *Donna Giovanni* era considerada en México como una "embajadora cultural", una obra que había logrado abrirse camino en el mundo. Las crónicas de esta función en el Palacio de Bellas

Artes la mencionan como un evento cultural muy trascendente en la escena mexicana.³²⁷ Se dice que gracias a una "fuerte y atinada" campaña publicitaria se vendieron la totalidad de las localidades y que "hubo quien pagó hasta diez mil pesos por su boleto del primer piso en reventa."³²⁸ En una reseña del periódico *La Jornada* se da cuenta del suceso de la siguiente manera:

El aplauso es el parámetro para medir el éxito, y en ese sentido podemos calificar de triunfal la representación de Donna Giovanni en el Palacio de Bellas Artes la noche del sábado, era previsible, las colas para entrar, la reventa de boletos y el teatro lleno daban fe de la expectación por oír y, sobre todo, ver la versión de Jesusa Rodríguez al *Giovanni* de Mozart. Si triunfó en Europa algo debe de tener, aunque antes, tras su estreno en el festival Cervantino hace cuatro años, haya tenido que andar de un foro a otro, con escasa difusión y a veces presentándose para un público no mayor de 10 personas. Hoy es Bellas Artes. (...) En resumen, el resultado visual es sorprendente pero con una objeción: los excesos en un afán de autocomplacencia o de complacencia al público. El humor es uno de los aciertos de Donna Giovanni, pero paradójicamente podría ser su mayor defecto, al grado de que más de uno calificó como una sucesión de "sketches vodevilescos". Pensamos que es una exageración, no obstante, percibimos chistes absolutamente pueriles e innecesarios, como los grititos de mariachi que cerca del final lanza una de las actrices.³²⁹

³²⁷ "Desde muy temprano gran cantidad de gente se dio cita en el Palacio Nacional de Bellas Artes para deleitarse con la ópera "Donna Giovanni" de Mozart y que fue presentada en una sola función. A las nueve en punto las abrieron puertas del majestuoso Teatro, para dar paso a la gran cantidad de personalidades del mundo artístico y cultural., entre las que vimos a Juan José Gurrola, Fernando Benitez, Leopoldo Borrás, Enrique Ruiz García, Estela Goldman, Benjamín Wulfovich, Adriana Kant, Andrés Kant, Antonio Pani, Marcela del Valle, Beatriz Méndez, Arturo Méndez, Ignacio de la Peña, Esteban Curiel, Cristina Weber, Cynthia Smith y Úrsula Andrade. La función fue del gusto del público, el cual lo manifestó por medio de las palmas, que constantemente se dejaron escuchar." en "El espectáculo de la ópera reúne a personalidades", *El Universal*, Sección D, domingo 5 de julio, 1987, 22.

³²⁸ Merry Mac Masters, "Registra Bellas Artes lleno para ver la obra "Donna Giovanni" En función única se despidió de México, tras recorrer el mundo entero", *El Nacional*, Sección 6, lunes 29 de junio, 1987, 6.

³²⁹ Arturo García Hernández, "Donna Giovanni: la imaginación escénica se olvidó de la música", *La Jornada*, sección C, lunes 29 de junio, 1987, 29.

Desde la perspectiva de Jesusa la escasa repercusión que *Donna Giovanni* tuvo en su primera etapa en México, no se debió a la falta de comprensión del público tradicionalista o poco preparado, sino a una política cultural equivocada que no supo ver en la obra el potencial y por lo tanto no le otorgó los apoyos necesarios para mantenerse en cartelera. Lo cierto es que en esta segunda etapa en México la obra fue percibida de forma distinta, quizá por esa mala costumbre de nuestra cultura, de valorar positivamente todo lo que proviene del exterior o ya ha sido legitimado en otras partes.

En octubre de ese mismo año *Donna Giovanni* se volvió a presentar en el Festival Cervantino en su XV edición, ya no en el Teatro Cervantes, sino en el Teatro Juárez, el espacio destinado a las compañías de prestigio. La obra fue entonces el "plato fuerte" del Festival, provocando, igual que en 1983 una polémica que esta vez, igual que antes, quedó registrada en diversas publicaciones nacionales y del estado de Guanajuato. Respecto a la función de estreno se pueden leer comentarios tales como los siguientes:

-Esa libertad de Jesusa para decir las cosas, para plantearlas en lo estético, ha ofendido a más de una conciencia puritana. Muchas personas desalojaron la sala, pero otros quedaron para al final gritar "bravo" a esta artista mexicana, cuyo talento sabemos desde antes, no fue necesario retornar de Europa para conocerla.³³⁰

-Jesusa y las Divas A. C. volvieron a Guanajuato con *Donna Giovanni*... ofrecieron dos funciones en el teatro Juárez que causaron inquietud y alboroto entre la prensa y el público en general. Sucede que la esperada obra decepcionó a muchos con la serie de cambios, transformaciones y añadiduras que se le hicieron al montaje original, y que consiste, entre otras cosas, en la continua presencia de desnudos parciales y totales de

³³⁰ Guadalupe Pereyra, "Jesusa Rodríguez cautiva en el FIC"El Don Juan, en versión femenina, o la liberación del ser reprimido", *El Sol de México*, sección E, 27 de octubre, 1987, 1.

las actrices, la inclusión de escenas de gran cachondería (calificados por algunos de vulgares), y la participación de un actor que utiliza postizos.³³¹

-El escándalo causado en su estreno aquí en 1983, se convirtió en carcajadas de un público menos temeroso de que se le rompan esquemas mentales y también compuesto en su mayoría por gente de teatro lo que de todas maneras no impidió que un par de señores escandalizados se salieran a la mitad de la obra. Es curioso ver cómo el género masculino es más mocho y exige a sus esposas que también se salgan, aunque ellas no se asusten de lo imprevisto no del erotismo que exuda la obra de Jesusa Rodríguez.³³²

La recepción de la obra fue una vez más controversial: para algunos que habían podido verla en su primera etapa en México, la obra de Jesusa había perdido el humor fino, restándole méritos artísticos. La propia Jesusa afirmó en alguna de las entrevistas que el espectáculo había "dejado de ser menos operístico, y varió de género", lo equiparó con un espectáculo de cabaret. Y explica que este tránsito tiene que ver con que al principio sentían el peso del género, de la ópera, después se permitió ser mucho más irreverente. Pero destacó que "dentro de ese aparente desorden, impera un orden visual" que es lo que ellas cuidaban al máximo. Más allá de la recepción de la obra en cuanto a su calidad estética, la polémica derivada de la presencia de *Donna Giovanni* en el Cervantino, se extendió al terreno de la discusión sobre las prácticas administrativas y políticas culturales que había en ese momento en el país. La conferencia de prensa que hubo sobre *Donna Giovanni* en el marco del festival, que Jesusa aprovechó como foro para manifestar su disconformidad con la falta de apoyos del gobierno, derivó en un intenso debate que fue recogido en diversos periódicos. Según una nota del periódico *El Universal*, lo que llevó a que la plática se tornara en discusión franca y abierta fue el que se le haya preguntado a la directora qué

³³¹ Ma. Elena Matadamas, "En el arte, seguimos solos: Jesusa", *El Universal*, sección C, miércoles 27 octubre, 1983, 4.

³³² "Carcajadas de un público menos temerosos *Donna Giovanni* esperó cuatro años para ser el plato fuerte del Festival Cervantino", *Uno + Uno*, martes 27 de octubre, 1987, 24.

pasaba con el apoyo a los grupos de artistas independientes. Tras ello Jesusa argumentó que:

(...) Pese a que el Estado tiene obligación de subsidiar el arte y de establecer una política cultural encaminada no solo al apoyo de las compañías oficiales, sino de todo, los artistas en México seguimos solos, pero debemos defender nuestros derechos a la remuneración por el trabajo que hacemos. (...) comentó que en México ‘conseguir alguna subvención del Estado de alguna índole, es el resultado, casi siempre, o bien de una casualidad, una amistad con un funcionario amigo, o por compadrazgo, pues así es como funciona la política cultural en México’, concretó.³³³

Al parecer un periodista de espectáculos se mostró tremendamente irritado por las palabras de Jesusa y le rebatió diciendo que "si consideraba que el gobierno y las instituciones estaban obligadas a subsidiar lo que hace para divertirse", considerando además que *Donna Giovanni* era una puesta en escena que se aprovechaba del genio de Mozart para atraer público con una obra morbosa. Jesusa le contestó que mostrar el deseo humano no era morboso: "Morboso el ejército, la corrupción en la calle, el ver cómo está la ciudad de México en este momento y cómo no hemos tenido encono en destruirle. Eso es morbo no la belleza del cuerpo."³³⁴ La indignación de Jesusa provenía del hecho de que se estuviera apoyando a *Donna Giovanni* solo por haber triunfado en Europa, mientras que, desde su perspectiva, se enviaban al extranjero "obras infectas" que eran subvencionadas por el estado para representar a México ignorando las propuestas hechas por los grupos independientes de teatro que solían ser más creativas y propositivas.

³³³ Ma. Elena Matadamas, "En el arte, seguimos solos..."

³³⁴ Ma. Elena Matadamas, "En el arte, seguimos solos..."

El 29 de octubre de 1987 se llevó a cabo la última función en México de *Donna Giovanni* para celebrar las doscientas representaciones de la obra. Esta vez en un homenaje doble, con una lluvia de rosas amarillas para Fiona Alexander y Alicia Urreta, las Divas A.C., cerraban el ciclo del que, a juicio de algunos, representaba "uno de los capítulos más deslumbrantes de la historia del teatro mexicano."³³⁵ La develación de la placa conmemorativa estuvo a cargo de Julio Castillo y Esther Seligson³³⁶ quien escribió en el siguiente texto sus reflexiones sobre la trayectoria de este montaje:

Desde su estreno como *Don Giovanni*, esta ópera de Mozart, bajo la dirección escénica de Jesusa Rodríguez ha sufrido, a lo largo de cuatro años, uno de los procesos de depuración teatral más interesantes dentro del panorama mexicano. Es la primera vez que asistimos, a ojos vistas, a la capacidad de transformación que puede tener el teatro cuando los que lo hacen no se conforman con aceptar la representación frente al público como un hecho consumado. Los que tuvimos el privilegio de asistir sin prejuicios a este proceso de cambio continuo, vivimos también la transformación que nos enriqueció conforme fue enriqueciéndose y matizándose el tema central del *Don Giovanni*. Este tema, el erotismo, fuerza cósmica generadora de vida más allá del estrecho límite de los sexos, se manifiesta como el impulso más profundo del ser humano en su búsqueda de comunicación tanto espiritual como física, emocional y social. Así resulta que Don Juan no tiene por qué ser necesariamente un hombre, ni específicamente una mujer, por ello, en su última fase entra un actor ahí donde en un principio sólo hubo mujeres representando a *Don Giovanni*. Lo que vemos en el escenario es la encarnación del Deseo en un cuerpo que se desdobra y multiplica en la medida en que se entrega libremente a la fuerza arrebatadora de la Vida, una fuerza andrógina en perpetua transmutación. *Don Giovanni* o *Donna Giovanni*, rompió en México con la imagen de un teatro que, al dividirse en comercial y culto (sea o no experimental y/o universitario), condiciona al espectador y lo margina virtualmente de cualquier posición escénica diferente y revolucionaria. *Don Giovanni*, o *Donna*

³³⁵ Patricia Vega, "En Bellas Artes: Rosas para Fiona en las 200 funciones de *Donna Giovanni*", *La Jornada*, sábado 31 de octubre, 1987, 31.

³³⁶ Esther Seligson (1941- 2010) fue una escritora, traductora, historiadora y poeta mexicana muy destacada por su producción escrita.

Giovanni, le abrió sus cauces originales a la música, la voz, el movimiento corporal, a la luz, a la escenografía y el vestuario, a la palabra y al gesto, al reintegrarlos a ese juego de reminiscencias y asociaciones míticas que Jung llama "inconsciente colectivo".³³⁷

La puesta en escena estuvo activa el resto del ochenta y siete, en una última gira que abarcaba las ciudades de Nueva York, Londres, Edimburgo, Salzburgo, Ámsterdam, Berlín, Hannover, con un total de treinta y dos funciones. Nunca estuvo exenta de la crítica, incluso del intento de clausurarla por los desnudos,³³⁸ aunque tampoco faltaron los elogios y la celebración de la osadía³³⁹: para unos fue promesa cumplida para otra rota, pero sin duda para todos los que estuvieron involucrados en el montaje fue un parte aguas en su vida privada y profesional. "Las Divas A.C. nos entregamos al abrazo de Mozart con veneración

³³⁷ Esther Seligson, "Donna Giovanni", 1987.

³³⁸ Sobre esta "censura" resulta significativa la anécdota narrada por Jesusa en la entrevista que le he realizado sobre la presentación de *Donna Giovanni* en Edimburgo:

"...un día llegamos a Edimburgo al *Festival Fringe* que es un festival que tiene dos mil espectáculos en una semana, así es Edimburgo, están locos. Edimburgo es increíble, además es mágico, es metafísico, es un lugar con unos castillos negros, es genial. Bueno, fuimos a un festival en el que qué..., dime, te dicen ahorita aquí en la capital hay dos mil espectáculos para el Festival de la Ciudad de México, ¿a cuál vas?, entonces el pleito en Edimburgo es cómo publicitas tu espectáculo, porque la gente tiene que seleccionar a qué va y entonces ves las calles tapizadas de flyers de espectáculos tirados por todas las calles, es una locura. Y nosotras dijimos, bueno pues tendremos poquito público, ni modo. Veníamos de Viena y nos contrataron así de "la semana que entra queremos que estén ustedes porque esto tiene que estar ahí", y dijimos 'pues vamos, total...'. Siempre para Europa nos decían con un año de anticipación y de pronto te dicen 'dentro de una semana' pero pensamos que no iba a ir nadie. Y nada, que resulta que a la alcaldesa que no fue a ver la obra, le dijeron que estábamos todas encueradas en Edimburgo y entonces hizo un escándalo porque ella intentó hacer que se cancelara el espectáculo. Nos llenó el teatro porque fue un escándalo. Entonces yo les dije en una entrevista, "estoy totalmente de acuerdo con la alcaldesa deben de prohibir esta obra y también cerrar el museo de arte donde hay una serie de encueradas de Rembrandt y de otros" (se ríe) "urge que cierren esos museos y el Louvre que es una cosa asquerosa de desnudos, todavía en Milpa Alta está bien, pueden verse desnudos pero aquí en Edimburgo jamás." Entonces fue buenísimo porque fue tal el escándalo que tuvimos llenos totales y al día siguiente salió en el periódico una caricatura de un tipo vestido como de flasher, de depravado de la calle, así con su gabardina y sus lentes oscuros que llega a su casa con su esposa y trae escondido un periódico que dice Donna Giovanni y la señora le dice "¿dónde fuiste?...fui a la ópera." ¡Así de cómico! De chiste de periódico del día siguiente, ¡es que era tan ridículo que prohibieran una ópera por desnudos en Edimburgo! Hasta ese grado."

³³⁹ En el interactivo se incluyen en el apartado de *Cartas* dos textos que son quizá de las «reverberaciones» más entrañables para Jesusa: una es la carta escrita por Elena Poniatowska con sus impresiones tras haber visto una función de *Donna Giovanni*, no está fechada, así que no sabemos a que etapa de la obra pertenece. La otra es una carta que les llegó, como narra Jesusa en el «eco» de la entrevista que la acompaña, de parte de algún admirador anónimo que imitó la caligrafía de Mozart y la firmó como si fuera el compositor.

y humildad, agradecidas de tener la oportunidad de aproximarnos asombrados, a esta fuente de luz que nos sostiene y dignifica como género humano."³⁴⁰

Donna Giovanni diez años después...

Los «ecos» de *Donna Giovanni* continuaron refractando sus sonidos muchos años después, Jesusa escribió un texto en el que plasma lo que este montaje significó en su vida. A manera de conclusión, tras habernos sumergido en el universo de esta puesta en escena, transcribo las palabras de Jesusa que, como siempre, cargadas de intensidad, nos hablan de la fragilidad del deseo humano³⁴¹ pero también de su potencia y permanencia en el tiempo:

No puedo evitar al pensar otra vez en esta ópera tan amada, en el largo período de tiempo que ha pasado desde la primera vez que la presencia de Don Juan trastornó el apacible ritmo de mi corazón. ¡Diez años! yo tenía entonces 27 años y nunca había experimentado tres horas seguidas de éxtasis frente a ninguna obra de arte; ahora tengo 37 años y tampoco lo he vuelto a experimentar, aunque eso sí, después de *Don Giovanni* el camino del éxtasis permanece abierto y de vez en cuando me aventuro por él confiadamente.

Pasarán diez años más, llegará el nuevo milenio y tal vez en el año dos mil tres, vuelva a pensar en esta obra, se habrá terminado un milenio, el mundo seguirá girando a la misma velocidad y nosotros seguiremos pensando que cada día va más rápido; el *Don Giovanni* seguirá siendo la obra maestra de dos seres humanos sujetos al tiempo pero al mismo tiempo intemporales y el deseo seguirá siendo la sangre del tiempo.

Mil años hacia atrás en la Edad Media, entre suicidios masivos y locuras milenaristas, Don Juan ya había retado a la muerte, mil años hacia adelante lo sigue haciendo y estoy segura que cada vez su audacia modifica la vida de mucha gente. Hoy día la

³⁴⁰ Isabel Remolina, "«Donna Giovanni», de Mozart, en Bellas Artes", *El Sol de México*, sección 2, jueves 25 de junio, 1987, 2.

³⁴¹ En la entrevista, para ejemplificar la fragilidad de las promesas, Jesusa trajo a la memoria una anécdota que para ella resume la esencia de *Don Giovanni*. Me dijo que una vez, viendo un programa de Cristina Pacheco en el que entrevistó a una niña que vivía en las coladeras de la ciudad de México, ella encontró en las sencillas palabras de la niña el significado profundo de la obra. La escena que me narró fue la siguiente: Cristina le preguntó a la pequeña "¿Crees en Dios?", a lo que la niña le respondió: "Ay Cristina cómo voy a creer en Dios si no creo ni en mí misma", Cristina la cuestionó: "¿y porque no crees en ti misma?", y ella le dijo "porque cada día me prometo una cosa y salgo con otra." Para Jesusa eso es *Don Giovanni*.

humanidad se prepara para volver a caer en la locura milenaria, nosotras volvemos a caer en los brazos de Don Juan ¿no será que el misterio del deseo es también el misterio del tiempo?

Jesusa³⁴²

³⁴² Este escrito forma parte del archivo de Jesusa Rodríguez, hasta donde sé no se publicó en ningún sitio, parece ser parte del archivo personal de la directora. La «reverberación» de este fragmento del archivo se puede ver en el interactivo en el apartado de *Libros y Escritos*. Cabe destacar que la puesta en escena de *Donna Giovanni* no se ha vuelto a montar hasta la fecha.

2. El *Don Giovanni* o la hija de Don Juan de Ricard Carbonell

Mi primer encuentro con el cortometraje *Don Giovanni, o la hija de Don Juan* del cineasta catalán Ricard Carbonell³⁴³ fue por casualidad. Entre las múltiples búsquedas en la red que tuve que realizar en el proceso de investigación de un trabajo anterior, que también giraba en torno a *Don Giovanni*, apareció un fragmento de este corto que de inmediato llamó poderosamente mi atención. Desde esa primera mirada a aquel pequeño segmento, me pareció que era una obra con una gran carga simbólica y una potencia argumentativa muy especial. De inmediato traté de conseguir el cortometraje completo, sin éxito. Localicé entonces la página electrónica de Ricard Carbonell en la que, entre otros interesantes fragmentos de su trabajo, figuraba el mismo fragmento de su corto que ya había visto, así como un correo de contacto. Le escribí de inmediato, y para mi sorpresa, en un par de horas Ricard ya me había contestado. Desde el inicio la relación epistolar que establecimos por correo electrónico fue fluida y generosa: Ricard se mostró interesado en apoyar mi investigación en todo lo que necesitara, sin embargo me comunicó que él no tenía el cortometraje y que para poderlo ver completo era necesario pagar en una página

³⁴³ Doctor, Sobresaliente Cum Laude, en "Teoría y Análisis cinematográfico" por la Universidad Complutense de Madrid; Licenciado en Bellas Artes y músico, becado por la AIE durante tres años, Mención de Honor de Armonía y de Contrapunto. Empieza sus estudios cinematográficos creando en 1993 la Compañía Independiente de cine de animación "El Gandul" con la que dirige y produce cortometrajes en Super 8. Uno de ellos, "*El porquet*", gana varios premios de animación en Madrid y Barcelona, y se presenta el año 1998 en el Festival Internacional de cine de Sitges. Se diploma en Realización cinematográfica en la escuela Microobert de Barcelona y en Dirección en la Escuela de cine de Madrid (ECAM), y con Bigas Luna, formando parte de su taller de jóvenes realizadores. Colabora en cortos en 35mm, como ayudante de dirección, ayudante de montaje o de dirección artística, premiado uno de ellos en la Biennale de Venecia. Entre los años 1998-2001 colabora con TV Cardedeu. Los años 2001/2002 escribe críticas de cine en la revista especializada "Los Olvidados", nominada a la mejor labor periodística en los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos 2002. Codirige el largometraje documental 200 km, seleccionado en la 51ª edición del Festival de Cine de San Sebastián 2003, y estrenado en salas comerciales, ganando el Golden Gate al mejor guión documental en el San Francisco Film Festival.

De entre más de cien Festivales, su obra se ha exhibido además en el Centre Pompidou de París, en la Seminci de Valladolid, la Transmediale de Berlín, el Festival de cine Fantástico de Sitges, en Cityzooms de Bremen, en Documentamadrid, en Up and Coming Film Festival de Hannover, el Sounding Images de Pasadena en EEUU, en el Stuttgartar Filmwinter, el Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada, el Fest. Int. de Documentales de Barcelona "Docupolis", el Fest. Int. de cine de Alcalá de Henares, o el Fest. Int. de cine independiente de Barcelona "l'Alternativa", y se ha emitido por TV. Ha recibido clases magistrales de Bigas Luna, Abbas Kiarostami, Christopher Doyle, Víctor Erice, Joaquim Jordá, José Luis Cuerda, y asistido a conferencias de Manoel de Oliveira, David Lynch, Terry Gilliam, Arthur Penn, Amos Gitai, Barbet Schroeder, Lasse Hallström, Maurice Jarre, Roland Topor, Javier Aguirre, Pere Portabella.

de cine español o establecer contacto con la Escuela de la Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) donde realizó en el 2006 su cortometraje *Don Giovanni* como trabajo de titulación del diplomado en dirección. Durante el primer año escribí varios correos a la ECAM sin obtener respuesta, resultaba inquietante que en la página de la escuela³⁴⁴ estuvieran disponibles todos los cortometrajes de la generación de Ricard (8va promoción) menos el de él. Me tuve que conformar con pagar cada vez que quería trabajar con el corto, ya que en la única página que albergaba el contenido completo no existía la posibilidad de descargarlo ni comprarlo permanentemente. Resultaba extraño que fuera imposible conseguir el cortometraje desde México y muy poco útil tener que realizar mi trabajo con las limitaciones que esto implicaba. Cabe destacar que si me detengo en estos detalles no es solamente para dar cuenta del proceso que implicó para mí la obtención del material indispensable para mi trabajo, sino que esta extraña relación entre la ECAM y el director, como iremos viendo, resulta ser una clave fundamental para comprender la historia de esta obra.

En noviembre del 2014 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la ciudad de Madrid, cuyo objetivo principal consistía obtener al fin una copia del cortometraje, así como tener un encuentro con Ricard Carbonell para dialogar, esta vez sin intermediaciones tecnológicas, sobre su trabajo. Desde antes de partir establecí contacto con Ismael Martín, responsable del departamento de distribución de la ECAM, para asegurarme de poder obtener la copia del cortometraje. Esta vez sí obtuve respuesta y logré acordar una cita. Después de la larga travesía, que implicó llegar hasta Ciudad

³⁴⁴ En la página de la ECAM, www.ecam.es, era posible hasta hace algunos meses, ver todos los videos de la octava promoción, a la que pertenecía Ricard Carbonell, excepto el suyo; actualmente sólo aparecen los cortometrajes de las últimas tres generaciones de egresados. Sin embargo, resulta curioso que en la sección de alumnos egresados no aparece actualmente registro de Ricard.

Sección 2
“Don Giovanni o la hija de Don Juan” de Ricard Carbonell.

RCRF005

Memoria y Guión

RCRT001

RCEA003

RCRT003

RCEA004

Planes y Filmación

RCRT002

RCRT005

RCRT004

«Reverberaciones» de la filmación

RCRF001

RCRF004

RCRF003

RCRF002

RCEA001

RCEA002

imagen, sitio en las afueras de Madrid, llegué a las instalaciones de la ECAM. Para mi desconcierto la secretaria de la escuela, con quien me presenté mostrándole una carta de la UNAM en la que se expresaba con claridad las intenciones que me habían llevado hasta ahí, me dijo que lo sentía mucho pero que nadie podía atenderme y que Ismael Martín no estaba en ese momento. Monté guardia en la puerta, decidida a no irme hasta no obtener lo que necesitaba. Después de algunas horas, el personal de la escuela agotados por mi insistencia me permitieron ver a Ismael Martín que me atendió con amabilidad. Finalmente, el encuentro fue amigable, me dio la copia del corto y un paseo por cada rincón de la escuela, en donde tuve oportunidad de ver el plató donde se filmó parte del cortometraje y todas las entrañas de esa institución. A pesar de la cordialidad, resultó evidente que algo extraño sucedía en relación al corto de *Don Giovanni*, ya que cuando pregunté sobre la ausencia del corto en la página y las razones por las que estaban colgados todos los carteles de los cortometrajes de la octava promoción en los pasillos de la ECAM excepto el de *Don Giovanni*, Ismael Martín se mostró extrañado de que así fuera, pero también con evidentes muestras de incomodidad ante mis preguntas.

Unos días más tarde, después de la cancelación de una primera cita debido a que Ricard se encontraba mal de salud, nos dimos cita en el Café y Té de Marqués de Urquijo donde sostuvimos una larga y entrañable charla. Desde el inicio resultó evidente que para Ricard dialogar sobre su cortometraje representaba reabrir un capítulo de su vida que parecía tener que dar cuenta de un trayecto doloroso y complicado.

Cuando nos aproximamos a un proceso creativo, resulta indispensable atender el contexto en el que se desarrolló, en este caso no sólo resulta anecdóticamente relevante, sino que la construcción misma del trabajo de Ricard estuvo estructurada por el contexto

de la gestación del cortometraje al interior de la ECAM. Aunque Ricard es músico de formación y nunca ha dejado de ejercer profesionalmente en este campo, su interés por el cine lo llevó a solicitar su ingreso tanto en la ESCAT, Escuela de cine de Barcelona, como en la ECAM. Aunque fue aceptado en ambas, se decidió por la ECAM porque en esta escuela fue aceptado para hacer el diplomado en dirección que le resultaba mucho más interesante que el diplomado en producción que le ofrecía la ESCAT. Sin embargo, la estructura misma de la ECAM, una escuela de cine con un cierto corte tradicional de producción de cine narrativo, no coincidió del todo con las búsquedas creativas que Ricard tenía. A pesar de esto, los dos primeros cortometrajes que Ricard dirigió en la ECAM tuvieron muy buena acogida, generaron un interés en su trabajo que lo llevó a ser considerado como un director prometedor. De tal manera que el cortometraje que debía realizar para su titulación tenía ya una carga de expectación importante, tanto de sus maestros como de los compañeros de la escuela de cine. Una de las premisas importantes en la realización de los cortometrajes es que debían ser prácticas conjuntas en las que participaran estudiantes de los diversos diplomados, lo que hasta cierto punto implicaba una restricción, ya que se suponía que los guiones para dirigir debían ser realizados por los estudiantes que se estaban preparando como guionistas. A Ricard los guiones propuestos por sus colegas no le inspiraban gran cosa, en cambio tenía una gran necesidad de realizar un cortometraje que desde hacía tiempo había prefigurado en su cabeza. Desde la perspectiva de Ricard no es que resulte imposible realizar un trabajo en colaboración guionista-director, sin embargo, esta relación, para que sea exitosa, debe darse por una confluencia de ideas y empatía creativa. Si la relación se ve forzada —la labor del guionista sujeto a la voluntad del director o viceversa— no puede darse un trabajo auténtico. Finalmente, Ricard le propuso la idea a Gonzalo Pérez Cuenca, estudiante de

guión, para que realizaran el trabajo en colaboración, sin embargo, Gonzalo le dijo que él sabía que Ricard no tenía problemas para construir su propio mundo, y que podía simplemente apoyarlo con algunas correcciones al guión. Al final la totalidad del guión fue de la autoría de Ricard, aunque por razones de los requerimientos escolares se haya registrado el corto en la propiedad intelectual como un trabajo colaborativo entre el guionista y el director, tal como aparece en los créditos del cortometraje.

Ahora bien, más allá de esta situación en la que se refleja la personalidad un tanto rebelde de Ricard por acatar las reglas y normatividades que le imponía la ECAM, y que desde mi perspectiva lo llevaron a concebir un trabajo que definitivamente está lejos de ser un cortometraje escolar pues tiene una profundidad de pensamiento y una calidad que rebasan los trabajos que suelen producirse en estos contextos, veamos a detalle cuál fue el proceso de creación del cortometraje *Don Giovanni* y las implicaciones que tuvo, dentro y fuera del contexto escolar, la postura de Ricard de defender una libertad expresiva y un pensamiento singular para hacer su trabajo.

Cabe destacar que, así como ha quedado de alguna manera evidenciado en el aparatado anterior, en el que abordamos la *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez, que la memoria del acontecimiento teatral y de sus procesos de creación no están exclusivamente en los artículos en periódicos y revistas y por lo tanto para dar cuenta de ellos es imprescindible atender todos los «ecos» y «reverberaciones» que sea posible obtener; de igual manera la memoria del cine no se reduce a la película. En el caso del cortometraje de Ricard intentaremos acceder a la memoria de sus procesos creativos y su acontecer cinematográfico a partir de la voz de su autor («eco») pero también de los documentos que el autor y director del corto compartió conmigo, tales como las cuatro versiones del

guión³⁴⁵, el diseño lumínico de los ambientes, los planes de rodaje y producción, la memoria del proyecto y el archivo fotográfico. Aunque en este caso, por las particularidades del contexto escolar, el rechazo y la censura que este corto provocó, no contemos con un corpus de críticas o artículos, la recepción de la obra puede ser reconstruida a partir de otras «reverberaciones». A veces lo no dicho, lo no escrito, lo no hecho es también una evidencia de las repercusiones del fenómeno. Atendamos pues este proceso desde su gestación.

Primeras enunciaciones y puntos de partida para la construcción del cortometraje

De entre los géneros cinematográficos, el del cortometraje suele representar un reto para cualquier cineasta porque implica un esfuerzo de síntesis y un empleo efectivo de los medios para lograr enunciar en un breve espacio temporal el discurso que se pretende transmitir. El cortometraje *Don Giovanni* de Ricard condensa en tan solo trece minutos la fuerza que distingue las obras vinculadas al mito de don Juan: es un crisol que aglutina la tradición romántica heredada de Hoffmann, la potencia musical de Mozart y otras tantas resonancias de un bagaje cultural construido en el seno de la cultura española, entre las que destaca la novela *Don Juan* de Torrente Ballester³⁴⁶.

Desde el segundo año en la ECAM, Ricard tenía interés en llevar a la pantalla una adaptación del relato que E.T.A. Hoffmann escribió en 1813 como homenaje a Mozart en su libro *Don Juan y otros cuentos fantásticos*³⁴⁷, sin embargo, sabía que la propia naturaleza del relato implicaba una estructura discursiva que no coincidía con el cine

³⁴⁵ La cuarta y última versión del guión se puede leer completa en las «reverberaciones» del aparatado de la Constelación interactiva titulado *Memoria y Guión*.

³⁴⁶ Torrente Ballester, *Don Juan* (España: Alianza Editorial, 1998).

³⁴⁷ E.T.A. Hoffmann, *Don Juan y otros cuentos fantásticos*, (México: Lectorum, 2003).

narrativo que se solía hacer en la escuela, así que tenía cierto temor de los resultados que tendría su propuesta en ese contexto. Para el tercer año decidió que, sin importar las circunstancias, éste sería su trabajo de titulación.

Aunque ahondaremos más adelante en la relación transmedial e intertextual que se establece entre el relato de Hoffmann y la "adaptación" de Carbonell, por el momento resulta importante comprender que en las primeras concepciones el director tenía la intención de hacer un cortometraje que se formulara como una relectura del mito, planteándolo desde la figura femenina. En este sentido podríamos hermanarlo con las intenciones creativas de la *Donna Giovanni* de Jesusa, sin embargo, aunque también se busca comprender el mito desde el punto de vista femenino, el corto de Carbonell transita por veredas muy distintas. La obra está registrada en la propiedad intelectual bajo el nombre de *Giovanna o la hija de Don Juan*. Aunque finalmente se acordó dejar el nombre corto *Don Giovanni*³⁴⁸, resulta interesante rescatar el nombre propuesto al inicio del proyecto, ya que devela las primeras intuiciones de su autor. Ricard pretendía hacer una interpretación libre y modernizada del relato de Hoffmann, cambiando la figura de don Juan a una versión femenina, como consta en la memoria del proyecto, una "hija de la nueva mentalidad sexual". En sus palabras:

Lo de Giovanna era porque mi idea era cambiar el mito, luego me di cuenta que era un error, porque el problema de cambiar de sexo en un mito es que cambia toda la intención, porque el contexto social tiene muchas cuestiones implicadas. Entonces poner una Don Giovanna, pues sí me lo planteé, incluso la parte feminista de la

³⁴⁸ El nombre se cambió por estrategia publicitaria pues se pensó que éste le daría mayor movilidad en el circuito de festivales de cortometraje, además de que no existía ningún cortometraje registrado como *Don Giovanni*.

reivindicación sexual, pero claro, al final te queda, por el contexto social, una cosa un poco extraña. La mujer infiel, o la mujer que va con hombres y engaña se considera mucho peor que el hombre, entonces el conflicto era difícil de tratar por lo que veía incluso cuestiones morales que me iban a ir en contra.³⁴⁹

Desde la conciencia de que hacer una obra vinculada a la figura de Don Juan implicaba meterse con uno de los mitos, quizá el más importante junto con Don Quijote para la sociedad española, Ricard se dio a la tarea de sumergirse en el espesor y complejo universo donjuanesco: "cuando es un trabajo de este tipo en el que estás con un bagaje cultural, una historia, un mito, tantas cosas... yo hice el acopio de todo lo que había de Don Juan, me leí todo, me leí como diez, me leí de Molière, de Tirso de Molina, de Torrente Ballester..., me leí todas las propuestas, me vi todas las películas, me leí un libro bastante interesante de todas las versiones de Don Juan incluidas todas las Don Juanas que es por donde yo al final quería ir." Sin embargo, confiesa que hacer un cortometraje vinculado a esta temática es un trabajo un poco frustrante porque hay un deseo de comprimir todo, de condensar toda la potencia, y finalmente el propio formato del cortometraje obliga a sintetizar en cuestiones muy concretas, en un gesto, un movimiento de cámara, un diseño del espacio escénico, etc. Lo que queda en el cortometraje siempre será una porción mínima de todo lo que se ha trabajado, aunque a nivel personal el proceso de investigación y lectura resulte en un aprendizaje incluso mayor que el de la realización del corto. Para Ricard "cuando abor das un proyecto con un bagaje cultural tan potente siempre te estás quedando frustrado" lo que hace que su relación con *Don Giovanni* sea "ambigua" porque "es bastante amputado", más de lo que hubiera querido. Esta "amputación" no sólo se debe a la selección de contenidos

³⁴⁹ Fragmento de la entrevista realizada a Ricard Carbonell en noviembre del 2014.

Cabe destacar que cada vez que el llamado en nota al pie inicie con " Carbonell, Fragmento de entrevista..." se está haciendo alusión a ésta entrevista en particular y no a ninguna otra realizada por otras personas.

que hicieron que muchas cosas quedaran fuera, ni al procedimiento natural de depuración que cualquier proceso creativo implica, en el caso del cortometraje de Ricard, esta "amputación" estuvo fuertemente determinada por las condiciones de producción del corto dentro de la ECAM y a una serie de circunstancias de las que hablaremos más adelante.

Ahora bien, resulta importante, para entender el proceso, profundizar en la concepción del mito que Ricard configuró a partir de su proceso de investigación, así como los motores que lo llevaron a plantear su propuesta en los términos que lo hizo. Dada su formación musical, Ricard tuvo contacto con la obra de Mozart muchos años antes que con el relato de Hoffmann; en realidad llegó a él a partir de un interés por sus escritos musicales. Al leer el cuento de *Don Juan* se sintió atraído por la relación Hoffmann-Mozart, en gran medida por la admiración profunda de Hoffmann hacia el compositor austríaco: admiración suficientemente profunda como para haber cambiado su tercer nombre Wilhelm por el de Amadeus. Ernest Theodor Hoffmann, conocido como E.T.A Hoffmann, agregó la "A" como homenaje a Mozart.

Para Ricard lo más interesante en el relato de *Don Juan*, lo que lo llevó a pensarla como potencialmente cinematográfica, es la estructura narrativa que se construye con un manejo temporal muy particular, la ambigüedad argumental, así como su carácter ensayístico que la sitúa en un planteamiento atípico de los relatos hoffmannianos, coincidía con las búsquedas creativas del director. Carbonell sostiene que cuando leyó el relato no podía dejar de pensar "eso está dispuesto en letra porque no lo podía (Hoffmann) pasar al cine", desde su perspectiva el *Don Juan* de Hoffmann es totalmente cinematográfico.

Aunque Ricard reconoce en la figura de Mozart una de las principales potencias creativas de su trabajo, para él es "quedarse un poco corto de miras pretender que el *Don Giovanni* sea una cuestión musical". Considera la ópera de Mozart como una de las más representativas expresiones del mito, pero desde su punto de vista "Don Juan es antes una propuesta literaria, una propuesta teatral, y antes un símbolo real de la realidad misma, por lo que es un símbolo de un ser frente al conflicto de la relación con su pulsión sexual".

En este sentido resulta interesante notar que para el director la potencia erótica del mito se sitúa concretamente en el ámbito sexual. En la memoria del proyecto³⁵⁰ dice, explícitamente, que las intenciones del corto eran llevar a cabo una "revisión del mito sexual" lo que fue confirmado por Ricard en la entrevista a través de la siguiente explicación:

¿Por qué es una pulsión sexual?, no lo sé..., es verdad que lo veo así porque por encima de las convenciones sociales hay una pulsión sexual que es la que le lleva a esta traición constante fuera de las convenciones. Una vez que no están estas normas sociales, esa pulsión queda controlada, queda apaciguada y se convierte en otra cosa, en erotismo podríamos decir. Para mí la pulsión principal en *Don Giovanni* es sexual. Es de tener la mujer que le gusta e ir a copular con esa mujer, más allá de la cuestión del erotismo que probablemente ya más en Mozart o en Molière sea una cuestión estética.³⁵¹

Resulta importante no perder de vista esta perspectiva para comprender que la reinterpretación del mito que Carbonell buscaba hacer en su cortometraje estaba siendo enunciada no desde una perspectiva erótica sino desde una visión de la pulsión sexual como centro de su discurso, lo que no excluye que al abordar los planteamientos estéticos de su corto podamos hablar en términos de erotismo. Sin embargo, cuando leemos que su

³⁵⁰ Cuyo contenido se puede leer completo en el apartado de *Memoria y Guión* en la Constelación interactiva.

³⁵¹ Carbonell, Fragmento de entrevista.

intención era hacer una relectura del mito teniendo como eje principal un personaje femenino, una "hija de la nueva mentalidad sexual" debemos preguntarnos ¿de qué nueva mentalidad está hablando? y ¿por qué la potencia erótica está en su cortometraje aliada a la pulsión sexual?, ¿qué clase de planteamiento crítico es el que Ricard se proponía hacer con su cortometraje? Para responder en la justa medida estas interrogantes resulta indispensable tener la conciencia de que la lectura del director está vinculada a una visión personal sobre las nuevas formas en las que él observa que funcionan las relaciones sexuales, amorosas, y la producción del deseo en su sociedad. Desde la perspectiva de Ricard, que es la perspectiva de un cineasta catalán que en aquel momento tenía treinta y dos años, las relaciones humanas han cambiado: "con las nuevas tecnologías, las nuevas maneras de relacionarse, las nuevas formas de parejas... antes la gente se casaba y estaba cincuenta años con esa persona y era el prototipo, ahora están cada cinco años separándose de pareja, o cada tres años, o bueno se casan y tienen hijos y eso parece que sigue siendo un poco el sustento del matrimonio pero yo lo que veo alrededor es un cambio de mentalidad sexual por supuesto y de relaciones interpersonales de sexos también." Es a partir de esta visión de la que Ricard se centró para la construcción de su guión cinematográfico inspirado en el relato de Hoffmann. Resulta en este punto indispensable adentrarnos en el argumento hoffmanniano para situar la relación transmedial, es decir el trayecto del lenguaje literario al cinematográfico.

Del Don Juan de E.T.A. Hoffmann a la puesta en guión de Ricard Carbonell

Se diría que conoce el arte fascinador de la serpiente de cascabel; es como si las mujeres a las que mirara ya nunca más pudieran apartarse de él y que, acometidas por la violencia extraordinaria de su atractivo y fuerza varonil, ellas mismas desearan su propia perdición.³⁵²

E.T.A. Hoffmann

Comprender el trayecto del relato de Hoffmann hacia el lenguaje cinematográfico que se materializa en el cortometraje de Ricard Carbonell, implica atender el fenómeno de transmedialidad, es decir el desplazamiento de medios y su nueva configuración, en diversos niveles de análisis. Sin embargo, en este apartado nos limitaremos a abordar este cambio de medios concretamente en lo que se refiere al argumento, a la relación intertextual entre el texto de Hoffmann y los diversos textos de Ricard: en especial en la cuarta versión del guión y la memoria del proyecto. Ya tendremos oportunidad de profundizar en las complejidades estéticas y simbólicas de la relación transmedial de Hoffmann y Carbonell más adelante, cuando nos avoquemos a las imágenes de la promesa en las constelaciones del siguiente capítulo expresadas en algunas escenas concretas del cortometraje ligadas a pasajes específicos del relato.

Ahora bien, uno de los primeros asuntos que resulta importante destacar es que, tal y como aparece en los créditos iniciales del cortometraje, el *Don Giovanni* de Ricard está "inspirado en *Don Juan* de Hoffmann", es decir no es propiamente hablando una adaptación del relato, sino un punto de partida creativo para el cineasta en la construcción de su obra, una analogía.³⁵³ De tal manera que la construcción cinematográfica de Ricard

³⁵² E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, 19.

³⁵³ Como ya lo habíamos mencionado desde las categorías de Geoffrey Wagner en el apartado dedicado a la intermedialidad.

es una ficción hoffmaniana que conserva la esencia del relato pero sin estar sujeta al argumento que en él se plantea, es una suerte de delirio creativo cargado de agudeza y libertad.

En 1812 E.T.A. Hoffmann escribe el relato corto *Don Juan*, como un homenaje a la ópera de Mozart, este texto será incluido más adelante en la obra *Fantasías a la manera de Callot*, publicada entre 19814-19815 por su amigo y editor Carl Friedrich Kunz. En este texto podemos ver expresadas algunas de las temáticas más relevantes del romanticismo alemán, tales como la exaltación de la música como el único arte verdadero, la introducción de lo fantástico y lo irreal, el sueño, etc. La obra polifacética de Hoffmann, no sólo sus obras literarias y poéticas, también sus incursiones en la música, la pintura, el dibujo, han sido consideradas como uno de los ejemplos más característicos del arte romántico. La vida y obra de este autor de alguna manera dan cuenta de la época de transición que le tocó vivir entre los siglos XVIII y XIX, una época sacudida por grandes cambios históricos tales como las invasiones napoleónicas, las reformas llevadas a cabo en Prusia, las guerras de liberación contra Napoleón y la posterior Restauración; en el terreno de las ideas, de la estética y del arte también se produjo un cambio fundamental: el paso del clasicismo ilustrado al Romanticismo, corriente en la que Hoffmann estuvo totalmente inmerso. Profundizar en el pensamiento romántico, y en la interesantísima vida del escritor alemán nos desviaría por el momento de nuestro propósito, sin embargo, es importante enfatizar que el relato de *Don Juan*, al que se le puede incluir dentro del género de los cuentos fantásticos escritos por Hoffmann, condensa algunas de las intenciones creativas constantes en las obras del autor y por lo tanto del Romanticismo. En el universo de Hoffmann gravita siempre lo fantástico, entendido como la irrupción de lo extraño, lo desconocido que

penetra en la realidad como un elemento de desasosiego, por provenir de un mundo distinto pero aparecer en el plano de lo real; así como la figura del doble (*Doppelgänger*), los presentimientos, las apariciones, lo siniestro y los fenómenos extra-ordinarios, entre otros. Justamente estos elementos fueron los que despertaron un interés particular en Ricard Carbonell, que desde sus propias búsquedas creativas y su, hasta cierto punto, obsesión con la idea de la doble-subjetiva en el cine, en la que profundizaremos más adelante, encontró en el relato de Hoffmann el material idóneo para construir su cortometraje.³⁵⁴ Un cortometraje que privilegia la ambigüedad argumental y la condensación de los ejes espacio-temporales.

Resultaría innecesario transcribir el relato de Hoffmann para aproximarnos a su argumentación general, además, como ya he mencionado, tendremos oportunidad de abordar algunos de sus pasajes más adelante. Resulta útil entonces acudir a la "memoria del proyecto" en la que Carbonell explicita sus intenciones respecto a la "adaptación" que se propone hacer con su cortometraje, transcribo entonces la propuesta:

MEMORIA DEL PROYECTO "DON JUAN"

Ricard Carbonell i Saurí

SINOPSIS DEL PROYECTO

Adaptación para la pantalla del cuento "DON JUAN", del escritor romántico E.T.A Hoffmann. A parte de la adaptación argumental del relato, esta versión pretende ser a

³⁵⁴ Cabe destacar que en lo que respecta a la doble-subjetiva, así como a la figura del *Doppelgänger* también tuvo una influencia determinante para Ricard Carbonell la novela *Don Juan* de Torrente Ballester, de la que sin embargo, por su extensión y la complejidad que implicaría para la argumentación de este estudio, no hago sino esta referencia general. El lector podrá trazar sus propios vínculos si atiende la lectura de esta novela, que es sin duda un texto formidable. Véase: Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Biblioteca Torrente Ballester, Obra completa, 4 (Madrid: Alianza Editorial, 1998).

su vez una revisión del mito de *Don Juan*, trasladándolo a una posible versión femenina.

SINOPSIS de la adaptación

Un coche *presidencial* llega frente a un hotel de lujo. Un hombre bien vestido sale de él, y entra en el hall. Al parecer, el hotel está cerrado al público por alguna razón extraña. Al hombre le dan el pésame por su hija, y le dejan la llave de una habitación. En ella, el hombre ve en un extraño “*flashback*” —desde el punto de vista del último huésped que la ocupó— todo lo que sucedió en la todavía desordenada habitación. Ve que hay un espejo que le da opción a ver en directo un espectáculo de “*peep-show*”, e incluso a escoger chica. Aparece en la habitación la chica del espectáculo y le habla. Se trata de su hija. Intuirá más tarde, desde el punto de vista del asesino, lo que precedió al asesinato de su propia hija.

RELATO de E.T.A. Hoffmann

El proyecto pensado para este cortometraje es una adaptación para la pantalla del cuento “DON JUAN”, del escritor romántico E.T.A Hoffmann, en el cual un viajero que se hospeda en un hotel es sorprendido, antes de dormirse, por una orquesta lejana que afina sus instrumentos, que resulta ser un espectáculo de ópera que se da esa noche para los huéspedes. Sólo tendrá que abrir una puerta de la habitación para disfrutarla desde su palco privado. El breve inicio da cuenta de la trama.

“Una exclamación y un grito agudo que decía: “La función va a empezar” me despertaron de mi profundo sueño; los violones sonaban..., se oía el tamborileo de los timbales..., (...) ¿Estaba entregado a Satanás? No; estoy en el cuarto del hotel en que me hospedé ayer noche. Encima de mi cabeza cuelga justamente el cordón de la campanilla; tiro de él y aparece el camarero.

—¿Qué demonios significa la música que se oye aquí mismo? ¿Es que hay algún concierto en la casa?

—Su excelencia quizá no sabe que este hotel está unido al teatro. Esa puerta que está tapada con una mampara da a un pasadizo que conduce al número 23, que es un palco de forasteros.

—¿Qué? ¿Teatro? ¿Palco de los forasteros?

— Sí, un palco pequeño, con capacidad para dos o tres personas a lo sumo, sólo para viajeros distinguidos, tapizado en verde, con celosías junto al escenario. Si su excelencia tiene el gusto en asistir, hoy damos Don Juan, del famoso Mozart de Viena. El precio de la entrada, se lo cargarán en cuenta.

(...) Esto último lo dijo abriendo la puerta del palco; tan de prisa me dirigí a él en cuanto oí decir Don Juan. El teatro, proporcionado al lugar, estaba adornado con gusto y con una iluminación brillante. Los palcos y las butacas completamente llenos.

Los primeros acordes de la obertura me convencieron de que la orquesta era muy buena, y, si los cantantes no estaban a menor altura, iba a pasar un buen rato con la ópera.”

En el desarrollo del relato, la contraheroína de la ópera de Mozart, Ana, aparece, tras interpretar magistralmente un *solo* en el escenario, sentada en el palco de nuestro protagonista. La extraña e intrigante conversación que llevan a cabo, donde Ana deja entrever su amargura al interpretar su personaje lírico, deja al protagonista en vilo. Más tarde, después de cenar, tras esta extraña experiencia, el personaje intenta volver al palco, en busca de alguna huella de Ana, que desapareció súbitamente para volver a escena. El palco está ahora vacío. La función se ha suspendido. El día siguiente, mientras desayuna en el comedor del hotel, oye en una conversación que Ana murió tras interpretar su papel.

Después de la breve sinopsis argumental del relato de Hoffmann, Carbonell explica cuál es su propuesta:

ADAPTACIÓN

La versión que se pretende no contará con un palco de ópera. No será una versión de época, sino una versión modernizada en todos los aspectos, sustituyendo la detallada y pormenorizada escena de la Ópera de Don Giovanni – a la vez que compleja a cualquier adaptación —por una cabina de sex-shop que el huésped tiene a su disposición, como espectáculo añadido a la acomodada estancia. El hecho de adaptarlo a un tono declaradamente sexual se debe a que la Ópera que Hoffmann analiza es el Don Giovanni, la célebre versión de Mozart del mito sexual de Tirso de Molina.

Con el pretexto de adaptar el cuento original, el cortometraje pretende ser una revisión moderna del mito de Don Juan en sus varias connotaciones: el libertinaje del personaje, su prepotencia respecto a su facilidad por las conquistas, la amoralidad con la que aborda su vida sexual, su condición de clase dominante, su castigo final. Todo esto renovado por el hecho de sustituir el personaje por una chica joven, hija de la nueva mentalidad sexual. Así, se sustituye a Ana –soprano de la Ópera y a su vez

personaje del cuento— por una de las *girls* del espectáculo porno que el personaje masculino presenciara. La chica, como en el relato, aparecerá en su habitación, hablará con él. Desaparecerá, y en extrañas circunstancias, morirá asesinada por el cliente que la habrá escogido esa noche. Todo ello, parábola del argumento de Don Juan.

En la adaptación se plantean las mismas cuestiones que en el mito de Don Juan, tanto su condición social, como la sexual, así como el final moralizante, sólo que la sustitución por una chica cambia radicalmente los mecanismos sexistas de esta versión. Se trata de una “hija de Don Juan”.

Se han tenido en cuenta tanto las versiones de Zorrilla y de Tirso de Molina como la de Mozart, así como elementos de la novela de Torrente Ballester. El motor y el argumento, así como la ambigüedad argumental, se inspiran directamente en el “Don Juan” de E.T.A. Hoffmann, y en la ambigüedad argumental que suele acompañar todos sus cuentos.

Ahora bien, como se puede notar, la analogía que hace Carbonell del relato de Hoffmann conserva ciertas estructuras argumentales comunes tales como el hecho de que la historia comience también con un "extranjero", en este caso el padre de una chica, que al igual que el extranjero de Hoffmann es visitante de un hotel. Aunque hay una diferencia sustancial en el hecho de que el padre va al hotel para reconocer el cadáver de su hija, de la que sólo sabemos que ha sido asesinada en una habitación de este sitio, aunque desconocemos los motivos. Cuando el padre entra a la habitación, observa la escena del crimen en donde prevalece el desorden y las huellas de un conflicto, lucha encarnizada, que parece haber derivado en el asesinato de su hija. Tras una rápida mirada a un reflejo en el espejo de una puerta (elemento que será clave para entender el cortometraje), alertado por esa fugaz visión, el padre cruza la puerta y tras recorrer un largo y oscuro pasillo se detiene frente a un botón que al accionarlo le da la posibilidad de ver un espectáculo erótico en el que su hija es la protagonista. La ruptura del velo que en el relato de Hoffmann se plantea como onirismo, en el corto de Carbonell se da al atravesar esta puerta-espejo. Sabemos, o

intuimos que el padre accederá a otra realidad una vez que recorra el pasillo. Ese transitar por la oscuridad recuerda a algunos ritos iniciáticos, aquí se nos presenta en la figura del pasillo estrecho negro lo que a nivel simbólico podría interpretarse como una alusión al nacimiento, con el parto, con ir a la matriz, el regreso a eso primordial del ser humano. La revelación, la epifanía, será hallada en esa otra realidad.

Carbonell unifica, de alguna manera el espacio del teatro y el del palco del relato de Hoffmann en la figura del *peep-show*, cabina erótica, en la que se desarrolla un espectáculo. Es interesante notar que, si entendemos este personaje femenino como la "hija de Don Juan", esa "hija de la nueva mentalidad sexual" de la que Carbonell habla, el padre de ella debe ser Don Juan. Es decir, el padre representa de alguna manera el Don Juan de la tradición mítica, que desde la perspectiva de Carbonell es ese abusador de mujeres que las usa y deshecha tras haber satisfecho su deseo sexual. Resulta curioso que en cambio, la chica del *peep-show*, la hija, está en total dominio de la situación, ella controla y seduce, es hasta cierto punto una Don Juana. Aunque se conservan algunos elementos comunes con el relato de Hoffmann, sobre todo en lo que respecta a la ruptura constante de los planos espacio-temporales, en el sentido de los personajes nada hay en común. En el cortometraje los personajes son una especie de entidades simbólicas, en donde el padre está representando la vieja mentalidad sexual, y la hija la libertad sexual. Sin embargo, es una figura femenina que está situada en un entorno completamente machista, el padre contempla el espectáculo por una persiana, pero no está solo, hay otros tantos hombres alrededor disfrutando voyeristamente de la acción.

La chica seduce y atrae con su mano a un hombre, vestido a la usanza del siglo XVII que también podría entenderse como Don Juan. En un momento la chica, mientras es penetrada por esta suerte de Don Juan, fija su mirada en el padre, que en el reflejo se ve

como un voyerista enmascarado. Este es el único momento en el que dejamos de ver las cosas desde el punto de vista del padre y las vemos desde el interior del *peep-show*. Tras este momento, que podemos situar como el clímax dramático, aparece un tercero en escena: es el comendador. Un hombre con el torso desnudo y que pareciera salido de una película porno con calzoncillo de cuero, máscara negra y capa: la muerte que viene a buscarla. El padre turbado presiona de nuevo el botón, incapacitado para seguir mirando el sacrificio de su hija. Tras recorrer de nuevo el pasillo llega a la habitación en la que observa la última escena antes de la muerte de su hija, pero la observa desde el punto de vista del asesino. Pareciera que se ha metido en el cuerpo de ese voyerista que ha visto el espectáculo y que ha cruzado la mirada con la chica, al parecer pactando para ir después a tener relaciones sexuales con ella en el cuarto del hotel. Después de tener sexo el hombre intenta pagarle, la chica le dice rechazando el dinero: "lo hago porque me gusta", "cómprale algo a tu mujer o a tu hija, si tienes". Después de eso lo besa y desaparece. El padre regresa de nuevo, atravesando el pasillo, al *peep-show*, que esta vez está vacío, no hay espectáculo, igual que en el relato de Hoffmann cuando el extranjero regresa al palco en busca de Doña Ana. Cuando el padre vuelve a la habitación, se sienta apesadumbrado en la cama, se nos revela a los espectadores a partir de una serie de fragmentos de la historia en *flashback* las posibles razones del asesinato, después de esto el padre saca una pistola del bolsillo y se pega un tiro en la cabeza. Cae el cuerpo del padre sobre la cama sangrienta en la que al instante aparece, por primera vez. el cuerpo sin vida de la chica.

Resulta importante destacar que la historia se construye de escenas sueltas, casi como entidades con independencia, que se van encadenando para conformar un todo que otorgue coherencia al relato y que sin embargo nunca se puede percibir como una coherencia concluyente. Quedamos con la sensación de no saber quién ha matado a la

chica, cuál fue la secuencia temporal de los sucesos, y si fue el padre el asesino o el voyerista.

El corto de Carbonell nos lleva a la ambigüedad de las coordenadas espacio-tiempo, no sabemos qué es real y qué no lo es. Todo se nos presenta como verdadero y real a los ojos del protagonista, y de los nuestros como espectadores porque casi todo el tiempo lo vemos a partir de su punto de vista.

En el flash back que vive el hombre en la habitación se cuenta (podemos llegar a intuir) que alguien, después de ver el espectáculo, ha pedido sexo con la chica, a lo que ella accede: «de vez en cuando me apetece follar con algún cliente, ¿eso qué tiene de malo?» son sus palabras. Esa persona que no podemos llegar a ver pero que entendemos es el reflejo enmascarado del padre (su *doppelgänger*) es la que la mata. En el espectáculo sucede exactamente lo mismo, cópula y muerte. A Don Giovanni se lo lleva al más allá el comendador, al show *girl* se lo lleva un personaje de fuera del *peep-show*, como si fuera igualmente del más allá. La muerte en este caso llega a ambos personajes de la ópera y no sólo a Don Juan. Este concepto lleva a una de las ideas fundamentales del corto, que es hacer de la chica un Don Giovanni femenino y moderno, hija del concepto machista original. La figura del padre representa el Don Juan viejo, ya desprovisto de sus facultades seductoras, que observa a través de los ojos de «otro» en qué se ha convertido su hija. Los celos, la rabia y la anteriormente citada idea del amor incestuoso le llevan a desdoblarse en el personaje que vemos en el espejo.³⁵⁵

Sobre las implicaciones simbólicas y estéticas del cortometraje de Ricard, en relación al relato de Hoffmann, volveremos después, ya que algunos elementos como la máscara, el espejo, el *Doppelgänger*, y otros tantos exigen una problematización y profundidad discursiva mucho mayor que la que hasta este momento le hemos dado. Por el momento baste con subrayar que la reescritura de Ricard sobre el relato de Hoffmann coincidía en

³⁵⁵ Javier Calvo Giménez, *Visiones del Don Giovanni: de Hoffmann a Carbonell*, (trabajo que se realiza dentro del marco de la asignatura de «Dramaturgia musical» del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte), 13.

algunos de los planteamientos y formas que el escritor alemán utilizó para la creación de su relato, aunque por otro lado a Carbonell le interesaba emplear estos elementos para construir una visión crítica del mito de Don Juan, cosa que en el relato hoffmanniano no está presente. Ricard pretendía, en sus propias palabras "matar al mito, porque para mí el mito está muerto, en la nueva generación, en la nueva sociedad, el mito de Don Juan no es exclusivamente masculino". Por lo tanto, al matar a la chica Ricard buscaba acentuar que lo que la asesinaba no era su padre, o un hombre concreto, sino que "la mata no un personaje, la mata una generación, la mata un prejuicio."

Llegar a la determinación de matar al padre fue en cambio un proceso que no estaba contemplado dentro de ninguna de las versiones del guión. Ricard explica cómo llegó a este planteamiento: "Y si, yo le mato al final, es verdad. Me llevó tiempo pensar que era el padre porque no es el padre en Hoffmann, me llevó tiempo elaborar esa cuestión generacional que no es el caso en ninguna de las dos (Mozart y Hoffmann), o sea, generar que el padre era el padre de la nueva Don Giovannina y que el padre moría y ella también, y que mueren esos mitos para una idea de un futuro más igualitario." Desde su perspectiva al hacer que el padre se suicide estaba matando simbólicamente toda una tradición de pensamiento represor y tradicionalista sobre el deseo sexual y las formas de vivirlo. Ya veremos más adelante cómo esto causó severos problemas al cineasta en relación a la recepción de su trabajo que sin embargo, desde un punto de vista simbólico, resulta totalmente coherente ya que casi en cualquier representación de Don Juan, igual que en los ritos iniciáticos, se comienza el desarrollo de la historia con la muerte y se culmina de nuevo en la muerte.

Ahora bien, más allá de las conexiones con Hoffmann, el cortometraje de Carbonell tiene una relación esencial también con el *Don Giovanni* de Mozart, nos avocaremos a ella para tener un panorama más adecuado del cortometraje.

La síntesis del discurso musical

Llama la atención la selección de pasajes de la ópera que Carbonell eligió para su cortometraje; concretamente se trata de un fragmento de la obertura, un fragmento del *la ci darem* (aria de la seducción de don Giovanni a Zerlina, la campesina) y un fragmento del acto final en el que aparece el Comendador. Analizaremos a nivel musical estos fragmentos más adelante, pues constituyen tres de los pasajes musicales más relevantes en lo que a las imágenes de la promesa se refiere. Al cuestionar a Ricard por qué había elegido precisamente estos pasajes y no, como podría pensarse por la asociación con el relato de Hoffmann, algún fragmento de las arias de Donna Anna, el cineasta contestó:

A mí me parece que las escenas más brillantes de la ópera, más brillantes porque confluyen cosas aquí, no musicalmente hablando, son el *la ci darem la mano* y el momento del Comendador. Desde luego para mí el momento del Comendador es probablemente el más brillante, ahora el *la ci darem la mano* es más meloso, menos romántico más clásico desde el punto de vista del estilo. Y en la parte del Comendador veo ya el futuro del romanticismo que ya está en Beethoven, luego esto está comprimido en la obertura, el final. Pero el *la ci darem la mano* porque probablemente es la más popular de las arias del Don Giovanni y ¿por qué está inspirada en esta?: es histórico porque concluye todo, concluye el momento del engaño, el momento de Don Giovanni seduciendo con una música que relaciona esa seducción que tiene, pero para mí el Don Giovanni se podría comprimir en esos dos momentos.

El fragmento de la obertura está presente en el cortometraje de Ricard en los créditos iniciales. La música y el sonido de los créditos en un audiovisual son considerados como extra ficcionales, en este caso podemos considerar que tiene un alto valor de sentido ya que

en esos treinta y dos segundos Carbonell nos adentra, a partir del sonido, en la atmósfera de suspenso que quería generar en su corto. Los primeros compases del aria final del Comendador, que son los mismos que en la Obertura de la ópera de Mozart, en combinación con el sonido de sirenas de policía o de alguna ambulancia nos introducen de inmediato en un clima de expectación y de misterio.

Ahora bien, en lo que respecta al resto del cortometraje, la música de la ópera solo aparece en la escena del *peep-show*. Este dato es importante porque para Ricard esta escena fue el punto de partida para la construcción de su corto. Aunque en un inicio pensó en hacer una versión fiel del relato de Hoffmann, confiesa que un poco por la carencia de recursos, las limitaciones de no poder filmar en un teatro, por ejemplo, y un poco porque la propia época en que vivimos resulta ser estimulante para pensar en reescrituras, lo llevaron a pensar en que si estamos hablando de un mito sensual la traslación de la ópera se podía hacer a un contexto un poco más "hard core", y de ahí provino la idea de la cabina erótica o *peep-show*. Esta escena constituye entonces una síntesis de toda su propuesta creativa ya que concibió la historia a partir de este elemento que representa la génesis de todo el conjunto:

[...] Puede parecer mentira pero, en mi caso, muchas veces es una imagen o una secuencia la que influye principalmente a la hora de hacer un corto. [...] Como soy músico, en ocasiones lo que me influye es directamente la música [...]. En el caso de Don Giovanni, aunque fuera la adaptación de un cuento, también la semilla importante fue imaginar una atípica secuencia que me daba vueltas en la cabeza: el travelling circular en el *peep-show*. Todo lo demás en el corto parece y es una excusa. ¡A veces un plano vale más que la película!, o la sugiere..., o la resume...[...]. Se cree, pues, que los directores pensamos primero una historia, pero a veces pensamos primero en una imagen, generalmente en movimiento.³⁵⁶

³⁵⁶ Extraído de la entrevista a Ricard Carbonell realizada por Grace Melissa Escalante Serrano disponible en la página web oficial del realizador. URL: <<http://www.ricardcarbonell.com>> (escritos – entrevista)

Esta imagen en el cortometraje tiene una potencia tremenda, la plataforma giratoria del *peepshow* aunada al *travelling* de la cámara logra un efecto muy importante. Los fragmentos musicales de la ópera cobran valores de sentido en este contexto muy interesantes; volveremos a ellos en otro momento, pero baste con decir que la fuerza del discurso musical en esta escena es la condensación perfecta del discurso, el teatro y el palco de Hoffmann, la fuerza del mito donjuanesco, y la suma de representaciones de *Don Giovanni*.

En cuanto a la selección de la versión musical que decidió usar para el corto, el director comenta que durante los ensayos para la filmación estuvo utilizando tres pistas musicales distintas, porque aunque las acciones que llevan a cabo los actores son mínimas y la escena dura poco, era importantísimo lograr sincronizar los movimientos: "estuvimos ensayando mucho porque se tenía que acotar cuántos segundos iba a durar, cuántos segundos iban a hacer, cuando está dando la vuelta, ahí por ejemplo, pues eran milimétricos todos esos movimientos." Con todas esas versiones fueron a derechos de autor y finalmente se decidió quedarse con la versión húngara de la *Hungarian Radio Choir* de la Nicolaus Esterhazy Sinfonia porque era la más barata. Justamente porque los países de Europa del Este tienen unas políticas muy distintas en cuanto a derechos de autor se refiere, suele ser una práctica común que las producciones cinematográficas utilicen sus versiones porque en Europa Occidental los costos son altísimos.

El lenguaje cinematográfico y la doble-subjetiva

Para la construcción de una obra cinematográfica resulta imprescindible la elección de un lenguaje específico, es decir, la búsqueda de un estilo personal del director, aunque siempre está influida por los cineastas a los que admira, requiere de la toma de decisiones argumentales, pero sobre todo técnicas, muy específicas. En el caso de Carbonell, quien se siente inclinado hacia el cine experimental y se confiesa admirador del cine de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Sergei Eisenstein, y de manera especial de los cineastas Peter Greenaway y Víctor Erice, su cortometraje *Don Giovanni*, a pesar de no considerarse atraído hacia su cine, tiene una gran influencia de David Lynch.

En eso me ha pasado una cosa: yo me considero, por mi manera de tratar el cine, un cineasta moderno, con las rupturas de realidades, no clásico, no narrativo. Pero cuando hice el corto yo no era muy fan de Lynch, luego veo que Lynch tiene mucho de Hoffmann, su cine lo tiene muy aguzado. Es más, este año vino Lynch y entrevistándolo, tuve el honor de grabar la conversación de Lynch, estuve ahí muy cerca, pero no era muy fan de Lynch. Me parece uno de los grandes artistas del cine por supuesto es muy ambiguo, muy estimulante, tiene cosas de puesta en escena y de ambigüedades que se generan. Cuando vi esa confluencia, no siendo muy fan de Lynch, haciendo este corto me vi en una dicotomía porque me estaba sintiendo cada vez más posmoderno y no es lo que yo congenio con la cinematografía, porque de repente estaba Mozart, Hoffmann, un *peep-show* ...³⁵⁷

La exigencia misma de su proyecto llevó a Carbonell a emplear algunos referentes que aportaban con sus planteamientos estéticos soluciones para el lenguaje cinematográfico de su corto. De tal manera que se pueden advertir, por ejemplo en la "escaleta" del proyecto y en los "diseños de ambientes,"³⁵⁸ algunos referentes a escenas de películas tan diversas como *Eyes wide shot* y *El Resplandor* de Stanley Kubrick, *Hardcore* de Ilya Naishuller,

³⁵⁷ Carbonell, Fragmento de entrevista.

³⁵⁸ Ambos documentos se encuentran entre las «reverberaciones» que podemos ver en el apartado de *Planes de filmación* en el interactivo, se incluye ahí también la planificación del rodaje.

Bleu de Kristof Kieslowsky, *Casino* de Martin Scorsese, *Cypher* de Vincenzo Natali, y *Mulholland Drive* de David Lynch. "De igual manera, las alusiones al thriller contemporáneo o al *noir* son continuas, ya sea por el modo narrativo similar a un policial, como por su estética tenebrista y tendente a la estilización formal. El cine de terror también está presente en las apariciones del espejo, así como elementos del suspense, del musical y del porno softcore, así como también del surrealismo."³⁵⁹

Más allá de las influencias estéticas y argumentativas tomadas de las películas recién citadas, Ricard Carbonell es un cineasta que no sólo ha hecho cine, sino que ha producido una gran cantidad de escritos sobre cine. En su página de internet se puede ver que ha sido un escritor prolífico que no ha cesado de generar crítica, y diversos textos en los que se materializa una intensa producción de pensamiento reflexivo en torno al hacer de un cineasta. Quizá el más importante, al menos dentro de este contexto, es el texto derivado de su investigación de tesis *La Mirada prohibida: El Plano Subjetivo* desarrollada en el doctorado en Teoría y análisis cinematográfico en la Universidad Complutense de Madrid.³⁶⁰ Desde la perspectiva de Carbonell para hacer cine "como requisitos imprescindibles, creo que hay que tener conocimientos no sólo técnicos sino también humanos y artísticos, y hay que ser una persona abierta a cualquier arte, desde la literatura, al arte plástico, a la música. Tienes que tener un abanico muy amplio de intereses, porque si no, te quedas, tarde o temprano, estancado." Cuando habla de no sólo quedarse en el plano técnico, Ricard asegura que todo cineasta debe intentar hacerse de una visión artística y estética propia. En su caso las reflexiones en torno al trabajo de los

³⁵⁹ Javier Calvo Giménez, *Visiones del Don Giovanni*, 9.

³⁶⁰ Al momento de realizar la entrevista para este trabajo aún no había sido publicado, sin embargo, Ricard me compartió el sexto capítulo por considerar que en él se hallan algunas reflexiones imprescindibles para comprender su corto *Don Giovanni*.

planos, en concreto el empleo de los planos-subjetivos, ha sido un interés que le ha llevado a crear un lenguaje propio, aunque derivado de un conocimiento profundo del uso que esta técnica ha tenido en el cine a lo largo de la historia. Ricard dice:

(...) Desde que empecé a hacer cine han cambiado, sobre todo, criterios en relación al lenguaje cinematográfico. Por poner un ejemplo sencillo, valorar un largo plano secuencia. Si no tienes conocimientos cinematográficos no logras valorar ni un plano largo, no piensas ni siquiera en planos. Y esa es una manera muy sesgada de ver cine. Ves sólo una historia, y te pierdes el arte con el que se te está contando.³⁶¹

En la realización de *Don Giovanni* al director lo que cinematográficamente más le interesaba era lograr mediante la aplicación de la técnica, del medio en sí, plasmar una doble-subjetiva. Ahora bien, para comprender lo que es una doble-subjetiva en el lenguaje cinematográfico resulta importante definir qué es una subjetiva. Carbonell lo explica en su tesis doctoral de la siguiente manera:

En principio, el punto de vista subjetivo es una opción cinematográfica parecida a la primera persona literaria. Pero en el cine el punto de vista se narra con distintos recursos. (...) En cine una cámara subjetiva sería más parecida a lo que en literatura se narra en primera persona y en presente, algo sólo común en poesía o epistolaria. Pocas veces se ha usado narrativamente el punto de vista subjetivo de manera continua en la historia del cine, exceptuando, claro está, en planos puntuales. Los códigos en torno a los puntos de vista literales de personaje, a los que llamaremos plano-subjetivo se irán configurando de diferentes maneras y desarrollando según unas necesidades u otras. Los recursos se irán desarrollando y/o acumulando para recrear los códigos de la subjetividad: movimientos de cámara (que denota personificación); desenfoque (que denota personificación o la cámara misma); encuadre diferente al habitual; objetos cerca de la cámara.³⁶²

³⁶¹ Extraído de la entrevista a Ricard Carbonell realizada por Grace Melissa Escalante Serrano.

³⁶² Ricard Carbonell, "La mirada prohibida: El plano subjetivo", (tesis doctoral, Universidad La Complutense de Madrid, 2014), 181. Cabe destacar que esta versión fue todavía una versión preliminar del trabajo doctoral de Carbonell que él me compartió personalmente.

Es decir, una vez que asimilamos el concepto de plano-subjetivo, comprendemos que la cámara puede pasar a ser el punto de vista de muchas cosas: los sentimientos de un personaje, el estado físico (como cuando se desenfoca para hacer sentir que el personaje está mareado o borracho), o incluso como ejemplifica Ricard "En *Napoleón* (1924) Abel Glance realiza tomas lanzando la cámara por los aires para simular el punto de vista de las bolas de nieve".³⁶³

Ahora bien, para su cortometraje *Don Giovanni*, Ricard Carbonell se planteó trabajar de manera concreta una doble-subjetiva, es decir con "planos en los que aparecen los puntos de vista literales de varios sujetos a la vez, superpuestos."³⁶⁴ Quizá el ejemplo más evidente del que echa mano Carbonell en su texto es la película *Being John Malkovitch* (1999) de Spike Jonze, una clara referencia del plano moderno subjetivo. En este filme "La cámara subjetiva se usa de manera efectiva: los protagonistas (y nosotros como espectadores) entran una y otra vez en la cabeza de Malkovitch, de manera que no sólo vemos el punto de vista del actor, sino que además sentimos y percibimos a través de los protagonistas que se van metiendo en su cabeza. (...) cuya culminación es la subjetiva del propio John Malkovitch dentro de su cabeza."³⁶⁵

³⁶³ A lo largo del sexto capítulo de su tesis Ricard ejemplifica con algunas escenas diciendo por ejemplo que *Broken Blossoms* (1919) de Griffith es la primera película en la que aparece en su sentido narrativo un punto de vista subjetivo o plano subjetivo; Menciona a detalle algunas secuencias de *Seven Chances* (1924) de Buster Keaton, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) de Mamoulian, *Matd* (1925) de Pudovkin, *Suspicion* (1941) y *Vértigo* (1958) de Hitchcock, *Otto e mezzo* (1963) de Fellini, *Der Himmel über Berlin* (1987) de Win Wenders, *Forbrydelsens element* (1984) de Lars von Trier, *Le scaphandre et le papillon* (2009) de Schnabel, *Requiem for a dream* (2000) de Aronofski, *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, *Elephant* de Gus Van Sant, entre otras³⁶³. Es evidente que profundizar en las disertaciones de Ricard sobre cada una de estas películas sería interesantísimo, sin embargo, hacer mención de ellas en este trabajo no tiene más que el objetivo de ofrecerle al lector algunos referentes, entre los que seguramente habrá algunos conocidos, para pensar en torno a las distintas posibilidades de construcción de un plano-subjetivo en el cine.

³⁶⁴ Ricard Carbonell, "La mirada prohibida...", 231.

³⁶⁵ Ricard Carbonell, "La mirada prohibida...", 231-232.

Las nociones recién expuestas serán de vital trascendencia cuando abordemos en la Constelación II las imágenes que se desprenden de algunas escenas del cortometraje *Don Giovanni*, de manera específica el momento en el que el padre ve su reflejo-otro en la puerta-espejo, y el momento en el que se cruzan las miradas entre el padre-Don Juan-otro (sujeto voyerista) y la chica que es de algún modo Don Juana-Zerlina-Donna Anna-hija a la vez. El director dejó asentadas sus reflexiones en su propia tesis al respecto:

(...) aún sin mostrar tan evidente planificación³⁶⁶, en el cortometraje *Don Giovanni* (2005), el personaje principal ve toda la acción a través del punto de vista de otra persona que estuvo allí, fusionado en una sola doble-subjetiva el concepto bipolar del doble (*Doppelgänger*) romántico. (...) En el caso de esta fusión, la influencia de este corto es doblemente literaria: por un lado, encontramos el "alter ego" de E.T.A. Hoffmann integrado en su *Don Juan*, por otro la "doble-subjetiva" del *Don Juan* de Torrente Ballester.³⁶⁷

Una vez que hemos tenido oportunidad de entender los planteamientos y motores del trabajo de Ricard Carbonell, un cineasta que, como hemos podido constatar, hace cine y piensa el cine de una manera profunda, transitemos a la materialización de las ideas expuestas, es decir a explorar cómo se llevó a cabo la realización del corto más allá de la construcción del guión y el lenguaje cinematográfico que el director quería expresar en su corto.

Trabajo colaborativo, proceso de filmación y montaje

³⁶⁶ Resulta importante destacar que *Don Giovanni* fue el primer trabajo en el que Ricard Carbonell experimentó con la técnica de planos de doble-subjetiva, sin embargo en trabajos posteriores integra como elemento fundamental repetidamente el tema del plano-subjetivo, como lo podemos ver en: *Banda Sonora Muerto*, *Palomas*, *Una habitación vacía*, *La ronda de Héctor* y en *Regression*.

³⁶⁷ Ricard Carbonell, "La mirada prohibida...", 234.

Los procesos en el cine implican ciertas condiciones muy particulares. Debemos tener en cuenta que, mientras que por ejemplo en una producción teatral los tiempos más o menos largos para escribir una dramaturgia, más o menos largos para ensayar, permiten un ritmo de construcción de la obra que se estrenará en un acontecimiento teatral, la mayoría de las veces para ser repetido en varias ocasiones, permitiendo que el proceso creativo continúe; en el cine la preparación del guión, ensayos técnicos, actorales y demás preparativos están destinados al momento de la filmación y posterior edición en donde quedará cristalizada de una vez y para siempre la obra. Podemos situar dos momentos de gran expectativa dentro del proceso de filmación: el primero sería el día o los días concretos en que se realizará; el segundo, cuando tras el proceso de montaje se ve por primera vez la película. Esto en el plano de las "promesas" personales de un cineasta, es decir, en lo que respecta a la materialización de su obra después de la apertura de expectativas que se haya hecho desde el trabajo de creación del guión y de las decisiones sobre el lenguaje cinematográfico. Claro que también, el estreno de la obra frente al público y sus posteriores proyecciones conllevan otro tipo de expectación en la que se espera que la obra tenga una buena acogida.

En el caso de *Don Giovanni* estos procesos, más allá de las intenciones creativas de Ricard, estuvieron minados de una serie de situaciones complejas por el contexto de realización del corto. Desde la perspectiva de Carbonell desde el inicio la situación fue ambivalente, pues los productores del cortometraje al inicio estuvieron de acuerdo, pero luego por cuestiones personales fueron cambiando de opinión y actitud. Más allá de la anécdota, lo cierto es que el corto de Ricard fue el único que se filmó en cuatro días, en lugar de cinco, tiempo que la escuela destinaba para la filmación de sus cortometrajes, que por cierto estaban proyectados para ser filmados en 45 mm, lo que implicaba algunas

complejidades distintas a las actuales filmaciones digitales.³⁶⁸ La disminución de horas de filmación tuvo consecuencias importantes en el resultado final del corto.

Pero antes de hablar sobre la filmación, quisiera hablar del proceso de selección de los actores y la actriz. Aunque la práctica conjunta de la ECAM implicaba que los actores de los cortos fueran del diplomado de interpretación de la escuela. El perfil que Ricard necesitaba para sus personajes era muy específico y no había en la escuela quienes lo cubrieran, así que decidió hacer un casting. Buscó un hombre mayor para ser el padre, una chica joven (de unos dieciséis años según apunta en el "guión") para ser la *girl* del *peep-show*, y dos actores más, que idealmente tuvieran entrenamiento como bailarines o cuerpos muy atléticos para realizar el trabajo en la cabina erótica. Aunque en la "memoria del proyecto" Ricard apunta una serie de actrices ideales para llevar a cabo el papel de la chica ("ACTRICES: Lolitas de la escena española: María Valverde, Verónica Sánchez, Leticia Dolera..."³⁶⁹), finalmente se decidió por una actriz bastante mayor, lo que cambia radicalmente el discurso. La explicación a este respecto de Ricard fue:

No que fuera adolescente, no Lolita, pero sí pongamos de unos veinte años, pero ahí hubo muchos problemas con producción. Fueron problemas de no hacer bien el casting. Hicimos castings, se nos tumbaron las propuestas más interesantes, hicimos otro casting, se nos volvieron a tumbar porque tenían una serie de cosas o porque no les interesaba el proyecto o por las cuestiones de que en un principio iba a haber

³⁶⁸ la generación de Ricard fue la última en rodar en 35 mm, Ricard comenta con cierta nostalgia: "Sí nosotros les contaremos a nuestros hijos que fuimos la última generación que montó en moviola. Porque en la nueva generación ya nadie está montando en moviola. Y nuestra generación, y fue un lujo porque una moviola es la herramienta de la historia del cine. pero nosotros ya estábamos incluso en ese punto, las moviolas ya se usaban solo para las prácticas de tercero, que es una cosa, ya era arcaica cuando nosotros estábamos. La sensación es que eso estaba a punto de..., y luego lo que siento es que esa enseñanza de trabajar en eso es para que en un futuro en las filmotecas, en las que en el futuro se tenga que hacer está muy bien que los montadores tengan la práctica, que sepan cómo hacer eso, es importante que de vez en cuando se enseñe eso en una escuela y que haya una moviola."

³⁶⁹ Ricard Carbonell, "Memoria del proyecto", 3.

desnudos y tal, pero al final al proponer un tercer casting y tuvimos que aceptar de lo que había, a ver qué hacíamos.³⁷⁰

Respecto al resto de los actores, aunque no fueran los que Ricard había soñado, quedó bastante satisfecho³⁷¹.

En cuanto al diseño escénico y espacial, el corto requería para su realización principalmente dos espacios: la cabina erótica y el hotel (exterior, hall, y habitación). El *peep-show* desde el inicio se planeó para ser filmado en el plató de los estudios de la escuela por la imposibilidad de hacerlo en una cabina erótica de un sex shop. Su construcción fue una colaboración de Ricard con los chicos de producción artística y el director artístico Álvaro "Coque" Gordo. Según relata Carbonell, la relación con los de producción artística fue muy buena, "ellos estaban encantados con el corto porque podían hacer un *peep-show*, cosa que es única en la producción de un corto". Incluso cuenta como anécdota parte del proceso de investigación para realizar el *peep-show*:

Es más, fuimos el de producción, el director de fotografía, el de arte y yo juntos, muy divertida la escena, quedando por la mañana para ir a un *peep-show*. Fue una situación bastante curiosa. Y yo pedí a una de las chicas. Hay una sex shop en la que hay un *peep-show*, pedí hablar con el director para tomar medidas y al final nos dieron largas y no pudo ser, pero bueno, igual fuimos a investigar, con el ojo midiendo.³⁷²

Finalmente el *peep-show* quedó muy bien, con las condiciones idóneas para hacer los movimientos de *travelling* de la cámara y la plataforma giratoria que Ricard quería, claro que fue un montaje escénico costoso que no estuvo falto de críticas en el ambiente poco

³⁷⁰ Carbonell, Fragmento de entrevista.

³⁷¹ El reparto de actores que aparece en los créditos del cortometraje es: César Sánchez (padre), Mónica Santa María (hija), Ignacio García Bustelo (repcionista), Fernando Valdivielso (Don Juan) Alex (Comendador), Fernando Ustarroz (reflejo).

³⁷² Carbonell, Fragmento de entrevista.

amigable en el que se estaba desarrollando el proyecto.³⁷³ En cambio el hotel, "fue un fracaso", no sólo porque no fue posible que fuera una "habitación del hotel lujoso, espaciosa, estilo rococó"³⁷⁴ que en una de las versiones del guión aparece escrita marcando las intenciones de Ricard, sino que no fue posible filmar en un hotel ni adaptar el espacio a los deseos creativos del director. Las condiciones de filmación en la productora de Enrique Cerezo, una persona muy rica e influyente, director de la LETI de Madrid, que les cedió el espacio para filmar, fueron terribles, al punto de que Ricard tuvo que eliminar una escena completa, además de hacer una serie de ajustes en aspectos que él consideraba de vital importancia para que fuera entendido el cortometraje. Transcribo sus opiniones expresadas al respecto durante la entrevista:

El presupuesto fue muy ajustado, por unas condiciones de escuela, etc. Una escena que tuvimos que quitar y por condiciones, [...] Nosotros queríamos un hotel, pero lo tuvimos que rodar al final al lado de la escuela que había una productora precisamente de Enrique Cerezo que nos cedió ese espacio solo cinco horas, fue una cosa bastante frustrante al final. Había también otra cuestión que es más cinematográfica, empezar con un hotel grande, vacío, a oscuras, con policía por una C.S.I, entonces ya empiezas con la intriga de qué ha pasado, era fundamental. Si yo hubiera hecho probablemente el corto hubiera parecido más de género, más prototípico, porque te hubiera generado la intriga desde el principio. El corto como queda no genera intriga, la genera hasta que el tipo entra en la habitación, y yo quería que fuera desde la escena del hall, y hubiera generado intriga desde el momento en que llega una limusina, se para frente a un hotel grande, hay una cinta de policía, alguna luz de policía y se entra y hay un hall grande sin nadie dentro con un personaje entrando y alguna foto del policía o lo que fuera. Es decir que la entrada a un escenario más prototípico iconográfico hubiera generado que quedara claro que había un asesinato. Incluso con movimiento de cámara y así...Lo que pasó al final fue que al tener un día menos de rodaje y no poder gestionar la cuestión de un hotel, porque, claro, a nadie le interesó, el hotel tenía que

³⁷³ Se pueden ver algunas de las «reverberaciones» fotográficas del momento de la filmación en el interactivo en el apartado de «*Reverberaciones*» de la filmación.

³⁷⁴ Ricard Carbonell, "Guión de Giovanna o la hija de Don Juan", 2.

cerrar cuatro horas y un hotel no puede cerrar. [...] Lo que yo no pensaba —no conté con ello— es que a este buen hombre se le tuvieran que tener las consideraciones que se le tenían, es decir: cuidado, tenemos que hacer las horas que él dice. [...] cuidado donde pongamos la cámara, no rompamos nada, de repente estábamos en un mausoleo en una especie de situación en la que no podíamos, no había libertad de trabajo. Entonces tuvimos que hacer con lo que había, y eso fue en tan solo cinco horas. ¿Has visto *Elefant* de Gus van Saint? Yo quería ese plano de él por detrás siguiéndole por detrás para que nunca se viera la cara hasta que entrara a la habitación, porque al final lo que quería es que se viera claramente que era su punto de vista, no el punto de vista del espectador. Que se lograra claramente que lo que está viendo en la habitación está siendo visto desde su punto de vista, es decir, no es fantasía lo que ha pasado, está viendo una escena que ha pasado en un pasado remoto y que pasa de inmediato a través de quien lo está viendo desde el punto de vista de la persona que estuvo ahí. Pero eso no queda tan claro ahí. Sin embargo, era mi propuesta final.³⁷⁵

A pesar de los contratiempos y restricciones, el cortometraje de Ricard se terminó de filmar y pasó a la sala de montaje, en donde tuvo muchos problemas. "Los compañeros de montaje no confiaban en el corto, no entendían porque, claro, no tenían las claves culturales para hacerlo"³⁷⁶. La particular manera de editar, la fragmentación de tiempos, resultaba en el contexto de la ECAM un discurso incomprensible y desatinado. El único que entendió a Ricard fue Pedro del Rey³⁷⁷, cuando había ya terminado el montaje en moviola en 45mm, el famoso montador fue a ver su montaje, aún en bruto porque le faltaba la música y el sonido, y le dijo a Carbonell: "esto está muy bien, esto está perfecto, esto está impecable, no toquéis ni un solo fotograma de este corto, no mováis ni un fotograma..."³⁷⁸ Los compañeros de la sala de montaje insistían que el corto era

³⁷⁵ Carbonell, Fragmento de entrevista.

³⁷⁶ Carbonell, Fragmento de entrevista.

³⁷⁷ Famoso editor de películas, en aquel momento también maestro de la ECAM, que entre muchos otros trabajos tuvo la tarea de montar *Viridiana* y *Tistana* del director Luis Buñuel.

³⁷⁸ Carbonell, Fragmento de entrevista.

incomprensible porque no se entendía quién mataba a la chica, Pedro del Rey les rebatía diciendo: "¿Acaso hay que entender quién la mata? Has visto esas películas en las que matan a alguien y no se sabe quién lo ha matado a esa persona ¿porqué tienes que saber quién ha matado ahí?"³⁷⁹ Aunque hubo un cierto cambio de actitud tras los comentarios de Pedro del Rey, que de alguna manera había regresado la credibilidad en el trabajo del director, se seguía sintiendo un clima poco favorable, al que le siguió un rechazo franco y despiadado del que hablaremos en el siguiente apartado.

La recepción del corto

Finalmente, el corto fue estrenado en la ECAM y en algunos festivales de España, para Ricard representó una experiencia amarga. El director no se explica por qué hubo tal rechazo; piensa que quizá se debió a una situación de contexto y falta de comprensión del argumento, ya que el corto unos años después ganó algunos premios importantes: en 2006 el premio Best Music Film, Golden Chord Award en el Short Film Competition en Viena, y el Best Spanish Film en el 2007 en el Festival de cortos de Berlín. Sin embargo, en España causó muchísima controversia, al punto de que Ricard confiesa que cuando proyectaban el cortometraje él se escondía o se hacía devenir imperceptible para no ser atacado:

Sí, el corto fue denostado, [...] denostado es la palabra, no que no gustara. No que fuera un corto malo que no gusta y ya, eso lo olvidas, el corto fue largamente denostado totalmente en contra. El corto no sé que generó, yo al día de hoy no lo sé, me he hecho mis análisis mis preguntas, bueno me los hice, ahora ya he sacado algunas conclusiones pero lo que no entendía era por qué generaba tanta repulsión por qué había tanta gente en contra. Me exigían que les contara qué es lo que había pasado con este corto, qué es lo que había hecho y por qué lo había hecho así. [...] No entendía por qué esa insistencia en que yo diera explicaciones de algo. No veía una

³⁷⁹Carbonell, Fragmento de entrevista.

crítica a la parte de la calidad, veía una crítica personal y me exigían a mí explicar por qué había hecho ese corto. ¿Por qué el señalamiento contra mí?³⁸⁰

Desde la perspectiva de Ricard la mala recepción del corto pudo haberse debido en parte a que no fue comprendido y a una carga fuerte de prejuicio social y desconocimiento del mito, aunque resulta curioso porque en España es un mito muy vigente. Había quien lo interpelaba preguntando por qué había matado a la chica, viendo en esto no una reescritura del mito desde el punto de vista femenino, como era la intención de Ricard, sino un acto de misoginia que condenaba a la mujer que se expresa con libertad sexual. Para Carbonell el mensaje de su corto, con todo y las fallas de producción que tuvo, estaba claro, la chica está ahí seduciendo en plena libertad como diciendo: "yo estoy aquí para generar placer pero hay un límite." El límite es la pulsión celosa y de posesión de los hombres con conductas machistas, justo por eso Ricard mata al padre, simbolizando con esta muerte su rechazo a esas posturas. El corto no fue entendido, ni en la ECAM ni en los diversos festivales en los que fue presentado. Además del rechazo en este sentido, la escuela adoptó una postura muy extraña frente al corto: "Yo pienso que sí se la apartó un poco en la escuela". Y es que aunque el departamento de difusión de la ECAM se encargó de promover con ahínco otros cortometrajes de la generación de Ricard, el suyo quedó almacenado, sin explicación clara. Carbonell piensa que en parte esto se debió a una ruptura de expectativas, ya que su corto previo había estado en San Sebastián y muchos maestros y compañeros creían en él, y el *Don Giovanni* no gustó. El momento además podía haber sido idóneo porque se estaban celebrando los 250 años de Mozart, sin embargo, la movilidad del corto, dentro de España, se limitó a un pequeño circuito de festivales a los que se llevaron todos los cortos de la ECAM: En Madrid tardó dos años en

³⁸⁰ Carbonell, Fragmento de entrevista.

exponerse, estuvo en el festival de cortos de Mecal en Barcelona y en el Festival de Valladolid con muy mala recepción en ambos casos. A Ricard las críticas le afectaron personalmente, sobre todo porque hubo gente cercana que se distanció de él, la ruptura con su ámbito escolar hizo mella en sus emociones.

Tiempo después vio la convocatoria del festival de Viena y se decidió a enviar el cortometraje, donde ganó uno de los premios más importantes y un gran reconocimiento del público alemán que estaba sorprendido de que fuera un corto realizado por un cineasta tan joven. Incluso cuando ganó el premio la reacción de la ECAM fue extraña, tuvo algunos conflictos para que le facilitaran la única copia que había del cortometraje para ser proyectada en Viena. Dado que era uno de los cortos premiados y por las características del teatro no podía proyectarse en video. Finalmente logró que la ECAM prestara la única copia que había pero el conflicto aumentó por los reclamos de la escuela de que les diera parte del dinero que había ganado con el premio. Cabe destacar que el galardón era para la dirección del corto, no para la producción, por lo que no había compromiso financiero alguno con la escuela. Carbonell decidió hacer con parte de las ganancias una copia subtitulada para que el cortometraje tuviera movilidad y la donó a la escuela. A pesar de los esfuerzos de Ricard, esta obra no ha sido distribuida por la ECAM, solamente se ha proyectado en algunos festivales en video. El director no conserva más que una copia en cd idéntica a la que me facilitaron en la escuela.

El capítulo de *Don Giovanni* dejó una marca indeleble en la vida de Ricard Carbonell, sin embargo, con el paso de los años asegura que, aunque las cosas no salieron como quería, el corto no es una promesa rota en sentido estricto, hay muchas cosas por rescatar en este trabajo tanto a nivel personal como profesional. En lo que respecta al

trabajo como cineasta de Ricard, su cortometraje *Don Giovanni* es un punto de partida, al menos a mi juicio, para comprender los trabajos posteriores de este director que sin duda posee un talento y una visión fuera de serie. Las imágenes de *Don Giovanni*, como veremos en la Constelación II, entrañan una fuerza tremenda en la que por momentos podríamos pensar que entre sus rollos de 35mm se filtró la «resonancia» del conflicto y la pasión del cineasta para defenderlo y llevarlo a cabo.

3. *Io Don Giovanni* de Carlos Saura

Tras los «ecos» y «reverberaciones» de Io Don Giovanni: Historia de un encuentro

Así como todo proceso de composición de una obra es una suerte de promesa, también un proceso de investigación lo es. Aquellos que dedicamos parte de nuestra experiencia vital a la investigación sabemos que este oficio implica recorrer un trayecto en el que habrá momentos de hallazgo, rutas inesperadas y obstáculos diversos por librar para lograr nuestro cometido. Considero que para entender la naturaleza del corpus de «ecos» y «reverberaciones» que serán empleados para la construcción del relato sobre *Io Don Giovanni*, resulta necesario hacer algunas precisiones sobre el complicado proceso que implicó la recopilación de los fragmentos sobre la obra de Carlos Saura.

Desde que en el año 2012 inicié el proceso de investigación para la realización de este trabajo, tenía claro que una de las tareas primordiales a realizar era la de establecer contacto con los tres creadores de las obras que había elegido para mi corpus.³⁸¹ Establecer contacto Jesusa Rodríguez y Ricard Carbonell fue relativamente sencillo, lo que me permitió confirmar que el modelo de investigación participativa que deseaba que tuviera mi trabajo era factible. Sin embargo, sabía que sostener un encuentro con una figura consagrada del cine como lo es Carlos Saura podía representar un reto. En la primera etapa de investigación, en lo que respecta a *Io Don Giovanni*, mis esfuerzos se dividían

³⁸¹ No sólo por un interés en su persona y sus trayectorias, sino por considerar que el encuentro directo con ellos aportaría una visión más íntima al abordaje de sus trabajos. Pocas veces tenemos la fortuna de trabajar con obras de las que sus autores estén con vida; para mí, saber que Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura respiraban en este mundo, hacía que existiera la certeza de que, sin importar las distancias espaciales, era posible encontrarme con ellos.

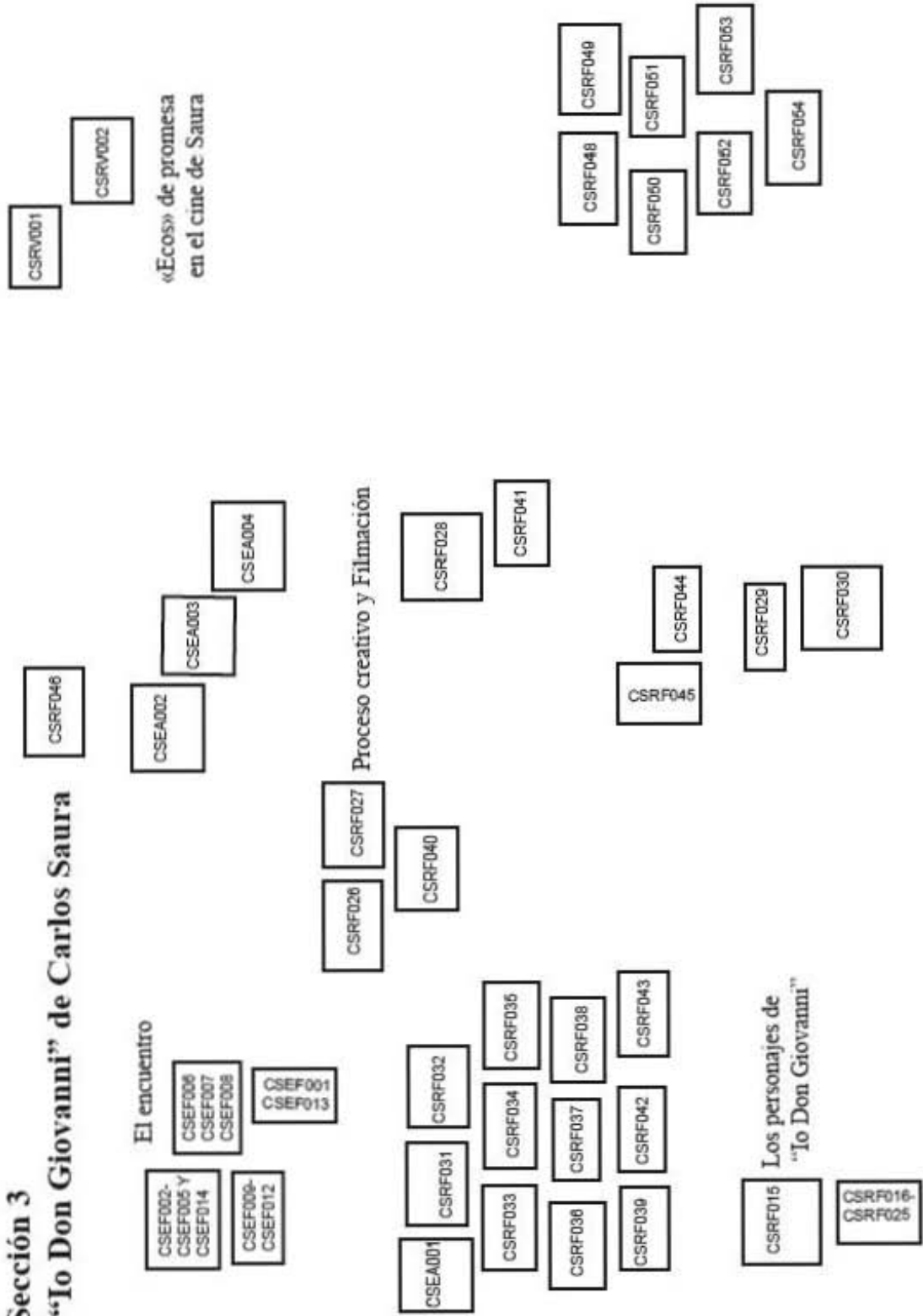
entre obtener algún dato de contacto de Saura,³⁸² así como en encontrar materiales en los que se diera cuenta de su película. En lo que respecta a las indagaciones sobre la película, el panorama era poco alentador: aunque *Io Don Giovanni* es un largometraje relativamente reciente (2009), lo que podría hacer pensar que sería fácil encontrar información sobre el tema, más allá de algunas reseñas y críticas bastante pobres que aparecían en la red³⁸³, la película parecía haber pasado completamente desapercibida. Este largometraje de Carlos Saura, su último para aquel momento, no llegó nunca a las pantallas mexicanas³⁸⁴, lo que hacía lógico que en México no se tuvieran noticias de su existencia, sin embargo, resultaba curioso notar que el estreno se había hecho en Toronto y que sólo unos años más tarde se advertía su presencia en una sala de Madrid y algunas proyecciones en festivales españoles e italianos. Si no se tratara de un cineasta de la talla de Carlos Saura, este hecho podría entenderse como una simple falta de interés generalizada en el film, pero dada la

³⁸² A pesar de que sólo un año antes, en el 2011, le había sido entregado el doctorado *Honoris causa* en la UNAM, lo que hacía factible que las instancias de Cultura UNAM o la Filmoteca de la misma institución tuvieran los datos de contacto recientes del cineasta, no hubo nadie que pudiera compartirme esta información. Tampoco fueron útiles mis búsquedas en la red ni los contactos con algunas personas conocidas que residen en España.

³⁸³ Un rasgo de las críticas y reseñas sobre *Io Don Giovanni* que resulta importante destacar es que, dado el cambio de paradigma que con la aparición de la internet se suscitó respecto a los medios de producción de pensamiento crítico, se observa un crecimiento en la cantidad de notas relacionadas con los fenómenos teatrales y cinematográficos, que aunque ofrece un panorama más amplio de opiniones, no siempre corresponde a mostrar una mayor profundidad de pensamiento, de hecho se ha tendido a una superficialidad crítica, de la que hablaremos más adelante. Por lo pronto baste subrayar que hay una diferencia sustancial entre los corpus de «reverberaciones» de los periódicos y revistas de los años ochentas, que hemos abordado en el apartado de Jesusa Rodríguez, y el de la obra de Saura; ya que en este último caso, por la "democratización" de los espacios de opinión que la red ha generado, se pueden leer críticas y reseñas que ya no solamente provienen de voces legitimadas en el terreno de la crítica, sino que desde una panorama bastante más polifónico se pueden leer opiniones emanadas desde muy diversos enfoques. Vemos así el surgimiento de un nuevo modelo de crítico, "el crítico espectador". (Cfr. con las tipologías del crítico que establece Jorge Dubatti).

³⁸⁴ La película llegó a mis manos como regalo de mi madre, que, debido a mi interés sobre el tema y admiración al cine de Carlos Saura, me la trajo de Madrid. Ella encontró el DVD en la FNAC, ya hablaremos más adelante de las razones sobre la dispareja y extraña distribución que tuvo este film.

Sección 3 "Io Don Giovanni" de Carlos Saura



trayectoria del cineasta,³⁸⁵ resultaba cuando menos extraño el silencio en torno a su último trabajo.

En el 2014 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la ciudad de Madrid en la que, además de encontrarme con Ricard Carbonell pensaba buscar los «ecos» y «reverberaciones» de *Io Don Giovanni* y procurar establecer contacto, aprovechando la cercanía geográfica, con Carlos Saura. La búsqueda en España tampoco fue exitosa,³⁸⁶ en las bibliotecas y librerías había una gran cantidad de información sobre Antonio Saura³⁸⁷, pero prácticamente nada de su hermano Carlos. Supe entonces que no sólo era la distancia geográfica o alguna falta de herramientas de investigación lo que hacía difícil mi tarea. La realidad era que el cine de Saura prácticamente no se había estudiado. Y

³⁸⁵ Carlos Saura ha realizado más de cuarenta películas, varias de ellas ganadoras de premios en Cannes, Osos de Berlín, Óscares, y otros premios de gran relevancia, además de las distinciones internacionales que le han hecho por todo el mundo como homenaje a su cine y su trabajo artístico.

³⁸⁶ En la librerías y bibliotecas de México no había encontrado más que un par de libros sobre la biografía del cineasta. Tenía la certeza de que siendo éste uno de los más destacados cineastas españoles seguramente encontraría libros sobre su trabajo en Madrid. Para mi desconcierto, estando allá tampoco fue fácil dar con los materiales. Mi búsqueda en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Museo Reina Sofía, y otras importantes bibliotecas de Madrid, así como en las librerías tampoco tuvieron éxito. Cada que aparecía una, yo entraba entusiasta preguntando si tenían algo de Saura, la respuesta inmediata era que nada sobre el Saura cineasta, solo algunos libros sobre su hermano Antonio. Tras mi visita a la ECAM, en donde tampoco supieron darme norte sobre cómo contactar a Saura, obtuve al menos un pase, que amablemente me extendió Ismael Serrano, para poder consultar el archivo cerrado de la Academia de las Artes Cinematográficas³⁸⁶. Si en algún sitio estaban las fuentes bibliográficas, que tanto anhelaba encontrar, tenía que ser ahí. Para mi sorpresa en la biblioteca de dicha institución en contraste con las grandes repisas cargadas de libros sobre Almodóvar, Medem, y otros reconocidos cineastas españoles, había sólo un medio estante con libros de Saura.

³⁸⁷ Antonio Saura (Huesca 1930-1998) hermano de Carlos fue un pintor y escritor extraordinario, considerado uno de los más destacados artistas español del siglo XX. La relación de Carlos con Antonio fue siempre muy cercana, la vida de Antonio estuvo marcada por la enfermedad, a los trece años tuvo una tuberculosis que lo mantuvo durante cinco años en cama. En el maravilloso libro que Carlos publicó diez años después de su muerte con fotografías de la vida de Antonio dice: "Estuvimos juntos y separados, hermanados por un amor más allá de las palabras, quizá no lo expresábamos, no era necesario: hicimos exposiciones con el grupo *Tendencias* en los cincuenta; más tarde colaboré con el grupo *El Paso*, que él fundó; hice fotografías de la insólita exposición *Arte fantástico* en la Galería Clan; mano a mano realizamos la serie *Moi*, de las que yo hice las fotos sobre las que Antonio trabajó después; y en fin, expusimos juntos dibujos y fotografías, montamos juntos la ópera *Carmen* en Stuttgart y Spoleto, y compartimos los mismos amores por San Juan de la Cruz, Goya, Cervantes, Quevedo, Garcíán y Borges" (Carlos Saura, *Saura x Saura, Fotografías* (España: Consejería de Cultura, Turismo y artesanía de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación Antonio Saura, La Fábrica Editorial, 2009) 15.

es que, aunque desde los años setenta se ha publicado una respetable cantidad de títulos sobre el cineasta, a los que en su mayoría tuve acceso en la Academia de las Artes Cinematográficas,³⁸⁸ la mayor parte de la bibliografía del director se limita a interesantes y copiosas biografías³⁸⁹ en las que se atiende su filmografía como un recuento descriptivo de los fenómenos cinematográficos de su extensa obra. Resulta desconcertante notar la carencia de estudios críticos y reflexivos sobre su cine³⁹⁰. Para mí fue pasmoso encontrar tal vacío crítico³⁹¹, ya que desde mi consideración el cine de Carlos Saura es una mina de oro, por lo visto aún poco explotada, que merecería sin duda atención especial dentro de los estudios críticos académicos.

Tras mi estancia en Madrid, regresé a México con un panorama desalentador para las perspectivas de mi estudio, aunque con un hallazgo que en aquel momento permitía mantener la esperanza viva: por instrucción de Ismael Serrano fui a visitar la librería *Ocho y medio*, (única librería especializada en cine en Madrid) en la que, por una extraña

³⁸⁸ La Academia de las Ciencias Cinematográficas de España se fundó en 1986 "con el objetivo fundamental de impulsar la promoción nacional e internacional del cine español, de defender a sus profesionales y de analizar la situación de la industria y del propio cine en unos momentos de incertidumbre para su futuro", Carlos Saura estaba presente entre los participantes en la reunión germinal en que se planteó fundarla, impulsada por el productor Alfredo Matas. (Véase: Pedro Javier Millán Barroso, *Cine, Flamenco y Género Audiovisual. Enunciación de "Lo trágico" en las películas musicales de Carlos Saura* (Sevilla: Alfar ediciones, 2009) 161.

³⁸⁹ Entre las que destacan: *El cine de Carlos Saura* (1988) de Sánchez Vidal, *Carlos Saura* (1974) de Brasó, *Carlos Saura* (1979) de Román Gubern, y *Un joven llamado Saura* (2009) de Diego Galán, sólo por mencionar algunas.

³⁹⁰ En el trayecto de la investigación solamente logré encontrar tres trabajos recientes que tienen perspectivas críticas y aproximaciones estéticas al cine de Saura, de los que iré haciendo mención a lo largo de este trabajo: El recién citado libro de Millán Barroso sobre el cine musical de Saura, un artículo de Carmen Becerra sobre *lo Don Giovanni*, y el libro *Desmontando a Saura* que es la recopilación de las ponencias presentadas en unas jornadas organizadas en el 2013 por Carmen Rodríguez en la que se convocaron a estudiosos de diversas universidades para presentar trabajos sobre el cine de Saura, justamente para intentar comenzar a llenar el vacío y desconocimiento patente de este autor. Los trabajos que conforman este libro son en general de gran profundidad crítica, un primer paso dentro de la academia para la producción de pensamiento sobre el cine de Saura.

³⁹¹ Cabe subrayar que el vacío del que hago mención no es sólo respecto a la película *lo Don Giovanni*, de la que más allá de las sucintas reseñas en internet y un breve artículo, no se ha escrito nada, sino sobre todo su cine en general.

casualidad, el chico que atendía la librería, Lorenzo Pascasio, resultó ser amigo cercano del actor principal de la película, Lorenzo Balducci, y generosamente me ayudó a establecer contacto con él. Entré en comunicación de inmediato con el actor italiano vía correo electrónico y por primera vez, luego de dos años de búsqueda, pude acercarme a la obra de un modo más directo.

Sin duda la voz de Lorenzo Balducci³⁹² resultó ser una contribución valiosísima para mi trabajo. Sin embargo, ante la riqueza de «ecos» y «reverberaciones» que había logrado conseguir para el análisis de las obras de Jesusa Rodríguez y Ricard Carbonell, los fragmentos, hasta ese momento obtenidos sobre la obra de Saura parecían totalmente insuficientes para el enfoque de investigación que requería mi trabajo. Es decir, para construir un estudio estético sobre la obra quizá podría haber bastado, sin embargo, para atender la obra desde la perspectiva de su proceso de creación, se hacía evidente que la voz del director resultaba indispensable.

Los esfuerzos por establecer contacto con Carlos Saura, que tras tres años de trabajo confieso se habían transformado casi en obsesión, continuaron: incluso con la relación de comunicación fluida que tenía con Lorenzo Balducci, ni él ni su manager pudieron conseguir los datos. Por fortuna, pude comprobar aquella teoría que dice que entre una persona y otra habitando este planeta hay sólo seis grados de separación³⁹³: gracias a un entrañable amigo de mi padre, el profesor Ciaran Cosgrove, profesor del

³⁹² En este punto resulta importante destacar que si entre las constelaciones de «ecos» que figuran en este trabajo sólo aparece la voz del actor Lorenzo Balducci, no es por la falta de interés en las voces de los actores de las otras obras, sino que por las necesarias razones de acotar el trabajo yo no había considerado incluir los testimonios de los distintos involucrados en la producción de las obras, ya que como he dicho antes, pensaba que la voz de los creadores aportaría un panorama más amplio.

³⁹³ La teoría de los "seis grados de separación" es una hipótesis que intenta probar que cualquiera en la Tierra puede estar conectado a cualquier otra persona del planeta a través de una cadena de conocidos que no tienen más de cinco intermediarios. Fue propuesta inicialmente por Frigyes Karinthy en su cuento *Chains*, y recogida también en el libro *Six Degrees: The Science of a Connected Age* del sociólogo Duncan Watts. En mi caso fue exactamente así: Yo-mi padre-Ciaran Cosgrove-Fernando Trueba-Anna Saura-Carlos Saura.

Trinity College de Dublín, logré establecer contacto con el cineasta Fernando Trueba, quien, tras leer las debidas explicaciones sobre las intenciones de mi investigación, tuvo la enorme generosidad de hacerme llegar el correo de Anna Saura, hija de Carlos. Después de tres meses consecutivos de enviar religiosamente un correo semanal para Anna obtuve finalmente respuesta³⁹⁴:

Hola Didanwy,
qué tal? Perdona por no haberte contestado antes pero no sé por qué tu email estaba en la bandeja de Spam... Lo siento de verdad.
Primero de todo quiero darte la enhorabuena por el exhaustivo trabajo que parece que estás haciendo sobre la que es sin duda una de las grandes óperas de todos los tiempos. Tal y como indicas en la carta "Io Don Giovanni", la película de mi padre, es según sus propias palabras una de sus mejores películas, o incluso la mejor, pero a la vez una de las grandes desconocidas por los numerosos problemas que hubo con los productores y distribución.
Mi padre ahora mismo se encuentra inmerso en varios proyectos y a día de hoy está viviendo en Valladolid donde prepara una obra de teatro que se estrenará el 1 de octubre.
No sé si tienes ya los billetes para venir a España, si mi padre se encuentra en España en principio no hay ningún problema en que vengas a casa y tengáis un encuentro en el que le puedas preguntar acerca de la película o lo que necesites, siempre y cuando no le quite tiempo de trabajo.
Vete informándome de cuando vendrías y lo vamos cuadrando. Siento de veras el retraso y espero que aún puedas contar con mi padre para tu proyecto.

Un saludo.

Anna S

Como bien había indicado Fernando Trueba, la manera más efectiva de llegar a Carlos Saura era a través de su hija Anna³⁹⁵. Ya desde la lectura de algunas de las biografías del cineasta

³⁹⁴ Anna Saura, mensaje de correo electrónico a la autora, 26 de agosto, 2015.

³⁹⁵ Anna es la hija menor, la más pequeña de siete hermanos, única hija del matrimonio de Carlos Saura con la actriz Eulalia Ramón, su actual esposa. El cineasta se ha casado en total cuatro veces, su primer matrimonio fue con Adela Medrano, madre de su hijo mayor Carlos, luego sostuvo una relación larga con la célebre Geraldine Chaplin, con la que tuvo un único hijo, Shane, de su tercer matrimonio con Mercedes Pérez tuvo tres hijos más, Antonio, Adrián y Diego.

A sus veintidós años, Anna, además de una notoria cercanía afectiva y complicidad con su padre, es una colaboradora entusiasta en sus películas, en las que actualmente funge como asistente de dirección. Al preguntarle a Carlos sobre la relación de trabajo con Anna, él respondió así: " Viene como asistente personal mío, como ayudante mío. Yo necesito una persona de confianza a mi alrededor, hasta ahora hay un hijo mío que lo ha hecho que es Carlos, que es productor ahora. Y yo llevo a Anna ya en dos o tres películas porque necesito a una persona al lado para que transmita lo que quiero a los demás, porque a veces estás lejos de

había yo advertido su temperamento un tanto ermitaño: "confiesa nunca haber sido amante de las relaciones sociales, le cansan"³⁹⁶; sabía también que desde hace muchos años el director vivía en la sierra, a unos cuarenta y ocho km de Madrid, en su casa de Collado Mediano.

Finalmente, en noviembre del 2015 realicé un viaje a Madrid para encontrarme con Carlos Saura. Al inicio resultó complicado porque él se encontraba en Segovia, en medio de la filmación de *La Jota*, su más reciente largometraje. Aunque yo había avisado a Anna con varios meses de anticipación las fechas de mi estancia, cuando llegué a Madrid, tras varios días de comunicación con Anna, me notificó que a su padre no había manera de hacerlo interrumpir su trabajo para una entrevista en ese momento, pero que intentara comunicarme directamente por teléfono para convencerlo y me facilitó el teléfono de su casa. La llamada fue exitosa, aunque difícil, yo sabía que Carlos tenía un rechazo hacia el teléfono³⁹⁷, así que cuando sonó su voz del otro lado del auricular me apresuré en hacerle saber la urgencia de mi llamada. Al inicio me contestó seco diciéndome que estaba muy ocupado con el trabajo de la filmación, pero curiosamente, cuando mencioné que mi interés era *Io Don Giovanni*, hubo un cambio notable en su voz. Accedió a que lo visitara al día siguiente en su casa, advirtiéndome que sólo podría destinar una hora a la entrevista.

los bailarines, necesito alguien que haga esa especie de puente, frente a la cámara y tal, pero ya te digo es un trabajo muy personal, muy de estar conmigo, de revisar las tomas que se hacen, de cómo se hace... además esta chica es una maravilla porque es listísima, es guapa y lista, cosa rara pero bueno."

Carlos Saura, Fragmento de entrevista realizada el domingo 29 de noviembre, 2015.

Cabe destacar que cada vez que el llamado en nota al pie inicie con " Saura, Fragmento de entrevista..." se está haciendo alusión a ésta entrevista en particular y no a ninguna otra realizada por otras personas.

³⁹⁶ Diego Galán, *Un joven llamado Saura* (Valladolid:54 Semana Internacional de Cine, 2009) 11.

³⁹⁷ En la introducción que escribe al libro *SauraxSaura, Fotografías* que es una fascinante compilación de fotos sobre la vida de su hermano Antonio, Carlos dice: "Mi rechazo actual a las llamadas telefónicas se debe a que durante los tres años que duró la guerra, el teléfono era el mensajero de la muerte: algún amigo o pariente había muerto en el frente, o había sido fusilado en la cuneta de cualquier camino o carretera." Saura, *SauraxSaura*, 12.

A la mañana siguiente tomé un tren en Atocha hacia Collado Mediano, iba preparada para el encuentro que suponía sería breve y quizá complicado por la premura y la personalidad que hasta ese momento intuía hermética del cineasta. Cuando el tren comenzó a frenar en el vacío andén de Collado Mediano, una estación solitaria en medio de la nada, para mi total asombro, a través los cristales aún en movimiento, divisé la figura de Carlos Saura, quien había ido a recibirme a la estación. Desde el primer momento el encuentro fue entrañable, el gesto de generosidad del cineasta me dejó conmovida, subimos a su auto y cinco minutos más tarde ya estábamos en su casa. Carlos en persona, a diferencia de lo que había imaginado, mostraba una calidez y afecto en sus movimientos y palabras que lo hacían sentir totalmente familiar para mí. La actitud hospitalaria con la que me recibió en su casa me hacía pensar en su cine, la hospitalidad de su cine, la familiaridad de sus imágenes. La casa de Saura es amplia y sencilla, rodeada de árboles y perros, se respira un aire de tranquilidad que invita a la contemplación. Antes de la entrevista pasamos a su estudio, Carlos me mostraba cada rincón de su "madriguera", un laberinto de lámparas, escritorios, libros, materiales de pintura y dibujo, pero sobre todo fotos, miles de fotografías, y una imponente colección de más de seiscientas cámaras fotográficas salpicadas por todo el sitio. Yo había visto fotografías de su estudio en varias de las biografías del cineasta, pero la sensación de estar ahí resulta indescriptible: un rebose de fragmentos de vida, totalmente desprovistos de vanidad, no hay vitrinas con Óscares, ni Osos de Berlín, no hay auto homenajes en ningún rincón de su casa, sólo evidencias de un hombre infatigable y apasionado del arte que a sus ochenta y cuatro años tiene aún muchos proyectos por realizar.³⁹⁸

³⁹⁸ En la Constelación interactiva se pueden ver algunas «reverberaciones» de la casa de Saura y su estudio en el apartado *El encuentro*.

Los «ecos» que emanaron de aquel encuentro con Carlos Saura serán abordados en esta Constelación y en las siguiente, podremos atestiguar la potencia de su voz y la velocidad de sus palabras en los fragmentos de audio que se incluyen en las constelaciones. Por el momento, para cerrar este apartado, quisiera resaltar que, aunque en el caso de *Io Don Giovanni* las «reverberaciones» que finalmente pude obtener para el análisis de la obra, son notablemente menos que en los casos de Ricard Carbonell y Jesusa Rodríguez, considero que resultan suficientes para encontrar las «resonancias» que buscamos. Carlos me compartió algunos documentos valiosísimos sobre la construcción de *Io Don Giovanni*, como lo son las fotografías y dibujos que él realizó durante el proceso creativo. Sin embargo, aunque tiene archivado el guión y todo el material de la producción de la película, por la premura de tiempo no tuvo manera de facilitármelo³⁹⁹.

Dispongámonos ahora a internarnos en el universo creativo de Carlos Saura, en el que resulta obligado atender algunos aspectos de su trayectoria para comprender en su justa dimensión el proceso creativo de *Io Don Giovanni*.

³⁹⁹ "Claro, también tengo por ahí algunos dibujos que os enseñaré si queréis, originales, tengo mucho material, pero sabes qué pasa que es que está todo guardado ya, porque yo de *Don Giovanni* tengo un material enorme, de fotografías, de búsquedas, de dibujos que he hecho yo, muchas cosas, hay mucho material. ¿Dónde está?, (busca entre algunos anaqueles), yo no sé... si hubiera estado mi mujer te lo encontraría, es que de aquí creo que son todos antiguos, he buscado esta mañana pero creo que esta todo por arriba y ya no lo he continuado la búsqueda, pero...(se va a su estudio y regresa con unas fotografías de la película realizadas por él) Esas son las fotos que hago yo, y las voy ampliando y las guardo, de las películas y de cosas que me interesan, y precisamente de *Don Giovanni* tengo muchísimo material, pero ya te digo, con más tiempo te lo hubiera buscado. "

Saura, Fragmento de entrevista.

Saura, un cineasta de los procesos para el que sólo existe el presente

Mi seguridad de ayer es mi inseguridad actual y quizá por eso huyo, como de un voraz incendio, del recuerdo de mis obras.

Carlos Saura

La infancia de Carlos Saura estuvo marcada por los años de la guerra civil española (1936-1939): de los cuatro a los siete años de edad, vivió buscando refugio con su familia entre Madrid, Valencia y Barcelona. La dureza de los recuerdos de aquella infancia se recoge en una de sus biografías de la voz del cineasta:

[...] si para Proust su infancia es una serie de detalles más o menos poéticos en torno al ambiente familiar, para mí esos recuerdos son mucho más violentos: es una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara. [...] Por eso yo creo que la atmósfera de la guerra de alguna forma gravita, o debe gravitar, sobre mí, y por consecuencia tiene que gravitar sobre las cosas que hago.⁴⁰⁰

En efecto, las huellas de esos años, así como el hecho de haber vivido en primera fila los difíciles procesos sociales, políticos y culturales que se dieron en la España de la postguerra, han gravitado en el trabajo artístico de Carlos Saura. En su cine surgen como preocupaciones recurrentes los temas de la infancia y de la presencia obsesiva del pasado en la vida adulta⁴⁰¹, las relaciones familiares, la casa como figura de refugio, y la memoria como elemento privilegiado de la experiencia vital humana: "Las cosas no son como fueron

⁴⁰⁰ Millán Barroso, *Cine, Flamenco*, 115.

⁴⁰¹ Según afirma Román Gubern es en *La madriguera* (1969) donde Carlos Saura aborda estas temáticas por primera vez. El tema de la infancia será desarrollado profusamente después en películas como *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1975), en la "regresión infantiloides del protagonista" de *El jardín de las delicias* (1970) en donde "Saura utiliza por primera vez la idea genial de hacer interpretar al personaje del recuerdo de infancia por el personaje adulto que se recuerda, lo que desmiente la necesidad del flash-back técnico (...) En Saura se siente así sin hiato la fusión entre el hombre y el niño con la fuerza que el recuerdo tiene en el hombre adulto."

Román Gubern, *Carlos Saura*, (España: Festival de Cine Iberoamericano-Huelva, 1979) 24-28.

sino como las recordamos" se dice en *La prima Angélica* evocando las palabras de Valle Inclán.

No sólo en lo que concierne a las diversas temáticas autobiográficas expuestas en sus largometrajes podemos encontrar una afinidad en su trabajo creativo, también en la original manera de concebir la vida plasmándola en su prolífica obra multidisciplinar. Aunque su trayectoria como cineasta es la más reconocida, Carlos ha sido un creador polifacético, su trabajo en otras disciplinas artísticas es tan interesante y destacado que sería imposible situarlo como pasatiempo: como novelista a publicado tres libros *Pajarico solitario*, *¡Esa luz!* y *Elisa, vida mía*⁴⁰²; como director de escena ha realizado varios montajes de *Carmen* la ópera de Bizet y espectáculos de danza española junto a bailarines y coreógrafos como Antonio Gades⁴⁰³.

Resulta particularmente interesante y revelador en el universo creativo de Saura su obra plástica: sus "fotosaurios" y sus "dibujos con texto" han sido expuestos por toda España y en varios países europeos.⁴⁰⁴ Los "dibujitos", que Carlos hace constantemente, casi

⁴⁰² Aunque Carlos Saura afirma que la expresión escrita nunca ha sido el medio más cómodo para expresarse ha escrito una gran cantidad de guiones para cine y otros relatos, las tres novelas que ha publicado están en un vínculo estrecho con su trabajo como cineasta: "*Pajarico solitario* (Libros de Alma, 1997) es la base de su película *Pajarico* (1997), *¡Esa luz!* (Galaxia Gutenberg, 2000) es una reescritura de un guión de cine ambientado en la Guerra Civil española que nunca se convirtió en película. Con *Elisa, vida mía* (Galaxia Gutenberg, 2004) sucede el proceso contrario, Saura preparaba la versión impresa del guión de su exitosa película para Galaxia Gutenberg. Al volver al filme más de un cuarto de siglo después de realizarlo, sintió la necesidad de retomar la historia, reescribirla y profundizar en la psicología de los personajes, por lo que el proyecto se transformó en una novela."

Asier Mensuro, "Artificio en la obra de Carlos Saura", en *Otras miradas de Carlos Saura* (España: Caja España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Valladolid, Patio Herreriano, Seminci, 2010), 18.

⁴⁰³ En 1983 estrena en París la versión teatral de *Carmen* junto a Antonio Gades; En 1991 diseña junto con Antonio Saura la puesta en escena y decorados de la ópera de Bizet en Stuttgart, la vuelven a presentar en 1995 en el Festival dei Due mondi en Spoleto, Italia. En el 2007 con Antonio Saura Medrano, su hijo, presenta de nuevo *Carmen* para inaugurar la temporada del Palacio de las Artes de Valencia. En el 2009 presenta en Madrid un espectáculo de danza teatral sobre el flamenco junto con Vittorio Storaro.

⁴⁰⁴ En el libro *Otras miradas de Carlos Saura*, catálogo que se realizó en el marco de una exposición sobre las obras fotográficas y plásticas del cineasta, se hace una cuidadosa retrospectiva de estos trabajos de Saura que suelen ser poco conocidos.

siempre están ligados a las películas o a los procesos creativos del cineasta.⁴⁰⁵ Se podría decir que son una especie de *story board*. Sin embargo, no lo son en sentido estricto, ya que muchas veces son realizados durante e incluso después de la filmación de la película. Para Carlos Saura el esbozar es la mejor manera de lograr una introspección y proceso reflexivo con sus obras, los dibujos son una especie de "ancla que le permite estar centrado en la obra que está realizando y, por supuesto, un eficaz medio para que su cabeza pueda parir una serie de conceptos visuales y pautas generales que serán incorporadas a la película".⁴⁰⁶ Los llamados por él "fotosaurios" son una técnica que empezó a utilizar en los años noventas, cuando comienza a intervenir con pintura fotografías. Saura parte de una base fotográfica como punto inicial para hacerla devenir pintura, construye así con un lenguaje distinto al de la fotografía, aunque parta de ella. En sus palabras: "Tengo cientos de esas pinturas que tienen una base fotográfica, base que está presente más o menos enmascarada, aunque a veces desaparece por completo. Son en su mayoría retratos, autorretratos, paisajes... En ningún caso se trata de iluminar con 'colorines' una fotografía, no, de lo que se trata es de hacer algo nuevo y diferente, una nueva obra personal."⁴⁰⁷

A Carlos se le suele ver con una cámara colgada al cuello la mayor parte del tiempo, y es que desde los diecinueve años es un apasionado fotógrafo⁴⁰⁸. De alguna manera su carrera profesional como cineasta a eclipsado su carrera como fotógrafo, aunque siempre ha

⁴⁰⁵ Algunos ejemplos se pueden encontrar tanto de las fotos tomadas durante el montaje por Carlos Saura como de algunos de los bocetos realizados para la película en el apartado de *Proceso creativo y filmación* de la Constelación interactiva.

⁴⁰⁶ *Otras miradas*, 31.

⁴⁰⁷ Carlos Saura, "Sobre mis dibujos" en *Las fotografías pintadas de Carlos Saura* (Madrid: El Gran Caíd, 2005) 23-24.

⁴⁰⁸ A esta edad realiza su primera exposición fotográfica en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1951). Aunque en 1950 Carlos comenzó sus estudios de Ingeniería Industrial, mismos que abandonó para entrar al IIEC (instituto de Investigaciones y experiencias Cinematográficas, fundado en 1974), desde sus años de bachillerato comenzó a cultivar la fotografía.

sido un hacer vinculante. Él considera la fotografía como "una compulsión, dice él, su primera piel, mientras que la música sería la segunda".⁴⁰⁹

La fascinación por la fotografía no es sólo un rasgo que Carlos Saura vive como un hacer en su cotidianeidad, en la que retrata los rostros de su familia, los de los viajeros en el tren de Collado Mediano a Madrid, su propio rostro, las fotos fijas que realiza de sus películas etc.; ésta fascinación se revela también como una preocupación profunda en su cine, aparece continuamente como argumento en sus películas. Sólo por mencionar un par de ejemplos podemos citar el hecho de que en *Peppermint frappé* el radiólogo, interpretado por José Luis López Vázquez, fotografía a la esposa (Geraldine Chaplin) de su amigo de la infancia, por la cual está obsesionado, para apropiársela; y en *Cría Cuervos* cuando observamos a Ana Torrent, la niña, llevando cada día a su abuela, que está física y simbólicamente paralizada, a ver un tablero con fotografías familiares para recordar, como si éste fuera ya el único propósito de su existencia.

En la insistencia por el tema de la fotografía en el trabajo de Carlos Saura, en su cine y en todas sus obras artísticas, se puede leer su preocupación permanente por el tema de la memoria y la imagen, una preocupación que lo ha acompañado toda la vida. Él afirma que: "lo que más le impresiona de la fotografía es que la realidad se transforme instantáneamente en pasado". Quizá, como se puede inferir en el siguiente fragmento de *¡Esa luz!* (sin duda con tintes autobiográficos), la preocupación de Carlos Saura por la memoria y el pasado proviene de la conciencia heredada de la guerra, de que en un segundo la vida cambia y sólo quedan instantáneas, fragmentos fotográficos de la realidad para traer el pasado de vuelta:

Diego sonrío. Se despereza observando la escena. Berta sale de detrás de las sábanas y corre hacia la casa con un pañuelo rojo que ha logrado arrancarle de las manos a María

⁴⁰⁹ Galán, *Un joven llamado*, 11.

y que sostiene en el aire haciéndolo flamear. La niña corre feliz y sonriente por el jardín.

Diego contempla el vuelo del pañuelo en manos de Berta y, misterios de la vida, el tiempo se detiene en la sonrisa de la niña: una imagen robada al pasado como una instantánea fotográfica.

*¿Quién podía entonces imaginar que ese día iba a cambiar mi vida y que esa imagen se quedaría para siempre grabada en mi memoria? ¿Y si el tiempo se hubiera paralizado entonces? ¿Y si, a partir de ese momento, las cosas hubieran sucedido de otra manera? Ya sé: nadie puede cambiar el pasado. Lo más terrible de las grandes catástrofes es lo pronto que se olvidan.*⁴¹⁰

Aunque el tema de la nostalgia por el pasado, la evocación de la vida familiar en la infancia, el deseo recuperado o apropiado a través de fotografías, el peso del pasado en la vida presente, y demás formulaciones, se repite en las películas y escritos de Saura como una forma artística recurrente. Pareciera que es justamente el acto de crear constantemente imágenes lo que aleja a Carlos de vivir en una eterna melancolía o en un presente sólo adherido al pasado. Al contrario de lo que se podría pensar, Saura es un hombre para el que sólo cuenta el presente. Y no es nada más una formulación teórica o lingüística, se advierte en su cuerpo que es un hombre que goza vivir el instante. Para Carlos Saura toda promesa de futuro es absurda, me comparte en la entrevista su visión a este respecto:

Para mí la promesa es algo siempre lejano. Es algo que vas a cumplir o no cumplir, o sea "yo prometo ser creyente...", no voy a ser creyente en la vida así que es una tontería ... "yo prometo ser millonario", y, no sé... todas las promesas, de verdad, ninguna es real, y todas se postergan al futuro entonces, el futuro es incierto, es tan incierto que nunca se equivoca el hombre más que cuando piensa en el futuro, siempre se equivoca, y claro falla porque no sabe qué va a pasar. Mira, el ejemplo más maravilloso, quizá el más extraordinario es el de la fotografía, es por eso que casi nadie piensa en ello; tú tienes una máquina digital, haces una foto "pac". Pues lo que tienes ya es el pasado. Entonces, tú fijate, ni promesa ni nada, es el pasado; es un presente que se ha convertido en pasado. Nunca más se va a producir eso, nunca más en toda la vida. Hasta ahora en nuestras sociedades nunca había pasado eso, nunca

⁴¹⁰ Carlos Saura, *¡Esa luz!* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000) 14.

había habido esa posibilidad. (...) Eso sí que es, ni siquiera una promesa, es que haces una foto y ya la promesa se perdió.

Cuando le cuestioné si piensa de igual manera respecto al cine que como lo hace con la fotografía, contestó:

Sí, claro, yo no tengo ningún cariño por mis películas, no tengo ningún cariño. (...) ya te digo, he hecho más de cuarenta películas y trato de olvidarlas, no quiero verlas, no lo haría. A veces obligado, en un festival no tengo más remedio, para no levantarme y marcharme, que aparte es feo, he visto alguna película, pero bueno, trato de no verlas. Porque yo pienso que lo interesante es el presente, el trabajo del presente, y el proyecto de futuro es lo que estás haciendo en el momento en el que estás en el presente, estas aquí. El proyecto de futuro es evanescente, no sabes si se va a hacer o no. Por mucho que tengas todo preparado, luego se te caen las cosas y luego no se hace, y sobre todo en el cine, sobre todo en el cine español porque nunca sabes lo que puede pasar, o sea que estoy acostumbrado a eso de toda la vida, todo es muy endeble, todo es muy inestable, en todos los países. Pero el presente no, ahora mismo estoy hablando contigo, dentro de un rato yo no sé, me puede caer un árbol en la cabeza ahí fuera, claro. Eso no es una promesa, es seguir la realidad (ríe a carcajadas).

Esa conciencia, envidiable en un hombre de ochenta y cuatro años que disfruta del presente con tal vitalidad, parece haber sido desde siempre un modo de estar en el mundo para Carlos Saura. Es quizá debido a esto que considero que, si hay una clave para entender su trabajo y su vida, es la de *proceso*. Saura es un apasionado de los procesos, es como si viviera en el presente del proceso perpetuamente. En sus obras artísticas se puede observar esta necesidad de darle visibilidad a los *procesos* creativos que se llevan a cabo para la construcción de una obra, así como un interés particular por estudiar las formas en las que conviven diversos discursos artísticos. Sus "fotosaurios" son un claro ejemplo de estas búsquedas de transmedialidad permanentes, en su trabajo cinematográfico la intertextualidad e intermedialidad son características indispensables. Lo que lo ha llevado, por ejemplo, a construir como argumento principal de varias de sus películas, sobre todo

las musicales, el tema de los ensayos⁴¹¹ y procesos creativos que se llevan a cabo para la realización de una obra concreta. Tal es el caso de *Io Don Giovanni* donde el argumento dramático se centra en la relación entre el libretista Lorenzo da Ponte y el músico Wolfgang Amadeus Mozart durante el proceso de composición de su ópera *Don Giovanni*. Para comprender esta película desde su argumento procesual, así como las complejísticas relaciones de transmedialidad que en ella operan, es indispensable considerar algunas referencias previas de la trayectoria del cineasta.

Algunos antecedentes a Io Don Giovanni

Esa fusión de música, danza...con la cámara produce un fenómeno nuevo que solamente el cine puede procurar. Como trabajo es estupendo el poder conciliar tantas cosas que a uno le gustan...la música, la lectura, la fotografía, la danza, el teatro, la ópera.

Todo. ¡En el cine está todo!

Carlos Saura

Para establecer algunas coordenadas que nos permitan situar *Io Don Giovanni* dentro de la trayectoria cinematográfica de Saura, sin perdernos en su vastísimo universo, resulta útil revisar la división en tres bloques de aproximación biográfica que Pedro Javier Millán Barroso propone en su trabajo⁴¹²: El primer bloque contempla desde la infancia de Saura

⁴¹¹ En este sentido es interesante lo que señala Pascale Thibaudeau en su texto "Las películas musicales de Carlos Saura": "El término *ensayo* empleado por el cineasta define a la perfección esta parte del corpus musical que incluye varias acepciones que le corresponden: la primera nos remite al ejercicio literario del ensayo, forma libre de normas de cuyo autor hace comentarios personales sobre un tema, sin pretensión a la exhaustividad ni a la sistematización; la segunda refiere al ensayo como exploración y experimentación, prácticas a las que se dedica efectivamente el director en sus películas (...); por fin la tercera designa las etapas previas de preparación de un espectáculo: este *work in progress* es, con el ensayo general, una de las configuraciones predilectas del cineasta en sus largometrajes musicales." En efecto de alguna manera estas tres acepciones de *ensayo* están presentes en el trabajo de Carlos Saura, yo diría no sólo en sus películas musicales sino en su forma de entender y plasmar el arte en su vida y su obra.

Pascale Thibaudeau, "Las películas musicales en el cine de Carlos Saura", en Carmen Rodríguez Fuentes, coord., *Desmontando a Saura* (España: Luces de Galibó, 2013) 233-234.

⁴¹² El libro de Pedro Millán Barroso que ya ha sido citado con anterioridad es la publicación de su trabajo doctoral y es de hecho el único trabajo académico de largo aliento del que yo tenga noticia que aborde la obra de Saura. Es un estudio minucioso y muy completo sobre el cine musical del cineasta.

hasta la formación en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1932-1955), período en el que se forma la personalidad artística del director, muy marcada por posturas ideológicas contrarias al régimen de Franco. El segundo lo constituyen las primeras películas de Saura hasta el fin de la dictadura (1955-1975); en esta época el cineasta desarrolla una estética onírica inspirada en la de Luis Buñuel⁴¹³ que le resultó útil para expresar veladamente su disconformidad con la situación sociopolítica española. En este período las películas de Carlos Saura estuvieron constantemente censuradas en España y fue justamente a partir de la difusión de su cine en el extranjero que el cineasta adquirió peso a nivel internacional. El tercer bloque abarca desde la transición democrática hasta la actualidad, período en el que se consagra la estética musical del cineasta.

Como suele suceder con creadores con trayectorias largas y copiosas como la de Saura, se da un fenómeno curioso de cierta nostalgia permanente por su cine anterior. Los cambios temáticos y estilísticos que este cineasta ha tenido a lo largo de su carrera nunca han estado exentos de la crítica. Desde las primeras biografías que se escriben sobre su cine podemos ver que cuando comenzó a hacer un cine inscrito en un cierto "realismo onírico", en el que atiende más las perspectivas psicológicas de los personajes, como pueden ser los casos de *Peppermint frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974), o *Cría cuervos* (1975), algunos sectores de la progresía

Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 28-29.

⁴¹³ Carlos Saura conoció a Luis Buñuel cuando *Los golfos* (su primer largometraje) concursó en el festival de Cannes. La admiración por el exiliado cineasta español derivó en una amistad que tuvo importantes consecuencias en el trabajo creativo de Saura. Millán Barroso explica en estos términos las alusiones en el cine de Saura a su paisano: "como la que hace al famoso ojo femenino de *Un perro andaluz* (1929), por ejemplo, en *El jardín de las delicias* (1970) y en *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), o el motivo de la podofilia, fundamental como símbolo de las obsesiones representadas en *Peppermint frappé* (1967)".

Millán Barroso, *Cine, Flamenco*, p.122.

le reclamaban haber abandonado el "compromiso social" que había expuesto en sus filmes germinales como *Los golfos* (1959)⁴¹⁴ y *La caza* (1966). *Los golfos*, por su estética y temática renovadora, fue considerada como el primer largometraje del "Nuevo cine español",⁴¹⁵ lo que situó a Saura como un director dispuesto a defender sus ideas contra el franquismo desde sus trincheras cinematográficas. En realidad, si se observa bien, las ideas antifranquistas en el cine de Saura no habían desaparecido, sólo habían cobrado niveles simbólicos más complejos baste como ejemplo el caso de *Ana y los lobos* (1973); película rodada en pleno franquismo en la que se narra la historia de una chica británica (Geraldine Chaplin) que es contratada como institutriz para atender a las niñas de una familia que vive aislada en el campo. Familia cuya cabeza es una madre anciana que permanece inmóvil en la cama rodeada nostálgicamente de fotos y recuerdos de la infancia de sus hijos. Los tres hijos varones son personajes extravagantes, el mayor colecciona uniformes militares, el segundo es un místico que ha decidido encerrarse en una cueva como un santo anacoreta, el tercero es un obseso sexual que acosa a la institutriz. Saura representa en estos personajes los tres pilares de la represión nacional-católica de ese tiempo —militar, religiosa, y sexual— que acaban violando, rapando la cabeza y matando a tiros a Ana la

⁴¹⁴ *Los golfos* (1959) fue el primer largometraje de Carlos Saura, que anteriormente sólo había hecho algunas prácticas de cine dentro de la escuela como *La tarde de domingo* (1975) y el documental turístico *Cuenca* (1958). Con *Los golfos*, película realizada por el catalán Pere Portabella con guión de Mario Camus, Daniel Sueiro y Carlos Saura, el cineasta hizo su debut como director en Cannes. Cabe destacar que la película había sido prohibida cuatro veces por la censura durante su rodaje. En el festival de Cannes se presentó completa, pero en España la censura los obligó a cortar varios fragmentos del largometraje. Para Saura *Los golfos* "es una muestra más de la lucha por la supervivencia; el enfrentamiento de un grupo de muchachos contra una sociedad que les ha abandonado a sus primeros impulsos. También es mostrar las dificultades que hay en nuestro país para desarrollar una actividad para la que vocacionalmente se está preparado (como en el caso de Juan, el torero)".

Gubern, *Carlos*, 9-10.

⁴¹⁵ Dentro del denominado "Nuevo cine español" se consideran algunos títulos destacados como: *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *Una historia de amor* (Jorge Grau, 1966), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patiño, 1966), *La niña de luto* (Summers, 1966) o *Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1965). Todas son películas vigiladas de cerca por la censura, por lo que la libertad anhelada de Carlos Saura sufrió graves problemas en su siguiente película *Llanto por un bandido* (1963), lo que lo llevó a usar un tono más simbólico en su siguiente largometraje *La caza* (1965).

institutriz con la complicidad implícita de la madre anciana. A decir de Saura: "Ana es lo único que hay de verdad vivo en esa casa y pertenece a una galaxia en la que se es capaz de aceptar lo nuevo, de ver el mundo con curiosidad, de no tener esquemas en la cabeza y de estar abierto a otras posibilidades"⁴¹⁶.

Con la caída del franquismo en España, aunque no por eso superado, se retornó a una relativa calma en donde, entre otras cosas, se abolió oficialmente la censura. Hubo quienes reprocharon a Saura y a otros directores que habían combatido fervientemente el franquismo desde sus películas que marginaran las temáticas políticas de su cine. En el caso de Saura en esta etapa, que Millán Barroso la sitúa como el tercer bloque biográfico de la filmografía sauriana, vemos el surgimiento de una propuesta estética inédita hasta ese momento en el trabajo del cineasta: el "cine musical"⁴¹⁷. No es que a partir de ese momento Carlos se haya dedicado exclusivamente a hacer "películas musicales", de hecho de esta misma etapa son algunos de sus más conocidos largometrajes como *Elisa, vida mía* (1977), *Mamá cumple 100 años* (1979) que por cierto es la precuela de *Ana y los lobos*, *Deprisa, deprisa* (1980) y sus películas con argumentos históricos tales como *Los ojos vendados* (1978), *Antonieta* (1982), *El Dorado* (1988) y *La noche oscura* (1989) donde narra un episodio de la vida de San Juan de la Cruz.

⁴¹⁶ Galán, *Un joven*, 43.

El nombre de Ana es una constante en las películas de Saura, Ana es la niña de *Cría Cuervos*, la extranjera de *Ana y los lobos* y de *Mamá cumple cien años*, así como su hija.

⁴¹⁷ Las palabras están entrecomilladas porque hablar en términos de género cinematográfico, nombrarlo cine musical, implicaría pensarlo como una categoría en sí mismo. Coincido en este sentido con lo planteado por Millán Barroso en que desde el finales del siglo XIX con la ruptura de las fronteras que tradicionalmente servían para diferenciar las artes y los géneros de cada una resulta difícil formular categorías genéricas, sin embargo, la discusión teórica a este respecto excede las intenciones de este trabajo por lo que me limitaré a hablar de "cine musical" o "películas musicales" aludiendo a los largometrajes de la trayectoria de Carlos Saura que poseen como principal motor la argumentación musical del discurso.

La primera incursión en el "cine musical" de Carlos Saura fue con *Bodas de sangre* (1981), película realizada por insistencia del productor Emiliano Piedra quien solicitó al director que hicieran una versión cinematográfica de la obra de Lorca, que antes había sido ya un montaje de danza llevado a escena por el extraordinario bailarín Antonio Gades con la adaptación del dramaturgo Alfredo Mañas. Según se narra en algunas de sus biografías a Carlos Saura no le interesaba en lo absoluto el tópico de la españolada pero aceptó ir a un ensayo de ballet de Gades que estaba preparando la reposición de su montaje. Saura quedó deslumbrado —en su juventud había sido fotógrafo de bailarines— así que probablemente observó el ensayo con ojos de fotógrafo, pero lo que lo animó a llevar a la pantalla *Bodas de sangre* no fue la posibilidad de hacer una adaptación al cine del montaje de Gades sino la de filmar el ensayo. La seducción por los actos de representación y sus procesos ya había sido desarrollada en algunas de sus películas dramáticas como *La madriguera*, *El jardín de las delicias* y *Dulces horas*; sin embargo, la temática del ensayo, que a partir de *Bodas de sangre* será fundamental para su cine, se convierte a partir de ese momento en un ingrediente infaltable de sus argumentos filmicos: "es una especie de constante, una manía mía, que lo he hecho desde que empecé con los musicales. Yo me repito, y lo entiendo, y lo sé, pero es un concepto (el del ensayo) que tengo desde que empecé a hacer fotografías"⁴¹⁸.

A *Bodas de sangre* (1981) le siguió *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986) constituyendo la mal llamada trilogía⁴¹⁹ Saura-Piedra-Gades que hace referencia a las tres "películas musicales" que realizaron el director, productor y bailarín conjuntamente. Y a

⁴¹⁸ Millán Barroso, *Cine, Flamenco*, 112.

⁴¹⁹ Millán Barroso aclara que no se trata de una trilogía realmente ya que no hay una relación argumental entre las tres películas que las pudiera hacer entender como un todo, de hecho, sería más conveniente entenderlas simplemente como una triada ya que la única afinidad que guardan es debido a que fueron realizadas por Saura, Gades y Piedra. (Véase Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 175.)

éstas una larga lista de "películas musicales" realizadas por el cineasta: *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Salomé* (2002), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco, flamenco* (2010), a la que están por sumarse *Zonda*, filmada en Argentina en el 2015, aún no estrenada, y *La jota* que estaba filmando en noviembre de 2016 cuando acudí a entrevistarlo.

Más adelante tendremos oportunidad de explorar a detalle las implicaciones, fundamentales para este trabajo, que tiene la relación transmedial sostenida durante tantos años y de manera tan prolífica entre las artes escénicas y el cine de Saura; así como también las relaciones que se dan con la música, que justamente por ser uno de los puntos de partida más trascendentes para el cineasta merecen un apartado especial.

Por el momento quisiera destacar, tras este sucinto recorrido por la obra cinematográfica de Saura, algunos aspectos que permiten situar *Io Don Giovanni* en el amplio panorama del cine de dicho autor. Así como hubo aquellos que le reclamaron a Saura marginar los temas antifranquistas de su cine, ha habido después múltiples voces que dicen no comprender por qué el director se ha dedicado con tanto ahínco a la realización de sus "películas musicales", como si el proceso creativo de éstas estuviera desvinculado del resto de su filmografía. Más allá de las temáticas abordadas en su cine, se puede encontrar una serie de preocupaciones comunes, plasmadas en sus obras, que permiten establecer relaciones transversales a lo largo de toda su producción.

De entre estas preocupaciones podemos situar como una de las más características el abordaje, desde muy distintas perspectivas, de la relación liminal entre realidad y ficción. Ya sea en sus películas de "realismo onírico" o en las relaciones de metaficción,

que ha ido incorporando de formas cada vez más complejas en sus largometrajes, en el cine de Saura la frontera entre la vida y la representación de la vida está siempre presente. Desde *Los golfos* se observa, por ejemplo, una tendencia documental⁴²⁰ significativa en el cine de Saura quien confesó haberse inspirado para el film en diversas crónicas periodísticas y columnas de sucesos; tendencia que de alguna manera retoma el director en el reportaje con el que inicia *Bodas de sangre* en el que Gades habla sobre sus modestos orígenes y se observan también algunas tomas de los bailarines llegando a los camerinos y calentando antes del ensayo. En este sentido podemos establecer, como otra de las relaciones transversales en su cine, el interés creciente que ha manifestado el director por los cruces expresivos entre los distintos lenguajes y géneros artísticos siempre ligado al juego de realidad y ficción, enfocándose recurrentemente en los procesos de construcción de una obra artística.

Un ejemplo de esta fascinación por las fronteras entre realidad y ficción llevada un paso todavía más allá, es decir al plano de la ficción de construir otra ficción, lo podemos apreciar en el caso de *Carmen*. Aquí, una vez más, Saura recurre a la construcción de su argumento a través de los ensayos de una compañía de bailarines que está montando la obra de Merimée, pero esta vez el discurso es más elaborado, que por ejemplo en *Bodas de sangre*, porque Saura establece una compleja relación de transferencia entre los personajes de la obra de Merimée, los personajes de su película y los bailarines-músicos-actores de la vida real: Antonio Gades interpreta el doble papel de director de la compañía y de don

⁴²⁰ "[...] existe una estrecha relación entre el carácter documental de ciertas obras sauranas y la formación del director oscense en los realismos soviéticos, su interés por el neorrealismo italiano y, posteriormente, sus contactos con otros cines europeos de los años 60, como el *cine-verité*, el *free cinema* o la *nouvelle vague*, pues todo ellos e vincula al entendimiento posmoderno del mundo como representación, tan actualizado por los neovanguardistas y que Saura articula metadiscursivamente en el tema del ensayo como obra representada." Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 139.

José, el personaje de la obra de Merimée, y Laura del Sol que hace el doble papel de Carmen la bailarina joven que interpreta a su homónima, Carmen, en el personaje de la obra de Merimée. La metaficción no acaba en este nivel, hay otros elementos que la vinculan con la realidad no ficcional de las relaciones entre Gades y su compañía: en la vida real, igual que en la película, Cristina Hoyos, la primera bailarina de la compañía, era demasiado mayor para dar vida a la Carmen de la historia por lo que Gades y Saura tuvieron que encontrar a una nueva bailarina. El drama de la vida real, la suplantación de una bailarina mayor por una más joven, se representa en la pantalla cuando Gades (en su personaje de director de la película) junto con el músico Paco de Lucía (que hace de sí mismo en el largometraje) buscan en las academias de baile a la muchacha que hará Carmen, encontrando a Laura del Sol, para llevarla al salón de ensayos, ante los celos de Cristina Hoyos (que hace el papel de ella misma en la película). Del mismo modo el relato dramático sobre el enamoramiento de José por Carmen, de la obra de Merimée, se proyecta en la relación del director de la compañía que se enamora de la joven bailarina Carmen.

La inclusión de elementos autobiográficos o de la vida real en las películas de Saura no era ninguna novedad para el momento en que se filmó *Carmen*, ya hemos mencionado que en la mayoría de sus películas Saura hacía uso de anécdotas y experiencias de su vida; lo que sí era nuevo es la inclusión de estos elementos en la ficción-no ficción de un proceso creativo que por cierto nunca se llevaba a término, no había estreno ni función con público.

En *Tango* Saura vuelve a recurrir a esta fórmula de relaciones entre ficción y realidad, un director de cine ensaya la filmación de una película sobre el tango. Como si fuera el propio *making off* de la película de Saura, asistimos a sus pláticas con los

colaboradores, la selección de los bailarines, las discusiones con los productores, etc. Dialogan también las relaciones ficcionales de amor y desamor de los personajes, así como elementos de la historia de la dictadura argentina. En su insistencia por mostrar los procesos creativos podemos advertir otra constante: el valor que Carlos le concede al trabajo artístico como disciplina y esfuerzo, al oficio y al desarrollo de una técnica, subrayado por incontables escenas en las que se muestra el trabajo físico y creativo de los distintos involucrados en el proceso. Saura plasma a través de su cine el trabajo de los cuerpos de los actores y bailarines, pero también las complejas relaciones que se dan al interior de cualquier trabajo colaborativo, como un espejo de su propia realidad. Aparece, por ejemplo, de manera constante la figura del coreógrafo y del director, posiblemente como un alter ego de Saura, que como en el caso de Mario Suárez (el personaje de director de cine en *Tango* interpretado por Miguel Ángel Solá) a través de uno de sus diálogos encarna los pensamientos de Carlos: "¿Qué es la inspiración? Trabajo, trabajo y trabajo."

Sería imposible, además de innecesario, dar cuenta de todos los juegos entre realidad y ficción que se encuentran en las distintas propuestas cinematográficas del director. Por lo pronto baste con decir que, de alguna manera, todo el cine de Saura podría ser entendido como una "conversación infinita" en la que se hacen continuas referencias a sus trabajos previos, su vida y las de los otros. El cine de Saura revela las complejas relaciones del mundo de la representación con la vida, en él se entiende la vida como relato y los relatos como formas dinámicas de la vida.

Ahora bien, en esta "conversación" ¿dónde se sitúa *Io Don Giovanni*? Por un lado, se puede decir que es un largometraje que sostiene un vínculo evidente, temático y formal, con las películas de Saura en las que se articula el elemento musical alrededor de un núcleo

dramático (como es el caso de *Carmen*, *Tango y Salomé*) en las que se acentúa el proceso de creación, y aparecen las figuras de los responsables de la creación como personajes principales. En *Io Don Giovanni* este esquema se repite, ya que la película se organiza en torno al proceso de composición de la ópera acentuando la relación entre sus compositores, Mozart y da Ponte, dejando el elemento musical en un segundo plano como "pretexto" del argumento. Igual que en las películas recién citadas, en *Io Don Giovanni* se utiliza el recurso de las proyecciones de la realidad en la ficción, sólo que esta vez esa realidad es también ficcional, ya que Saura toma algunos elementos biográficos de la vida de Mozart y da Ponte, pero los utiliza con total libertad para crear los personajes que los representan una vez más proyectando la vida de estos autores en la creación del argumento de la ópera que están componiendo. Veremos con detenimiento todos estos elementos más adelante.

Por otro lado, además del vínculo con las películas recién mencionadas, *Io Don Giovanni* también puede situarse en una estrecha relación con las "películas musicales sin argumento", como Saura las llama, de las que podemos mencionar como ejemplo *Sevillanas*, *Flamenco*, *Iberia*, *Fados*, *Flamenco, flamenco*, *Zonda* y *La jota*. En ellas se observan las distintas soluciones técnicas y estéticas que el cineasta fue encontrando para construir su propio lenguaje cinematográfico, vinculando sus intereses por la pintura, la fotografía y el teatro, cuya máxima expresión la encontramos en la estética del diseño escénico de *Io Don Giovanni*.

Este último largometraje "con argumento" realizado por Saura, está también sin duda hermanado con *Goya en Burdeos* (1999); desde mi perspectiva, en estas dos películas se puede apreciar con claridad la sedimentación y condensación de muchos de los planteamientos de la larga trayectoria de su cine. Para comprender tal condensación y las

complejas relaciones intermediales que nos ofrece *Io Don Giovanni*, exploremos ahora cuáles fueron las razones que llevaron a Carlos Saura a llevar esta historia a la pantalla y cuáles fueron los medios elegidos para construirla.

Concepción de Io Don Giovanni

La idea de llevar la vida de da Ponte a la pantalla no nació de Carlos Saura: estando en Los Ángeles, su productor Andrés Vicente Gómez⁴²¹ le propuso hacer una película en coproducción con Austria y con Italia sobre la vida del libretista. Saura confiesa que no tenía idea de quién era Lorenzo da Ponte, pero aceptó leer el guión para ver si le interesaba. Un guión, que según sus palabras "era un cacharro así de grande" sobre la historia de da Ponte en el que se perdía la trama entre miles de anécdotas. Saura les dijo que a él sólo le interesaba realizar la película si la dedicaban al proceso de cómo se construye la ópera de *Don Giovanni* a partir de la vida de Lorenzo da Ponte. Aunque el guión está firmado por Raffaello Uboldi y Alessandro Vallini, Carlos asegura que el guión definitivo lo escribió él pensando en poder hacer las cosas a su modo. A Saura siempre le ha gustado hacer sus rodajes por orden de guión para permitirse cambiar sobre la marcha lo que le vaya surgiendo durante la filmación. Respecto al método, según se recoge en una crítica "indica que según va escribiendo van apareciendo cosas nuevas que va añadiendo y luego tiene que elegir, lo que le obliga a ser crítico consigo mismo. Le gusta mucho la improvisación, pero siempre dentro de un material preparado. Cada día cambia algo porque

⁴²¹ Con quien Saura ha trabajado desde hace muchos años en la producción de algunas de sus películas, tales como *El sur* (1991), *Marathon* (1992), *Goya en Burdeos* (1999), *El séptimo día* (2004), entre otros.

no quiere estar demasiado contento con lo que ya había escrito y además porque modificar le sirve para ver que está vivo."⁴²²

Para Carlos Saura realizar un guión sobre *Don Giovanni* fue un proceso fascinante, dice haber leído todo lo que estuvo a su alcance sobre Don Juan, haber visto varias versiones de la ópera y leído textos sobre el tema, sobre todo en torno a la relación de Mozart y da Ponte. Aunque admite que las *Memorias* de Lorenzo da Ponte le resultaron pesadísimas de leer, sin duda fueron uno de los detonadores principales en la construcción de su relato⁴²³. Al cineasta le pareció que ante la dificultad de contar la extensa vida de da Ponte en toda su extensión⁴²⁴ era más oportuno e interesante centrar la historia en la creación de la ópera porque además esto le permitía hacer un juego de espejos entre la vida de Lorenzo da Ponte y el personaje de don Giovanni. Su intención nunca fue la de hacer una película histórica, aunque partió de algunos documentos biográficos y de los estudios históricos que se han hecho sobre la época, no le interesaba de manera alguna buscar una

⁴²²Javi Álvarez, 29 junio 2010, "La República Cultural". <http://www.larepublicacultural.es/article2924.html>. consultado el 03/03/2016.

⁴²³ Sobre las *Memorias* de da Ponte Carlos dice: "el libro está escrito por él (da Ponte) y claro lo que siempre hace es defenderse como todas las personas que escriben su biografía, tratar de justificar su vida, su actitud y tal. Es una ficción completa, puede ser que haya cosas de verdad, yo no lo sé, no me ha preocupado." Saura, Fragmento de entrevista.

⁴²⁴ Saura considera a da Ponte un personaje muy complicado, muy interesante pero su vida resultaría inabarcable para una película, lo define así en un texto escrito a propósito de su largometraje: "todo en la vida de da Ponte parece circunstancial: da la impresión de que un cúmulo de acontecimientos le llevarán de aquí para allá en un viaje interminable que comienza en Venecia, continúa en Viena y Londres para culminar con su muerte en Nueva York con casi 90 años. Este judío converso, bautizado cuando tenía 10 años y más tarde ordenando sacerdote. Amigo de Casanova, poeta panfletario que critica a la Iglesia corrupta y a la corrupta ciudad de Venecia con sus versos, disoluto, mujeriego y jugador, fue expulsado por la inquisición de Venecia, obligándole a un exilio que le permitió recalar en Viena. Allí, entre otras cosas, colaboró como letrista en óperas de Salieri, Martín y Soler, y sobre todo con Mozart en: *Las bodas de Fígaro*, *Cosí fan tutte*, y sobre todo *Don Giovanni*.

"Comentarios del director", <http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/2636/comentario.php>. Consultado 03/03/16.

verdad histórica de los acontecimientos. Lo que para algunos es uno de los principales problemas de la película que en efecto está plagada de inconsistencias en relación a los documentos históricos⁴²⁵. Por ejemplo, el hecho de que Saura construya su ficción haciendo caso a las voces que han insinuado la colaboración de Giacomo Casanova en la escritura del libreto de *Don Giovanni* por su relación de amistad con Lorenzo da Ponte, lo que nunca ha podido ser comprobado; o el hecho de que el estreno de la ópera en la película se haga en Viena cuando en realidad sucedió en Praga en condiciones muy distintas a las que se muestran en la ficción de *Io Don Giovanni*⁴²⁶. Saura dice con total soltura "yo me he inventado muchas cosas, pero la mayor parte de las cosas prácticamente podían suceder o han sucedido de verdad", para él lo interesante era crear una ficción con tres personajes tan "carismáticos y extraordinarios" como lo son Mozart, da Ponte y Casanova:

Estoy seguro de que tanto Da Ponte como Mozart y Casanova, disfrutaban conversando sobre la personalidad de ese *Don Giovanni*, que mucho tenía de uno y de otro. Eran conscientes de que en la sociedad vienesa que acostumbraba a ocultar y a idealizar el sexo, un personaje así, tan terráqueo y físico, era extremadamente delicado de tratar y hablarían, disputarían quizás, en la manera de ver al personaje y cómo establecer a través de un texto inspirado y una música prodigiosa ese juego tan delicado entre la ironía, el humor y el drama que dio lugar a la ópera *Don Giovanni*.⁴²⁷

⁴²⁵En algunas críticas a la película en la red se leen múltiples comentarios al respecto, transcribo sólo uno como ejemplo: "[...] todo intento de exploración verídica del personaje y las situaciones que se ilustran fracasa de tal manera que da siempre la sensación de que ni los guionistas ni el director se lo han planteado en serio." (Capitan Ahab, 23 de noviembre, 2015, comentó en el blog de La butaca, "Tarareando a Mozart", <http://www.labutaca.net/peliculas/io-don-giovanni>.)

⁴²⁶ Profundizaremos más adelante cuando nos adentremos en el proceso de composición del *Don Giovanni* sobre el estreno en Praga y en Viena que sin duda es uno de los pasajes sobre la historia de la ópera que resulta relevante abordar.

⁴²⁷ Carlos Saura, "Comentarios del", <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2636/comentario.php>. consultado 03/03/16.

El galope entre lo trágico y lo cómico, entre lo moral y lo inmoral es el tono que Carlos buscaba para su película, el 'Io' que antecede a *Don Giovanni* está refiriéndose principalmente a Lorenzo da Ponte (Lorenzo Balducci), que en la película parece que escribe el personaje de don Giovanni inspirándose en su propia vida. Casanova (Tobias Moretti) en cambio juega un papel de colaborador intelectual en este relato, ve de algún modo la ópera como un acto de confesión. De los tres, el que está menos cercano a la idea de libertino es Mozart (Lino Guancile)⁴²⁸. Ante la pregunta de a cuál de los tres personajes históricos considera más cercano al arquetipo de Don Juan, Carlos me contestó lo siguiente:

Yo la vida de Casanova no la conozco bien. Digo un tipo muy interesante, realmente fascinante (...) Yo sí que creo que da Ponte tampoco era un Don Juan, no lo veo como un Don Juan. Lo veo atractivo, enamorado de las mujeres, tampoco creo que fuera un Don Juan Mozart, no lo era tampoco. Pero le gustaban las mujeres claro y de vez en cuando tenía un follón con alguna cantante, digo, ese tipo de cosas. Y Casanova era ya como una especie de profesión, el donjuanismo de Casanova era profesional podríamos decir, estaba obligado a ser Casanova, o sea que, si no era eso, no era Casanova. A pesar de que era un hombre muy inteligente pero ya no era nada porque pasó a la historia por eso. Por eso, y luego, seguramente era más complicado. Yo creo que era un perverso sexual, no era como un Don Juan que va por las buenas y ya está, y me acuesto con esta chica y aunque sea viuda, sea lo que sea (...) No, yo a Casanova lo veo mucho más perverso.⁴²⁹

⁴²⁸ La película de Miloš Forman *Amadeus* (1985), con el guión de Peter Shaffer basado en su homónima novela, en la que se presenta a Mozart como un personaje burlón, libertino y con una rivalidad tremenda con el compositor Antonio Salieri (rivalidad que por cierto no tiene ningún fundamento histórico) ha marcado de manera importante en el imaginario colectivo la percepción de la figura de Mozart, lo que ha generado que cada que se hace una representación cinematográfica del personaje se susciten comparaciones. En el caso de *lo Don Giovanni*, a Saura no le interesaba mostrar a Mozart como un personaje de moral relajada como en *Amadeus*. Lino Guancile dice que para él uno de los trabajos importantes como actor era abstraerse de la película de Forman para crear su personaje, dándole un toque personal y distinto.

⁴²⁹ Saura, Fragmento de entrevista.

Como ya hemos mencionado antes, en las películas de Saura suelen incluirse experiencias de su biografía, para algunos⁴³⁰ resultaba probable pensar que podía haber una cierta identificación con el personaje de don Juan, dadas las múltiples relaciones con mujeres que el director de cine ha tenido en su vida amorosa. Sin embargo, Carlos afirma que nunca ha sido un don Juan, "me he limitado a tener hijos con diferentes mujeres. Tengo siete hijos, pero nunca he sido promiscuo." Él mismo subraya la importancia que han tenido todas sus relaciones de pareja cuando dice: "La relación con la mujer tiene un principio y un fin. Desgraciadamente o por suerte es así. Yo siempre he sido monógamo. Si una mujer me gusta me dejo transformar por ella, me he dejado cambiar con gran satisfacción de forma de vivir."⁴³¹ Quizá la única identificación que podríamos encontrar entre Saura y el don Juan es la ya mencionada cualidad del cineasta de vivir con intensidad el instante, él, como don Giovanni, sólo parece estar interesado en el tiempo presente.

Desde la perspectiva de Saura la condición de don Juan no es en lo absoluto algo genético del hombre español, como algunos estereotipos culturales han querido afirmar, en su opinión: "Lo que sí es cierto es que el mito persiste. Todos tenemos algo de don Juan, como todas las mujeres tienen algo de Carmen, esa mujer independiente que está con quien quiere y vive el presente." Y es que efectivamente las comparaciones que se podrían establecer entre el mito de Carmen y el de Don Juan, ambos mitos aún muy latentes en la cultura española, son muchísimas. Ambos son personajes sensuales, seductores y que encarnan el deseo rebasado, quizá una diferencia sustancial sería que mientras que las

⁴³⁰ Se pueden leer en múltiples entrevistas comentarios como el siguiente: " I got the sense that Saura, now 78, might see himself in these two men in relation to the opera's main question: should a man repent for enjoying himself? Saura has had several wives and partners and at least six children. Perhaps the film is part autobiography."

<http://www.smh.com.au/entertainment/movies/i-don-giovanni-20100430-tydq.html>

⁴³¹ Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 127.

promesas de don Juan son las que le facilitan lograr conquistar a las mujeres, Carmen, hasta cierto punto, al no prometer, es decir al no buscar comprometerse, representa un atractivo poderosísimo para los hombres que ven en la mujer liberada una promesa de deseo que no pueden poseer⁴³². En la película *Carmen* de Saura el siguiente diálogo nos da cuenta de esta potencia:

ANTONIO: De acuerdo, de acuerdo... No tengo derecho a pedirte nada. Pero yo no puedo vivir así Carmen.

CARMEN: No quiero que me atormenten, y mucho menos que me vigilen. Quiero ser libre y hacer lo que me dé la gana, ¿vale?

ANTONIO: Pero ¿por qué me engañas con el primer imbécil? ¿Qué te dan ellos que no pueda darte yo?

CARMEN: Yo no te he prometido nada. No tienes derecho a exigirme nada. Nos queremos, ¿no? pues vale... no sé qué más quieres que haga.⁴³³

Ahora bien, más allá de las sugestivas coincidencias que podríamos establecer entre los dos mitos, lo que busco demostrar es que, en el universo cinematográfico, incluso en el operístico y teatral, de Carlos Saura ya se había abordado un tema mítico de la misma complejidad que el de don Juan. La atracción por estos temas no es para nada nueva, como algunos, que al preguntarse desconcertados por qué le pudo haber interesado al cineasta un

⁴³² Aunque no es propósito de este trabajo ahondar en las relaciones entre el mito de Carmen y el de don Juan, que por otro lado es una temática interesantísima que valdría la pena explorar, si quisiera anotar que de ninguna manera podemos comprender la figura de Carmen solamente como una mujer que simboliza la libertad sexual, el arquetipo de Carmen es un universo complejo, acudo a dos ejemplos: en la obra de Merimeé se nos presenta como una especie de prostituta, gitana que mata a su marido, una mujer tremenda, en contraste con la Carmen de la ópera de Bizet que es mucho más romántica, que busca la libertad y que prácticamente se deja matar. Esto solo por mencionar diferencias en la construcción del personaje, pero en términos de la enorme tradición de representaciones habría muchos matices para construir un estudio que abordara esta temática.

⁴³³ Este fragmento de *Carmen* se puede ver en las «reverberaciones» de la Constelación interactiva en el apartado de «Ecos» de *promesa en el cine de Saura*.

argumento tan alejado de sus temáticas, quisieran suponer; la relación de Saura con temas que han sido cardinales para la cultura española, como el de don Juan, tiene muchos antecedentes en su filmografía: la ya citada *Carmen* es un buen ejemplo, pero lo son también sus trabajos centrados en personajes históricos de gran trascendencia como Goya, San Juan de la Cruz, y Lope de Aguirre; o las continuas visitas entorno al arte del flamenco. Y es que el director afirma que su interés por estas temáticas es porque: "Descubrí que los españoles teníamos una tradición literaria y pictórica en donde ya se trataba lo que a mí tanto me preocupaba y que el juego del tiempo, las pesadillas, las metáforas y la imaginación más desbordante estaban en mis autores y pintores favoritos"⁴³⁴.

La pregunta constante por el tiempo, la mirada desde el presente hacia el pasado en la que se muestra la percepción de los sentimientos a través de los años, en la que casi siempre Saura parece mostrarnos que el presente de sus personajes está articulado bajo la lógica de sus acciones en el pasado, o más precisamente por el recuerdo que tienen del pasado, está también presente en *Io Don Giovanni*. Quizá no de una manera tan evidente como en otras de sus películas, pero se puede advertir en la estructura que el cineasta plantea en este largometraje: La primera parte consiste en la presentación en narración lineal de la vida de da Ponte, desde su bautizo católico en 1763 hasta su destierro de Venecia en 1779. En estos primeros 25 minutos de metraje, Saura nos hace saber los datos sobre la infancia y juventud de da Ponte que parecieran ser las experiencias determinantes para la vida de Lorenzo en Viena. En la segunda parte, que abarca desde la llegada de da Ponte a la corte vienesa hasta el estreno de *Don Giovanni*, observamos, en esos 105

⁴³⁴ Mensuro, "Artificio...", en *Otras miradas*, 23.

minutos restantes de la película, el proceso de construcción de la ópera, que desde la perspectiva de esta película se plantea como si proviniera de la inspiración e interpretación de da Ponte sobre el mítico personaje, y que está fuertemente determinada por la experiencia vital del libretista, personaje y persona se hibridan una vez más, como hemos ya revisado en otros casos de la filmografía de Saura.

Hemos establecido ya, de manera general la concepción de Saura para la construcción de su película *Io Don Giovanni*, ahora nos aproximaremos a los medios concretos que el cineasta eligió para la configuración de su lenguaje cinematográfico y a las decisiones estéticas que le permitieron construir esta "confluencia metaficcional."⁴³⁵

Io Don Giovanni, un milagro

Aunque a Carlos Saura no le gusta volver a sus películas, y como ya he mencionado, evita lo más posible verlas, *Io Don Giovanni* para él es un caso especial, dice: "A mí, la película mía que más me gusta es *Io Don Giovanni*. Me parece una película muy bonita, muy hermosa, muy actual, muy moderna en todo, muy interesante, y muy arriesgada, aunque no lo parezca."⁴³⁶ Quizá esta relación distinta se explica por el esfuerzo que implicó para Saura y su equipo llevar a término el proyecto. El cineasta afirma que esta película ha sido la más complicada de todas las que ha hecho, porque el proceso estuvo lleno de obstáculos

⁴³⁵ Según apunta Ángel Abuín, *Io Don Giovanni* puede ser considerada como una "confluencia metaficcional", esto es, una película en la que la intersección de una pieza teatral -aquí el proyecto de un guión operístico- actúa como desencadenante para la creación de diversos niveles narrativos y, en consecuencia, para descubrir los mecanismos productores de ficción."

Véase: Carmen Becerra, " *Io Don Giovanni* La mirada de Carlos Saura sobre el mito donjuanesco", en *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. ed. Pedro Javier Pardo (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014) 185.

⁴³⁶ Saura, Fragmento de entrevista.

y problemas de producción, durante mucho tiempo pensó incluso que este largometraje se quedaría inacabado lo que hace que considere que es "un milagro" haber podido terminarla. Aunque al inicio, en el año 2003, parecía ser un proyecto muy sólido que se planteaba como una coproducción entre España, Italia y Austria, las cosas se fueron complicando.

Saura había planteado realizar el montaje cinematográfico siguiendo el patrón de películas anteriores, tales como *Flamenco*, *Tango*, y *Goya en Burdeos*, en las que en colaboración con la fotografía de Vittorio Storaro habían filmado la totalidad de las cintas dentro de estudios cinematográficos creando a través de grandes paneles fotográficos los escenarios⁴³⁷. Se tenía contemplado realizar la filmación en dos partes: la primera parte en *La Ciudad de la Luz*⁴³⁸ en Alicante, donde se rodaría toda el primer fragmento de la película aquel que transcurre en Venecia, es decir la vida de Lorenzo da Ponte desde su bautizo hasta el exilio; la segunda parte se planeaba rodar en Austria, de hecho, Storaro y Saura estuvieron ahí haciendo fotografías y buscando locaciones, pero los austriacos decidieron frenar el proyecto porque no veían claro el negocio ya que Andrés Vicente Gómez, el productor, estaba en serios aprietos económicos debido a la crisis española. Finalmente hicieron la parte de Venecia en Alicante, pero se acabaron los recursos y el

⁴³⁷ Sobre la colaboración con Vittorio Storaro, que es vital para comprender el lenguaje cinematográfico de *lo Don Giovanni*, profundizaremos más adelante. Por el momento baste con destacar que, si Carlos Saura había contemplado dentro del proyecto a Storaro, uno de los más caros fotógrafos de cine por su reconocimiento mundial en este campo, era porque se tenía la seguridad de contar con un presupuesto alto para la realización del largometraje.

⁴³⁸ *La Ciudad de la Luz* situada en Aguamarga, Alicante, es un gran centro audiovisual de 320.000 metros cuadrados dedicado al mundo cinematográfico. Se trata de un complejo con 11.000 metros cuadrados de platós de rodaje interior, más de 15.000 metros cuadrados de almacenes y talleres de construcción de decorados, 16 hectáreas de zona de rodaje en exteriores y tres edificios con camerinos, salas de maquillaje, peluquerías y oficinas para las producciones cinematográficas. El complejo arrancó en el 2005 pero actualmente atraviesa graves problemas de solvencia, desde el 2012, por decisión de la Generalidad de Valencia, el complejo cinematográfico está cerrado y las instalaciones se encuentran en un lamentable estado de abandono.

rodaje se frenó durante casi un año hasta que el productor italiano Andrea Occhipinti,⁴³⁹ tras ver los avances de las grabaciones de la película y quedar fascinado con el proyecto, decidió apoyar con el financiamiento para que se concluyera. Según consta en una nota, la filmación del director aragonés se terminó en *Dinocittà*, los estudios de Dino de Laurentis en Roma.⁴⁴⁰ La crisis de *Io Don Giovanni*, largometraje que supuso un gasto de entre cinco y siete millones de euros⁴⁴¹, no acabó con el rodaje. De hecho, ha sido determinante para el futuro de la película, como el propio Saura lo relata:

Total, que cuando se acabó la película y se iba a proyectar resulta que el productor español (Andrés Vicente Gómez) está arruinado y no puede casi proyectarla porque está todo el mundo esperando que la proyecte para cobrar el dinero que les debe. Y el productor italiano... bueno, resulta que estaba metido en cosas de menores y lo meten

⁴³⁹ Andrea Occhipinti es un actor y productor italiano, su trabajo como actor ha sido escaso, pero como productor ha realizado más de treinta películas entre las que destacan *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar, *Los lunes al sol* (2002) de Fernando León de Aranoa, *Il divo* (2008), *Antichrist* (2009) de Lars von Trier, entre otras. Es fundador de la productora Lucky Red que ha impulsado la producción y distribución de cine independiente a nivel internacional desde hace 28 años.

⁴⁴⁰ El problema de esta presentación, según el gerente de Construcciones Escénicas Moya, es que "la película sigue totalmente embargada". Moya se apoya en una resolución del juzgado de Primera Instancia número 51 de Madrid. Este embargo, según este auto de 2007, se debe a las deudas que una de las empresas de Andrés Vicente Gómez, productor del filme de Saura, mantiene con esta mercantil por su trabajo en "Manolete", que, según Moya, también sigue embargada. Moya subraya que este embargo sobre la obra de Saura, que se rodó entre los estudios de Ciudad de la Luz (Alicante) y Dinocittà (Roma), sigue vigente y no ha cambiado, según le han dejado claro los abogados que le defienden en este conflicto, que ya arrastra casi tres años. La cifra que se le exige al productor y que ha provocado el embargo de ambas películas asciende a aproximadamente a 720.000 euros, según apunta la empresa de construcción. El director aragonés Carlos Saura, acompañado del afamado director de fotografía Vittorio Storaro, llegaba a finales de noviembre de 2006 a Ciudad de la Luz con el objetivo de rodar lo que parecía una de las producciones más bellas que saldrían de los estudios alicantinos, "Io, Don Giovanni". Tras varias semanas de trabajo, el rodaje se paraba para continuar, a los pocos meses, en Viena, donde utilizarían el teatro principal de la capital austriaca. Las dificultades económicas parecían no solucionarse y pasaban los meses y nadie sabía qué le depararía al filme de Saura, que narra las andanzas de Lorenzo da Ponte y su relación con una eminencia de la música, Mozart. Finalmente, ha sido la distribuidora y productora italiana Lucky Red la que ha conseguido sacar del escollo a esta película. Los productores del filme, entre los que se encuentra Trivisión y Andrés Vicente Gómez, han llegado a un acuerdo con Lucky Red (se quedan con los derechos de la película en Italia y una buena parte de los del resto del mundo); para terminar la cinta próximamente en Roma."

Véase: Rafa Arjones, "Película embargada/Saura acabará 'Io, Don Giovanni' en Roma", <http://www.levante-emv.com/cultura/2009/10/20/saura-acabara-io-don-giovanni-roma/643423.html>.

⁴⁴¹ Algunas notas dicen que fueron cinco millones y otras siete, el dato no es preciso, pero en todo caso permite ver que fue una de las películas con mayor presupuesto en la trayectoria de Saura.

a la cárcel (se ríe). Bueno, total que la película no salió en ningún sitio bien, salió muy mal. Pero se proyectó en Toronto, creo que fue en el Festival de Toronto, un éxito fantástico. En el festival de Cannes que hicieron una proyección muy interesante, la proyectaron en la ópera de Nantes, dentro de la misma ópera. Eso fue una preciosidad porque el público que había ahí era público de ópera y público de cine y fue en la ópera. Y luego se ha proyectado en otros sitios, pero siempre como una especie de secretismo, como una especie de cosa rara. Últimamente ha estado en Montpellier en Francia, pues hace quince días, no, un mes un mes y pico, me dijeron que qué película quería yo que se proyectara porque me hacían un homenaje, y yo elegí *Io Don Giovanni*.⁴⁴²

Aunque la película fue un fracaso en cuanto a la difusión y distribución, y a pesar de que el proceso de rodaje estuvo fragmentado, Carlos Saura dice haber disfrutado enormemente la realización de *Io Don Giovanni* y sostiene que cuando se reencuentra con ella le asombra su belleza y le da la sensación de no haberla hecho él.

Las complicaciones que se tuvieron durante el rodaje podrían haber derivado en una película dispareja para un director menos experimentado, sin embargo, la solidez del trabajo de Saura se puede constatar en el hecho de que en *Io Don Giovanni*, aun conociendo la historia de su proceso, no se advierte esa fractura. Pasemos ahora a la descripción de los distintos medios que conformaron el discurso cinematográfico en *Io Don Giovanni* adentrándonos en algunas de las relaciones de trabajo que Saura sostuvo con su equipo de trabajo.

⁴⁴² Saura, Fragmento de entrevista.

El trabajo colaborativo

Saura es, según el testimonio de aquellos que han trabajado con él, un extraordinario capitán de barco, incluso en medio de tormentas turbulentas como la que ésta película atravesó. Lorenzo Balducci afirma que, aunque el mayor desafío para él como actor fue superar la larga pausa de la filmación, retomar su personaje de Lorenzo da Ponte fue posible gracias a la maestría de Carlos que le permitió reconectarse con el personaje sin problema. Fabián Ceballos, encargado de la foto fija de la película dice al respecto: "Uno dei principali punti di forza di carlos e che per realizzare ciò che desidera esprimere sa sempre prendere il meglio da ciascuno della troupe" (...) "è davvero meraviglioso vedere come durante le riprese Carlos Saura non imponga mai nulla alla troupe e ottenga tutto ciò che vuole grazie alla gentilezza unita al rigore, uno vero e proprio dono che caratterizza la sua presenza sul set."⁴⁴³

La flexibilidad y generosidad que Carlos Saura tiene con sus colaboradores se basa sobre todo en que, para el director, su trabajo principal es confiar en el trabajo de los otros, afirma que a él no le gusta tener que decirle a los demás lo que tienen que hacer y que la única clave está en elegir bien a las personas con las que va a trabajar. En el caso concreto de *Io Don Giovanni*, en lo que respecta al trabajo con los actores, el casting se llevó a cabo en Italia, ya que se había determinado que la película sería hablada en italiano. Para Saura, dado que el largometraje estaría organizado alrededor del proceso de composición y ensayos de la ópera de Mozart y da Ponte, resultaba vital contemplar dentro del elenco a

⁴⁴³ Una de las principales fortalezas de Carlos es que para realizar eso que desea sabe siempre extraer lo mejor de cada uno del equipo (...) es de verdad maravilloso ver cómo durante las tomas Carlos Saura no impone jamás nada al equipo y obtenga todo lo que quiere gracias a la gentileza unida al rigor, un verdadero don que caracteriza su presencia en el set. (Traducción mía)
Danila Marinaro, coord., *Io Don Giovanni, Un film di Carlos Saura, testimonianze fotografiche di Fabian Ceballos*. trad. Luisa Cetti, et al., (Milano: Electa, Mondadori, 2009), 6.

los cantantes de ópera que interpretaran a los personajes de *Don Giovanni*. Como ya hemos visto, para Saura la relación de sus películas con las artes escénicas nunca se articula como un elemento exógeno, por lo que en una película relacionada con la ópera era impensable para él acudir a la opción del doblaje, lo que implicaba sin duda algunos desafíos ya que era vital encontrar cantantes que además estuvieran dispuestos a embarcarse en la aventura de actuar en cine.

Para Carlos en este sentido la experiencia fue extraordinaria, dice que para él fue una gran sorpresa cuando se hicieron las pruebas en Roma, no sólo encontrar con facilidad a los actores que quería para la película sino también encontrar cantantes con grandes cualidades vocales que eran también buenos actores, cosa que, en España, según dijo, es muy difícil. El reparto quedó conformado por un lado por un grupo de actores, en su mayoría jóvenes poco conocidos, eligió para los roles principales a Lorenzo Balducci (Lorenzo da Ponte), Lino Guancile (Mozart), Tobias Moretti (Giacomo Casanova), Francesca Inaudi (Constanza Weber), Ennio Fantastchini (Antonio Salieri) y Emilia Verginelli, que con una belleza sublime encarna al amor platónico de da Ponte (Anetta). En lo que respecta al elenco de cantantes, contando para el casting con el apoyo de Cristina Arcai, se optó por conformar el reparto de la ópera con Borja Quiza (Don Giovanni), Sergio Foresti (Leporello), Ketevan Kemoklidze (en el doble rol de Doña Elvira y Adriana Ferrarese), Cristina Gianelli (Doña Ana y Catarina Cavalieri), Alessandra Marinelli (Zerlina) y Carlo Lepore (Il Comendatore).⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ En el apartado de *Los personajes de lo Don Giovanni* de la Constelación interactiva se puede ver las «reverberaciones» fotográficas del elenco que fueron publicadas en el libro *lo Don Giovanni*. Véase Danila Marinaro, *lo Don Giovanni*), 15-25.

El trabajo con todo el elenco fue fluido, Lorenzo Balducci da testimonio de su experiencia durante el proceso de *Io Don Giovanni*:

Todo el equipo se conoció antes de empezar el rodaje. Formamos un grupo muy armonioso. Actores, tenores, sopranos. Mundos distintos trabajando juntos. Tengo recuerdos muy buenos de todos con los que he trabajado. (...) la verdad es que Carlos tiene la sensibilidad perfecta para trabajar con actores. Sabe lo que quiere y al mismo tiempo deja libre de encontrar su propio camino durante el proceso de trabajo (...) Hay muchas cosas que recuerdo con mucho placer. Lino Guanciale, el actor que interpretó a Mozart, fue un compañero de trabajo increíble. Actuar con peluca y llevando ropa de época es una de las cosas más interesantes del proceso creativo. Al mismo tiempo rodar en verano en Roma llevando este tipo de vestuario puede ser muy incomodo. Recuerdo haber llorado al final de la primera parte del rodaje en Alicante. Sentía que ese equipo era como una familia para mí. Todavía no hablaba bien español en esa época y fue allí que me enamoré del idioma y de España y por eso empecé a tomar clases de español. Unos de los aspectos más complejos del rodaje fueron las horas de espera entre una escena y la otra, debido a la preparación del set, las luces... Tuve mucha libertad. A veces me da miedo tener libertad como actor porque prefiero ser dirigido en todo, pero en este caso ha sido fácil encontrar el compromiso entre mi libertad y las direcciones de Saura. Me dijo que pensara en la vida de Da Ponte como una aventura. Da Ponte disfruta de la vida, de la compañía de las mujeres y tiene a Giacomo Casanova como punto de referencia en su vida y su camino humano y artístico. (...) Para mí lo más importante es conseguir "andar" como el personaje. Mover mis manos como el personaje. Mirar como el personaje. Es un trabajo más técnico que emocional. Primero me centro en la imagen del personaje y luego voy construyendo su alma, su manera de pensar, de reaccionar. La música me ayuda muchísimo en desarrollar la intimidad del personaje. Da Ponte y yo no tenemos mucho en común. Él es más atrevido que yo. Más rebelde. Más solapado. Su vida es un continuo riesgo y desafío. Estas son las dos palabras llave en las que me centré para construir mi Da Ponte.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Lorenzo llegó al casting de *Io Don Giovanni* por recomendación del productor Igor Uboldi (que junto con Andrea Occhipinti y Andrés Vicente Gómez produjo la película de Saura) con quién Balducci estaba filmando *Il sole nero* de Krzysztof Zanussi. Lorenzo dice que su interés por la actuación comenzó a los 14 años, a los 18 empezó a trabajar en series de televisión y películas. Ha trabajado más frente a la cámara, pero confiesa que

Saura asegura que jamás ha tenido problema con los actores y que no tiene ninguna técnica con ellos, casi siempre hace un ensayo en el que corrige tres o cuatro cosas y ya está. Dice que para él la base es confiar en que los actores deben saberse bien su papel y realizarlo, no se identifica con la figura de un director dictatorial: "Los actores a veces están acostumbrados a que les digan que hacer, y a mí no me gusta nada. Yo, si me dicen '¿qué tal lo hago?', les digo 'pues muy bien ¡y ya está!'. (...) Yo en ese sentido voy por la línea más fácil, que es tratar de que un actor se sienta cómodo y pueda hacer con cordialidad lo que va a hacer, que se prepare y que vaya tranquilo. Porque tú sabes que lo peor que se le puede decir a un actor es que esté normal y tranquilo (...) porque no sabe lo que es hacer una cosa normal. Al contrario, tienes que decirle que no sea normal."⁴⁴⁶ Desde la perspectiva de Saura los actores son tremendamente frágiles y por eso resulta vital partir de una confianza total en su trabajo. Ciertamente esta capacidad de dirigir armónicamente y con empatía hacia sus actores está también relacionada con la trayectoria de Saura, su experiencia de colaboración con actores que no tienen ninguna preparación ha sido fundamental para entender los procesos de trabajo con ellos. Su primera película *Los golfos* el cineasta la realizó con "actores naturales", el grupo de delincuentes que protagonizan la cinta eran de hecho chicos de la calle.⁴⁴⁷ La experiencia con bailarines, actores de teatro,

su verdadera pasión es el teatro, "me encanta interpretar monólogos (...) en cine nunca me he sentido tan vivo y fuerte como en un escenario".

Para preparar su personaje de Lorenzo da Ponte, Balducci dice que: "Recuerdo haber leído la biografía de Lorenzo Da Ponte dos veces. Sus memorias han sido la mejor ayuda para construir el personaje y para sentirme más cercano a aquella época. He visto muchas películas (*Amadeus*, *Les liaisons dangereuses*, *Barry Lindon*). He escuchado mucha ópera. He ido a museos. He intentado establecer un contacto con cualquier cosa que me alejara de mi realidad contemporánea para llevarme a una época antigua."

Lorenzo Balducci, correo electrónico a la autora, respuesta a la entrevista escrita, 10 de agosto, 2015.

⁴⁴⁶ Saura, Fragmento de entrevista.

⁴⁴⁷ Saura contó con auténticos chicos que vivían en la calle para encarnar a Pablo, 'El Meca' y 'El Sebas'. Tras la filmación fue acusado por el diario "ABC" de haber facilitado heroína a sus improvisados actores durante el rodaje, lo que fue rotundamente desmentido tanto por el director como por el productor Elías Quejereta.

coreógrafos, y personas de otras disciplinas, así como la oportunidad de trabajar en otros países le ha otorgado a Saura una visión propia sobre lo que implican los procesos actorales en el cine.⁴⁴⁸

Otro de los rubros fundamentales respecto al trabajo colaborativo en el cine es el de la fotografía. Si en cualquier película el trabajo del fotógrafo resulta importante, en el caso de las películas de Carlos Saura, como se puede deducir conociendo la pasión del cineasta por la fotografía, es uno de los elementos vitales. Aunque el cineasta tiene amplios conocimientos en el ámbito fotográfico y dice que técnicamente nunca ha tenido problemas porque desde siempre posee una facilidad innata para la imagen, en lo que respecta a la fotografía en color en el cine siempre ha delegado este trabajo en directores de fotografía

Esos muchachos, drogadictos y delincuentes en la vida real, murieron pocos años después de terminada la película, por sobredosis o por sida, estaban condenados.

Galán, *Un joven llamado*, 32-33.

⁴⁴⁸ Resulta interesante añadir algunas de las reflexiones que Carlos Saura externó en la entrevista respecto al trabajo actoral: "He aprendido que los actores tienen que saberse los papeles y hacerlos bien, eso lo he aprendido en Estados Unidos, cuando vi que a ningún director se le ocurre decirle nada a un actor. Sobre todo, si es conocido, ellos hacen su papel y ya está, no se les dice nada(...) Nadie le dice nada a Robert de Niro, por ejemplo. Yo le diría, pero los españoles en eso somos respetuosos, yo he visto rodar a Altman y respeta a todos los actores, alguna pequeña cosa, pero ya te digo estaba Paul Newman ahí...pero claro lo que pasa es que es un actor estupendo, lo sabía todo muy bien. En España es más trabajoso, hay que explicarles a los actores lo que tienen que hacer, y eso me molesta mucho del teatro por eso hay diferencia de teatro y de cine. El teatro, cuando he hecho teatro, sobre todo ahora cuando hice *El gran teatro del mundo*, lo más pesado era que los actores exigen los ensayos previos, y si tú no eres un director, diría casi dictatorial un poco, o sea que dice '¡A ver cómo decís el diálogo!... no, no me gusta...', están acostumbrados a que les digan lo que tienen que hacer."

Respecto a las implicaciones que ha tenido para Saura trabajar con actores de otras disciplinas, el cineasta dice: "Bueno en el teatro es más fácil, los actores de teatro pasan al cine con relativa facilidad, hay de todo, pero vamos..., pero los bailarines no todos son actores, en la ópera pues igual, hay cantantes que tienen una facilidad muy grande para ser también intérpretes. Hoy se les exige un poco eso, antes no, antes cantaban, aunque fueran enormemente gordas, cantaban unas señoras como la señora Cavalieri, da igual, da igual, porque iba la gente a ver cómo cantaba. Podía ser *Tosca*, podía hacer...ahora las chicas son guapísimas, cantan muy bien, en general, vamos, son mucho más delgadas, ya son hermosas, ya cambió y les obligan a interpretar, interpretan ya un poquito. Entonces eso depende, hay límites, hay unas que son mejores que otras. Siempre mi experiencia es que las niñas han sido mejores actrices que los niños, y las mujeres mejores actrices que los hombres cuando no son profesionales, si son profesionales ya la cosa se iguala. Es normal porque las mujeres tienen esa especie de facilidad de travestismo, de cambiarse un poco, de pintarse, de transformarse, de peinarse, desde niñas, tienen una especie de cosa que el hombre no tiene. Es bastante lógico. Y de jugar a ser algo que no son."

profesionales que han colaborado en sus películas. En este sentido Saura dice: "Les puedo dar orientaciones, pero el trabajo que hacen ellos yo no sé hacerlo, en color no, en blanco y negro sabría hacerlo, es complicado mantener una colorimetría o calorimetría a lo largo de un proceso yo encuentro que es muy complicado."⁴⁴⁹ Saura delega y confía plenamente en sus colaboradores aunque siempre está involucrado con la realización de cada uno de los encuadres que se hacen durante la filmación: "no quiero que nadie haga un encuadre que no sea yo, en una película mía no, me niego. Además, yo encuadro de una manera que luego me doy cuenta que debe ser muy especial porque cuando veo cosas que ha hecho otra persona digo esto no lo he hecho yo, o sea que yo sé perfectamente, además, como soy fotógrafo, corrijo, son pequeñas cosas que yo sé muy bien"⁴⁵⁰.

A lo largo de su carrera el director ha tenido la oportunidad de contar con algunos de los mejores fotógrafos de cine, tales como Julio Cuadrado, Teo Escamilla y José Luis López Linares, entre otros; pero sin duda la relación con Vittorio Storaro, en palabras de Saura "el *súmmum* de los fotógrafos", ha sido una de las mancuernas más exitosas de su trayectoria. Desde su primera colaboración en *Flamenco* (1995) ha realizado con reconocido fotógrafo⁴⁵¹ en total seis largometrajes: *Taxi* (1996), *Tango* (1998), *Goya en Burdeos* (1999), *Io Don Giovanni* (2009), y *Flamenco, flamenco* (2010). La relación con Storaro, Saura la define como una relación "fantástica, amistosa y respetuosa", desde que se

⁴⁴⁹ Saura, Fragmento de entrevista.

⁴⁵⁰ Saura, Fragmento de entrevista.

⁴⁵¹ Vittorio Storaro (Roma 1940-) es uno de los más destacados directores de fotografía del cine moderno. Ganador de tres premios Óscar. Ha colaborado con directores como Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola y Warren Beatty. Algunos de sus trabajos más destacados son *Novecento*, *El último tango en París*, *El Último emperador* (Óscar 1987), *Apocalypse Now* (Óscar en 1979), *Rojo* (Óscar 1981), *Tucker: The Man and His Dream*, y *Dick Tracy* entre otros. Ganador también de un premio BAFTA a la mejor fotografía y autor del libro *Escribir con la Luz*.

conocieron⁴⁵² han tenido una gran empatía creativa. Vittorio dice Saura, "es una maravilla porque él es creador, no solamente se limita a fotografiar, sino que tiene un sentido creativo de las cosas y de invención. Y bueno, estamos de acuerdo, claro, no siempre hace lo que se le da la gana porque yo no lo dejo tampoco, pero es una relación muy amistosa y de colaboración".⁴⁵³

Para Carlos Saura trabajar con el director italiano es siempre un placer, aunque sólo en contadas ocasiones su productora le permite llamarlo, ya que Storaro es un fotógrafo costoso. Sin embargo, desde que se planteó el proyecto de *Io Don Giovanni* para Saura era fundamental que el director de fotografía fuera Vittorio, ya que el planteamiento estético que tenía en mente no se podía realizar más que con su colaboración. Al inicio del proyecto Saura y Storaro tenían la idea de hacer una película muy realista, y poco a poco fueron desechando esa idea para proponer hacerla mucho menos realista, más operística y artificiosa. Ya que el tema era la ópera, Saura pensó que era oportuno hacer algo entre ópera y teatro llevado al lenguaje cinematográfico. Los proyectos previos realizados entre Vittorio y Carlos, sobre todo *Flamenco*, *Tango* y el antecedente inmediato a *Io Don Giovanni*, *Goya en Burdeos*, sirvieron como base para construir el lenguaje estético de la

⁴⁵² Carlos me comparte cómo conoció a Vittorio Storaro: "Mira, yo tenía una película que se llamaba *Dispara* que la había comprado una productora japonesa y entonces fui invitado a Japón a presentar la película. Y al mismo tiempo el productor mío que iba a hacer *Sevillanas*, el primer musical que hice yo sin argumento, me dijo un día 'mira la única persona que puede hacer esta película es Vittorio Storaro', y le dije bueno 'allá tú... ¿cómo va a venir Vittorio Storaro?' Se puso en contacto con Vittorio Storaro y milagrosamente Vittorio Storaro me conocía y había formado parte de un jurado, me habían dado un premio, él me conocía. Entonces me dijo, "pues muy bien, nos vemos en Kioto..." Entonces, yo estaba en Tokio y la película también se ponía en Kioto y coincidimos en Kioto. Él formaba parte del jurado del Festival Internacional de Japón que ese año era en Kioto. Un año es en Kioto, otras veces es en Tokio. Y bueno, ahí nos conocimos y yo le hacía mis dibujitos que tenía sobre cómo quería hacer la película y tal, y abandonó a todos sus amigos de los premios estos del jurado y se quedó conmigo dos horas hablando. Y me dijo: 'de acuerdo, yo voy, ¿cuándo tengo que ir?'...'pues mira vete a Sevilla y ya está...' Y vino a Sevilla y a partir de ahí hemos estado juntos.

⁴⁵³ Saura, Fragmento de entrevista.

película, un lenguaje profundamente cargado de teatralidad al que dedicaremos el siguiente apartado profundizando en los elementos que lo constituyen.

La teatralidad expandida en Io Don Giovanni

*Hacer una película es toda una aventura. Vittorio y yo somos aventureros. No nos vamos a cazar leones pero es como si lo hiciéramos en nuestras cabezas. Dejamos abierta la película a la frescura y a la improvisación, no queremos que sea algo rígido.*⁴⁵⁴

Carlos Saura

Como ya hemos visto antes, una de las constantes en el trabajo de Carlos Saura es la de los cruces entre disciplinas. De alguna manera varias de sus películas se constituyen como un espacio de reflexión, que da cuenta de una búsqueda formal en la que el cineasta interroga las relaciones entre las artes escénicas y el cine poniendo de manifiesto la tensión entre las artes típicamente conviviales en las que los cuerpos son efímeros y el arte espectral y reproducible del cine. Aunque el interés de Saura por la danza, el teatro y la ópera es una presencia constante, cabe destacar que sus búsquedas, aunque se nutran de los discursos y lenguajes de estas artes, se centran en el desplazamiento de éstas hacia el cine, que es el espacio donde el director los elabora. Es decir, están siempre en una relación de transmedialidad, cambian de medio y por lo tanto de códigos para ser plasmados en la pantalla. No es que a Saura le interese hacer teatro, danza u ópera filmada, sus

⁴⁵⁴ *El País*, "Saura echa un vistazo a su 'Io, Don Giovanni' en la Mostra de Venecia EFE El cineasta muestra un avance de su recreación de la composición de la famosa ópera de Mozart, 1 de septiembre, 2008, http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/01/actualidad/1220220006_850215.html.

preocupaciones apuntan hacia otras direcciones, son fenómenos transdisciplinares en lo que podemos hablar de una "teatralidad expandida": este fenómeno no sólo se refiere a la teatralidad propia de los cuerpos de los actores, que por supuesto tienen una teatralidad manifiesta, también existe en el caso concreto *Io Don Giovanni* una teatralidad del espacio escénico creado por Saura y Storaro. En este sentido, veremos a continuación cuáles son los elementos que estos directores han empleado en esta película para "organizar la mirada" de nosotros, como espectadores, del acontecimiento cinematográfico. Una mirada que sin duda está determinada por las reincidentes preocupaciones del director: la liminalidad entre realidad y ficción, el mundo como espacio de representación, el espacio de representación como relato del mundo, la tensión entre el pasado y el presente como nudo de la memoria, etc.

Las relaciones intertextuales y metaficcionales en *Io Don Giovanni* ya han sido mencionadas de alguna manera en los apartados previos, pero no hemos visto aún de qué manera se materializan en los medios empleados para el lenguaje cinematográfico de la película. La decisión de Saura y Storaro de filmar la película completamente en estudios, sin contemplar un solo escenario natural, responde a que los directores buscaban acentuar la tensión entre realidad y ficción a partir de un diseño escénico en el que se recrearon las ciudades de Venecia y Viena, así como todos los espacios necesarios para la película, a partir de unos paneles de impresiones fotográficas. Esta solución escénica no es ninguna novedad en el cine de Saura, la primera película que filmó en estudio fue *El amor brujo* (1985)⁴⁵⁵ y desde entonces todas sus "películas musicales" se han realizado de la misma manera. El director afirma que esa es la condición idónea para trabajar, ya que de esa

⁴⁵⁵ Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 136.

manera tiene un control absoluto sobre el universo de la película. La idea de "renunciar" al mundo real del exterior y construir su propio mundo con estructuras metálicas de aluminio plastificadas comenzó con *Sevillanas* (1991), en aquel momento respondía a una necesidad muy específica, Saura no quería introducir a los bailarines en sitios realistas, como se hacía hasta entonces en los musicales españoles:

Fue en *Sevillanas* donde por primera vez me planteé la posibilidad de eliminar de mis musicales los decorados concretos, corpóreos, y los fondos realistas por otros espacios más imaginativos que se podían transformar mediante la luz. A partir de entonces he tratado de avanzar en esa búsqueda, incorporando poco a poco proyecciones.⁴⁵⁶

Los bastidores (estructuras metálicas de aluminio plastificadas) le permitieron a Saura, desde *Sevillanas* crear espacios con mucha facilidad: "estas estructuras tienen la ventaja de que son ligeras, que son manejables en estudio y pueden componer diversas estructuras, puedes hacer pasillos, ángulos, cuadrados, y lo que quieras; puedes iluminar por delante y por detrás."⁴⁵⁷ En *Flamenco*, primera colaboración entre Saura y Storaro, el director de fotografía se atrevió a innovar algo que Carlos no se había atrevido a hacer antes, meter color. La maestría de Storaro llevó el recurso escénico a otro nivel, a partir de ahí se puede observar cómo se fue profundizando y perfeccionando en la técnica de trabajo entre Saura y Storaro. En *Tango* comenzaron a utilizar el dispositivo de proyecciones cinematográficas dentro de la película, lo que conlleva a una metaficción en la que se hibridan distintas formas visuales modificando la percepción del espectador que observa el cine dentro del

⁴⁵⁶ Millán Barroso, *Cine, Flamenco*, 138.

⁴⁵⁷ Saura, Fragmento de entrevista.

En la sección de *Proceso creativo y filmación* de la Constelación interactiva se encuentran agrupados algunos «ecos» y «reverberaciones» en los que se puede ver por un lado el boceto de Saura para la construcción del teatro junto con las fotografías de la creación del espacio con paneles. Por otro lado, están también algunas «reverberaciones» de los sets de filmación.

cine, una suerte de metacine. En *Goya en Burdeos*⁴⁵⁸ (1999) es la primera vez que Saura y Storaro crean un mundo de espacios semitransparentes y pseudo-laberínticos para desarrollar un largometraje narrativo, no musical. Empleando el recurso de las sombras y las siluetas, ya utilizado en varias de las "películas musicales" de Saura, para acentuar dramáticamente el argumento. Esta película se sitúa como el antecedente más importante, en cuanto al diseño escénico se refiere, de *Io Don Giovanni*, sin embargo, en *Goya en Burdeos* la construcción dramática y argumental no incluye el planteamiento de un proceso creativo teatral, en ésta el diálogo entre artes se centra sobre todo entre la pintura y el cine.

Io Don Giovanni se presentó como una oportunidad idónea para Storaro y Saura de llevar lo pictórico y lo teatral a su máxima expresión. Dado que la obra incluiría escenas de ensayos sobre la ópera de Mozart y da Ponte, se antojaba como un proyecto en el que podían confluír las estéticas trabajadas por los directores tanto en las "películas musicales" como en las narrativas. Se pueden ver plasmados en esta película al menos dos niveles de metaficción: Por un lado, al plantearse un escenario totalmente artificial, recreando las ciudades de Venecia y Viena así como todos los interiores, permitía enfatizar la teatralidad del espacio en la que se acentúa la ficcionalidad de las vidas de Lorenzo da Ponte, Mozart y Casanova, como personajes históricos que se preservan a través del relato que se ha hecho de ellos a través del tiempo. Saura, divertido, nos evidencia la ficcionalidad del relato haciéndolos respirar entre un mundo de puros bastidores. De esta manera, la identidad de los sujetos queda diluida en un mundo que se antoja apariencia y en el que el espacio

⁴⁵⁸ En esta película Saura plasma su profundo interés por el maestro español de la pintura proyectando también de alguna manera su propia vida. Francisco de Goya, ya anciano, vive en Burdeos, huyendo de la policía opresiva de Fernando VII. Vive con una mujer más joven que él y con la hija de ambos (igual que Carlos Saura). Sigue pintando mientras su mente regresa a un pasado en el que estuvo enamorado de la fascinante duquesa de Alba, recuerdos que se trasplantarán a sus últimos años.

escénico se vuelve protagonista subrayando la importancia de la escenografía en el discurso cinematográfico. En este sentido podemos afirmar que la teatralidad de esta construcción del espacio escénico produce con sus acciones, es decir, asume una gran capacidad performativa que sin duda resulta un elemento significativo para el análisis de la obra. Por otro lado, en otro nivel metaficcional, se sitúa el teatro dentro de la película, esto es, la composición de la ópera que a través de los ensayos en un teatro nos muestran el escenario como un espacio de representación en el que las vidas de los compositores, sobre todo la de da Ponte, se proyectan como espejos de su realidad; realidad que Saura ha enfatizado ya como una realidad ficcional. Así que la ópera dentro de la película, acotada al espacio de ensayo en el teatro, nos muestra una teatralidad a partir de los espacios en los que se configura determinando el escenario como el espacio de representación de la tragedia humana.

Saura confiesa que siempre estuvo fascinado por el diorama del siglo XIX donde se reconstruía, a partir de un juego de telones, con pinturas realistas escenas que configuraban las ciudades, panoramas y atmósferas. Algo semejante, pero con medios tecnológicos actuales, es lo que buscaba plantear en su película. El 90% de la película es artificial, afirma Carlos, habrá si acaso un 10% de objetos reales, lo que hace que el aspecto teatralizado se enfatice como un mecanismo efectivo que resalta la liminalidad y ambigüedad entre realidad y ficción. La realización de *Io Don Giovanni* estuvo fuertemente condicionada por los requerimientos técnicos y espaciales que implicaba el diseño del espacio escénico que Saura y Storaro decidieron para la película. Los estudios de La ciudad de la luz en Alicante y la Dinnocità en Roma fueron seleccionados por su gran tamaño, ya que las dimensiones de los paneles para crear la escenografía requerían que así fuera. Tan

sólo para la reconstrucción del Gran Canal de Venecia se realizaron treinta telas de una altura de doce metros. La totalidad de las fotografías para recrear las ciudades fueron hechas por Carlos Saura. Los paneles fueron producidos estampando ya sea los fondos escenográficos o los interiores de las telas de grandes dimensiones con la técnica de estampa digital translite. Ya sea para la reproducción de Viena o la de Venecia fue necesario estampar más de 5000 metros cuadrados de material escenográfico. Cada ambiente que es reconstruido en el estudio, calles, plazas, palacios y casas, se realizaron a través del empleo de paneles de distintas medidas entre los 10 y los 100 metros cuadrados, todos estampados en materiales electroestáticos y troquelados para ser montados en los bastidores. El translite, como cualquier otro fondo escenográfico, puede ser iluminado para obtener variaciones cromáticas y luminosas en el transcurso de una misma escena, o también como en el caso de los fondos estampados sobre red, una iluminación particular permite ver a través de la tela para crear situaciones de dobles ambientes. Como sucede en varios momentos de la película, por ejemplo, en la escena que abordaremos con detenimiento más adelante, en la que da Ponte y Mozart, estando en la casa del músico comienzan a imaginar la primera escena de la ópera y aparece ahí mismo la escena de don Giovanni subiendo por el balcón para meterse en el cuarto de donna Anna. Esta posibilidad de crear dobles fondos logra unas atmósferas cinematográficas alucinantes, de un realismo onírico impresionante, empleando recursos del lenguaje teatral sin necesidad de hacer ninguna postproducción. La iluminación de Vittorio Storaro alcanza una estética y una plasticidad que otorga cualidades pictóricas a la imagen visual de la película. Utilizando los mismos focos que emplean los aviones, Storaro consigue iluminar con la luz el relato de la vida de Lorenzo da Ponte: "nosotros pensamos en hacer una Venecia diferente de la realidad, una Venecia del invierno, muy ligada a la luna, y hacer una Viena completamente

diferente, con el sol. Hacer dos cosas divididas, que conforman la vida de una persona." A Vittorio le interesaba plasmar que el cine es "como una puerta que se abre en la que se van descubriendo cosas nuevas paso a paso", "la ópera de *Don Giovanni* cambia paso a paso como cambia la vida de da Ponte".

El mundo artificioso que crean Saura y Storaro está habitado por personajes que con el extraordinario trabajo de peinados y vestuario, realizado por Aldo Signoreti y Vittorio Sodano, respectivamente aportan una vitalidad y color maravillosos. La decisión radical de filmar todo dentro de un estudio marca una dirección estética que permea también en las decisiones sobre los vestuarios, los peinados y el maquillaje, ya que se busca de manera consciente renunciar al naturalismo, es decir, apostar una estética lejana a la realidad, pero al mismo tiempo "ancora più vera del vero"⁴⁵⁹. Como se puede suponer, esta estética muy ligada a lo teatral no puede tampoco resolverse técnicamente con los mismos recursos, ya que para cambiar de medio y poder teatralizar el espacio cinematográfico fue necesario encontrar un lenguaje lumínico y técnico nuevo.

Para los personajes principales del relato, Saura no quiso reproducir el siglo XVII en toda su veracidad estética, pero buscó una interpretación nueva a través de un estilo que, aunque retoma algunos aspectos de la época, los mezcla con un gusto moderno. El trabajo del diseño de maquillaje, vestuario y peinados han sido muy elaborados: las pelucas son extremadamente vistosas, barrocas, coloridas y cambian constantemente.⁴⁶⁰ Por ejemplo, en el caso del personaje de Adriana Ferrarese, que es quizá el personaje más camaleónico, observamos cómo a través del maquillaje y el vestuario transita de amante celosa de da

⁴⁵⁹ Marinaro, *lo Don Giovanni*, 157.

⁴⁶⁰ En la Constelación interactiva se pueden ver en el apartado *Proceso creativo y filmación* algunos «ecos» y «reverberaciones» que dan cuenta de estos aspectos.

Ponte a Donna Elvira, el personaje que encarna en la ópera. Para los actores (cantantes) que interpretan a los personajes de *Don Giovanni* se pensó en un maquillaje más cercano a la estética del XVII, reproduciendo fielmente aquello que habrían hecho en la ópera en tiempos de Mozart con el espectáculo teatral, de tal manera que observamos los rostros blancos y la elegancia de los vestidos. Para cada escena fue otorgada una coloratura. Como ya hemos visto, Storaro trabaja el color desde una perspectiva muy cercana a la pintura, los vestuarios de Marina Roberti apoyan este trabajo otorgando constantemente valores simbólicos al discurso, por ejemplo, en la escena del estreno de *Don Giovanni* en la que todo el público viste de colores claros, con excepción de las autoridades a las que se les concede el poder del color. El lujo de la Viena imperial, excesiva y moderna, se cuenta a través de los trajes voluminosos llenos de piel y plumas, siempre guardando un equilibrio con la totalidad del planteamiento estético de la película, sin caer en lo vulgar, aunque sí en lo barroco, es un exceso que nunca se desborda. Para la escena del burdel, por ejemplo, cargada de tonalidades rojas, se crean personajes voluptuosos con influencias orientales que denotan un imaginario clásico de transgresión y erotismo, que surgen de los bocetos y diseños de Saura y aparecen encarnados en la pantalla.

El universo estético de *Io Don Giovanni*, con toda la teatralidad creada por Saura y Storaro, es un mundo que promete y rompe su promesa constantemente: como una ficción que por momentos resulta más real que la realidad y por otros nos evidencia que todo es un mundo de apariencias en donde nada ni nadie puede sostener una promesa porque el artificio y la mentira son los materiales primordiales de los que está construido.

El discurso musical

*Hoy en mi ventana brilla el sol, y el corazón se pone triste contemplando la ciudad porque te vas.
Como cada noche desperté, pensando en ti y en mi reloj todas las horas vi pasar porque te vas,
todas las promesas de mi amor se irán contigo, me olvidarás, me olvidarás, junto a la estación
lloraré igual que un niño porque te vas, porque te vas.*⁴⁶¹

El vínculo profundo que Saura sostiene con la música sin duda está relacionado con el hecho de que su madre haya sido una pianista extraordinaria. Carlos evoca los recuerdos de su infancia junto a su madre así:

El amor brujo me ha acompañado durante parte de mi vida. A mi madre, que era pianista —durante una breve temporada de su juventud había llegado incluso a ser profesional—, le entusiasmaba la música española. ¡Cuántas horas habré pasado acodado en el piano, contemplando cómo sus ágiles dedos se deslizaban por el teclado interpretando a Turina, Albéniz o Falla!. [...] más de una vez le habré pedido que tocara para mí la "Danza del fuego".⁴⁶²

La música en el universo cinematográfico de Saura tiene un sitio especial, a veces aparece como figura del recuerdo de su madre, como en *Cría Cuervos*, cuando Ana le pide a su madre que le toque el piano porque no logra conciliar el sueño, o en la novela *¡Esa luz!* en el personaje femenino principal: "Teresa toca en el piano vertical la pieza de Scarlatti. No llega a los treinta; es morena, hermosa, esbelta, elegante en sus movimientos y actitudes.

⁴⁶¹ La canción de José Luis Perales interpretada por Jeanette que se volvió popular gracias a la película *Cría Cuervos* de Carlos Saura manteniéndose en las listas de éxitos de canciones por todo el mundo durante mucho tiempo se llama 'Porque te vas', y no '¿Porqué te vas?' Aunque el acento rítmico de la canción parezca indicar lo contrario, esta frase es una afirmación y no una interrogación, lo que cambia por completo el sentido de la canción. Una de las más representativas del universo musical de Saura que, además, para el tema de estudio de este trabajo sobre la promesa, resulta significativa. En la Constelación interactiva se puede ver el fragmento de la película donde aparece esta canción en la sección de «Ecos» de *promesa en el cine de Saura*.

⁴⁶² Millán Barroso, *Cine, flamenco*, 115.

(...) Toca bien el piano, con mecanismo de virtuosa; podría haber sido una concertista profesional, como le auguraban de niña sus maestros (...) pero lo abandonó hace años, cuando decidió vivir con Diego, y ahora toca el piano en sus ratos libres para no perder la agilidad que siempre tuvo en los dedos."⁴⁶³ Otras veces como en *Cría Cuervos* con la canción "Porque te vas", o en *El séptimo día* con *Una rosa es una rosa* del grupo *Mecano*, la música funciona como un *leitmotiv* íntimamente relacionado con el argumento dramático. Ya sea como punto de partida, como en el caso de las "películas musicales", o construyéndose desde otras posibles relaciones, lo cierto es que en el cine de Saura el discurso musical es omnipresente y siempre cargado de afectividad. Desde la perspectiva del director, todas sus películas son musicales en la medida en que la música —vocal o instrumental— no es un elemento exógeno que se añada al discurso musical, sino que participa de la elaboración desde el primer momento del proceso creativo. Algunas veces incluso una canción, como en el caso de "Porque te vas", es lo que detona la necesidad de hacer un guión, dice Carlos "es una canción que estaba olvidada. Yo la había oído y la había guardado, había dicho el día en que haga una película sobre una niña la utilizaré. Fue lo que me motivó a escribir el guión."⁴⁶⁴

Para Carlos Saura es importante que "no sea sólo la música la que potencie la imagen, sino que la imagen también potencie la música."⁴⁶⁵ La relación del director con la música y el universo sonoro de sus películas es un caso atípico en el cine. Casi siempre los cineastas empiezan a pensar en el elemento musical de sus películas muchas veces incluso en la fase de postproducción, como elemento que acompañe el discurso visual; en el caso

⁴⁶³ Saura, *¡Esa Luz!*, 10.

⁴⁶⁴ Saura, Fragmento de entrevista.

⁴⁶⁵ *Otras miradas*, 52.

de Saura nunca opera así, él concibe el universo sonoro de sus películas desde la etapa de escritura del guión, además de que se encarga de la totalidad del universo sonoro en sus filmes. Saura afirma que la música es siempre elegida por él personalmente, le gusta tener el control de cada sonido y sostiene que las decisiones a este respecto siempre son intuitivas y no parten de un canon específico ni de algún género en particular. Le gusta escuchar todo tipo de música, desde lo más popular hasta lo más clásico, y esto se plasma en sus películas. Por ejemplo, en *Los golfos* y *Deprisa, deprisa* acude tanto a la música de los sectores marginales, como a la de Prokofiev en *El jardín de las delicias*; a Mecano y a Bizet. Su pasión por la música flamenca hace patente este cruce entre música popular y culta.

Ahora bien, para el universo musical de *Io Don Giovanni* Saura seleccionó intuitivamente los fragmentos de la ópera que más le resultaron atractivos para su película⁴⁶⁶; bajo la supervisión de Niccola Tescari y Roque Baños se llevó a cabo la filmación de las escenas sobre los ensayos de ópera en donde, utilizando los fragmentos previamente grabados, los cantantes encarnaron a los personajes de *Don Giovanni*. Tescari explica en el testimonio que se recoge en el libro *Io Don Giovanni, Un film di Carlos Saura, testimonianze fotografiche di Fabian Ceballos* cómo fue el proceso de construcción del discurso musical y su experiencia dentro del proyecto:

Para este proyecto era necesario considerar cómo podíamos reproducir lo más fielmente posible el sonido de la orquesta y los cantantes en el momento de los ensayos y en la primera representación de *Don Giovanni* en Praga en 1787. Para llegar a algunas ideas, además de las memorias de Da Ponte, Mozart y una veintena de

⁴⁶⁶ En este punto cabe destacar que resulta curioso notar que todos los pasajes de la ópera *Don Giovanni*, que Saura seleccionó para su película coinciden con algunos de los fragmentos que yo elegí para la construcción de la Constelación II que fueron elegidos por contener actos de promesa.

ensayos, conté con el conocimiento y la ayuda de algunos amigos musicólogos como Marco Posthingel, Giovanni Antonini o Loreanzo Della Cha. Afortunadamente para nosotros pronto se hizo evidente que no se sabe mucho sobre el periodo de gestación de la ópera. Por ejemplo, nadie sabe con certeza si [Mozart] probó su aria (anotando, antes el ensayo propiamente dicho) en el clavecín o en el piano, con o sin ayuda de un quinteto de cuerda o de viento.

Respecto a las decisiones que Tescari tomó en relación con la forma de llevar a cabo las grabaciones y las elecciones de orquestación de los distintos fragmentos comenta:

Decidí dirigir y grabar alguna de las piezas que se interpretaron durante los ensayos en el teatro (escena I, Acto I, "Ah, chi, mi dice mai", el aria "El Catálogo", "Mi tradi quell'alma ingrata") con un grupo variable de músicos desde el bajo continuo simple al doble quinteto en los ensayos generales. El clavicordio, interpretado en la ficción por Mozart, toca las partes que faltan de la orquestación original. El tono de esta lectura debería ser el de un emocionante primer acercamiento a una obra que se convertiría en un hito en el melodrama moderno. Todos los instrumentos son de la época y están ajustados a 430 hz. Para esta primera etapa, se hizo una grabación en una pequeña iglesia gótica de la Madonna de la Vittoria en Fábrica, Roma. Para los otros extractos ("Obertura", "la Ci darem la mano", "Finale y Vuoi Che sapete che cos'e l'amor", de "Las bodas de Fígaro") trabajé con el Colegio Mariano de Praga, un conjunto barroco con sede en la misma ciudad donde "Don Giovanni" tuvo su primera actuación. Elegí para llevarla a cabo a un grupo bastante reducido de instrumentos antiguos de cuerda y que fuera lo más cercano posible al que formó parte de la primera representación.

Y sobre su experiencia durante el rodaje de *Io Don Giovanni*, el músico comparte en ese mismo texto:

Después de la grabación pasamos al set de rodaje, donde, además de prestar mucha atención a la verosimilitud de cada escena musical, era necesario ayudar a Carlos a escenificar la ópera desde el punto de vista de un músico, desempeñando mis habituales funciones como director con el reparto y la orquesta. Aunque siempre fuera de pantalla, ya que un talentoso nuevo maestro estaba tomando mi lugar en la película: Mozart (Lino Guanciale). El trabajo con él fue fascinante, porque, en solo cuatro

semanas, integró los gestos de un director hasta tal punto que parecía que había estado haciéndolo toda la vida.

Los fragmentos de la ópera de Mozart y da Ponte, así como algunos pasajes del *Verano* de Vivaldi integran el discurso musical de *Io Don Giovanni*, sobre los valores de sentido, las implicaciones diegéticas y extradiegéticas de este discurso musical profundizaremos más adelante cuando abordemos las escenas concretas de la película en la constelación siguiente. Por el momento baste con decir que, como afirma Lorenzo Balducci, "se respiraba música durante la filmación de la película" y esta música sin duda continúa «resonando» cada vez que se reproduce *Io Don Giovanni* en un acontecimiento cinematográfico.

Algunas consideraciones sobre la recepción

Tras los diversos problemas que la producción y distribución de la película, *Io Don Giovanni*, que había comenzado a rodarse desde el 2006, se estrenó finalmente en septiembre del 2009 en el Festival Internacional de Cine de Toronto. Según una nota "el público ovacionó de pie al director tras el estreno mundial", el director del festival Piers Handling calificó al film como "un gigante del cine moderno."⁴⁶⁷ En Italia *Io Don Giovanni* llegó a la pantalla en octubre del 2010, se presentó en el IV Festival Internacional

⁴⁶⁷ La Vanguardia, "El público ovaciona lo Don Giovanni de Carlos Saura, 13 de septiembre, 2009, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090913/53783531617/el-publico-ovaciona-io-don-giovanni-de-carlos-saura.html>.

de Cine de Roma, fuera de concurso, y al parecer aún embargada por los problemas de deudas de Andrés Vicente Gómez.⁴⁶⁸

Aunque parece que hubo un preestreno en Alicante en *La ciudad de la Luz*, y la película, fuera de concurso, abrió el Festival de Málaga de Cine de España, donde compartió espacio con *Habitación en Roma* de Julio Medem que clausuró el festival, el estreno oficial en España se hizo el 25 de junio del 2010, "sin soporte publicitario pasó por la cartelera sin pena ni gloria, obteniendo una recaudación paupérrima."⁴⁶⁹ Se presentó también en la 20 edición del Festival de Cine Español en Nantes, en la que parece haber sido una gran proyección de la película, ya que se llevó a cabo en el edificio de la ópera de Nantes, ante un público de trescientas personas.⁴⁷⁰ Más allá de los sitios nombrados y una proyección reciente, en Montpellier en Francia con motivo de un homenaje al director, *Io Don Giovanni* no ha sido mostrada en otras partes del mundo. Su distribución se ha reducido a la circulación de una pequeña edición en DVD de la película.

Los «ecos» críticos de la película se limitaron a algunas notas sobre todo de algunos textos publicados en blogs de crítica cinematográfica, unos más serios que otros, pero en general carentes de profundidad. Las opiniones se dividen entre los que, generalmente exhibiendo un desconocimiento profundo del cine de Saura, dicen cosas tales como:

⁴⁶⁸ Según la nota donde se da cuenta de la aparición de la película en Roma: "Este estreno se produce mientras la empresa Construcciones Escénicas Moya mantiene que la cinta continúa embargada por problemas de impago de la productora de Andrés Vicente Gómez, algo que afecta también a la película 'Manolete' que aún no ha visto la luz. El Juzgado de Primera Instancia número 51 de Madrid ordenó el embargo de 'Io, Don Giovanni' en octubre de 2007."
<http://www.diarioinformacion.com/cine/2009/10/21/saura-estrena-roma-io-don-giovannipelicula-embargada-anos/942853.html>.

⁴⁶⁹ <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=3612> Consultado 18/02/2016.

⁴⁷⁰ Saura comentó en la entrevista que le realicé que estuvo presente en esta función y que a su juicio ha sido la mejor proyección de la película hasta el momento, ya que "fue una función en la que había tanto público de cine como de ópera y el espacio mismo otorgaba una dimensión preciosa a la película."
Saura, Fragmento de entrevista.

-Por muchos esfuerzos que hagan no es posible hacer una buena película usando técnicas del teatro, lo más que se puede hacer es una grabación de una obra de teatro. Para mí fue doloroso ver que la cosa se parecía más a un vídeo musical de un karaoke que a una película. Los actores haciendo playback durante las escenas de ópera daban bastante pena, por no decir lo mal que les sentaba el primer plano del que Saura tanto abusó para mostrarnos a sus poco inspirados actores. Los personajes son completamente planos, no hay ninguna introspección psicológica. Lo peor la caricatura que ha dejado de Mozart. Los escenarios buenos si estaba haciendo una obra de teatro, no justificados para la película que parece que quería hacer. Sobre la iluminación, el abuso del claroscuro es flagrante... el sol entra por todas las ventanas de la casa, no existe norte ni sur, Saura es Dios y el decide donde se pone el sol, jejeje que artista!⁴⁷¹

Algunos otros expresan la nostalgia por el cine de Saura de sus primeros trabajos, considerando que el director ha extraviado la brújula al regodearse en esteticismo un excesivo:

-Saura rutinario, aburrido, megalómano, teatrero en el peor sentido... ¿Dónde han quedado películas tan espléndidas y vivas como "La caza" o "Elisa, vida mía"... Enterradas bajo el academicismo más rancio y apolillado. Pena de Saura, pena de un cierto cine español acartonado, rancio y manierista. En fin, lo mejor es pasar página... la enfermedad de Saura ya no tiene mucho remedio... se ha convertido en crónica.⁴⁷²

- [...] A tan laborioso reto (autoimpuesto por otra parte), el director de "¡Ay, Carmela!" responde con un trabajo barroco, con el exceso como principal dogma, de manera que fondo y forma se lleven de la mano y contribuyan a la elaboración de una nueva descripción de esperpento. Todo en el film se exagera, se distorsiona a veces incluso hasta el paroxismo por voluntad expresa de su principal responsable —quien además de dirigir, firma el guión: desde el aspecto visual hasta la exaltación de estados anímicos (véase la iluminación de la escena cuando da Ponte descubre a su particular Beatrice); desde el montaje rebuscado a la caracterización de personajes (atención a la figura de Mozart). Lamentablemente, no son pocas las veces en que "¡Io, Don Giovanni" se lesiona con sus propias armas, y no sólo provoca ciertos reflujos de hortera cursilería, sino que acaba por demostrar que muchos de los excesos de Saura son totalmente vacuos. Y quizás el problema resida en el propio cineasta, que por tomarse demasiado en serio a sí mismo, en ocasiones parece dispuesto a dar toda una lección de altisonancia y pedantería. [...]⁴⁷³

⁴⁷¹ La Butaca Blog, 15 de noviembre, 2009, "El teatro nunca será cine", Cuatrogatos comentó desde Santiago de Compostela en La Butaca, <http://www.labutaca.net/peliculas/io-don-giovanni>.

⁴⁷² La Butaca Blog, 11 de diciembre, 2010, "Apoteosis del aburrimiento y el academicismo," agapito961 comentó desde Alcalá de Henares en La Butaca, <http://www.labutaca.net>.

⁴⁷³ Carlos Giacomelli, *La casa de los horrores*, "¡Io, Don Giovanni", Capitán Spaulding comentó en <http://www.lacasadeloshorroros.com/2010/06/critica-de-io-don-giovanni-por-el.html>.

Otros critican duramente las inconsistencias históricas y se expresan indignados de la falta de rigor, por otro lado se pueden leer también voces a las que les resulta una obra incompleta y un tanto indigesta, se percibe también desconcierto por no poder clasificarla ni como ópera filmada ni como un largometraje:

- [...] es grato al paladar, aunque su digestión sea algo pesada. Se trata de un estilizado estudio social de la época mediante una historia que relata el proceso de creación de una de las óperas más emblemáticas y geniales del compositor que involucró no solamente a su entorno familiar sino hasta a las autoridades monárquicas quienes promovían y autorizaban los trabajos. Lo destacable es el diseño de producción pues, en sustancia, la película no aporta mayores decibeles de intensidad dramática o cómica sobre Mozart y su música, más allá de las influencias que pudo tener de algunos de sus colaboradores ya mencionados, peor aún si se le compara con la obra maestra de Milos Forman.⁴⁷⁴ En una de sus últimas entrevistas comentaba Saura que no le interesaba defender sus películas, que lo único que le motivaba era disfrutar haciéndolas. Aquí se nota que habrá disfrutado mucho con su pasión por la luz, la fotografía, la pintura y la música de Mozart, olvidándose de que realmente estaba filmando una película. El espectador seguro que también disfrutará con una puesta en escena original que mezcla teatro y cine sin importarle la verosimilitud del asunto, la fotografía preciosista de Storaro, el excelente trabajo de peluquería y vestuario y por supuesto de la música. Por otro lado se aburrirá con unos diálogos insulsos, un ritmo exasperantemente lento, empacho de primeros planos de los bellísimos rostros de sus protagonistas que ejercen de maniqués para que el genio los coloque en el encuadre más artístico y se olvide de que Da Ponte, Casanova y Mozart, tienen un alma y una historia que contar. Ya lo hicieron y lo harán otros que a lo mejor no disfrutaron o disfrutarán tanto en el rodaje como el maestro.⁴⁷⁵

- [...] Al final del film el espectador tiene la sensación de haber visto una ópera filmada y no una película argumental. A pesar de ello, la cierta originalidad de la cinta, tanto por la historia como los decorados, lleva a dejar un cierto buen sabor de boca, pero al mismo tiempo, como ya hemos dicho, el excesivo contenido musical, hace que el público se despiste y no siga con fluidez la historia principal, perdiéndose en los compases de la composición de Mozart. Si se tratara de una ópera filmada estaríamos frente a un excelente producto, pero al no serlo, se queda a medio camino de ser una película o una ópera.[...]⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ La Butaca Blog, 17 de junio, 2011, "Mozart según Saura", Gustavo comentó desde Lima de Perú en La Butaca, <http://www.labutaca.net>.

⁴⁷⁵ La Butaca Blog, 10 de septiembre, 2011, "Io, Saura", Elziete comentó desde Madrid en La Butaca, <http://www.labutaca.net>.

⁴⁷⁶ <http://fmccine.blogspot.mx/2010/12/io-don-giovanni-una-gran-opera-traves.html>.

- [...] En su quinta colaboración con el cinematógrafo Vittorio Storaro, Carlos Saura ofrece retratos unidimensionales y exageradas elipsis narrativas ¿en un mismo plano, por ejemplo, el libretista Lorenzo Da Ponte (Lorenzo Balducci) pasa del anonimato a la celebridad. Peor aún, Saura nunca logra penetrar en el alma de la ópera, y su forma de presentar extractos de la misma sacados de su contexto, para mostrar las influencias de las vidas privadas de sus autores sobre ella, resulta didáctica y muy torpe.[...] ⁴⁷⁷

Aunque también es posible encontrar algunos comentarios desde mi punto de vista más objetivos en los que, sin dejar de mencionar algunas deficiencias de la película, se entiende la obra desde una visión más informada de las búsquedas de su autor:

-En los canales de Venecia arranca Saura la inclasificable «Io, don Giovanni». Elegante, decadente, un preludio que tiene algo felliniano: una estatua enorme cruza frente a la cámara con delicadeza mientras se oye la música, la todopoderosa música, de Mozart. Saura sigue siendo aquel, aquel director insobornable que a muchos les costaba entender, y más allá de las paparruchadas, o no, que a veces soltamos los críticos, de las modas, hasta, casi, del público. Su cine vuela hacia donde le da la gana, estéticamente tan bonito en los últimos tiempos, menos opaco y alambicado desde el punto de vista argumental, una limpia borrachera de colores, de texturas y de sombras fantasmagóricas que se perfilan entre los decorados. Formados por telas pintadas, fotos y cuadros que recrean la época en que transcurre la cinta. (...) Artista de vocación multidisciplinar, Saura rompe con los límites puramente cinematográficos para erigir una obra que alterna elementos teatrales y operísticos, una pieza extraña en estos tiempos lineales y un tanto sombríos. Lástima que no dote de la suficiente carnadura a estos personajes, que pasean por el filme abducidos, con la misma cara de asombro y extrañeza, al cabo, que el espectador. ⁴⁷⁸

- Una película como 'Io, Don Giovanni' debe ser recibida con entusiasmo cinéfilo. Pocas veces el universo de Mozart ha sido tan bien tratado. La película de Saura ha superado con creces los residuos teatrales a los que parecía estar abocada, y el resultado ha sido magistral, magistral por haber generado una triple lectura meta filmica a partir de unos materiales dudosos: El proceso creativo entre ambas, ópera y película. La película en sí misma. La ópera dentro de la película. Lo mejor: el vestuario y la belleza de los protagonistas, junto con las óperas. Es muy recomendable. ⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ "Io, Don Giovanni Olor de naftalina", 11 de junio, 2010, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/don-giovanni-olor-naftalina>.

⁴⁷⁸ Carmen L. Lobo, "Crítica de cine / «Io Don Giovanni»: Yo Carlos Saura", 28 de junio, 2010, <http://www.larazon.es/historico/7803-io-don-giovanni-yo-carlos-saura>.

⁴⁷⁹ La Butaca Blog, 24 de abril, 2011, "Arte y belleza", Amarilis desde Murcia comentó en La Butaca, <http://www.labutaca.net>.

Estas voces, a las que sin duda es importante leer, pero sin perder de vista los contextos desde los que se enuncian, son algunas de las escasas críticas que se pueden hallar en la red respecto a la película. Se entiende que, dada la poca difusión, no haya habido muchos «ecos». Sin embargo, considero que los que hay, al menos desde mi punto de vista, hacen poca justicia al trabajo de Saura.

Para Carlos Saura la recepción de sus películas es algo que lo tiene sin cuidado, el desprendimiento que tiene hacia sus trabajos y la afirmación de que para él lo valioso es el proceso de hacerlas lo mantienen alejado de las implicaciones que tengan en el mundo. Afirma que él es de un egoísmo terrible, hace cine sólo por su propio placer. Claro que cuando sabe valorado su trabajo siente una gran satisfacción, pero dada su personalidad ermitaña, ir a los festivales y observar cómo se reciben sus películas es considerado por él un sacrificio, necesario para su trabajo, pero desde su punto de vista lo ideal sería poder hacer una película, decirle adiós e irse a su casa a dormir.⁴⁸⁰

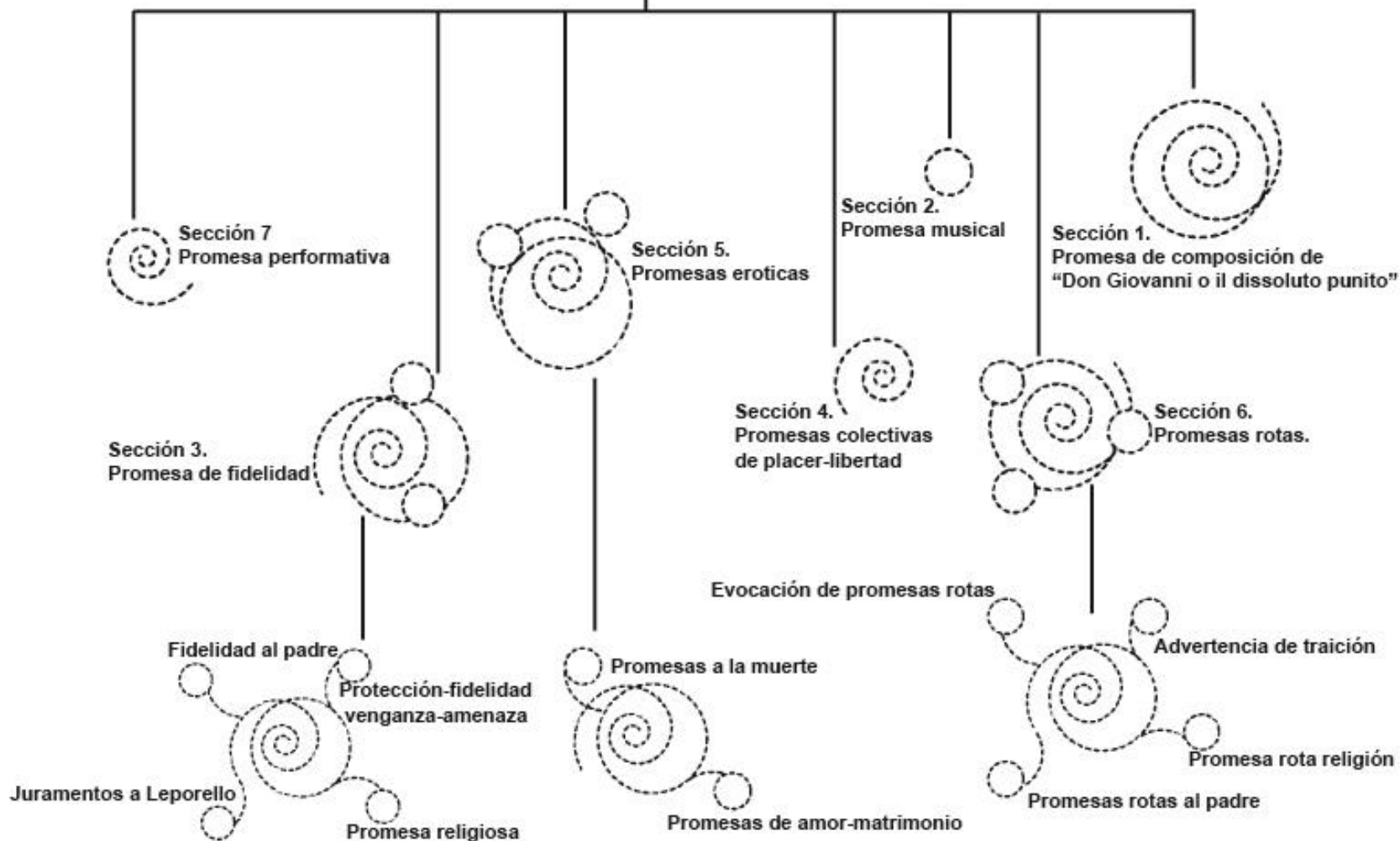
Coincido con aquellos que afirman que sólo es cuestión de darle "tiempo al tiempo para que *Io Don Giovanni* se vuelva una película de culto". Efectivamente el tiempo lo dirá. Más allá de la relevancia o no que este largometraje tenga en la trayectoria del cineasta, para este trabajo de investigación *Io Don Giovanni* es una pieza de enorme riqueza, en la que se puede apreciar la «resonancia» de las promesas de *Don Giovanni* con un brillo propio lleno de matices, como veremos en la siguiente Constelación.

⁴⁸⁰Declaraciones del director Carlos Saura en el marco del 20 Festival de Cine Español en Nantes, en entrevista para Daniel Touati de Cinespaigne.com, <http://www.cinespaigne.com/interviews/2019-carlos-saura-don-giovanni-naissance-dun-opera>. Dado que la entrevista está en francés, me he tomado la libertad de traducir parafraseando algunas de sus palabras.

Constelación II.

La «resonancia» de la promesa

Constelación 2
«Resonancias» de la promesa



Sección 1. Promesa de composición de *Don Giovanni o il dissoluto punito*

No sé escribir poéticamente; no soy poeta. No sé distribuir las expresiones de forma tan artística que arrojen luces y sombras; no soy pintor. Ni siquiera puedo manifestar mis sentimientos mediante gestos y mediante pantomimas; no soy bailarín. Pero sí puedo hacerlo con notas; soy músico.

W.A.Mozart, Mannheim, 8 denoviembre de 1777 ⁴⁸¹

En la Constelación I hemos podido acercarnos a los procesos de composición como una forma posible de comprender la promesa; aunque en esta segunda constelación nos avocaremos al estudio de la «resonancia» de las imágenes de la promesa desde las potencias recién explicadas en la *Apertura*, en esta primera sección nos situaremos en una dimensión que guarda ciertas similitudes con lo abordado en la constelación previa. Analizaremos también un proceso de composición, en esta ocasión de lo que hemos establecido como "primer acontecimiento"⁴⁸², es decir de la ópera *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*. Cabe destacar que reconstruir el proceso creativo, derivado del trabajo colaborativo entre Mozart y da Ponte, de la misma forma en que lo hemos hecho con las obras de Saura, Carbonell y Rodríguez, resultaría de una complejidad enorme ya que dada la distancia temporal, rastrear los «ecos» y «reverberaciones» del acontecimiento y de su proceso, más allá de los comprendidos en este trabajo, requeriría una labor de investigación que excede los propósitos de esta sección, en la que sólo se pretende iluminar algunos aspectos en torno a dicho proceso. Sirva, pues, esta sección como un puente entre las dos constelaciones que constituyen este trabajo.

⁴⁸¹ *Mozart, Cartas al padre 1777-1787* (España: Ken,2012), 7.

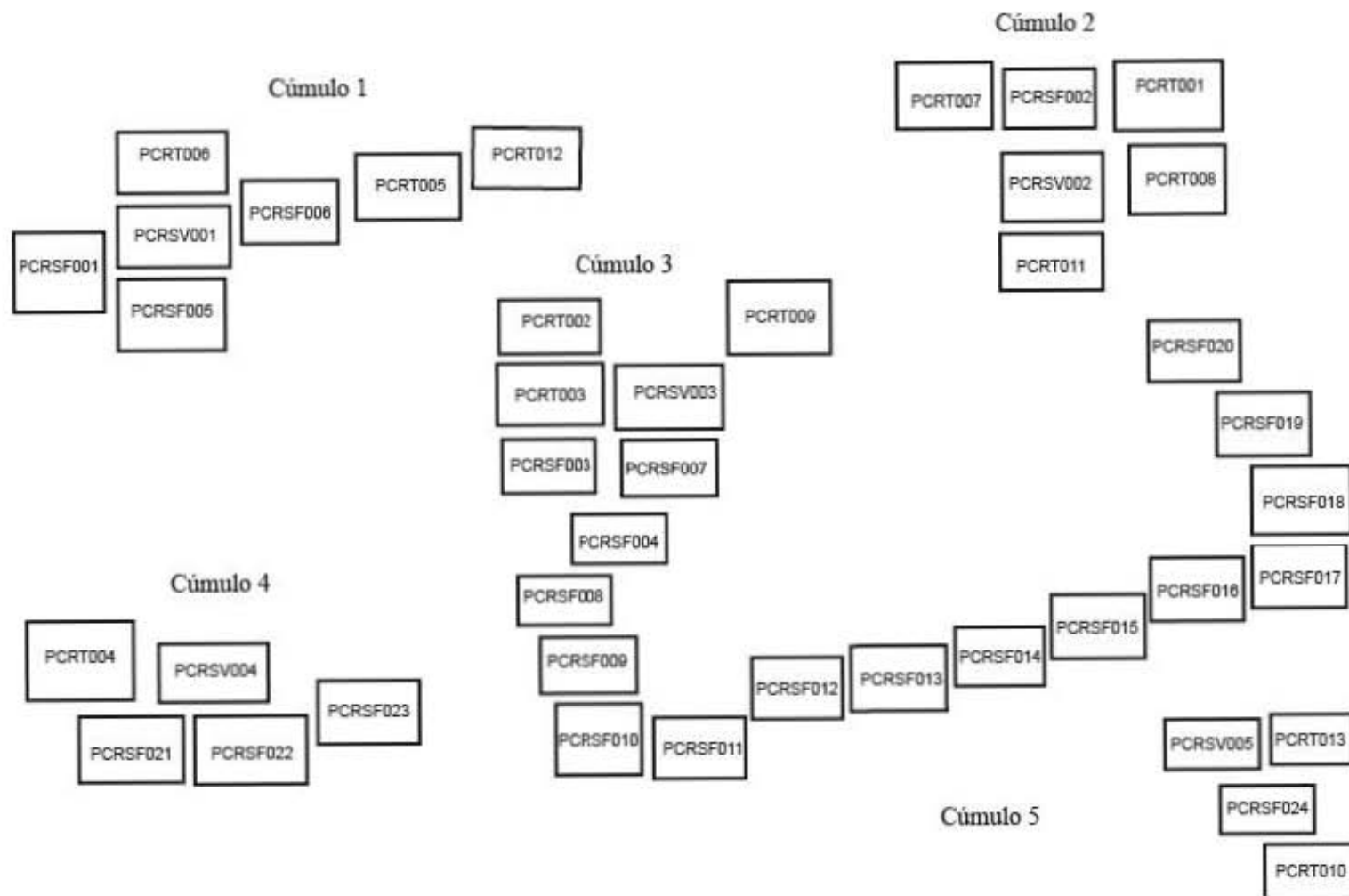
⁴⁸² Para revisar el estatuto de *Don Giovanni* como "primer acontecimiento" dentro de la estructura de este trabajo, así como la noción de acontecimiento en general véase: nota al pie 92 en el capítulo I, apartado 4. *La promesa: de Don Juan a Don Giovanni*, así como el apartado 3. *El acontecer de la imagen* en el capítulo II.

Dado que la única de las tres obras del corpus de este trabajo que sostiene un vínculo directo con el proceso de composición de la ópera es la de Carlos Saura, en esta sección dialogarán con las «reverberaciones» del *Don Giovanni* algunas de las «reverberaciones» que he considerado pertinentes del largometraje *Io Don Giovanni*. Más allá de la evidente relación temática, resulta de particular interés adentrarnos en las relaciones intermediales que se establecen en el flujo de las cartas de Mozart y las memorias de da Ponte con la construcción ficcional del argumento dramático elaborado con absoluta libertad por Carlos Saura. Ya hemos mencionado antes que el cineasta no tenía intención alguna de hacer una película histórica o una biopic sobre Lorenzo da Ponte, su punto de interés estaba en el proceso creativo del que derivó la ópera y en las fascinantes relaciones de los personajes que estuvieron involucrados en dicho proceso. Es innegable que la sola reunión de los nombres de Mozart, da Ponte y Casanova resulta sugerente para la construcción de un relato, sin importar qué elementos de su vida estén situados en una fidelidad a los hechos históricos y cuáles partan del ámbito de lo anecdótico. No resulta extraño que para Saura este vínculo haya sido uno de los detonadores creativos para la construcción de su argumento.

Ahora bien, para hacer surgir la «resonancia» que tiene el proceso de composición del *Don Giovanni* a partir de los fragmentos que integran esta sección, resulta relevante, antes de sumergirnos en el análisis, establecer algunas directrices comprendiendo que estamos ante una relación de transmedialidad tanto de los personajes como de los sucesos implicados en el proceso creativo. Estamos ante una condensación en la que se involucra varios planos: en el nivel de los personajes podemos ver cómo se establece un flujo

Sección 1

Promesa de composicion de “Don Giovanni o il dissoluto punito”



transmedial entre los personajes históricos⁴⁸³, la autoconstrucción de Mozart y da Ponte (uno a partir de su relación epistolar con su padre y otras personas, el otro a partir del ejercicio autobiográfico hecho en sus *Memorias*) y la construcción de los personajes ficcionales en el universo de *Io Don Giovanni*, que además sostiene una relación metaficcional en el caso de Lorenzo da Ponte en la proyección que Saura establece del libretista con el personaje de don Giovanni.

En lo que respecta a la construcción histórica de los acontecimientos, es importante decir que para este trabajo la dimensión de los hechos históricos como punto de partida para la comprensión del proceso de composición de la ópera no representa un punto de interés, si así fuera se hubieran incluido los documentos que dan cuenta de ello; es decir, no existe una preocupación por problematizar en torno a la "verdad" histórica en el proceso de composición de la ópera, sino más bien una clara intención de iluminar la migración de los sucesos atendiendo el tránsito de los distintos discursos que se entretajan entre las diversas «reverberaciones» presentes en esta sección, por considerar que cada una entraña su propia verdad enunciada por los emisores del discurso.

Se piensa, pues, la película de Saura como un planteamiento lúdico que se sirve de algunos datos históricos, así como de algunas anécdotas para construir una narrativa

⁴⁸³ Cabe aclarar que cuando me refiero a "personajes históricos" lo hago contemplando que su construcción está ligada a las experiencias previas con estas figuras, es decir, para un erudito en el tema que haya leído la enorme cantidad de biografías sobre Mozart, da Ponte, Salieri, Casanova o incluso los numerosos estudios de toda índole que se han hecho sobre el contexto histórico social y político de la corte vienesa en el siglo XVIII, estos personajes históricos han prefigurado una serie de contornos respecto a su existencia y la época en la que vivieron; aunque también para aquellos cuyo conocimiento de estas figuras sea menor, al menos existirán algunos referentes culturales en torno al más conocido de estos personajes, Mozart, que ha quedado plasmado en algunas manifestaciones que se han convertido en prototipos tales como la película *Amadeus* de Milos Forman, o en la construcción medial que se ha hecho de él como genio a partir de la difusión de su inmensa producción musical, los múltiples compendios de "Mozart para niños", y un sin fin de libros sobre su vida y obra.

audiovisual, aprovechando el medio del lenguaje cinematográfico para crear nuevas potencias del relato. Si nos despojamos del juicio de valor que se le suele asignar a los documentos históricos como poseedores de una verdad a la que se le debe una fidelidad y reverencia, y comenzamos, al menos dentro de este contexto, a pensar desde una horizontalidad en la que se establece una relación dialógica entre las «reverberaciones» sin otorgarles una subordinación ni jerarquía, ni mucho menos un estatuto de origen, como si se tratara de una tierra natal a la que siempre hay que volver como referencia existencial con actitud nostálgica, podremos aproximarnos a estas «reverberaciones» permitiendo que surjan tensiones entre los diversos discursos sin intentar disolverlas, sólo mostrándolas.

Cúmulo 1

En esta primera agrupación encontramos «reverberaciones» de algunos momentos relacionados con la etapa de vida de Lorenzo da Ponte en la ciudad de Venecia, que resultan útiles para plantear un panorama de los antecedentes y posibles detonadores creativos de la composición de *Don Giovanni*.

El primer fragmento de sus *Memorias* que aparece en este cúmulo nos sitúa, a través de la retórica seductora, un tanto barroca y siempre reverencial del libretista hacia su lector, en el terreno de la construcción autobiográfica de Lorenzo sobre su vida amorosa. En este relato se vislumbran algunos de los elementos presentes en *Don Giovanni* que podemos situar provenientes del medio cultural que se respiraba por aquellos tiempos: por ejemplo el uso de la máscara como una cosa común en la Venecia del siglo XVIII⁴⁸⁴, que

⁴⁸⁴ "En el teatro de la ópera (al igual que en una *piazza* o en una *góndola*) las máscaras servían para ocultar tanto la posición social como la identidad de las personas, ofreciendo, así, la oportunidad de contravenir las normas sociales con un alto grado de impunidad garantizado, algo impensable en la ducal Florencia o en la Roma papal. Dicho en otras palabras, uno de los atractivos del teatro veneciano era que, durante el Carnaval, al menos, Venecia se convertía en un foro donde el libertinaje y el desenfreno estaban

permitía, dentro de un ambiente distendido, portar la máscara no sólo en temporadas de carnaval sino como un elemento cotidiano que funcionaba como medio idóneo para encubrir la identidad, facilitando el engaño y la doble vida de cualquier persona. También la mención recurrente del espacio del convento como cárcel, pero también refugio, como alternativa para castigar a las mujeres o para liberarse del matrimonio, que veremos en *Don Giovanni* plasmada en la historia de donna Elvira.

Por otro lado, resulta interesante notar la importancia que tenían las promesas formuladas a través del acto lingüístico en el que el habla se apoyaba en una retórica de persuasión.⁴⁸⁵ El peso de las palabras, según se advierte en este relato de da Ponte, resultaba ser un mecanismo válido para establecer un compromiso, a diferencia por ejemplo de otros medios como las palabras escritas acompañadas de una firma, que en la actualidad se establece como la forma de promesa más fiable. Vemos reseñados en el relato varios actos lingüísticos que denotan formas distintas de promesas: Matilda le da su palabra de volver, la madrastra de ésta le pide que prometa obedecer a sus deseos; aparecen también promesas en donde se involucran intercambios económicos tales como sumas de dinero por un feudo, entre otros.

Por otro lado, podemos observar el contraste de la figura de da Ponte como seductor entre la autoconstrucción del propio libretista en su autobiografía y el personaje de Saura:

-En las *Memorias* Lorenzo se describe a sí mismo como un hombre capaz de sentir "una violentísima pasión" en este caso por Ángela una hermosa y caprichosa mujer; o como un hombre en el que se desata una "ferocísima guerra" interna cuando tiene que decidirse entre

autorizados, si bien en un entorno público en el que, paradójicamente, la privacidad podía preservarse escrupulosamente." Snowman, *La ópera*, 55.

⁴⁸⁵ Como puede leerse en las «reverberaciones» de las *Memorias* que se pueden ver en este cúmulo en el interactivo.

el amor de Matilda y el de Ángela. A lo largo de todas sus *Memorias* veremos recursivamente a da Ponte retratándose como un individuo al que los superan la pasión por el juego y las mujeres, como si se tratase de un torbellino al que las circunstancias o alguna persona en particular lo orillaran a entregarse en contra de su voluntad⁴⁸⁶.

-En el fragmento de video de *Io Don Giovanni*, cuya «reverberación» está presente en este cúmulo, podemos ver durante la escena en la que el libretista está junto a Giacomo Casanova como espectador de una función del *Don Giovanni* de Bertati⁴⁸⁷, al personaje de da Ponte como un hombre desinhibido que seduce a su compañera de manera casi vulgar, al que poco le interesa la escena de ópera que sucede frente a él porque sus ojos están atrapados en el escote de su acompañante.

A partir de este fragmento de la película se destacan algunos puntos relevantes: por un lado, esta escena nos muestra el ambiente de la ciudad en donde vemos al pueblo reunido al aire libre, disfrutando de la ópera en un ambiente relajado. No obstante, la recreación de la plaza con los grandes paneles impresos que hacen patente la artificialidad del espacio, conviven con el escenario teatral en el que se está llevando a cabo la

⁴⁸⁶ Como se puede leer en el siguiente fragmento: "Este estado de pobreza que asaltó por entonces a mi familia me hizo renunciar a la mano de una noble y bella mujer, a quien amaba tiernamente, y me hizo abrazar un estado del todo opuesto a mi temperamento y carácter, a los principios y estudios míos, abriendo a tal guisa las puertas a mil extrañas peripecias y peligros, de los que la envidia, la hipocresía y la malicia de mis enemigos me hicieron lastimosa víctima durante más de veinte años."⁴⁸⁶ Lorenzo da Ponte. *Memorias*, trad. Esther Benítez (Madrid: Ediciones Siruela, 2006) 20.

⁴⁸⁷ Se sabe que para la realización de *Don Giovanni* da Ponte partió fundamentalmente del libreto de Bertati, obra que conservaba la configuración del mito moderno de las versiones de Tirso y Molière, resaltando en su libreto el peso de la comedia. Algunos incluso han hablado del libreto de da Ponte como un plagio de la obra de Bertati, pero resulta importante recordar que, para la época, copiar, era una práctica absolutamente lícita. El *Don Giovanni de Bertati* es el antecedente más cercano a la ópera de Mozart y da Ponte, Giovanni Bertati había escrito el libreto y Giuseppe Gazzaniga la música, se tituló *Don Giovanni, o sia il convitato di pietra*, y se presentó en la temporada del carnaval de Venecia en el Teatro San Cassiano en febrero de 1787. El tema de Don Juan era un tema de total actualidad en la época, por ejemplo, en Viena se había presentado en 1761 el ballet *Don Juan* de Gluck y en Praga, sólo una década antes, Vincenzo Righini había presentado la ópera *Convitato di Pietra*.

representación. Desde el boceto en dibujo de la escena, (expresión gráfica que sostiene una relación de transmedialidad con la imagen cinematográfica), realizado por Carlos Saura, se percibe como un espacio cargado de color y movimiento en sus trazos, muestra la función de la ópera como si fuera un fenómeno escénico que se podía dar fuera de las cortes y los teatros, como un espectáculo popular accesible a todos⁴⁸⁸. Vemos así a un público que deambula por la plaza, se mueve y no guarda una postura solemne frente a la representación teatral iluminada por velas.

La orquesta organizada alrededor del escenario funge como elemento narrativo, un claro ejemplo de música exterior⁴⁸⁹, la música de la escena final de la ópera participa también de la construcción de valores de sentido en la seducción de da Ponte a su compañera. En el lenguaje de la cámara observamos que la toma se demora unos instantes en el rostro de la estatua del comendador, reforzando la potencia simbólica que tendrá esta presencia más adelante en la película. La «reverberación» fotográfica que tenemos sobre

⁴⁸⁸Haciendo justicia histórica esto no sería totalmente correcto, la posibilidad de ver un espectáculo al aire libre se daba principalmente en la época de Carnaval, las funciones de ópera casi siempre se realizaban en los teatros principales de Venecia. Snowman nos da cuenta del contexto social de la ópera en Venecia de la siguiente manera: "En Venecia, los teatros eran pequeños y el número de asistentes a los espectáculos bastante reducido en comparación con los patrones actuales. [...] El Teatro San Cassiano contaba con tres filas de palcos y el de Santi Giovanni e Paolo con cuatro. Así pues, entre ambos teatros habría unos ciento cincuenta palcos en total. [...] Ni siquiera un teatro veneciano de grandes dimensiones podía acoger a una audiencia superior a unos cientos de personas, y la cifras de las que disponemos señalan que, excepto en una noche de estreno o en la última noche de la temporada de Carnaval, los teatros siempre distaban mucho de estar llenos. [...] Teniendo en cuenta que el precio de la localidad más barata solía superar el jornal diario y que, por consiguiente, difícilmente las clases trabajadoras de Venecia podían asistir a la ópera, y que los adinerados asistían, noche tras noche, a ver la misma ópera, la asistencia global a una ópera determinada, haciendo una estimación general, podía rondar los siete u ocho mil espectadores, una proporción absolutamente poco representativa de la población total de la ciudad, estimada en unos ciento cincuenta y ocho mil habitantes en 1655, si bien ésta se incrementaba enormemente en época de Carnaval." Si bien esta narración se sitúa en el siglo XVII y no en el XVIII nos permite hacernos una idea de cómo funcionaba el mundo social de la ópera en Venecia, Snowman aborda en otras partes de su libro que el teatro callejero era muy común en las plazas de Venecia, pero nunca hace mención de las funciones al aire libre de ópera que probablemente se llevaban a cabo, pero con menos recurrencia que aquellas que se hacían en los teatros.

Snowman, *La ópera*, 52-54.

⁴⁸⁹ Aquella en la que la fuente tiene una realidad física objetiva en el espacio narrado.

esta escena adquiere importancia si observamos que no pertenece a ningún cuadro de la película, ya sea por proceso de edición o por otros factores, esta fotografía muestra un momento que fue excluido del acontecimiento cinematográfico final que sin embargo sí perteneció al proceso de filmación; por cierto, emblemático, ya que es el episodio en el que don Giovanni le da la mano a la estatua entregándose a la muerte⁴⁹⁰. A Saura esta escena le funciona además para condensar una serie de potencias argumentales en torno a la figura de Casanova que serán fundamentales en su película: construye a Casanova como un personaje en una relación de cercanía e influencia con da Ponte⁴⁹¹, un hombre maduro que se nos muestra como un seductor nada vulgar que concibe a don Giovanni como una figura que "representa la única virtud auténtica: libre de la esclavitud de la moral y de los sentimientos. Para don Giovanni gozar un instante de la vida terrenal vale más que la eternidad."

⁴⁹⁰ Un matiz interesante se deriva del hecho de que a partir de esta foto podemos ver al don Giovanni de Bertati dándole la mano al comendador, un gesto en el que profundizaremos en la sección sobre *Promesas a la muerte* pero que ya hemos mencionado como uno de los actos performativos de la promesa más relevante para este estudio; llama la atención entonces, que se observe aquí un don Giovanni que da la mano tibiamente, tocando sólo con unos cuantos dedos la mano del comendador. No es el gesto prototípico de las representaciones de don Giovanni que toma con la palma completa, sin temor, abrazando su destino. No sabemos si la fotografía perteneció a una escena que luego se determinó eliminar, o si incluso fue una foto planeada por Carlos Saura aprovechando la escena, en cualquier caso, resulta interesante que este gesto apoya la intención de hacer ver a la ópera de Bertati como una representación poco sólida y convincente del célebre conquistador.

⁴⁹¹ Aunque se sabe que efectivamente existió una relación de amistad entre da Ponte y Casanova, como se puede ver en el fragmento de las *Memorias* de Lorenzo da Ponte que aparece como una de las «reverberaciones» de este cúmulo, en realidad la influencia de Giacomo Casanova en la vida de da Ponte y en la composición de *Don Giovanni* no es más que una especulación, ya que nunca se ha podido comprobar que tan directa fue. Sin duda las experiencias vividas con el famoso libertino en Venecia deben haber facilitado al libretista el entendimiento de la naturaleza dinámica, alegre y seductora del personaje, el hecho de que hayan coincidido temporalmente estos personajes en Venecia y las referencias de su amistad que Lorenzo da Ponte asienta en su autobiografía fueron suficientes para que Carlos Saura elaborara su argumento a partir de esta relación como si de ella se derivara directamente la composición de la ópera. Por una serie de documentos se puede suponer que Casanova asistió a una de las funciones de *Don Giovanni* en Viena, sin embargo, más allá de estos escuetos datos no se tiene mayor noticia de su relación con el libretista.

Para profundizar en el tema véase: H.E.Weidinger, " 'Dux Drafts'. Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni." en Michael Hütler (editor), *Make und Kothurn, Lorenzo da Ponte*, Budapest, Internationale Beiträge zur Theater-Film-und Medienwissenschaft, 2006.

En la «reverberación» fotográfica en la que vemos el rostro de Casanova frente a una persona enmascarada con la plaza de fondo en carnaval⁴⁹² se percibe a través de los gestos corporales del famoso mujeriego: la mirada seductora y dominante, las manos que sujetan el velo, como un personaje cargado de intensidad. Observar al personaje de da Ponte cargado de una gran potencia de seducción, tal como se le ve en esta foto fija de la película y en muchos otros momentos, permite que se vuelva verosímil el hecho de que en la ficción de Saura se le considere como "autor intelectual" de *Don Giovanni*.

Cúmulo 2

Tras haber sido expulsado de Venecia⁴⁹³, Lorenzo da Ponte llega a Viena, en donde, más o menos un año después, conoce a Mozart, según narra en sus *Memorias*, en la casa del barón Westlar. La relación del músico y el libretista fue una de trabajo y afectuosa, sin embargo, no podemos asegurar que hayan tenido propiamente una amistad, al menos no una tan cercana como la que el libretista sostuvo con Antonio Salieri. En las «reverberaciones» textuales que aparecen en este cúmulo se lee, entre otras cosas, la desconfianza que el músico austríaco tuvo en un inicio hacia da Ponte, en parte debido a su nacionalidad

⁴⁹² Fotografía que también pertenece al archivo personal de Saura de las fotos tomadas por él durante el rodaje y que tampoco corresponde a ninguna escena dentro de la película. Se observan en ella algunos elementos que iconográficamente serán importantes más adelante, tales como el anillo en primer plano y la máscara.

⁴⁹³ En mayo de 1779 se presenta contra él una denuncia anónima por libertinaje, blasfemia, sacrilegio y concubinato público (en la que profundizaremos en la sección de *promesas rotas*). Huye a Padua en agosto de ese año. La orden de detención lo encuentra ya en Gorizia, al otro lado de la frontera con Austria. El 5 de enero de 1780 se publica la sentencia que le condena a quince años de destierro. Marcha a Dresde, donde Mazzolà, poeta oficial de la corte, le anima a dedicarse al teatro. Nuevos enredos amorosos y un malentendido con Mazzolà lo obligan a marchar a Viena a donde llega con una carta de recomendación de Mazzolà (en la ficción de Saura la carta de recomendación que le abrirá las puertas de la corte es de Casanova) para el compositor de los teatros de la corte, Antonio Salieri. En 1783 es recomendado a la vez por Salieri para ser recibido por el emperador José II y nombrado poeta de los teatros imperiales.

italiana⁴⁹⁴; lo que pone de manifiesto el imaginario cultural que se tenía de Italia en parte derivado del ambiente festivo y disoluto de Venecia. En las palabras de da Ponte se percibe una admiración profunda por el trabajo del músico, sin embargo las circunstancias de vida de cada uno y su relación con la corte eran muy distintas: La situación de Mozart era bastante precaria, no se encontraba en su mejor momento: el matrimonio con Constanze Weber le había generado una dolorosa distancia con su padre⁴⁹⁵, tras los conflictos con el arzobispo Colloredo se había separado de la corte de Salzburgo y trabajaba de forma independiente en Viena, lo que generaba que su situación financiera fuera inestable. Da Ponte en cambio, tenía una posición privilegiada dentro de la corte de José II⁴⁹⁶, de hecho, gracias a sus gestiones, fue posible que Mozart compusiera con él *Le nozze di Figaro*⁴⁹⁷, como consta en el fragmento de las *Memorias* que alude al tema. A pesar de que esta ópera tuvo una fría acogida en Viena, fue recibida con gran éxito en Praga, y gracias a ello la

⁴⁹⁴ Cabe destacar que estrictamente hablando no se podía decir "nacionalidad italiana", ya que realmente Italia fue unificada como nación entre 1856 y 1870. Venecia en las épocas de Lorenzo da Ponte estaba constituida como una ciudad-estado, cuya anexión a Italia se dio hasta 1866.

⁴⁹⁵ La unión de Mozart con Constanza Weber se sumó a la lista de errores que desde la perspectiva de Leopold produjeron la ruina de su hijo. Veremos más adelante en la sección de *promesas rotas* lo que este matrimonio implicó en la relación padre-hijo. La esposa de Mozart ha sido considerada como una de las figuras femeninas más odiadas de la historia de la música, se le ha tachado de superficial, frívola, muñeca sexual, y otros tantos calificativos del estilo. H.C. Robbins en su extraordinario libro sobre *El último año de Mozart* incluye un estudio detallado de la figura de Constanza Weber, en el que demuestra a partir de los documentos históricos de la época que la terrible fama de la mujer de Mozart se debe en gran medida al trabajo de los musicólogos alemanes que han enfocado sus investigaciones desde el punto de vista de Leopold Mozart, pero si nos atenemos a lo poco que se sabe de la vida de Constanza debemos reconocer que no hay indicio alguno que marque una opinión negativa sobre ella. Cfr. con Robbins Landon, "XIII. Constanze: una defensa", en *1791 El último año de Mozart* (Madrid: Siruela, 2006), 209-228.

⁴⁹⁶ Viena en 1787, capital del Imperio alemán, era considerada para este momento uno de los centros de producción musical más importantes de Europa, los músicos Salieri y Gluck ocupaban los puestos más importantes de la corte.

⁴⁹⁷ La ópera de *Las Bodas de Figaro* (en su título en español) se estrenó en Viena el 1 de mayo de 1786. Fue una representación polémica pues el mismo año José II había prohibido a la compañía de teatro alemán representar la comedia de Beaumarchais, escrita, según él, demasiado libremente para un auditorio decente. Da Ponte convenció a José II de autorizar la puesta en escena de Figaro diciéndole que al pasar la comedia a drama para música había quitado todo lo que pudiera ofender al público de Viena. Véase: da Ponte, *Ibidem.*, p. 105-113.

compañía de ópera del empresario italiano Pasquale Bondini se salvó de la quiebra, por lo que de inmediato el productor propuso un nuevo contrato⁴⁹⁸ a Mozart para la creación de otra ópera. Éste acudió de nuevo a da Ponte, dejando en sus manos la elección del tema a tratar para el nuevo proyecto.

Para Carlos Saura el primer encuentro entre Mozart y da Ponte se convierte en una oportunidad de condensación simbólica importante, lo lleva a la pantalla cargado de una atmósfera sublime: da Ponte escucha a través de la ventana de su habitación una música que lo conmueve y lo hace cruzar la calle para entrar en una iglesia en la que encuentra a Mozart tocando el órgano. (Como se puede ver en la única «reverberación» fotográfica que hay en este cúmulo) Se presenta, aprovechando el saludo de mano para trazarle en el dorso con el dedo, la señal del saludo masón⁴⁹⁹.

Uno de los flujos más interesantes de este cúmulo lo tenemos en la «reverberación» cinematográfica en donde se ve a Casanova con da Ponte y Adriana Ferrarese⁵⁰⁰. Aunque son muchas las líneas de análisis que podrían surgir de estos fragmentos, destaco sólo algunos elementos del lenguaje cinematográfico:

⁴⁹⁸ El contrato prometía a Mozart una paga de 100 ducados a la entrega de la partitura y los gastos de viaje y estancia en Praga para los ensayos de la pieza (que se realizarían en septiembre del mismo año) serían cubiertos en su totalidad por el empresario. La crisis económica en la que se encontraba el compositor lo llevaron a aceptar sin dudar el encargo, aunque eso lo obligó a dejar por un tiempo Viena y a estrenar su nueva ópera en Praga. Véase: Mozart, *Don Giovanni. 1787 Libreto de da Ponte*. Perú, Santillana, 2007, 19. (Los clásicos de la ópera 400 años).

⁴⁹⁹ Es sabido que tanto Mozart como da Ponte estaban afiliados a la masonería, en las *Memorias* de Lorenzo no se hace ninguna alusión al respecto, pero es muy probable que haya sido invitado a la logia por Giacomo Casanova. En el caso de Mozart ingresó a la masonería en diciembre de 1784, su logia se llamaba *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficencia) formada el 2 de febrero de 1783. Fue iniciado el 14 de diciembre de 1784 como aprendiz. Fue a instancias del propio Mozart que Leopold ingresó en la Sociedad, en la que ascendió rápidamente llegando a maestro el mismo año de su ingreso 1785. Cfr. con Robbins, 1791 *El último*, 77-79.

⁵⁰⁰ Cabe destacar que ésta «reverberación» sostiene un diálogo con la «reverberación» textual que se presenta bajo el fragmento de video, misma que por cuestiones de espacio me resulta imposible abordar.

Casanova camina con un bastón en la mano, sosteniéndolo con evidente actitud de poder, Lorenzo porta consigo un libro bajo el brazo, Adriana Ferrarese desde una cierta distancia seduce con sus movimientos sabedora de que es capaz de influir con ellos en los hombres que la acompañan. Giacomo aconseja a Lorenzo tomándolo del brazo con un gesto paternalista y controlador. Las manos enguantadas en púrpura de Ferrarese seducen tocando a Lorenzo acariciándolo mientras le sugiere que trabaje con Mozart y no con Salieri⁵⁰¹. Lo que seduce a da Ponte, de acuerdo con esta escena, para componer el *Don Giovanni* no son ni las dominantes maneras de Casanova, ni los seductores movimientos de la Ferrarese, es la potencia del tema en sí mismo, plasmada ésta con un hábil recurso por parte de Saura: la asociación en una especie de "flash-back", que muestra los pensamientos de da Ponte, representada con la escena inicial de la película, en la que Casanova y el ven pasar la estatua del Comendador (de la ópera de Bertati) siendo transportada en una góndola por los canales de Venecia⁵⁰². En el momento en que Casanova menciona las palabras "Don Giovanni" se abre en la mente de Lorenzo da Ponte el deseo de llevarlo a cabo, se incuba la promesa en forma de idea, pero sobre todo en forma de música interior. Lo que nos muestra la promesa, hablando en términos del lenguaje cinematográfico, no es sólo la evocación de la imagen visual, sino con mayor potencia, e incluso unos segundos antes de que haya un cambio en el discurso visual, es la música: un fragmento del *Verano de las Cuatro*

⁵⁰¹ La rivalidad entre la cantante Adriana Ferrarese y la diva Catarina Cavalieri, amante de Salieri, fue como se puede corroborar en las memorias de da Ponte, el principal factor de ruptura entre el libretista y el músico de la corte. Saura aprovecha la potencia de los celos de la Ferrarese como personaje histórico, para construir su personaje ficcional como una mujer de temperamento iracundo que, en la metaficción, al interior del filme, encarna al personaje de donna Elvira. Abordaremos esto con mayor profundidad más adelante.

⁵⁰² Sobre esta escena inicial hablaremos más adelante en la sección de *Promesas a la muerte*, ya que representa una de las escenas con mayor potencia dramática de la película.

Estaciones de Antonio Vivaldi ⁵⁰³ que con su capacidad diegética nos lleva a esta generación de expectativas. Es una promesa en da Ponte, pero lo es también para nosotros como espectadores. A nivel del discurso visual, Saura aprovecha las mallas transparentes para hacer una secuencia del rostro de da Ponte, en el que se superponen la casa de Casanova, un fondo negro y los canales de Venecia, funciona como un recurso visual narrativo de lo que sucede en las emociones del personaje.

Cúmulo 3

Este cúmulo, el más numeroso de esta sección, en cuanto a la cantidad de «reverberaciones» que contiene, nos permite hacer una lectura del inicio del proceso de composición de la ópera, teniendo como nudo central una escena de la película *Io Don Giovanni*. Según los datos históricos, como ya se ha dicho, no fue Lorenzo da Ponte por encargo de Casanova ni con el consentimiento de José II como aquí se muestra, sino el propio Mozart, por encargo de Bondini, quien decidió emprender una nueva colaboración con el libretista. Sin embargo, la elección del tema sí fue una decisión de Lorenzo da Ponte, como se puede leer en una de las «reverberaciones» textuales de las *Memorias*. El fragmento reverberante de video que podemos observar en este conjunto es, a mi juicio, uno de los pasajes más interesantes a nivel discursivo y de empleo de medios de la película de Carlos Saura. En el diálogo entre Constanza y Mozart⁵⁰⁴ queda plasmada la situación

⁵⁰³ Este fragmento de la célebre pieza musical del músico veneciano Antonio Vivaldi, "il prette rosso", es justo el momento en el que las maderas de la orquesta tocan un trémulo anunciando la lluvia. Resulta muy significativo esto pues los valores simbólicos de esta diégesis musical nos están marcando el conflicto fundamental de la promesa-promesa rota, un instante de excitación en el que aún no se está en el éxtasis del encuentro erótico, pero se anuncia el abismo que la transgresión supondrá. Saura emplea este fragmento de manera recurrente en las escenas con mayor carga erótica, se podría decir que, como una suerte de gesto, fórmula del pathos musical.

⁵⁰⁴ Es interesante el contrapunto rítmico que se genera para nuestro oído cuando se abandona por unos instantes el idioma italiano para escuchar la sonoridad del alemán. A lo largo de la película este cambio de lengua se vuelve un elemento interesante para el universo sonoro del filme.

penosa y extrema derivada de los problemas económicos y de salud del matrimonio Mozart, como consta también en la carta que Amadeus les escribe a su Hermano de Orden pidiendo le haga un préstamo⁵⁰⁵. Salieri y da Ponte han ido a pedirle que componga una nueva ópera por encargo del emperador, misma a la que Constanza ya ha accedido, sin consultar a su marido, a cambio de un anticipo. Después de una escena en la que se evidencia la poca empatía entre Mozart y Salieri⁵⁰⁶, da Ponte le anuncia la temática de la ópera. La reacción de Mozart de inicio es negativa: " para mí no sólo es trabajo, mi música es un fuego interior, me consume [...] ¿por qué sufrir todo eso por un tema tan cotidiano?"⁵⁰⁷ Cuando da Ponte le pide que le dé la oportunidad al menos de narrarle el inicio que ha concebido para la ópera, comienza uno de los momentos cinematográficos más poderosos del largometraje, del que sólo esbozo algunas líneas generales:

Aprovechando al máximo las técnica escenográficas teatrales empleadas por Saura junto con la impecable iluminación de Storaro, mientras da Ponte le narra a Mozart la

⁵⁰⁵ Como bien apunta Robbins: "nunca ha estado claro hasta qué punto la logia, o sus miembros de forma individual, ayudaron a Mozart en su crisis financiera de finales de la década de 1780. Es seguro que Michael Puchberg, el tesorero de *Zur wahren Eintracht*, la logia de Haydn, demostró ser un fiel amigo y soporte de la familia Mozart." La carta que se incluye en este cúmulo fue escrita muy probablemente para Puchberg. Robbins, *1791 El último*, 83.

⁵⁰⁶ Que, por cierto, en el film de Saura se muestra como producto de una incompatibilidad, con tintes de poca admiración y un poco de rivalidad pero que en definitiva nada tiene que ver con el Salieri y el Mozart del *Amadeus* con guión Peter Shaffer y dirigida por Milos Forman en el que se presentan como enemigos incluso sugiriendo como posible asesino de Mozart a Salieri. Es importante destacar que esta versión cinematográfica partió de la biografía de Mozart escrita en 1977 por Wolfgang Hildesheimer. Tanto la novela como la película sostiene la teoría de que Mozart murió por envenenamiento de una forma especialmente sensacionalista lo que ha hecho que se quede como una marca indeleble en el imaginario cultural. Aunque efectivamente había una rivalidad entre estos dos músicos, y la envidia de Salieri por el talento de Mozart haya sido real, también es cierto que él era uno de los niños mimados de la corte de José II y no tuvo nunca problemas con sostener su puesto aristocrático como músico de la corte. Robbins hace un estudio profundo sobre las causas de la muerte de Mozart incluyendo las partes médicas y desechando por completo la teoría del envenenamiento.

Véase: Robbins, "XII. Mitos y teorías", en *1791 El último*, 199-208.

⁵⁰⁷ En la «reverberación» textual que se incluye escrita por Mozart, así como en otros muchos pasajes que se podrían citar de sus escritos y epístolas, se puede comprobar que era un músico que vivía pasionalmente su trabajo, incluso algunos biógrafos lo han considerado como un hombre que tendía al desequilibrio mental, quizá esquizofrénico, lo cierto es que para él la creación era un estado en el que estaba implicado todo su ser.

primera escena de *Don Giovanni* en un primer plano que acontece en la sala de Mozart vemos cómo se van volviendo sombras, siluetas, mientras que con esa gran capacidad de hacer surgir mundos dentro de otros mundos, se ilumina con azul y tonos fríos la noche nevada en el bosque donde camina don Giovanni para trepar por el balcón e irrumpir en el cuarto de donna Anna.

El contraste cromático del lenguaje lumínico puede situarse como un elemento de transteatralidad, ya que se hace uso de él organizando la mirada del espectador de un modo similar a como suele hacerse en el teatro, aunque evidentemente empleando otros medios, es decir en una relación de referencia medial. El lenguaje de la luz será uno de los temas recurrentes de análisis a lo largo de esta constelación, por el momento baste con decir que Storaro logra "pintar con la luz" otorgando valores de sentido a partir de ciertas repeticiones. Por ejemplo, desde la primera escena de la película, cada vez que ha aparecido algo directamente relacionado con la temática de *Don Giovanni* (como la escena antes descrita de la estatua del comendador en la góndola, o la representación del *Don Giovanni* de Bertati) se presenta en tonos azules, como una suerte de *leitmotiv* lumínico. Destaca también que el único elemento con luz cálida que se percibe en la escena de *Don Giovanni* sea la luz en el pórtico de casa de don Ana con un pequeño farol que con luz amarilla se percibe como un indicador de intimidad; ésta misma luz se puede ver iluminando desde el cenit el lecho de donna Anna, compartiendo la luz azul durante la escena de placer que cambia a un negro profundo en el momento de mayor intimidad acentuando la luz del cenit. Destaca también cómo se logra un equilibrio de lenguajes: como espectadores observamos la riqueza narrativa visual, pero también Saura alterna esta poiesis visual con algunos

momentos en donde volvemos a los rostros de da Ponte y Mozart y mediante el lenguaje verbal evocativo se construye la secuencia de la primera escena de *Don Giovanni*.

Quizá uno de los principales intereses de la escena consiste en la transferencia que se da entre el personaje construido por Saura de Lorenzo da Ponte y el personaje metaficcional de don Giovanni en esta escena, donde vemos al personaje de da Ponte (Lorenzo Balducci) en una proyección explícita encarnando en su evocación a don Giovanni. Esta relación de transferencia de los personajes de la película de Saura se da también con la figura de Anetta, una mujer de la que Lorenzo da Ponte ha quedado profundamente enamorado⁵⁰⁸ en su vida veneciana, que se transfiere a donna Anna, y que haciendo un giro dramático interesantísimo cuando don Giovanni, (que es a su vez el propio Lorenzo) le susurra su nombre en medio del goce carnal, al que ambos se han entregado, ésta cambia de rostro apareciendo el cuerpo de Adriana Ferrarese. Resulta interesante este giro porque como sabemos en el argumento de la ópera donna Anna es quien descubre que está con otro hombre, no con don Ottavio su prometido. La vida amorosa de Lorenzo da Ponte se transfiere así en sus propias proyecciones reforzando el argumento de Saura de que el personaje de don Giovanni nace como un espejo de la vida del libretista.

Por último, respecto al lenguaje cinematográfico de esta escena me interesa destacar la relación intermedial entre el discurso visual y el musical: Desde que da Ponte inicia la narración de la escena comienza una pieza musical, que nada tiene que ver con la ópera, funciona para marcar el inicio de la narración y sin embargo se va transformando en un elemento emotivo que parece estarnos indicando el estado interno del personaje. Se

⁵⁰⁸ Sobre la historia de Anetta y la importancia de este personaje volveremos más tarde.

presenta una asincronía entre el discurso visual y el musical: observamos al personaje de don Giovanni (da Ponte) entrando sigilosamente a la habitación en una actitud de máxima concentración, como un hábil estratega que se desprende de la capa con la seguridad del que sabe cómo cazar a su presa; sin embargo, la música nos está narrando un torbellino pasional, nerviosismo y excitación que cesa justo cuando don Giovanni descorre el velo que cubre el lecho. Atiende inmóvil, esperando a que donna Anna (Anetta) advierta su presencia; cuando ésta abre los ojos, se miran, se aman con la mirada. Esta vez la música nos narra el encuentro, comienza un fragmento del *Verano* de Vivaldi, justo el pasaje antes de que inicie la tormenta. La música sigue en toda la escena de placer y se frena (cuando en la pieza de Vivaldi estaría por comenzar a llover) y en la escena donna Anna advierte que no está con su prometido (Anetta se transfigura en Adriana Ferrarese) y comienza a gritar pidiendo auxilio.

En la «reverberación» fotográfica que tenemos de la fotografía realizada por Carlos Saura se acentúa la cualidad plástica casi pictórica del discurso visual: da Ponte parado en la penumbra vestido de negro, con la mano derecha suspendida indicando, pariendo la idea, cruza la mirada con Mozart, quien se encuentra sentado con el rostro iluminado (literalmente enfatizado por una luz blanca), como siendo iluminado por la idea de da Ponte, y al fondo aprovechando el panel traslúcido, la lucha entre don Giovanni y el Comendador. Estas transparencias me parece que metafóricamente también pueden ser comprendidas como la capacidad de superponer los diversos discursos históricos, literarios y artísticos sin la intención de opacar ninguno, dejándolos habitar un mismo espacio y tiempo, haciéndolos traslúcidos.

Cúmulo 4

En este cúmulo podemos apreciar algunas «reverberaciones» que dan cuenta del proceso creativo de Mozart y da Ponte durante la composición del *Don Giovanni*. A través del pequeño fragmento de video se observa de qué manera Saura plasma y corporiza la idea del acto creativo, mostrándonos a Lorenzo da Ponte escribiendo bajo la luz de las velas, pluma en mano y con una copa de vino tinto el "Notte e giorno faticar..." mientras se trasluce en el fondo la figura de Mozart, de espaldas, tocando en un pianoforte los primeros compases de la ópera. El movimiento de cámara en un *travelling* nos va llevando del cuarto de da Ponte a la casa de Mozart. El recurso visual de la malla traslúcida resulta muy efectivo ya que se presenta como una imagen con un gran potencial simbólico en donde los muros sólidos, que casi siempre asociamos a un espacio de intimidad, se vuelven transparentes. Se plantean entonces como una metáfora de lo que implica un proceso creativo en el que están involucrados dos lenguajes artísticos distintos, en este caso contruidos por dos personas distintas: se produce una especie de intimidad compartida, porosa, en la que se sigue conservando la autonomía.

A partir de la doble-subjetiva de cámara con la que Saura nos presenta el acto de escribir de Lorenzo da Ponte, (suspendido en la «reverberación» fotográfica) podemos apreciar cómo el acto de escribir es también un medio visual: la mano como instrumento de la potencia creativa que deja una marca de tinta que le permitirá su supervivencia a través del tiempo, huella iterable, performativa, a la que el discurso cinematográfico le da vida como una referencia de aquel primer acontecimiento del proceso creativo de da Ponte en su escritura del libreto.

Aunque la «reverberación» textual que está presente en este cúmulo no haya sido escrita por Mozart exactamente en la misma época en la que compuso *Don Giovanni*, resulta interesante por la descripción que le hace a su hermana Ana de su rutina diaria, nos permite intuir la forma en la que Mozart llevaba su vida en Viena y su disciplina como compositor.

Por último, me gustaría destacar el diálogo gestual que se establece entre la fotografía en la que podemos observar, esta vez en un plano abierto, al libretista escribiendo y la fotografía del cantante que más adelante en la película aparecerá encarnando al personaje de don Giovanni en la ópera. En este diálogo podemos apreciar el gesto del rostro de ambos como un gesto muy similar⁵⁰⁹: las cejas alzadas el rostro un poco inclinado hacia abajo, los labios apretados y una intensidad en la mirada que denota una mezcla de excitación, poder y seducción. Este gesto considero que condensa una carga energética que podríamos ubicar como una fórmula del pathos, en él se materializa la esencia profunda de don Giovanni, la fuerza del deseo que en el caso de da Ponte lo seduce, en la representación fílmica de Saura, durante su proceso creativo, como si el espejo narcisista que don Giovanni le muestra a las mujeres se lo mostrara a él, da Ponte se refleja en el anhelo de construir un seductor poderoso proyectando sus propias cargas eróticas tanto en aquel primer atisbo de la escena narrada a Mozart como en el cantante que más adelante llevará a escena a su personaje.

⁵⁰⁹ Que por cierto recuerda también al gesto de don Giovanni (da Ponte) de la escena recién analizada en el cúmulo 3 cuando descorre el velo del lecho en espera de que donna Anna perciba su presencia.

Cúmulo 5

En este último cúmulo de la sección encontramos agrupadas algunas «reverberaciones» ligadas al estreno de *Don Giovanni*. De alguna manera para cualquier acontecimiento escénico el estreno representa, hasta cierto punto, un episodio en el que la promesa del proceso creativo se pondrá a prueba para cumplirse o romperse⁵¹⁰. El estreno de *Don Giovanni* o *il dissoluto punito* fue un 28 de octubre de 1787 en el Teatro Estatal de Praga, con muy buena acogida, como se puede leer en el fragmento de las *Memorias*, da Ponte estuvo presente sólo en la primera función⁵¹¹. El entusiasmo con el que el público de Praga recibió el estreno de *Don Giovanni* llegó a oídos de José II, quien de inmediato pidió a da Ponte que repitieran la ópera en Viena. Así, casi un año después, el 17 de mayo de 1788, se estrenó en la capital austriaca una versión ligeramente modificada y aumentada, con varias escenas de carácter predominantemente cómico⁵¹². Para sorpresa de todos, la obra no gustó, aún con las enmiendas y ajustes hechos en función del gusto particular del público vienés.

En el universo de Saura el estreno se realiza en un teatro en Viena, ante la presencia de Casanova, el emperador José II y su cortejo; se rescata la famosa anécdota que podemos leer en las palabras de da Ponte en la que el emperador dice "La ópera es divina; es casi

⁵¹⁰ Evidentemente esto es un asunto totalmente subjetivo, sin embargo, el estreno de una obra suele considerarse como el momento cúspide del proceso creativo en el que se pondrá a prueba si funciona o no funciona ante el público. Cabe destacar que los acontecimientos previos, como los ensayos generales con público también tienen este efecto, pero el nivel de tensión es mucho menor para los actores por considerarse todavía en el proceso de ensayo. Resulta curioso pensar que normalmente, al menos en la actualidad, el público que asiste a los estrenos en su mayoría se conforma de gente cercana a los montajes y la prensa por lo que resulta paradójico que el criterio de éxito o fracaso de una obra se mida por esta primera función.

⁵¹¹ Partió hacia Viena porque se dio obligado a marchar para continuar con el proceso de la ópera *Assur* con Antonio Salieri, en este fragmento también da cuenta de cómo Mozart le informo la maravillosa acogida que la ópera tuvo en Praga.

⁵¹² Sobre la tensión trágico-cómica que se sostiene en *Don Giovanni* en diversos niveles, incluida la diferencia de opiniones al respecto que existía entre da Ponte y Mozart Véase: Kent, "La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera."

más bella que el *Figaro*, pero no es manjar para los dientes de mis vieneses."⁵¹³ La construcción del espacio escénico con los enormes paneles estampados, es una de las más ambiciosas del universo filmico de Saura, observamos también en esta escena un evidente contraste de colores en la vestimenta, el emperador y su consejo portan tonos rojos y negros, mientras que el resto de los personajes mantienen tonos pastel, como destacando la importancia simbólica del poder a partir del vestido. A pesar de las críticas del emperador, Mozart y da Ponte se miran satisfechos, cómplices, como se observa en la «reverberación» fotográfica. Quién sabe si esa misma satisfacción habrán vivido en realidad Mozart y da Ponte, quizá para Mozart su ópera cumplió en ese momento al menos la promesa de rescatarlo por unos meses de la pobreza. Lorenzo da Ponte en cambio, que vivió muchos años más, pudo ser testigo de que la promesa de su acto creativo en colaboración con Mozart se cumplió sobradamente, desplazándose en el tiempo, de teatro en teatro y de cuerpo en cuerpo, entrañando la potencia de la promesa como una pregunta abierta que nunca se ha dejado de formular ni tampoco se ha acabado de responder.

⁵¹³ Anécdota que en realidad pertenece al relato que da Ponte hace sobre lo acontecido en el estreno de *Don Giovanni* en Praga. Véase: Lorenzo da Ponte, *Memorias*, 126.

Sección 2. Promesa musical

Don Juan no debe ser visto sino oído. Por eso diré: escucha a Don Juan, pues si no puedes hacerte una idea de él al escucharlo, entonces no lo harás nunca. Escucha el comienzo de su vida; así como el rayo brota de la oscuridad del cielo tormentoso, así emerge Don Juan de las honduras de la seriedad, más rápido que el cauce de ese rayo, más inestable que él y, sin embargo, no menos acompasado; escucha como se abate sobre lo múltiple de la vida, cómo arremete contra sus sólidas murallas, escucha la leve danza de esos violines, escucha la señal de júbilo, escucha el alborozo del placer, escucha la festiva bienaventuranza del goce, escucha su vuelo salvaje; es él el que pasa presuroso, más veloz, más inestable aún; escucha el apetito desenfrenado de la pasión, escucha el murmullo del amor, escucha el susurro de la tentación, escucha el torbellino de la seducción, escucha el silencio del instante...escucha, escucha, escucha el Don Juan de Mozart

Søren Kierkegaard⁵¹⁴.

Es indiscutible que gran parte de la potencia de las imágenes de la promesa se puede ubicar en la música que Mozart compuso para *Don Giovanni*; aunque veremos en las distintas secciones, integrados a los análisis de las diversas formas de promesa, algunos fragmentos musicales, cabe destacar que en muchos casos me limitaré a mostrar, de forma muy elemental, algunos aspectos vinculados a esta dimensión, sin profundizar en las estructuras de la música más que en algunos casos muy específicos. De tal manera que la dimensión musical se presentará en esta constelación sobre todo como una invitación al lector de hacer continuamente un ejercicio de escucha atenta de los diversos fragmentos, por un lado, por considerar que lo expresado por la música es imposible de ser representado por el lenguaje escrito; y por otro porque un análisis formal de dichos fragmentos, aunque sin duda sería muy interesante, supera por mucho los objetivos de este trabajo. En esta segunda sección de la constelación nos internaremos en el universo musical de la promesa comentando algunos

⁵¹⁴ Søren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, Escritos Søren Kierkegaard, volumen 2/1 (Madrid: Editorial Trotta, 2006), 121.

aspectos de la obertura de *Don Giovanni* lo que nos permitirá advertir, a partir de este fragmento, algunas vinculaciones del discurso musical con la promesa.

Desde la perspectiva de Søren Kierkegaard, uno de los más fervientes admiradores de Mozart que han existido en la historia, afirmaba que el único medio a través del cual se puede expresar la genialidad sensual-erótica es la música; y que *Don Giovanni* es la obra que por excelencia encarna esta potencia. En su texto *O lo uno o lo otro*⁵¹⁵ señala a sus lectores: "Estoy fuera de la música y desde esa posición la observo. Reconozco que mi posición es muy imperfecta, no niego que es muy poco lo que alcanzo a ver en comparación con aquellos dichosos que están dentro, pero aún así conservo la esperanza de poder transmitir desde mi puesto alguna información, pese a que los iniciados podrían darla mucho mejor e incluso, en cierta medida, comprender lo que digo mucho mejor que yo mismo." Haciendo mías las palabras de este filósofo me dispongo a ofrecer, a manera de comentario, una guía de lectura de la obertura de la ópera que, apoyada en las «reverberaciones» a las que se tiene acceso en la Constelación interactiva, así como de algunos análisis musicales⁵¹⁶, nos permitirá apreciar de qué manera se advierte la potencia de la promesa desde el inicio de la ópera.

⁵¹⁵ Hemos tenido oportunidad de acercarnos de manera indirecta al pensamiento de Kierkegaard, en particular a algunos aspectos expuestos en su libro *O lo uno o lo otro* en donde destina varios capítulos al estudio del *Don Giovanni*, a través de algunas de las «reverberaciones» de la *Donna Giovanni* de Jesusa Rodríguez para quien el texto del filósofo y teólogo danés fue un detonador creativo importante. En esta sección haré alusión a algunas de las ideas expuestas por Kierkegaard, sin embargo, no profundizaré en los argumentos que tan cuidadosamente expone en su texto ya que nos desviaría del propósito de esta sección. Invito al lector a consultar el libro de Kierkegaard que es sin duda uno de los textos fundamentales respecto al estudio de *Don Giovanni* al que se hace referencia de manera continua en las investigaciones sobre el tema por ser pieza clave de la discusión respecto a dicha ópera.

⁵¹⁶ Sin embargo, ya que he considerado vital integrar algunas cuestiones sobre la estructura musical debo aclarar que los análisis de la partitura fueron realizados en colaboración con la maestra en composición Michele Abondano.

Sección 2

Promesa musical

363



Es conocida la anécdota de que la obertura de *Don Giovanni* fue escrita por Mozart una noche antes del estreno y que apenas tuvieron tiempo de hacer las copias necesarias para los músicos de la orquesta, quienes tuvieron que ejecutarla sin ensayo previo.⁵¹⁷ Más allá de la certeza de si Mozart escribió esta obertura en una sola noche, que podría también pensarse como una de esas historias que buscaban exaltar al genio, lo cierto es que el músico austriaco logró sin duda crear uno de los fragmentos musicales más poderosos de su música; la obertura de *Don Giovanni* ha sido motivo de estudio para musicólogos y estudiosos de la ópera de manera constante. Es común que la obertura de una ópera sea compuesta al final, ya que es una introducción al tema principal del argumento cuyo propósito es producir un cierto estado anímico en los espectadores para adentrarlos en la obra. En opinión de Søren Kierkegaard "la obertura no debe contener lo mismo que la ópera, tampoco debe contener algo absolutamente distinto. Debe contener, pues, lo mismo de la pieza, sólo que, de otra manera, debe contenerlo como algo central y ganarse al espectador con toda la fuerza de lo central".⁵¹⁸ Desde esta perspectiva cabría preguntarse ¿qué es lo central en la ópera de *Don Giovanni* que la obertura debiera expresar?

Desde la perspectiva del filósofo danés, lo central en esta ópera es lo sensual-erótico, coincido con Kierkegaard en esta apreciación, sin embargo, agregaría al respecto que en lo sensual-erótico se encuentra siempre presente el conflicto de la promesa, mismo que efectivamente queda condensado de manera magistral en la obertura que da inicio a la ópera.

Ahora bien, comencemos por destacar algunas características generales de esta obertura: la orquestación está conformada por dos flautas, dos clarinetes, dos trompetas,

⁵¹⁷ Cfr. con Stendhal, *Vida de Mozart*, (España: Aqueronte, 2006), 90.

⁵¹⁸ Kierkegaard, *O lo uno o lo otro*, 141.

tres trombones, tambores, piano, violín 1ero y 2do, violas, cellos y contrabajos; su duración es de seis a siete minutos. Consta de dos partes principalmente, en las que se acentúa el contraste: inicia con un *andante* y prosigue con un *molto allegro* en forma de sonata. En esta combinación inicial de movimientos se sintetiza la ambigüedad latente a lo largo de la obra, que anuncia el tono general de lo que estamos por presenciar.

Prosigo a enunciar de manera más detallada algunos aspectos de la estructura musical y de las interpretaciones simbólicas que se derivan de ella: en los primeros cuatro compases se presentan cuatro motivos del Comendador, que pertenecen al inicio de la escena final de la ópera cuando la estatua llega a casa de don Giovanni aceptando su invitación a cenar. Son motivos sincopados en el que llama la atención timbricamente el papel protagónico de los violines, el foco melódico está formado por una cuarta descendente. Este inicio de la obertura, cargado de una potente solemnidad, nos remite a las profundidades de ultratumba, se inicia con una alusión a la muerte. En este sentido podemos decir que la estructura de la ópera mantiene una coherencia con la estructura del mito: se inicia con la muerte y se concluye con ella también. En relación con la enunciación de la promesa resulta importante destacar que esta evocación a la muerte que, Kierkegaard comprende como una profecía, puede ser comprendida también como una promesa: la muerte llamando a don Giovanni, emitiendo una señal, como una primera advertencia fugaz, que quedará a la espera de regresar a reclamar lo que le pertenece. Desde otro punto de vista, podríamos comprender estos primeros compases también como el surgimiento de la oscuridad, las tinieblas de las que brotará don Giovanni con una potencia seductora, pues después de este solemne anuncio la obertura cambia contrastantemente al *molto allegre*, situándonos en un ambiente completamente distinto en el que pareciera haberse disuelto la severidad inicial, aunque manteniéndose siempre subyacente. Dicho de otro modo, es como

si al escuchar estos primeros compases asistiéramos al nacimiento de don Giovanni que con toda su potencia erótica surge para arribar al mundo.

A nivel de la estructura musical Mozart genera esta transición cambiando de tono: pasamos del Re menor, que se mantiene en los primeros treinta compases, al Re mayor que aparece en el compás 31. Cabe destacar que justo antes de este cambio, en los compases 23 al 30, hay un momento significativo en el que se da un unísono de flauta y violín con un diseño melódico de grados conjuntos, las escalas están ordenadas de tal manera que un vigoroso *crescendo* va generando el ascenso. La afinación le abre camino al piano que es seguido por una ligera armonía descendiente tras la cual da comienzo la segunda parte. Esta intensidad que va en aumento, desde mi perspectiva, es el primer indicio de la potencia del deseo, que más adelante se plasma como un diálogo, casi combativo entre lo erótico-sensual y el mundo en el que habita. Es un momento fugaz en el que surge esta potencia para casi inmediatamente retractarse, como si hubiera surgido involuntariamente antes de tiempo.

El cambio a Re mayor, y el *molto* allegro inician en el compás 31 presentando el tema principal de la obertura, el diseño melódico continúa estando mayoritariamente en el violín, lo veremos repetido a lo largo de toda la obertura, surgiendo reiteradamente en diversos contextos musicales. A partir de este momento se inicia un complejo diálogo que se articula de diversas maneras, el motivo melódico de los violines, que podría comprenderse como una caracterización del personaje de don Giovanni, funciona como una variación que se repite, algunas veces como un canon seguido de los otros instrumentos de la orquesta, en otros momentos como un diálogo contestado por el unísono total de la orquesta que, convirtiéndose en una masa melódica, funciona como un macroinstrumento.

En esta segunda parte de la obertura, hay en total tres temas⁵¹⁹ cuya alternancia produce justamente esta sensación de diálogo reiterativo que, por momentos, se percibe más bien como un combate y por otros, como una conversación cargada de sensualidad. Es como si pudiéramos escuchar la potencia del deseo erótico fluyendo en distintos contextos, unas veces juguetón, otras impaciente, frívolo, apasionado, pero siempre cargado de sensualidad y erotismo. Desde la perspectiva de Kierkegaard, la caracterización musical de don Giovanni puede ser comprendida metafóricamente de la siguiente manera:

Es como cuando en la naturaleza uno se encuentra, a veces, con un horizonte oscuro y nublado que, demasiado pesado para sostenerse, descansa sobre la tierra y oculta todo en su nocturna oscuridad; se escuchan algunas notas cavernosas que sin embargo no están, no, en movimiento, sino que son como un profundo murmullo en sí mismas...hasta que en el borde más distante del firmamento, lejos en el horizonte, se ve un rayo que avanza, presuroso a lo largo del terreno y que, en el mismo instante, ya no está. Pero al rato aparece de nuevo, su fuerza se incrementa, ilumina momentáneamente todo el cielo con su lumbré; aunque al cabo de un instante el horizonte parece más oscuro aún, se enciende con más brillo y mayor rapidez, y es como si la penumbra perdiese su calma y se pusiese en movimiento. Así como el ojo barrunta ese fuego en el primer rayo, también el oído barrunta toda la pasión en esos golpes agonizantes de arco. En ese rayo hay cierta angustia, es como si fuese parido con angustia en la penumbra profunda: así es la vida de *Don Juan*. Hay en él angustia, pero esa angustia es su energía, no es una angustia que se refleje en él de manera subjetiva, sino que es una angustia sustancial. [...] La vida de *Don Juan* no es desesperación, sino el poder total de la sensualidad parido con angustia, y *Don Juan* mismo es esa angustia, pero esa angustia es precisamente un demoníaco deseo de vida.⁵²⁰

Ciertamente la energía de don Giovanni puede ser comprendida como un rayo, considero que la metáfora empleada por Kierkegaard es muy adecuada porque justamente la potencia del deseo erótico se expresa en esta obertura musicalmente como una fuerza que avanza, se

⁵¹⁹ Se pueden distinguir estos tres temas en su presentación inicial: el primero en los compases del 31 al 35; el segundo del 56 al 76; y el tercero del 77 al 91.

⁵²⁰ Kierkegaard, *O lo uno o lo otro*, 142-144.

detiene, desaparece y regresa transformada. Es una potencia que plasma la prisa ansiosa de don Giovanni, que como bien apunta el filósofo danés, es una angustia que entraña un demoníaco deseo de vida, de aquel que corre ansiosamente hacia su fusión erótica con la muerte. De tal manera que podemos también agregar que este rayo que avanza por el horizonte es simbólicamente una representación de la promesa en sí misma; se nos muestra como angustia, desde mi perspectiva, porque es una energía cuya carga pertenece al conflicto humano fundamental de la promesa entre la vida y la muerte. En sus distintas variaciones podemos encontrar matices que iluminan esa conversación infinita entre el fluir del deseo y la pasión, siempre confrontándose con la estructura del mundo, los sistemas de pensamiento éticos y morales y las normas que rigen la existencia humana. La fiebre delirante de don Giovanni se muestra aquí en algunos pasajes, pero con su sólita capacidad de huir desaparece, y regresa por momentos, con una voraz contundencia y en otros, como una sutil voz casi extinta. La alternancia de vivacidad construye también algunos pasajes de alegría festiva, en los que se vislumbra la potencia de las promesas colectivas, como veremos más adelante en la sección correspondiente. Los unísonos de toda la orquesta se pueden comprender también como símbolo de la unión de todos los otros personajes, la indiferenciación de la que ya hemos hablado antes se hace aquí patente haciendo que todas las voces se tornen una misma.

La estructura general de la obertura es tripartita, tenemos una introducción, constituida por los primeros compases en los que resuenan los motivos del Comendador, luego una exposición, un desarrollo, una falsa reposición y finalmente una reexposición del tema inicial. Hacia el final de la obertura (compases 277-291) Mozart modula a Fa Mayor, para derivar, sin interrupción, en la primera escena de la ópera con la aparición de

Leporello que inicia cantando el *Notte e giorno faticar*. Es como si después de haber surgido de las tinieblas del averno, y habernos hecho transitar por un delirio de poderosa potencia sensual-erótica, nos colocara en el mundo terrenal. La primer aria de *Don Giovanni* está en completa relación con la obertura, lo que llama la atención porque no muy frecuentemente encontramos esta asociación en otras óperas. Dice Kierkegaard que "la obertura busca ceder al hallazgo de un terreno firme en la realidad escénica"⁵²¹, y que es la forma en que Mozart buscaba comunicar la importancia sustancial de Leporello como una de las tres figuras más importantes de la ópera junto con don Giovanni y el Comendador.

Cierro esta sección esperando haber dado aunque sea unas pinceladas al exquisito paisaje musical que se nos ofrece en esta obertura reiterando por un lado la invitación al lector a disfrutar de las primeras «resonancias» de la promesa que Mozart nos regala en este comienzo, y por otro con un fragmento del relato *Don Juan* de Hoffmann, en el que el escritor relata la experiencia del extranjero que desde el palco 23 se deleita con una puesta en escena de *Don Giovanni*. La descripción de Hoffmann en la que asienta sus propias impresiones sobre el inicio de la ópera a mi juicio condensa de manera espléndida la fuerza de este pasaje musical:

Los primeros acordes de la obertura me revelaron que la orquesta era excelente; si los cantantes fueran capaces de hacerlo medianamente bien, sin duda disfrutaría de aquella obra maestra. Ya en el *andante*, me sentí estremecido por el horror del terrible subterráneo *reino del llanto*; sentí que presagios adversos se adueñaban de mi espíritu. La fanfarria festiva del séptimo compás del *allegro* me pareció una exclamación de júbilo criminal; creí ver demonios amenazadores que emergían de lo más oscuro de la noche, que extendían sus garras encendidas hacia las vidas de los inocentes que bailaban sobre la superficie endeble

⁵²¹ Kierkegaard, *O lo uno o lo otro*, 144.

que cubre el infierno. Vi claramente frente a mí el debate de la naturaleza humana contra las fuerzas ignotas y terribles que amenazan destruirla. Por fin, cesó la tempestad y se levantó el telón. Leporello, en plena oscuridad, helado y de mal humor, embozado en su capa, comienza: "*Noche y día me fatigo*".⁵²²

⁵²² Hoffmann, *Don Juan*, 18.

Sección 3. Promesas de fidelidad

La fidelidad, en términos generales, es la capacidad espiritual, el poder, de dar cumplimiento a las promesas; la virtud de cumplir la palabra dada. En esta sección exploraremos la «resonancia» de las promesas de fidelidad a partir de las imágenes construidas entre los «ecos» y las «reverberaciones» de las tres obras pertenecientes al corpus de este trabajo.

La palabra fidelidad (*fidelitas*) proveniente de la raíz latina '*fides*' que significa fe, lealtad, en cuya familia léxica también podemos encontrar palabras tales como fehaciente (fefaciente), perfidia, confiar (*confidere*), fiar (*fidare*), entre otras⁵²³. La fidelidad es por lo tanto una noción íntimamente ligadas a la fe. Se produce comúnmente a partir de un acto de promesa que funciona como acto inaugural a través del cual se instituye y pacta aquello a lo que estará atada la fe a partir de ese momento; su opuesto, la in-fidelidad se articula entonces como la ruptura de estas promesas. A lo largo de esta sección podremos observar cómo se producen las promesas de fidelidad enunciadas desde diversos planos: algunas veces se encuentran en el acto performativo explícito de habla, que en ocasiones deriva del lenguaje escrito en el que se presentan como signo lingüístico; otras veces se enuncian como discursos culturales iterables que, derivados de un constructo de expectativas sociales, existen sin que haya un acto explícito localizable que les dé origen. En estos casos podrían ser comprendidas como promesas tácitas, preexistentes que han sido efectuadas, incluso antes de la existencia del sujeto: me refiero, por ejemplo, a las promesas de

⁵²³ Fehaciente (*fefaciente*), se refiere a aquel que hace la fe; perfidia (*perfidia*) se refiere al quebramiento de la lealtad, traición; confiar (*confidere*) poner fe globalmente en algo o alguien; fiar (*fidare*) entregar algo con la fe en que la otra persona lo retribuirá después. Pertenecen a esta familia léxica también desconfiar, confidente, fiado y pérfido.

fidelidad del padre hacia su hijo/a, o viceversa, en donde precede una expectativa social y cultural que organiza dichas promesas de acuerdo al rol que desempeñan, articuladas bajo ciertas reglas sociales⁵²⁴. Veremos también que la noción de honor opera como un elemento sustancial y transversal en el marco de las promesas de fidelidad que permeará a lo largo de este trayecto.

Promesas de fidelidad al padre

Cúmulo 1

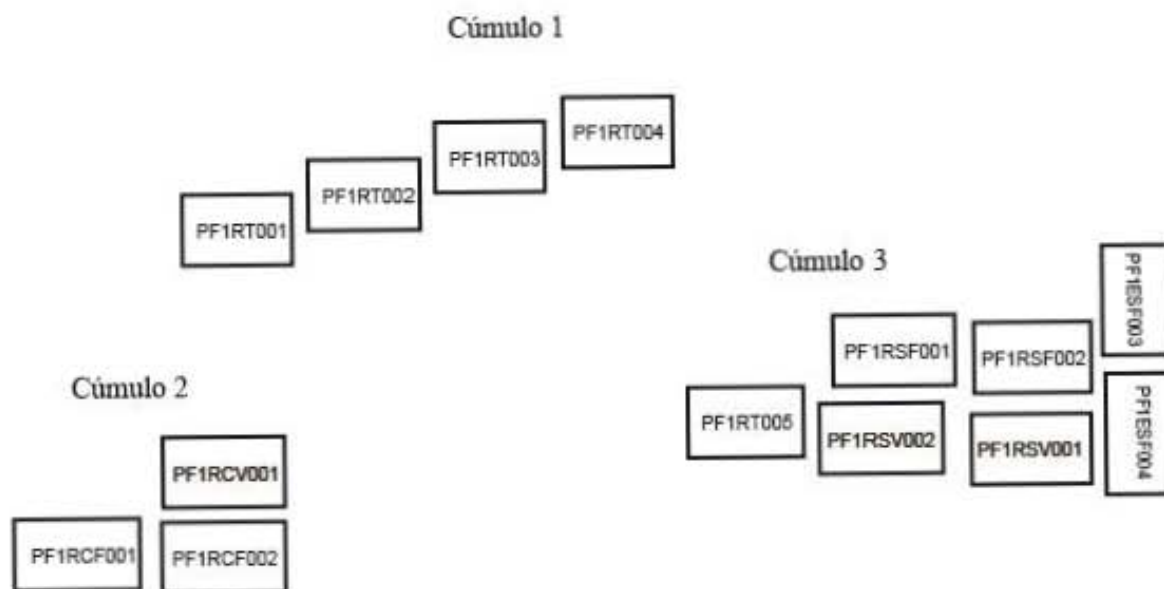
En el primer cúmulo de este apartado podemos observar cuatro «reverberaciones» textuales provenientes de la pluma de Mozart, son cartas escritas a su padre en distintos momentos de su vida. Es de sobra conocido que para Amadé, como cariñosamente le nombraba su padre, la figura de Leopold Mozart⁵²⁵ fue determinante en su vida en muchos sentidos: educador,

⁵²⁴Entiéndase por promesas tácitas o preexistentes aquellas que se dan a partir del vínculo consanguíneo, no son promesas que impliquen un acto performativo explícito como en otros casos, no se lleva cabo un acto concreto ritual en el que se nombre a un padre, madre, etc. No hay un acto de habla específico en el que se determinen las promesas que estos vínculos implicarán; sin embargo, hay una serie de normas preexistentes de carácter social y cultural que determinan una serie de compromisos del "deber ser" y el "deber hacer" según los roles que se llevan a cabo en la vida humana respecto a sus relaciones familiares.

⁵²⁵ Cabe destacar que Leopold Mozart era un músico con cierto prestigio antes del nacimiento de sus hijos Amadé y Nannerl. Tenía una vida propia con reconocimiento y valoración de su trabajo, sobre todo como maestro hasta aproximadamente 1759 cuando empezó a notar el talento de su hijo al que decidió dedicar su vida. Aunque ciertamente era un padre exigente, decir que Leopold fue un explotador del talento de su hijo resulta una visión sesgada por nuestro pensamiento contemporáneo ya que si nos situamos en el contexto histórico la conducta de Leopold resulta más comprensible: Él sabía que para que su hijo adquiriera los conocimientos esenciales y una reputación como músico era necesario que los grandes músicos lo conocieran y él se acercara a la escena musical de la época. La única forma de que esto sucediera era llevando a Amadé a las salas de conciertos y palacios donde se llevaban a cabo los acontecimientos musicales importantes. Por otro lado, debe pensarse en Leopold como un hombre pragmático influido por el pensamiento ilustrado para el que el éxito, la fama y el dinero eran indispensables para la construcción de un artista "moderno". Leopold comprendía que, sólo dando a conocer a su hijo ante los nobles, los poderosos de la Iglesia y los mecenas de la época podría asegurarle un futuro económico estable a Mozart. La infancia y adolescencia de Mozart por lo tanto se convirtió en un continuo viaje con su padre, lo que les hizo tener un vínculo fuerte. Leopold lidió siempre con el conflicto de tener un hijo rebasado de talento para la música, pero con un temperamento y un cuerpo frágil, así como pocas habilidades prácticas para la vida cotidiana.

Sección 3

Promesa de Fidelidad al padre



padre, amigo, cómplice intelectual, Hermano de Orden. Podemos notar, a partir de las palabras de Mozart, que todas las decisiones que tomaba en su vida estaban supeditadas a la aprobación de su progenitor, se muestra en ellas una permanente preocupación por evitar el enojo o la duda, por ejemplo, en el siguiente enunciado: "esté seguro de que, en todos los asuntos, porque sé que su felicidad y satisfacción dependen de ello, pondré siempre toda mi confianza en usted". Aparece también la figura de la obediencia, que en este contexto está completamente ligada a la promesa de fidelidad, «reverbera» en la firma que acompañaba siempre las epístolas para Leopold "Soy eternamente su hijo obedientísimo". Como condensación lingüística ejemplar de esta fe depositada en la figura paterna se lee el axioma de Mozart: "Después de Dios, inmediatamente papá".

En la ópera de *Don Giovanni*, como se ha hecho mención con anterioridad⁵²⁶, es la primera versión del mito de Don Juan en la que sólo existe una figura paterna: en las versiones de Tirso y Molière se presenta, además del Comendador, la figura del padre de Don Juan. Una de las posibles explicaciones que se han dado a esta ausencia es que debido que durante la composición de esta ópera murió Leopold, Mozart y da Ponte decidieron eliminar el peso de esta figura paterna dentro de su argumento dramático como una proyección simbólica del duelo por el que el músico estaba atravesando⁵²⁷. Las figuras de don Diego y don Luis, en las obras de Tirso y Molière respectivamente, funcionan como figuras de padres que condenan y censuran la actitud libertina de su hijo Don Juan; intentando convencerlo de retomar el "buen camino" y preservar el honor de la familia,

⁵²⁶ Sobre la figura del padre en el mito de Don Juan se ha argumentado ya en el capítulo I. La Promesa, apartado 4. La promesa de Don Juan a *Don Giovanni*, p.63.

⁵²⁷ Estos supuestos implicarían una investigación más profunda que sin embargo exceden los propósitos de esta sección ya que implicaría sumergirse en las discusiones entre los distintos biógrafos y estudiosos del tema, sin embargo, volveremos más adelante al tema en la sección de *Promesas rotas* de esta misma constelación.

atendiendo el "deber ser" que dictan las normas, es decir, reclamando la promesa de fidelidad y obediencia al orden social. Encontramos aquí que la figura del padre aparece como representante simbólico de la tradición, implicando las reglas sociales que regulan el comportamiento humano a partir de la institución familiar.

Se podría pensar también, que quizá la ausencia de un padre para don Giovanni se presenta como símbolo de la liberación que Mozart tuvo al morir Leopold, que justamente cumplió, en parte, con el rol de padre represor de cualquier conducta de Amadé que mostrara una proclividad a una vida libertina o distendida que pudiera alejarlo de su trabajo profesional; como se puede leer en una de las «reverberaciones» de este primer cúmulo, en la que Mozart elabora una serie de argumentos para justificar su conducta y refrendar su fidelidad al padre⁵²⁸, misma que se romperá de manera tajante por su decisión de contraer matrimonio con Constanza Weber⁵²⁹.

Al sintetizar simbólicamente en el personaje del Comendador la única figura paterna que aparece en la ópera, personaje que regresará al final en forma de estatua a castigar al libertino, se acentúa la promesa de fidelidad al padre, como una promesa que está articulada con el padre celestial, es decir, el padre que más allá de la muerte sigue pidiendo cuentas al

⁵²⁸ Como se lee en el siguiente fragmento de la carta de Mozart a Leopold: "He tenido que descubrir mis intenciones, de forma que permítame que le descubra también mis razones. La naturaleza habla en mí con tanta fuerza como en cualquier otro, y quizá con más fuerza que en muchos mozos grandes y fuertes. Me es imposible vivir como la mayoría de los jóvenes de hoy. En primer lugar, tengo mucha religión, en segundo demasiado amor al prójimo y unos sentimientos demasiado honrados para poder seducir a alguna muchacha inocente, y en tercer lugar demasiado horror y asco, aborrecimiento y horror a las enfermedades y demasiado amor a mi salud como para andar con putas; por ello puedo jurarle que nunca he tenido nada que ver con ninguna persona del sexo femenino de esa clase."

Mozart, Cartas al padre 1777-1787 (España: Ken,2012), 133-137.

⁵²⁹ No me entretengo en este importante acontecimiento de la vida de Mozart del que se deriva la dolorosa ruptura con su padre ya que la abordaremos a profundidad en la sección de *Promesas rotas* de esta misma constelación.

hijo desobediente. La desobediencia del hijo, Mozart, don Giovanni, pone de manifiesto el conflicto fundamental de la promesa de fidelidad al padre, entre el compromiso moral del deber ser y la posibilidad de hacer aquello que su fuero interno desea expresar y vivir.

Cúmulo 2

La figura del padre, esta vez en relación con la hija, aparece también en el cortometraje de Ricard Carbonell. Ya hemos abordado antes, en la Constelación I, las implicaciones simbólicas de las que el cineasta buscó impregnar estas figuras: el padre como representante de una forma añeja y estrecha de pensamiento y la hija encarnando la nueva mentalidad sexual vinculada en este sentido con la figura de don Giovanni.⁵³⁰

El fragmento de video que aquí aparece podría parecer a simple vista un fragmento de poca relevancia, sin embargo debemos pensarlo desde la naturaleza específica del medio cinematográfico del cortometraje, en el que la eficiencia de los recursos, dado el poco tiempo que se tiene para expresar el argumento, se convierte en una necesidad de economizar los medios que se eligen para plasmar el discurso, como sucede justamente en este caso, en donde en unos pocos segundos el espectador se entera, a partir de un breve diálogo (por cierto uno de los poquísimos diálogos que tiene el corto) de datos sustanciales para la comprensión global del corto. Por la afirmación del portero "El hotel está cerrado hasta nuevo aviso" sabemos que ha ocurrido un evento extra-ordinario que ha llevado al cierre del lugar. El hombre que ha llegado al mostrador afirma "soy el padre de la chica", única evidencia verbal durante el corto de la relación que este hombre tiene con la víctima, que sabemos que está muerta por las palabras de pésame del portero "Lo siento, no lo

⁵³⁰ Recordemos que el nombre original del cortometraje era *Don Giovanni o la hija de Don Juan*, en este sentido la chica se presenta como heredera de la carga energética del deseo libre y sin restricciones sociales que suele caracterizar al personaje de don Giovanni.

esperaba tan pronto, le acompaño en el sentimiento, yo conocí a su hija. La policía ha estado esta mañana y lo han dejado todo como estaba." La actitud de nerviosismo e impaciencia del padre se hace evidente en algunos gestos corporales, tales como los dedos tamborileando sobre el mostrador. Al hombre le interesan poco las palabras de condolencia del chico, lo cual resulta extraño porque si realmente situamos al personaje como sólo un padre que está acudiendo a la escena del crimen para comprender qué fue lo que llevó a su hija a la muerte, resultaría inexplicable que a la declaración del portero de que conoció a su hija no le siga un interrogatorio para obtener pistas del hecho. Sabemos, por la escena final del cortometraje, que el hombre trae en uno de los bolsillos de su abrigo negro un arma, resulta significativo entonces el gesto corporal con el que lo vemos caminar hacia el mostrador: las manos metidas en los bolsillos. Lo percibimos como hombre apesadumbrado, quizá incluso lleno de culpa por haber fallado en su función de padre, pero sobre todo con la certeza de que su hija le ha fallado, ha roto su fidelidad al orden social y a la expectativa que él tenía de ella, por ser una mujer que se ha entregado a sus impulsos sexuales trabajando en un *peep-show* y por eso ha muerto. Ante su incapacidad de lidiar con los prejuicios, no le quedará más alternativa que él también entregarse a la muerte.⁵³¹ En un nivel simbólico, desde la perspectiva de Ricard, el padre debe morir para hacer evidente que mueren los prejuicios de lo que la fidelidad de una hija hacia su padre, hacia los hombres y hacia las reglas sociales dictan que "debe ser". La promesa de fidelidad ligada al honor aparece aquí de un modo muy distinto, Carbonell ofrece en su corto una actualización de estas relaciones de promesa denunciando ese simulacro de una sociedad que se enuncia como de "libre pensamiento" mientras que la mentalidad de muchos sigue

⁵³¹ Sobre la escena de la muerte del padre volveremos más adelante en la sección de *Promesas a la muerte* en donde se puede ver la «reverberación» del video de este episodio.

arraigada a prejuicios y condenas sobre la forma de vivir el deseo y el placer, sobre todo de las mujeres.

Cúmulo 3

En contraste con lo anterior expuesto, podemos ver en este cúmulo otra dinámica de promesa de fidelidad entre un padre y su hija. En el fragmento de las *Memorias* de Lorenzo narra una anécdota sobre cómo un hombre, al que él creía vagabundo pues todos los días le daba limosna cuando lo encontraba mendigando al pie del puente de San Gregorio, en agradecimiento a su generosidad le ofrece casarse con su hija Anetta. El padre aparece aquí como una figura que resalta el rol protector que debía cumplir en aquella época, su obligación hacia la hija de encontrar un hombre que supla su figura de protección y sea capaz de cuidarla una vez que haya muerto. Este hombre ha estado siguiendo a da Ponte e incluso se ha hecho pasar por mendigo para probar su generosidad, pues considera que la beneficencia al pobre "es conjunto de virtudes y alma de la verdadera religión". En resumen, está buscando un hombre honorable, del que se pueda fiar, para que dé continuidad a la promesa de fidelidad y protección a la hija. Esta anécdota resultó un argumento fértil para Saura, por lo que en su filme hace una transposición, casi al pie de la letra, de las *Memorias* de Lorenzo, aunque con algunas modificaciones que vale la pena resaltar por su carga simbólica. La primera es que el padre en la figura de mendigo aparece una noche de fiesta en la que da Ponte se ha retirado a descansar a un salón para mitigar los efectos del alcohol, el hombre le pide limosna y Lorenzo, que no trae consigo ni una moneda, le entrega su insignia masónica para que la empeñe⁵³². El hombre lo reconoce

⁵³² Cabe destacar que este acto de "generosidad" del personaje de da Ponte está enmarcado en el contexto del relato en un momento en el que Lorenzo está temeroso de que se descubra su afiliación a la logia

como masón diciéndole "hermano, te prometo que nos dividiremos las ganancias". A la mañana siguiente Lorenzo amanece con un naípe sobre su pierna en donde está anotada una dirección y un mensaje que indica que es ahí donde podrá obtener la mitad de las ganancias que le corresponden. Acude a la casa del anciano en donde, tras entregarle unas monedas y aclararle que no es por el dinero por lo que lo ha hecho ir, lo lleva a los aposentos de su hija para ofrecérsela en matrimonio argumentándole que es un hombre viejo y enfermo y que necesita que cuide de su más grande tesoro, su hija: "Juradme que la cuidareis y la protegeréis siempre después de mi muerte", a lo que Lorenzo contesta "lo juro", para casi inmediatamente arrepentirse diciendo que no es digno de tal confianza y salir huyendo. La escena de este primer encuentro entre da Ponte y Anetta se nos presenta como una suerte de ensoñación sublime, el lecho entre velos, la luz blanca que sube de intensidad cuando Anetta despierta y mira con unos ojos de azul intenso a Lorenzo, quien extasiado la mira por un momento como si fuera la encarnación viva de aquella Beatrice que en su infancia vio en el libro de Dante. Se plasman aquí varios niveles de promesa ligadas a la fidelidad: por un lado el deseo del padre de encontrar al hombre que fiel a su promesa cuide de la vida de su hija; por otro lado la confrontación del personaje de da Ponte que ve en Anetta una representación del amor puro, la castidad acentuada por la sublimación de la estética de Saura, lo que le produce un conflicto interno ya que ser fiel a un amor casto es una contradicción con la vida de libertino que acostumbraba llevar en sus andanzas en Venecia. El discurso musical acentúa este conflicto, aparece de nuevo como música interior el segmento del *Verano* de Antonio Vivaldi en una sincronía con la huída de da Ponte, ese mismo fragmento que surge desde la primera escena con la estatua del comendador

masónica, prohibida en 1784 por una bula papal que la condenaba. No debemos olvidar que da Ponte estaba al servicio de la iglesia por lo que debía llevar con secrecía su vida de masón.

transitando por los canales, el mismo también que veremos regresar en la escena de composición del *Don Giovanni* que ya hemos abordado; se enuncia como un elemento musical que parece estar ligado a la carga del erotismo sagrado en el conflicto con el erotismo carnal, como un gesto recurrente que aparece mostrando el torbellino interno del personaje de da Ponte en una lucha entre su vida libertina y la fuerza de un amor puro, casto, al que no puede prometer fidelidad; un movimiento erótico que le asusta y que lo sitúa en un plano existencial distinto, cercano al abismo que implica el erotismo de los corazones y la entrega amorosa hacia la muerte.

En cuanto a la fidelidad de la hija hacia el padre, un compromiso que implica una obediencia y acatamiento de contraer matrimonio con aquél que el padre considere honorable, veremos más adelante que Anetta responde a esta promesa siendo consecuente con los deseos paternos, siguiendo a Lorenzo a Viena, en donde cumple la promesa comprometiéndose finalmente con aquél que en un primer momento huyó de ella.

Hemos visto en este apartado algunas dinámicas de promesa de fidelidad que se manifiestan como promesas tácitas o preexistentes, ya que no se enuncian desde la performatividad de un acto concreto sino se articulan en el terreno de las expectativas sociales de los roles de fidelidad del padre hacia el hijo/a y viceversa. Veamos ahora algunas expresiones concretas de promesas de fidelidad que se manifiestan de manera concreta en actos performativos al interior del argumento dramático de la ópera *Don Giovanni*.

Promesas de protección-fidelidad / venganza-amenaza.

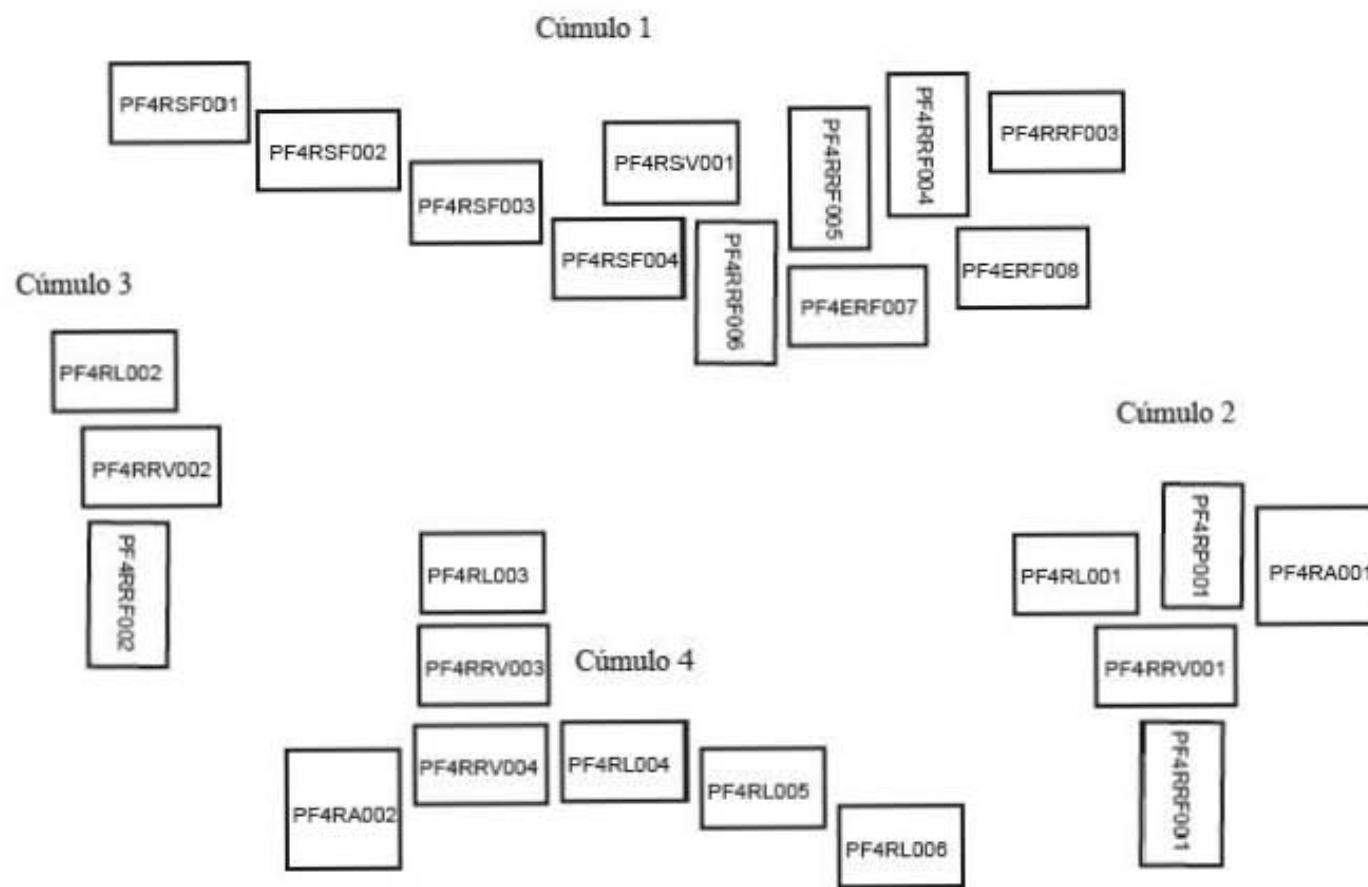
Cúmulo 1

Nos situamos ahora en el plano de la ópera a partir de la «reverberación» de un fragmento de la película de Carlos Saura en donde se está ensayando una de las primeras escenas de *Don Giovanni*. El acto transgresor inaugural del argumento dramático de la ópera es la violación a la hija y el asesinato del padre efectuada por el personaje de don Giovanni. Veremos aquí plasmadas varias dinámicas de la promesa de fidelidad que están ligadas con el apartado anterior. Por un lado, la ruptura de la promesa de fidelidad de Donna Anna, en la que nos extenderemos más adelante en la sección sobre *Promesas rotas*, que sin embargo resulta indispensable establecer para la comprensión de esta escena. Donna Anna ha sido violada por don Giovanni⁵³³, grita pidiendo auxilio y aparece su padre, el comendador, para defenderla. La fuerza del acto transgresor del libertino hace que pase comúnmente desapercibido el hecho de que también Donna Anna ha transgredido el orden, ya que, aunque más adelante aclara que dejó entrar a su lecho al intruso confundándolo con su prometido Don Ottavio, este hecho es ya en sí una transgresión del orden, un acto de perfidia, ya que la promesa de fidelidad tanto al padre como al prometido la obligaba, según las reglas sociales de la época, a guardar castidad hasta el matrimonio.

El Comendador reta a duelo a don Giovanni para salvar el honor de su hija (mismo que si se mira bien es insalvable) diciéndole: "Lasciala indegno; Battiti meco". A lo que don Giovanni responde profiriendo la siguiente amenaza: "Misero! Attendi, se vuoi

⁵³³Cabe destacar que durante el periodo romántico el personaje de Donna Anna, en parte por el relato de Hoffmann, se solía interpretar acentuando la duda sobre si realmente había sido una violación o un acto consensuado. Desde la perspectiva romántica Anna tiene sentimientos ambivalentes hacia su agresor, en los que confluye el deseo reprimido de un amor secreto por don Giovanni que le impide casarse con su prometido.

Sección 3 Protección-fidelidad | Venganza-amenaza



morir"⁵³⁴. Recordemos que la amenaza ha sido situada en el universo de este trabajo como una forma de promesa negativa, la condición de negatividad alude al hecho de que mientras que la promesa abre una expectativa en el otro que quedará a la espera de que ésta se cumpla, la amenaza genera en el otro no un anhelo sino un rechazo, ya que no desea que se cumpla porque si esto sucede de una u otra manera será dañado. El primer acto explícito de promesa en la ópera, llevado a cabo por don Giovanni, es pues, una amenaza que se cumple de inmediato cuando la espada del libertino atraviesa el cuerpo del Comendador. La música marca el inicio del duelo con una serie de *glissandos* en las cuerdas que dramatizan la amenaza y un cambio radical que funciona como marcador patémico, dando inicio a la escena donde muere el comendador.

Tras la muerte del padre, donna Anna desconsolada corre a su encuentro para sostenerlo en brazos: En la «reverberación» de Saura se hace evidente que estamos viendo un ensayo por ejemplo mostrando la silueta de Anetta, que ha llegado de improviso al teatro y entre andamios contempla la escena; los cantantes ofrecen su mano al bajo que hace del Comendador para incorporarse y da Ponte descubre a Anetta a quien no había vuelto a ver desde Venecia.

En las «reverberaciones» y «ecos»⁵³⁵ fotográficos de la puesta en escena de Jesusa podemos observar el momento de la muerte del Comendador en una referencia medial con

⁵³⁴ Comendador: "¡Déjala, indigno! ¡Bátete conmigo!" Don Giovanni: ¡Miserable, prepárate para morir!"

⁵³⁵ Los dos «ecos» fotográficos que se incluyen en este cúmulo pertenecen a las fotografías coloreadas que se hicieron para la exposición de *Donna Giovanni* en Alemania, uno de ellos es una de las láminas que se expuso y el otro una página del libro que Caroline Rose publicó en París (del que no se tienen más datos). Es notorio que estos «ecos» y las fotos de las que derivaron fueron realizadas ex profeso para acentuar el *tableaux vivant*, se observa las posturas corporales de las actrices acentuando una plasticidad que sucedía en la escena y en la que sin embargo el cuadro completo acontecía sólo por unos segundos, seguramente no

el cuadro *Vénus pleurant Adonis*⁵³⁶, lo que resulta además de estéticamente interesante por la gestualidad manierista de las posturas corporales con las que Jesusa logra el *tableaux vivant* de esta escena, simbólicamente muy potente. Si recurrimos a la relación del mito de Venus y Adonis⁵³⁷ con lo que está sucediendo en el argumento dramático de la ópera podríamos decir que una interpretación posible es que Donna Anna (en el lugar de Venus) llora no sólo la muerte del padre sino la ruptura de su promesa de fidelidad (en el caso del mito la traición de Venus a Marte) que ha derivado en la muerte del padre (que ocupa el

capturables por una cámara fotográfica, de tal manera que en las «reverberaciones» fotográficas de la misma escena tenemos la oportunidad de ver una secuencia previa a la organización del cuadro completo. Tendremos la presencia de estos «ecos» fotográficos de las láminas en muchas de las secciones de esta constelación por lo que pido al lector que recuerde el argumento recién expuesto para las otras ocasiones en las que aparezcan estos fragmentos cuya presencia es de interés justamente por la organización explícita de los cuerpos que buscaban a través de esta transposición medial generar los *tableaux vivant* de los cuadros manieristas elegido por Jesusa para cada escena que sin embargo durante el acontecimiento teatral estaban sujetos a la condición efímera del instante escénico.

⁵³⁶ Este cuadro fue pintado por la *École de Fontainebleau*, actualmente se encuentra en el *Musée des Beaux Arts*, en Alger.

Las relaciones que la puesta en escena de Jesusa sostiene con las distintas representaciones pictóricas manieristas sin duda merecerían un estudio cuidadoso para tejer las relaciones intermediales y la potencia simbólica en cada caso, sin embargo integrar este análisis implicaría una profundidad que por el momento excede los propósitos de este trabajo, dada la extensión que esto implicaría, por lo que pido una disculpa al lector si las interpretaciones que se incluyen a este respecto se quedan en un nivel superficial y referencial. Según el caso habrá ocasiones, cuando se considere que la potencia simbólica resulta importante para el análisis de las imágenes de la promesa, en las que se abordará al menos desde una primera aproximación, otras en las que solamente se haga mención de su presencia en la puesta en escena por considerar que la elección respondió sólo a una afinidad con la forma estética.

⁵³⁷ El mito narra que Adonis era el hijo de Cíniras, rey de Chipre, y de su hija Mirra que sostuvieron una relación incestuosa. Venus, la diosa romana de la belleza y el amor, se enamoró del hermoso joven y dejó el cielo para seguirle a todas partes. Marte, dios de la guerra, el amante abandonado por Venus, impulsado por los celos, juró vengarse de Adonis. Para satisfacer sus deseos de venganza, inspiró al joven la pasión por los combates y los peligros por lo que Adonis se entregaba con placer a la caza de animales feroces. Venus temió por su vida y le rogó que tuviese cuidado. Un día, aprovechando una ausencia de la diosa, Marte salió al encuentro del joven cazador bajo la forma de un furioso jabalí. Los ojos ardientes de rabia y los colmillos agresivos de la bestia despertaron en Adonis una incontenible violencia. Se olvidó de los consejos de Venus y lanzó una flecha contra la fiera. El jabalí herido persiguió a Adonis hasta alcanzarle y le clavó los colmillos, hiriéndole de muerte. Céfiro llevó el último suspiro del bello joven hasta Venus, quien, al recibirlo, bajó del Olimpo para acudir en su ayuda, si aún era posible. Cuando lo encontró, despedazó su velo y vendó la terrible herida; mas era ya demasiado tarde. En vano apretó la desdichada entre sus brazos el cuerpo sin vida del amante, queriendo reanimarle con su calor. Venus suplicó a Júpiter que Adonis fuese devuelto a la vida, pero la ley del destino se negó a ello. La diosa lloraba amargas lágrimas de dolor y éstas, rozando la sangre del amado muerto, se convirtieron en la flor llamada adonis, una planta delicada, brillante y pasajera como los placeres de la vida.

mismo sitio que el joven Adonis), por haber sucumbido momentáneamente a los placeres de la carne, olvidando su promesa de castidad.

Cúmulo 2

Al acto doblemente transgresor de don Giovanni le sigue el primer acto de promesa explícita de la ópera: la promesa de fidelidad y protección de don Ottavio a donna Anna. Acto mediante el cual se restituye el honor de donna Anna, al menos desde el plano social. En el fragmento del libreto podemos observar esta restitución de la promesa de fidelidad cuando don Octavio le dice a donna Anna "hai sposo e padre in me". A lo que Anna responde con la exigencia de que se comprometa a vengar la muerte de su padre: "Ah! Vendicar, se il puoi, Giura quel sangue ognor!" Tras lo cual se efectúa, a nivel lingüístico la promesa de don Ottavio: "Lo giuro agli occhi tuoi, Lo giuro al nostro amor! "

Notemos aquí la carga performativa que tienen palabras como jurar, honor y sangre en la petición de donna Anna y el compromiso de don Ottavio que jura a los ojos de su prometida y en nombre de su amor. Resulta interesante también que la promesa se selle en el plano de lo musical, con un dueto entre don Ottavio y donna Anna "Che giuramento, o dei!, Che barbaro momento! Tra cento affetti e cento, Vammi ondeggiando il cor."⁵³⁸ Esta fórmula musical del unísono vocal la veremos repetida en varias ocasiones a lo largo de la ópera, se rescata como un gesto simbólico del pacto de la promesa.

Del fragmento de video de *Donna Giovanni* que figura en este cúmulo encontramos algunos rasgos interesantes: la exageración de las posturas corporales tanto de Daniel

⁵³⁸ Don Octavio: "... esposo y padre tienes en mí." ; Doña Ana: ¡Ah!, ¡jura que vengarás, si puedes, esa sangre!"; Don Octavio: ¡Lo juro por tus ojos! ¡Lo juro por nuestro amor!; Doña Ana y Don Octavio: ¡Qué juramento, oh Dios! ¡Qué terrible momento! Mi corazón vacila entre centenares de sentimientos."

Jiménez Cacho (don Ottavio) y Astrid Hadad (donna Anna) que empleando sobre todo los brazos dramatizan la escena llevándola casi al ridículo⁵³⁹. Hay también dos gestos específicos que me interesa subrayar: por un lado, el hecho de que la primera vez que don Ottavio jura alzando el brazo izquierdo, lo hace con donna Anna de espaldas, y unos segundos después cuando vuelve la exigencia, casi mandato, de que jure, él sostiene su brazo derecho en alto y mientras hace el juramento lo va bajando. Es decir, aunque el discurso verbal nos está indicando que la promesa es fiable, en la retórica corporal vemos más bien un simulacro de promesa. Por otro lado, la corporización del gesto de promesa entre los dos se da en un primer momento cuando entrecruzan las manos mientras don Ottavio dice "hai sposo e padre in me", y en un segundo momento, en el dueto, en donde se unen sus palmas como signo de complicidad sellando la promesa.

Cúmulo 3

Una de las pocas escenas en las que podemos ser testigos de un acto de promesa de don Giovanni es la que se presenta en este cúmulo. Como se puede leer en el libreto, donna Anna al encontrarse con don Giovanni, aún sin saber que es el culpable de la muerte de su padre y el mismo con quien compartió el lecho, le dice que necesitan de su amistad: "Avete core, avete anima generosa? [...] Bisogno abbiamo della vostra amicizia." a lo que don Giovanni contesta sin preguntar siquiera para qué lo necesitan: "I congiunti, i parenti, questa man, questo ferro, i beni, il sangue spenderò per servivi."⁵⁴⁰ Podemos ver en esta

⁵³⁹ En la «reverberación» fotográfica de esta misma escena podemos apreciar también la exageración en los movimientos, pero esta vez con Liliana Felipe en el rol de don Ottavio, seguramente de una función de varios años antes de la que se muestra en el video que como ya hemos dicho se realizó en el Palacio de Bellas Artes en la última función de *Donna Giovanni*.

⁵⁴⁰ Doña Ana: "¿Tenéis corazón? ¿Tenéis un alma generosa?"; Don Giovanni: "Mis amigos, mis parientes, esta mano, esta espada, los bienes, la sangre daré para serviros."

frase un claro ejemplo de una expresión primaria del acto performativo de prometer, no hay un verbo que explicita la promesa, sin embargo, queda claro que al ofrecer lo considerado como más valioso de su vida (sus amigos, parientes, bienes, la sangre) y los dos elementos más significativos en cuanto al honor de un hombre (la espada y la mano), don Giovanni lleva a cabo una promesa de fidelidad hacia donna Anna y don Ottavio. Aunque evidentemente sepamos que el motor para hacerla es evitar ser descubierto, resulta ser un acto que le permite ganar la fe de ambos en su persona. En el video de Jesusa observamos a donna Anna vendada de los ojos, como metáfora corporizada de la ceguera de la doncella, y a un don Giovanni (Francis Laboriel) que mientras promete seduce sin inhibición alguna produciendo a la vez deseo con su cuerpo y fidelidad con su lengua.

Cúmulo 4

Tras reconocer en don Giovanni a su agresor a través de la voz⁵⁴¹ donna Anna enardecida por el descubrimiento le exige a don Ottavio cumpla su promesa de fidelidad: "[...] Vendetta ti chiedo, La chiede il tuo cor..."⁵⁴² La ira «reverberante» de donna Anna se aprecia en el fragmento de video con la actuación de Astrid Hadad que, con movimientos exagerados, se azota por el escenario como poseída por la ira y el dolor mientras don Ottavio anulado física y escénicamente la contempla acostado. Es significativo que el reclamo de venganza se articule empleando el medio de una muñeca, simbolizando quizá a la propia donna Anna huérfana, que como niña necesitada de protección y afecto acompaña la escena, en la que se pasa del dramatismo iracundo, casi cómico, del inicio, a la ternura

⁵⁴¹ Sobre esta escena y las implicaciones fundamentales que tiene este hecho profundizaremos en la sección de *Promesas rotas* más adelante.

⁵⁴² Doña Ana: "Venganza te pido, la pide tu corazón."

del arrullo y un lamento genuino de duelo. La exigencia de venganza a don Ottavio pasa totalmente inadvertida en esta escena, ya que éste permanece sin señales de vida hasta el momento en que donna Anna le clava enfurecida una pequeña daga para hacerlo reaccionar. Cabe destacar que esta anulación de la presencia de don Ottavio es un recurso escénico de Jesusa Rodríguez que enfatiza la falta de carácter del personaje que ciertamente se puede apreciar en la ópera, pero no de forma tan explícita como se manifiesta en este caso. De hecho, el aria que a continuación canta don Ottavio, "Dalla sua pace", suele ser una de las arias más esperadas por los espectadores ya que es uno de los momentos musicales más bellos. Lo que resulta paradójico es que, aunque las palabras de don Ottavio de manera recurrente muestran signos de que es consciente de su deber como protector, no sólo de donna Anna, sino de todos los indignados por las transgresiones de don Giovanni, lo que lo hace jurar constantemente que el vengará a todos, situándose en el argumento de la ópera como un fehaciente (*fefaciente*) en el que los otros depositan su confianza: "[...]e in pochi istanti vendicarvi prometto. Così vuole dover, pietade, affetto!"; sin embargo, constantemente su propio discurso cae en contradicciones afirmando en distintos momentos que será la justicia divina la que eventualmente ejecutará la venganza, como se puede notar por ejemplo en el siguiente fragmento del libreto:" Calmatevi, idol mio!, Di quel ribaldo vedrem puniti in breve i gravi eccessi, vendicati saremo."⁵⁴³

Jesusa debilita la figura de don Ottavio en su momento más representativo de la promesa de fidelidad: el aria de *Dalla sua pace* se convierte en un nudo crítico en la puesta en escena de *Donna Giovanni* pues se produce una clara contradicción entre la sublimidad del discurso musical y verbal en contraposición con el cuerpo en escena de un hombre que

⁵⁴³ Don Octavio: "... y en poco tiempo prometo vengaros; así lo exigen el deber, la piedad y el afecto."; Don Octavio: "Tranquilizaos, ídolo mío; de ese infame veremos en breve castigados los graves crímenes; seremos vengados."

se nos devela bastante falto de carácter. Mientras don Ottavio (Daniel Jiménez Cacho) canta diciendo que de la paz de su prometida depende su vida, lo vemos con la pequeña daga clavada al cuerpo mirando al público con evidente incomodidad. En este pequeño instante de ruptura de la cuarta pared percibimos un guiño crítico del actor al personaje, como diciendo ¿le creen?, ¿si no es capaz de aguantar un "cuchillito" enterrado en su rodilla podrá ser ese protector capaz de mantener su promesa de fidelidad de venganza? En el pequeño gesto musical que se escucha en el piano, un ritmo como de Habanera con el que se cierra el aria, Jesusa lleva al extremo cómico la ridiculización del personaje.

En cuanto a la fidelidad de donna Anna a su prometido, resulta importante destacar que parece usar la figura de don Ottavio como un escudo protector contra la deshonra, ya que se evidencia que no tiene intenciones de casarse con él pues una y otra vez le da largas al asunto, incluso cuando ya han sido vengados por el cielo y don Giovanni enviado a los infiernos, ante la suplica de don Ottavio de no postergarlo más, ella contesta: "Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor."⁵⁴⁴

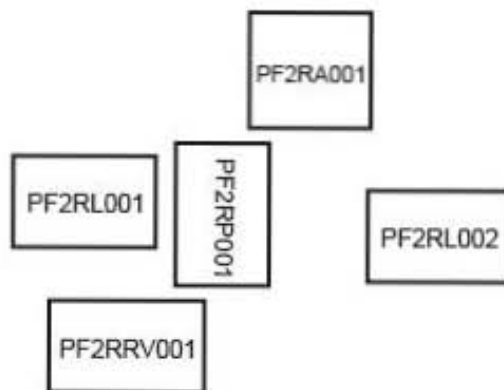
⁵⁴⁴Doña Ana: " Deja pasar, oh querido, un año más para el desahogo de mi corazón."

Juramentos a Leporello

La relación de don Giovanni con su criado es una relación que implica varios niveles de análisis: Leporello es sirviente, paje, testigo y cómplice de todas las andanzas de su amo, arconte y pieza fundamental para la comprensión de la ópera de Mozart y da Ponte.⁵⁴⁵ Esta relación será tema recurrente en las distintas secciones, en este apartado sólo abordaremos algunos aspectos respecto a las promesas de fidelidad que se establecen entre ellos. En este sentido la relación entre el amo y el sirviente se construye a nivel social bajo la promesa de fidelidad preexistente en la que, según las normas de la época, el criado debía guardar una total subordinación y obediencia respecto a su superior. Sin embargo, Mozart y da Ponte construyeron un personaje que está lejos de asumirse como siervo, ya que de manera consciente buscaban expresar un punto de vista ideológico formulando una crítica social a partir de la figura del criado, denunciando la falta de movilidad entre las clases sociales de la época. Esto se hace evidente, por ejemplo, en la decisión de que el aria *Nozze e giorno* que da inicio a la ópera fuera cantada por Leporello y no como solía hacerse, por el protagonista de la historia. Este hecho fue visto como una clara provocación entre el público vienés, por su contenido evidentemente subversivo. Leporello se presenta entonces como un criado que continuamente olvida su lugar en la sociedad y se atreve a hacer críticas al comportamiento de su amo, como se puede observar por ejemplo en la siguiente «reverberación» del libreto en donde reprocha la vida que lleva don Giovanni diciéndole: "caro signor padrone, la vita che menate è da briccone."

⁵⁴⁵ La complejidad que supone abordar la relación entre Leporello y don Giovanni rebasa los objetivos de este trabajo, para un estudio detallado de ésta se puede consultar: Kent, "La permanencia de Don Giovanni."

Sección 3
Juramentos a Leporello



Resulta interesante rescatar el diálogo previo a esta crítica entre Leporello y don Giovanni en el que podemos ver uno de los actos explícitos de promesa del patrón hacia su criado cuando éste le dice que tiene algo importante que decirle y le pide que jure no enojarse ("Giurate di non andar in collera.") a lo que don Giovanni contesta: "Lo giuro sul mio onore, purché non parli del Commendatore." Para tras la crítica de Leporello romper su juramento, golpeando al criado y quejándose del atrevimiento de éste, a lo que el sirviente responde indignado: "E il giuramento?", don Giovanni le contesta: "Non so di giuramento."⁵⁴⁶ A partir de este sencillo diálogo del recitativo se puede advertir que ambos personajes transgreden sin reparos las promesas de fidelidad que debieran guardar: Leporello por osar criticar a su amo sin ubicarse en el sitio de obediencia que debiera y don Giovanni porque dado su status de caballero se supondría que hacer un juramento y romperlo de inmediato pone en duda la honorabilidad de sus actos.

Podemos ver en la puesta en escena de *Donna Giovanni* este recitativo interpretado por Francis Laboriel (don Giovanni) y Regina Orozco (Leporello). Las propias características físicas de estas actrices hacen que la escena acentúe la carga cómica que suele caracterizar este episodio. Resulta curioso observar el voluminoso cuerpo de Regina sometido por Francis ya que genera un contraste entre la superioridad física del cuerpo de Regina y la fuerza que Francis requiere para arrodillarla. El gesto corporal con el que ésta la somete es significativo, ya que el diálogo inició en una igualdad de condiciones, ambas de pie, sin embargo, ante la osadía de su criado don Giovanni responde tomando a Leporello del mentón y obligándolo a que se ponga de rodillas, apoyando después sus dos

⁵⁴⁶ Leporello:"[...]querido amo, ¡la vida que lleváis... ¡es la de un bribón! [...]"; Leporello: " Jurad que no os iréis encolerizado."; Don Giovanni:" Lo juro por mi honor, a no ser que me hables del Comendador."; Leporello: "¿Y el juramento?"; Don Giovanni: "¡Nada sé de juramentos! "

manos sobre los hombros del criado mientras le dice "così saremo amici". El gesto teatraliza el contenido social de la escena, hincarse sometido, es una forma clara de mostrar que Leporello debe regresar al lugar que le corresponde de subordinación al amo, restituyendo la promesa de fidelidad mediante un gesto que se continúa con la mano de don Giovanni tapándole la boca mientras le deja claro que no tiene derecho, por su posición social, a hablar. El amo cambia de tema diciéndole que le parece percibir el olor de una mujer, a lo que Leporello responde que si es una nueva conquista debe enterarlo para agregarla a la lista. Sobre el catálogo profundizaremos después⁵⁴⁷, sin embargo, lo interesante de esto es que vemos que cuando Leporello regresa bajo la autoridad de don Giovanni se restituye su promesa de fidelidad, ya no sólo la social normativa, sino la de arconte y cómplice de don Giovanni.

En la otra «reverberación» del libreto que aquí aparece, perteneciente al recitativo que da inicio al segundo acto, podemos ver a Leporello intentado renunciar a su trabajo como criado de don Giovanni. Cansado de tener que vivir las consecuencias de los actos de su amo, intenta romper su promesa de fidelidad, pero don Giovanni, hábil y manipulador una vez más restituye la fidelidad de Leporello con tan solo unas monedas. Pareciera ser un juego que han tenido desde siempre, un simulacro de ruptura de promesa en donde ambos saben que la fidelidad de su relación está en otro nivel porque la fe de ambos está depositada en el goce que les produce el placer de la transgresión, uno por su deseo erótico hacia la muerte, el otro por encontrar en su rol de aprendiz y testigo una razón para su existencia.

⁵⁴⁷ El catálogo de las conquistas de don Giovanni cuidadosamente llevado por Leporello constituye una de las imágenes más representativas de la *Promesa rota* por lo que será abordado en dicha sección.

Promesa religiosa

En este último apartado veremos algunas «reverberaciones» relacionadas con uno de los actos performativos más representativos de la promesa, la promesa religiosa que se realiza, entre otras formas, por medio del rito del bautismo, en este caso representada en la promesa de fe de Lorenzo da Ponte. El libretista, cuyo nombre natal era Emanuele Cornegliano, nació en Ceneda, pequeña región del Estado véneto, en 1794 en el seno de una familia judía. Su madre muere cuando él tenía tan sólo cinco años. En 1763 la familia entera se convierte al catolicismo. Ese mismo año el obispo de Ceneda monseñor Lorenzo da Ponte decide encargarse de la manutención y la educación del joven de catorce años que desde su primera infancia había mostrado un interés y vocación por las letras, misma que dadas las condiciones de pobreza por las que atravesaba su familia no habían sido aprovechadas con la debida instrucción⁵⁴⁸. El obispo asumió el rol de benefactor y hasta cierto punto de padre de Lorenzo, bautizándolo con su mismo nombre. Hasta su muerte el obispo fungió como protector del joven que se integró al trabajo dentro de la iglesia como abate y maestro de literatura.

Con la absoluta libertad que caracteriza la transposición de los discursos en la película de Saura, el cineasta, partiendo de la anécdota sobre la conversión de Lorenzo da Ponte al cristianismo aprovecha la escena de su bautizo para condensar en el plano de lo

⁵⁴⁸ Lorenzo da Ponte narra en sus memorias que su padre descuidó enteramente su educación, hasta que tenía once años lo llevó con un maestro que era hijo de un campesino y lo maltrataba por lo que muy poco aprendió en los escasos dos meses de clases. Era un niño despierto y con una habilidad particular para el lenguaje: "todos pensaban que yo estaba dotado de una memoria y un ingenio poco comunes, por mi viveza al hablar; y cierta prontitud al responder y sobre todo por una insaciable curiosidad por saberlo todo." "Permanecí hasta los catorce años del todo ignaro de cualquier clase de literatura; y mientras todos exclamaban «¡Oh que ingenio! ¡Oh, que talento!», yo me avergonzaba en mi fuero interno de ser el menos instruido de los jóvenes de Ceneda, quienes me llamaban en broma el Ingenioso ignorante". Da Ponte, *Memorias*, 13-14.

simbólico algunas pautas importantes para la lectura de su filme⁵⁴⁹. Se observa en la escena del bautismo familiar de la familia Cornegliano una iglesia colmada de personas entre las que sobresale la figura de Giacomo Casanova, que, con voz irónica, mientras se realiza el rito de conversión de los hermanos de Lorenzo, dice a la mujer que está sentada a su lado⁵⁵⁰: "Esta farsa me pone enfermo [...] Obligados a aceptar una religión que no les pertenece para que un viudo pueda casarse con una joven cristiana..." Cuando llega el turno de Lorenzo y el obispo le pregunta repitiendo con insistencia: "¿Quieres tomar el nombre de Emanuele Cornegliano?" el niño voltea la vista hacia la nave central de la iglesia y cruzando miradas con Casanova, que le está mostrando la insignia masónica que trae colgando del pecho, sale corriendo hacia la sacristía⁵⁵¹. La «reverberación» cinematográfica que se puede ver en esta sección comienza justamente en el cuadro en el que se ve a da Ponte entrando a la sacristía huyendo para no ser bautizado. Lorenzo se refugia en un libro que encuentra posado sobre un atril, vemos junto con él, por el movimiento intermitente de cámara en un plano de subjetiva, las láminas de dibujos del libro de la que una en particular roba la atención del muchacho: "Es Beatrice, la musa, el gran amor de Dante"⁵⁵² le dice el

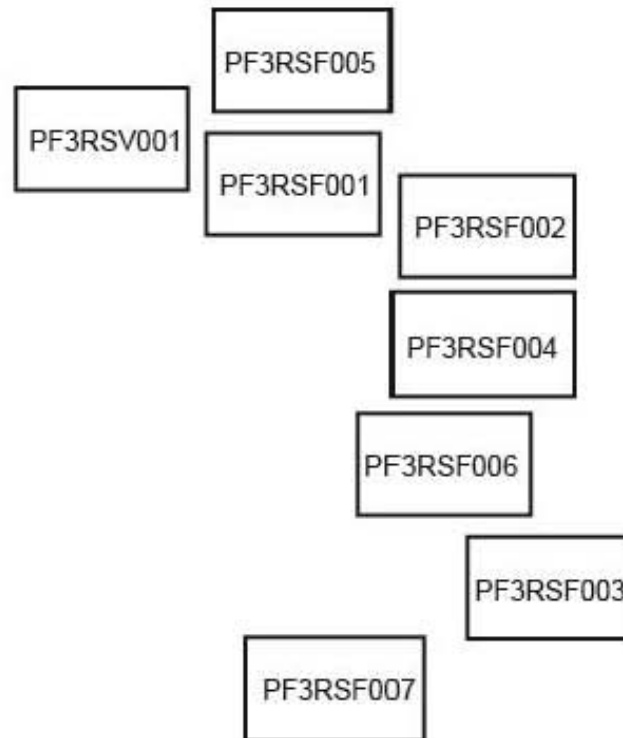
⁵⁴⁹ El boceto que Saura realizó previo a la película es un dibujo cargado de expresividad que con sus trazos veloces nos da cuenta de la idea que el cineasta tenía para la realización de esta escena llena de colorido y acentuando el momento del rito del acto de bañar la cabeza con agua.

⁵⁵⁰ Como dato curioso esta mujer es la actriz Eulalia Ramón, esposa de Saura. En las «reverberaciones» fotográficas de la escena también se puede ver a Anna Saura, la hija del cineasta, actuando como Ana María Cornegliano en el rito de su bautizo católico.

⁵⁵¹ Las «reverberaciones» fotográficas, que pertenecen al archivo personal de Saura nos muestran algunos momentos durante la filmación de esta escena, resulta interesante observar los cuerpos de los actores despreocupados de la cámara y de la solemnidad que implica la escena, por ejemplo leyendo sus partes para repasar su papel, sonriendo entre ellos con la complicidad de quien sabe que está por comenzar un acontecimiento importante, algunos miran de frente a la cámara de Saura, se atraviesan los distintos planos temporales en los que se juegan distintos matices del proceso y del acontecimiento cinematográfico.

⁵⁵² Sobre la impresión que causa en da Ponte la belleza de la imagen de Beatrice habíamos ya hecho alusión en la sección anterior cuando relatamos el primer encuentro de Lorenzo con Anetta en donde él la confunde con esta imagen que ha quedado marcada en su mneme como una potencia erótica llena de pureza, es un símbolo del primer amor que entraña también la pasión del joven por la literatura.

Sección 3
Promesa religiosa



obispo que le ha seguido para intentar convencerlo de llevar a término el rito; "Si vuelves al altar conmigo podrás visitar la biblioteca cuando quieras y leer este libro". Al espíritu sediento y ávido de conocimiento de Lorenzo le basta con esta promesa para convencerse de cambiar de religión. Pero no será ante la pileta bautismal ni con los tradicionales gestos corporales con los que Saura nos mostrará la conversión de da Ponte, sino con una evocación de estos a través de otros medios que complejizan simbólicamente el acto: Vemos, una vez más en un plano de subjetiva, las manos de Lorenzo dentro de un aguamanil y mientras la cámara sube hacia el rostro de da Ponte mostrándonos ahora el rostro de un joven que se lava la cara, la voz en off del obispo dice "¿Aceptas el nombre de Lorenzo da Ponte?, Di sí, sí lo quiero." También como evocación suena la voz de Lorenzo diciendo: "Sí, lo quiero". La voz del obispo continúa diciendo: "Yo te daré mi nombre, ¿Te das cuenta el regalo que esto representa? Te llamarás Lorenzo da Ponte, como yo. Este nombre te abrirá las puertas de Venecia y yo te ayudaré a prosperar en el seno de la Iglesia. Y tal vez un día, Lorenzo da Ponte podrás llegar a altos niveles".

Saura aprovecha la escena para hacer el tránsito temporal, marcado además por el cese de la música religiosa con la que había dado comienzo la escena del bautismo. Algunos puntos importantes a destacar de este fragmento son: por un lado, la promesa de fidelidad a la religión que al presentarse no como acto de habla sino a través de la voz en off como un recuerdo o evocación, le permite a Saura evidenciar que tal promesa fue realizada por da Ponte obligado por las circunstancias y que la fe de éste en realidad está entregada a los principios masónicos. Esto último queda claro a partir del lenguaje visual de la escena, ya que mientras escuchamos el acto verbal evocativo del compromiso de Lorenzo lo observamos al mismo tiempo sacando de una caja su insignia masónica, colgándosela del cuello y escondiéndola entre sus ropas. De este modo se hace evidente la doble vida del

abate, el simulacro de conversión y la promesa de fidelidad a su logia. Por otro lado, dado que el signo masón ha sido portado al inicio de la escena por Casanova, Saura logra potenciar la figura del seductor como una figura presente a lo largo de toda la vida de da Ponte⁵⁵³, lo que le dará verosimilitud a su relato más adelante sosteniendo la figura de Giacomo como una suerte de figura paterna con poderosa influencia sobre el libretista.

Por último, podemos destacar que la escena termina con la figura de Lorenzo poniéndose el saco listo para salir, una música de carnaval comienza a sonar, el sonido promete una atmósfera festiva sin que el lenguaje visual nos lo haya mostrado aún. Con esta expectativa y capacidad de prometer placer nos disponemos a entrar a la siguiente sección.

⁵⁵³ A través de las Memorias sabemos que, aunque ciertamente Lorenzo da Ponte y Giacomo Casanova se conocieron y tenían una relación cercana no existe ningún indicio de que el célebre seductor haya sido una figura tan influyente en su vida.

Sección 4. Promesas colectivas de placer-libertad

En la noche de San Juan todos comparten su pan, su mujer y su gabán, gentes de cien mil raleas. Apurad que ahí os espero si queréis venir, pues cae la noche y ya se van nuestras miserias a dormir. (...) Hoy el noble y el villano, el prohombre y el gusano bailan y se dan la mano sin importarles la facha; juntos los encuentra el sol a la sombra de un farol, empapados en alcohol, magreando una muchacha. Y con la resaca a cuestras vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza y el señor jura sus misas; se despertó el bien y el mal la zorra pobre al portal, la zorra rica al rosal y el avaro a las divisas. Se acabó, el sol nos dice que llegó el final, por una noche se olvidó que cada uno es cada cual.

Fiesta, Joan Manuel Serrat.

En esta sección se agrupan los «ecos» y «reverberaciones» vinculados a las promesas colectivas de placer y libertad que se caracterizan por su intención de interpelar a una colectividad. Aunque encontraremos algunos actos de habla específicos en los que se promete placer o libertad, en muchas ocasiones estas promesas se enuncian desde el lenguaje musical o visual. Cuando se dan en un acto de habla específico suelen ser enunciadas por alguien sin un destinatario concreto, es decir no se establecen como un compromiso de uno a uno, sino de un sujeto hacia un colectivo. Para convocar se suele evocar algunos elementos relacionados con los placeres humanos, casi siempre mundanos, que sin importar la clase social a la que se pertenezca interpelan a todos por igual: por ejemplo, la abundancia de comida, el baile o el vino, entre otras cosas. Las promesas colectivas de placer y libertad funcionan como elementos de indiferenciación entre una sociedad, se rompe a través de éstas con las estructuras sociales, se invita al goce y a la relajación de las normas. Los escenarios privilegiados para que se de esta clase de promesas son las fiestas y los carnavales, sin embargo, también hay otros espacios de representación que cumplen con las características de suspensión de la norma y proclividad a la

transgresión, tales como los burdeles y las cabinas eróticas, entre otros. Georges Bataille habla de la relación de la fiesta con el tema de la prohibición en los siguientes términos:

[...] en las fiestas, en el curso de las cuales está permitido —incluso se exige— lo que normalmente está excluido. La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino. Entre los dioses, Dionisos está esencialmente vinculado a la fiesta. Dionisos es el dios de la fiesta, el dios de la trasgresión religiosa. Está considerado como el dios cuya esencia divina es la locura. Pero, para empezar, la locura en sí es de esencia divina. divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón.⁵⁵⁴

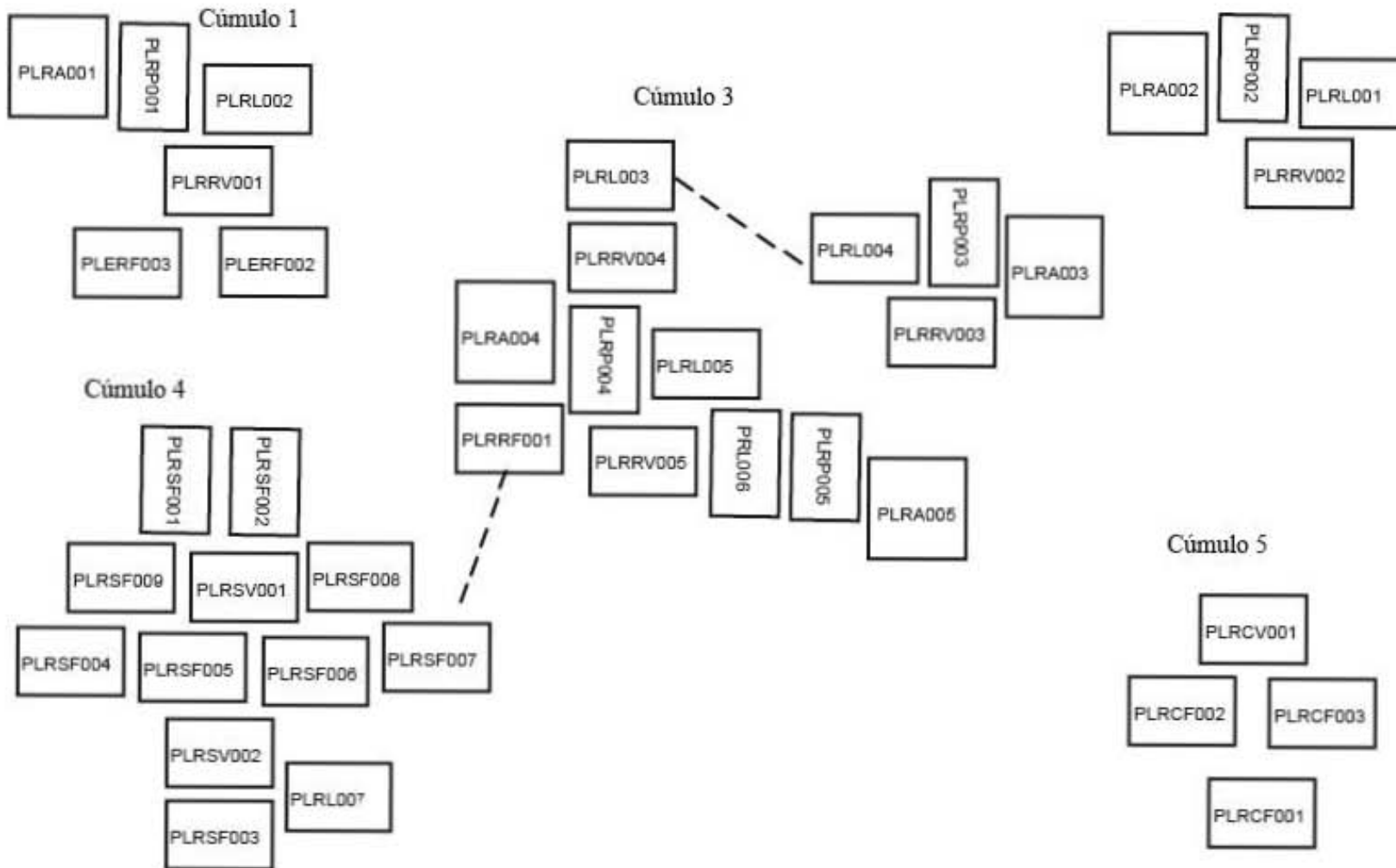
De tal manera que como veremos en esta sección, las promesas de placer y libertad están siempre vinculadas a lo dionisiaco, a lo divino, en el sentido de abrir una expectativa de acceder a un momento de suspensión de las reglas en donde se ofrece un espacio en el que los cuerpos se distienden y el deseo puede circular libremente, sin restricciones, lo que las hace tener una carga erótica importante.

La relajación de las normas se traduce, en términos de performatividad de los cuerpos, a la relajación de las formas cotidianas del cuerpo, por lo que danzar es uno de los actos imprescindibles en estos acontecimientos. Son eventos extra-ordinarios en los que se da un espacio de libertad temporal; se promete tácitamente que lo que ahí acontezca no tendrá consecuencias posteriores. Se presentan como oportunidades idóneas para "dejar de ser lo que se es", por eso veremos aparecer como un elemento constante a la máscara que facilita el encubrimiento de la identidad. Veremos también que esta clase de promesas logran, por su enunciación colectiva, producir un efecto de masa igualando a todos los participantes del convivio.

⁵⁵⁴ Georges Bataille, *Las lágrimas*, 90.

Seccion 4

Promesas colectivas de placer-libertad



Una de las características comunes entre las diversas promesas de placer y libertad que veremos en esta sección es que el lenguaje privilegiado para la enunciación de estas es el musical, ya que funciona como vehículo idóneo para convocar aprovechando el vínculo que ancestralmente el ser humano ha tenido con la música y el ritmo. Veremos, pues, que el rito de seducción para llevar a cabo estas promesas está siempre en una alianza con el discurso musical que funciona como un incentivo eficiente para convocar.

Cúmulo 1

En este primer cúmulo nos abocaremos a la primera escena del *Don Giovanni* en la que se puede observar una promesa de placer y libertad; se trata del festejo de la boda de Zerlina y Masetto al que llega don Giovanni acompañado por Leporello. En la melodía con la que inicia esta escena VII del primer acto: "Giovinette che fate all'amore...", como podemos escuchar en la «reverberación» sonora, se advierte un tono festivo. En cuanto a la estructura musical de este fragmento, podemos notar que comienza con una introducción en un *tutti* orquestal, la voz femenina (Zerlina) y la masculina (Masetto) cantan por separado intercalados por el coro, en los dos momentos en que las voces están solas la orquestación es la misma.⁵⁵⁵ Termina en un dueto (Zerlina y Masetto) que, acompañado por toda la orquesta de manera gradual, se va convirtiendo en un *tutti* vocal y orquestal.⁵⁵⁶ Esta breve aproximación a la partitura nos permite observar la manera en que a partir de las estructuras musicales se articula la promesa colectiva, de algún modo la alternancia de

⁵⁵⁵Es una melodía en Sol Mayor. La Introducción tiene un *tutti* orquestal, superposición de tercera mayor en varios registros. La melodía vocal se presenta acompañada por las cuerdas repitiendo la idea de la superposición de terceras de la introducción. La función de doblaje de las cuerdas es asumida por flauta y fagot para que las cuerdas realicen un papel de ataque con resonancia en los tiempos fuertes del compás. En breves pasajes, violín II y viola hacen una contramelodía a la voz.

⁵⁵⁶El dueto es acompañado por toda la orquesta, con contramelodías, bloques armónicos y resonancias de alturas prolongadas. De manera gradual, el *tutti* de voces y orquesta se va convirtiendo en un unísono doblado en varias octavas hasta el final.

voces con el coro nos está mostrando un diálogo entre el sujeto y la multitud que termina fundiéndose en una sola voz. Veremos que esta misma estructura se repite en otros pasajes ligados a las promesas colectivas.

En el plano del libreto, que podemos leer en la «reverberación» presente en este cúmulo, observamos en las palabras de Zerlina una invitación a las mujeres a que se dejen llevar por el amor y no dejen pasar el tiempo, del mismo modo que Masetto exhorta a los hombres a concentrarse en la fiesta. En la repetición de la frase "La ra la, la ra la...che piacer, che piacer che sarà", podemos notar cómo la colectividad se va incorporando en una complicidad del acto de habla a la fiesta: las voces se van sumando para culminar con el dueto en el que se hace evidente la invitación al placer: "Vieni, vieni, carino. Godiamo, E cantiamo e balliamo e suoniamo!Che piacer, che piacer che sarà!"⁵⁵⁷ Todos repiten a coro esta última la frase, como una multitud excitada por la idea de placer, justamente produciendo el efecto de indiferenciación mencionado antes.

La «reverberación» del video de *Donna Giovanni* nos permite apreciar la ingeniosa interpretación de Jesusa de este episodio: en el plano musical resulta interesante que la escena comience con unos compases interpretados en el piano de la canción de mariachi *El son de la Negra* que Alberto Cruz Prieto encadena de inmediato con el *Giovinette*. Esta referencia medial nos sitúa de inmediato en una atmósfera festiva, funge como un efectivo recurso para interpelar al público, al menos al mexicano, a sentirse partícipe de la fiesta.⁵⁵⁸ A través de su cuerpo, Jesusa Rodríguez, en el papel de donna Elvira, gira con una clara

⁵⁵⁷ Zerlina y Masetto: "¡Ven querido, gocemos! ¡Y cantemos, bailemos, saltemos! ¡Qué dulce! ¡Qué dulce será!"

⁵⁵⁸ No sabemos si Jesusa Rodríguez empleaba estos mismos fragmentos en las funciones que se llevaron a cabo en el extranjero, si este fue el caso seguramente el efecto en el público era muy distinto ya que al carecer de la referencia cultural la interpretación de la obra cambia completamente de sentido.

ralentización en sus movimientos narrándonos el inicio del episodio y haciendo evidente el tránsito de la escena anterior en la que se encontraba sumida en el dolor.⁵⁵⁹

En cuanto a las soluciones plásticas y escénicas de este fragmento, Jesusa usó como referencia la pintura de *Nymphes* que podemos observar en los dos «ecos» presentes en este cúmulo.⁵⁶⁰ Por un lado, podemos destacar que esta referencia medial, al evocar la figura de las ninfas, acentúa la carga del erotismo femenino en la escena, pero sobre todo resulta interesante por el trazo escénico que está organizado en función de la gestualidad de la pintura. Es decir, aunque las actrices están en movimiento dancístico, sus movimientos son contenidos acentuando las posturas manieristas. Es como si por momentos el cuadro de *Nymphes* cobrara vida, pero siempre regresan como figurines a su postura original. De hecho, si observamos con atención, los personajes se mueven sólo cuando cantan, de tal manera que es la música y su propia voz la que parece darles vida. El discurso plástico cobra en esta escena una jerarquía mayor que el resto, ya que la organización de toda la escena está en función de hacer explícita la referencia medial con la pintura. Por otro lado, resulta interesante observar que en el fondo se alcanza a ver la silueta del manto del *Éxtasis de Santa Teresa*: es apenas el primer telón, iremos viendo que este rostro se irá completando a lo largo de la puesta en escena como metáfora del éxtasis que se irá alcanzando y cuyo clímax será la escena final.

⁵⁵⁹ La escena anterior es el episodio donde Leporello le lee a donna Elvira la lista de conquistas de don Giovanni, lo que deja a la dama sumida en el dolor, veremos este episodio en la sección de *Promesas rotas*.

⁵⁶⁰ Estas láminas que muestran tanto la pintura de la École de Fontainebleau como la fotografía coloreada del *tableaux vivant* que se lograba en la puesta en escena, pertenecen también al libro ya mencionado de Caroline Rose.

Cúmulo 2

La escena *Finch'han dal vino* que podemos ver en las tres «reverberaciones» de este cúmulo es conocida como el aria del champagne, es una de las pocas arias del personaje de don Giovanni, representa la imagen del deseo irrefrenable del conquistador por las mujeres. Es una melodía festiva que según las indicaciones de la partitura debe ser tocada en un *presto*. Esta indicación responde a la necesidad de acentuar a través del *tempo* la carga de excitación del personaje⁵⁶¹ que se nos muestra en un desborde dionisiaco. Se puede leer en las palabras del libreto la promesa explícita de placer y libertad efectuada por don Giovanni, sin que haya un destinatario concreto, es decir, es una invitación abierta a todos para asistir a la gran fiesta que con la complicidad de Leporello hará en su casa, incluidos los que esperamos la escena: "Fin ch'han dal vino, Calda la testa. Una gran festa, fa preparar. Se trovi in piazza qualche ragazza, teco ancor quella, cerca menar. Senza alcun ordine, La danza sia; Chi 'l minuetto, Chi la follia, Chi l'alemana, farai ballar."⁵⁶² Se hace explícita la supresión del orden social a través de estas palabras, ya que como veremos en el siguiente cúmulo, las tres danzas que sugiere a Leporello que programe para el baile pertenecían, según la época de Mozart, a distintas clases sociales. Es una fiesta que desde su preparación se establece como un espacio de excepción en donde se darán cita los distintos estratos sin importar el orden. Ya hemos visto antes que don Giovanni es

⁵⁶¹ En cuanto a la orquestación de esta aria se destaca que a través del apoyo de la orquesta se enfatiza la voz: En algunos pasajes la voz es doblada por las cuerdas en superposición de terceras, igual que en el *Giovinetti che fatte all'amore*. La voz es doblada por la flauta y el violín I dos octavas arriba resaltando su presencia en el registro agudo. Llama la atención que una vez más el final es un coral de toda la orquesta sobre la melodía vocal, acompañada por las cuerdas graves en un *ostinato* de corchea. Cuando la voz calla, la flauta, el oboe y el violín I presentan la melodía sobre el *ostinato* rítmico de toda la orquesta.

⁵⁶² Don Juan: "Ahora que del vino, caliente tienen la cabeza. Una gran fiesta haz preparar. Si ves en la plaza alguna muchacha, intenta también traértela contigo. Sin ningún orden, sea la danza; a unos el minuetto, a otros la folía, a otros la alemana harás bailar."

conocedor de todos los lenguajes, incluso el lenguaje musical, este camaleón lingüístico convoca al baile prometiendo por un lado indiferenciación, pero dando a cada uno el estímulo necesario para llevarlos al simulacro de continuidad del erotismo de los cuerpos ofreciéndoles vino, danza y música⁵⁶³.

A pesar de que la fuerza principal de esta escena reside en la potencia que dan el discurso musical y vocal, en la «reverberación» de *Donna Giovanni* se da un cambio de jerarquías importante en los medios de enunciación del discurso, ya que Jesusa pone el acento principalmente en las acciones que suceden en escena. Un detalle significativo es que el aria no es interpretada exclusivamente por el personaje de don Giovanni (Astrid Hadad en esta escena), de hecho, la mayor parte del aria la canta Leporello (Regina Orozco). La decisión de hacerlo así puede haber respondido a las cualidades vocales que Regina posee. Más allá de las razones, podemos ver que el significado de la escena cambia completamente cuando observamos al criado cantarla. En esta remediación se produce un cambio importante: la promesa de placer se produce a partir del juego lúdico entre las dos actrices que como en un sketch cómico utilizan el bastón emulando diversos juegos como el palo encebado, el sube y baja, entre otros. La carga cómica de la escena detona el gozo a través de la risa, nos muestra una complicidad entre don Giovanni y Leporello que diluye la figura del seductor para repartir la carga erótica entre las dos actrices. La risa resulta, en este caso, el medio más efectivo para prometernos placer, interpela el deseo por una vía totalmente diferente.

⁵⁶³ El efecto desorientador que produce esta aria en el espectador si se mira con detenimiento es producido en gran medida por la música, los planes siniestros de don Giovanni en los que evidencia que lo que quiere es tener a la mayor cantidad de mujeres reunidas para poder seducir al mayor número posible pasan un tanto desapercibidos por la fuerza seductora de la música; se da así un acto de promesa colectivo que genera una expectativa en nosotros como espectadores de lo que sucederá en el baile. La promesa de placer es principalmente para nosotros.

Cúmulo 3

En este cúmulo se agrupan las promesas de placer y libertad en torno al baile que ofrece don Giovanni en su casa, pertenecen a la última escena del primer acto. Es un momento en el que los actos transgresores del libertino ya han llevado a todos a unirse en su deseo de justicia y venganza: por un lado, Zerlina intenta hacer las paces con Masetto que está enojado tras el episodio de seducción que ha tenido su prometida con don Giovanni; donna Elvira, donna Anna y don Ottavio han decidido acudir al baile enmascarados con la intención de confrontar a don Giovanni, el cual ya ha sido descubierto como culpable de la violación y la muerte del Comendador.

En la primera «reverberación» del libreto que aparece en este cúmulo podemos leer de qué manera don Giovanni intenta convencer a Zerlina y a Masetto de unirse a la fiesta. Llama la atención que una vez más vemos aparecer la música como un elemento de persuasión eficiente para la promesa, esta vez a través de su evocación mediante la palabra dicha: "I suonatori udite? Venite ormai con me." También vuelve a emplearse el dueto como representación de la unión entre Masetto y Zerlina que convencidos, una más que el otro, cantan juntos: " Sì, sì, facciamo core, Ed a ballar cogli altri Andiamo tutti tre."⁵⁶⁴ En la «reverberación» de *Donna Giovanni* en la que se muestra esta escena, vemos las implicaciones que tiene decir que irán a bailar con los otros, los tres. Observamos a Masetto (Francis Laboriel) resistiéndose con el cuerpo, pero aun así accediendo a abrazarse en trío con Zerlina (Victoria Gutiérrez) y con don Giovanni (Jesusa Rodríguez) que aprovecha el

⁵⁶⁴ "(se oye, lejos, una orquesta) Don Juan:" ¡Escuchad a los músicos! ¡Venid conmigo!; Zerlina y Masetto: ¡Sí, sí, animémonos y a bailar con los demás vayamos los tres!

abrazo para pellizcar pícaramente a Zerlina, develando con este detalle sus verdaderas intenciones.

En el segundo grupo de este cúmulo tenemos de nuevo una intervención de don Giovanni en la que, a través de la instrucción a sus sirvientes, a quienes ordena que le sirvan bebidas refrescantes a todos y que los conduzcan a la sala de baile, lo vemos actuando como un anfitrión, cumpliendo con su rol de productor de deseo. Lo interesante de este pasaje es que se recurre de nuevo a la intervención del coro que repite las mismas palabras proferidas por don Giovanni. Se observa en las palabras "bebidas refrescantes" y "sala de baile" las promesas tácitas de placer que ambos conceptos incluyen. Se destaca también la iterabilidad de esta fórmula en la que de nuevo vemos que la enunciación de la promesa se hace por un sujeto, pero al ser repetida, por todo el coro se colectiviza el acto. Aprovechando su larga trayectoria en la escena de cabaret, Jesusa sustituye al coro masculino de los sirvientes de don Giovanni por un trío de cabareteras que en actitud irreverente y jocosa invitan a seguir la fiesta.

A la invitación de Zerlina y Masetto le sigue la invitación a las máscaras (donna Elvira, donna Anna y don Ottavio). Estas breves escenas sirven como promesa en sí mismas a nivel argumental, ya que van retrasando el momento esperado que es el baile, generando una fuerte carga de expectativa. Podemos entender esto también como una suma de promesas: vimos en el "Finch´han dal vino" y en el recién citado episodio la enunciación de promesas colectiva en la que se interpela principalmente al público con la intención de encender el ánimo festivo; luego el breve diálogo con la pareja de campesinos en la que se les convence de integrarse a la fiesta; por último esta escena con las máscaras en las que don Giovanni le indica a Leporello que las deje entrar: "Falle passar avanti, Di' che ci fanno

onor."⁵⁶⁵ En la imagen de las tres máscaras se hace patente el símbolo de la multitud, la unificación del deseo de venganza pero que borra el rostro y la individualidad de los injuriados. Aunque cada uno tiene claro cuál es su reclamo, están llenos de temor, encuentran valor sólo asumiéndose como conjunto por lo que se presentan como una unidad; en el caso de *Donna Giovanni* una agrupación, que por el diseño de sus máscaras nos remite también al manto de la Santa Teresa de Ávila, a la que además se le suma Zerlina que también se enmascara al verlas entrar. Cabe destacar que en esta escena final del primer acto podemos notar que el segundo manto de la escenografía ya está presente mostrando los ojos y parte de la nariz del Éxtasis *de Santa Teresa*, que coincide además con el diseño de las máscaras.

Con un notable cambio de iluminación, que transita de la oscuridad azulada a tonos ámbar, las máscaras entran en la escena en la que se observa a Leporello sirviendo vino con toda desfachatez parado sobre la mesa y a don Giovanni recibéndolas mientras les dice: "È aperto a tutti quanti, Viva la libertà!" En este canto a la libertad⁵⁶⁶ podemos ver la promesa colectiva en su máxima expresión, se hace explícito que la fiesta es un espacio de indiferenciación en el que todos están invitados y podrán ser "libres", aunque sabemos también que subyace la potencia de destrucción, se inaugura el acontecimiento dionisiaco. Comienza de inmediato la escena del baile, que en el plano de lo musical es la escena más compleja de la ópera.⁵⁶⁷ La estructura musical de este episodio merece atención especial

⁵⁶⁵ Don Giovanni: "Hazlas pasar, díles que nos honra su presencia; Don Giovanni:" A todos está abierto. ¡Viva la libertad!"

⁵⁶⁶ Por cierto, esta escena fue una de las más controversiales en época de Mozart entre el público vienés, por el *tutti* en el que se suman las voces cantando "Viva la libertad" incluidos los campesinos, el criado, por lo que se leyó como una escena subversiva e irreverente con el orden social de la época.

⁵⁶⁷ En este cierre del primer acto con el baile en casa de don Giovanni a nivel argumental vemos lo siguiente: Por un lado, se establece la tensión entre Masetto y don Giovanni, que seduce a Zerlina, y por otro la presencia de las máscaras (Elvira, Ottavio y Anna) que buscan venganza. Leporello se comporta como el

por su alto contenido simbólico: cada melodía está dirigida a una clase social. Mozart la escribió para ser tocada por tres orquestas sobre el escenario: La primera (violines, violas, oboes, cornos, cellos y bajos) tocan un *Minuetto*, forma musical asociada a la aristocracia. La segunda (violines, cellos y bajos) empalma una *Contradanza*. La tercera (violines, cellos y bajos) toca una danza popular alemana que se encarama a las dos melodías anteriores. En esta fusión de discursos musicales se explicita y materializa la supresión de las estructuras sociales, el ambiente sonoro de confusión crea una atmósfera de desorientación que permite a don Giovanni llevarse a Zerlina con la intención de consumir el acto de seducción que había iniciado antes.⁵⁶⁸

En la «reverberación» de Jesusa es interesante que justo después del canto a la libertad se hace un silencio musical ya que Leporello (Regina Orozco) invita a Alberto Cruz Prieto, el pianista, a pasar al brindis con ellos. El músico aparece en escena ataviado como vampiro. Se genera una ruptura en la que vemos a las actrices, por un momento desprendidas de su rol en escena, rompiendo con el protocolo operístico, alzando las copas para brindar "por los doscientos años"⁵⁶⁹, haciendo alusiones a la muerte con las trece "gotitas de la felicidad". De alguna manera se presenta como si la promesa de placer se traspasara al plano real permitiendo a las actrices un momento de relajación y convivio. La escena continúa tras la breve pausa regresando el pianista a su puesto y una vez más

anfitrión de la fiesta. Zerlina grita y acuden Masetto y los demás invitados, liberándola. Don Giovanni arrastra a Leporello y amenaza con matarle culpándolo. Las máscaras se descubren y declaran saberlo todo. Para un análisis profundo de esta escena, sugiero al lector que consulte el extraordinario artículo de Charles C. Russell, "Confusion in the act I finale of Mozart and Da Ponte's Don Giovanni" en *The Opera Quarterly*, Autumn 1997, 14, 1; Academic Research Library, 1997. En este estudio se aborda con especial atención la tensión trágico-cómica en los diversos niveles del discurso durante esta escena.

⁵⁶⁸ Sobre el primer intento de seducción a Zerlina profundizaremos en la sección de *Promesas de amor-matrimonio* más adelante.

⁵⁶⁹ Cabe destacar que este brindis en particular pertenece a la función en el Palacio de Bellas Artes en la que se estaban festejando los doscientos años de la vida de Mozart, seguramente en este espacio se improvisaba según la ocasión los motivos del brindis.

apoyándose en una referencia musical conocida, un fragmento de *The Entertainer* de Scott Joplin, para llevar al público de vuelta al ambiente festivo. En el libreto aparece también esta pausa musical, y tras la orden de don Giovanni que pide a los músicos "ricominciate il suono..."⁵⁷⁰ la fiesta continúa. Se restituye así la promesa de placer a través de la música una vez más.

Cúmulo 4

Aquí observamos reunidas algunas «reverberaciones» de la película de Carlos Saura en las que se puede observar de qué manera aparecen en el lenguaje cinematográfico algunas promesas de placer. En esta ocasión veremos que de alguna manera lo que promete es el espacio mismo y lo que en él se desarrolla: por un lado, el carnaval en las calles de Venecia; por otro el burdel visitado por da Ponte y Mozart. Es interesante notar que estas promesas implican planos muy distintos: el carnaval representa la figura del espacio de la supresión de los límites cotidianos, convoca colectivamente a ese estado de excepción de las reglas; en este sentido no es tanto el espacio físico de las calles en donde se realiza el que está fungiendo como promesa, sino el espacio temporal que acotando en un tiempo determinado transforma la plaza, la ciudad y sus calles en un espacio de libre circulación de los deseos. Mientras que un burdel es un espacio físico permanente, al que sin embargo no se tiene acceso más que acudiendo, concretamente en tiempos de Mozart es además un sitio en el que no todos estaban convidados a entrar, sólo los hombres de cierta clase, lo que lo diferencia de otros espacios de libertinaje como el prostíbulo.

En el primer grupo de «reverberaciones» podemos observar por un lado el fragmento de video en el que se aprecia a Lorenzo transitando por una plaza en pleno

⁵⁷⁰ Don Giovanni: "¡Volved a tocar!"

carnaval⁵⁷¹ así como algunas fotografías tomadas por Carlos Saura durante la filmación. Más allá del argumento dramático de lo que sucede en esta escena respecto al personaje de da Ponte⁵⁷², que no resulta de especial interés para esta sección, importa enfatizar algunos detalles sobre los medios a través de los cuales se produce el ambiente del carnaval: Por un lado la música⁵⁷³, aunque no vemos en escena a los músicos que la producen pareciera que se estuviera tocando en vivo, es decir se manifiesta como un elemento intrínseco al carnaval que con su ritmo y melodía se vuelve responsable del ambiente festivo que se respira. También se observa de nueva cuenta la iluminación con filtro azul de la que ya se ha dicho antes que puede ser comprendida como un *leitmotiv* lumínico⁵⁷⁴; aunque la veremos aparecer casi siempre vinculado a las escenas de la ópera, llama la atención que se utilice en este carnaval, de lo que se puede deducir que aparece como un elemento siempre en vínculo con escenas de transgresión pareciendo estar relacionado con la potencia erótica y por ende con la fuerza de la promesa. En el plano de los contenidos visuales, resulta importante destacar que aparecen elementos iconográficos que funcionan como signos importantes para la enunciación del carnaval: las máscaras que portan diversos personajes, incluida la chica que le sale al encuentro a Lorenzo da Ponte, los trajes estampados como calacas que cierran el paso a da Ponte, irritados por ver a un cura deambulando por el

⁵⁷¹ Esta escena es justamente la que le sigue a la del bautizo de Lorenzo da Ponte, el lector recordará que se ha hecho mención de la música que inicia cuando Lorenzo está poniéndose su abrigo para salir, la música funciona por lo tanto como un elemento de anticipación y puente para esta escena del carnaval en la plaza.

⁵⁷² Se puede observar a Lorenzo da Ponte transitando por la plaza con claros signos de angustia, lo que sucede es que está temeroso de que descubran su filiación masónica porque se está efectuando una cacería por parte de las autoridades religiosas. Lorenzo va directamente hacia un...

⁵⁷³ Es la pieza "Carnaval" compuesta y dirigida por Roque Baños ex profeso para la película. La percusión estuvo a cargo de la interpretación de Pedro Estevan y en el flautín estuvo Jaime Muñoz.

⁵⁷⁴ Hasta ahora lo habíamos visto aparecer en la escena en que la estatua del comendador se transporta en una góndola por los canales venecianos y en la escena en la que da Ponte narra la composición de la ópera en casa de Mozart.

carnaval, la cruz católica que Lorenzo porta y su traje de abate, la bailarina que sobre un podio danza sensualmente, entre otras cosas.

En las «reverberaciones» fotográficas de Carlos Saura tenemos la oportunidad de observar el proceso de filmación de una de las escenas que debe haber sido más complicada de filmar por la cantidad de personas que en ella aparecen y la construcción del espacio escénico para la recreación de la plaza. A partir de ellas podemos observar la riqueza de los vestuarios, los gigantescos paneles que se emplearon para la construcción del espacio escénico, el camello que transita por el espacio en una relación de convivio con los actores. La luz en las fotos de Saura, sin el filtro azul de la escena de la película, nos deja ver a los actores ataviados para la escena entremezclados con algunas personas de la producción. La cualidad narrativa de estas fotografías nos trae la «resonancia» de lo que parece haber sido una de las promesas colectivas de la filmación para los participantes, una reunión de cuerpos, que ante el disfrute estético del monumental espacio parecen haber gozado de un carnaval escénico al darle vida a la ficción.⁵⁷⁵

En la otra «reverberación» en video que está presente en este cúmulo observamos a da Ponte y a Mozart bebiendo vino en un espacio destinado al placer, un burdel en el que la música turca que suena⁵⁷⁶ propicia una atmósfera cargada de erotismo, muy cercana a la figura de la orgía ligada al erotismo de los cuerpos: las sensuales bailarinas danzan casi desnudas al compás de la música, vemos aquí y allá tríos y parejas de amantes que se besan y acarician, una mujer con los pechos desnudos sobre las piernas de

⁵⁷⁵ La fotografía con los hombres enmascarados merece un comentario especial, resulta muy interesante la relación que se puede establecer entre ésta y la «reverberación» fotográfica de la sección anterior en la que observamos al grupo de máscaras de *Donna Giovanni* llegando al baile. Nótese que la formación en triángulo que permite organizar los cuerpos para que se puedan ver las máscaras completas nos hace percibir ambas escenas como una representación de la multitud que ha perdido identidad y se ha fusionado en un cuerpo enmascarado, "libre" temporalmente de su condición de vida específica.

⁵⁷⁶ Es el Concierto Turco *Izia samaisi* de Giovanni Battista Toderini interpretado en escena por el *Ensemble Cantilena Antiqua*.

un caballero. La promesa de placer en este caso se explicita en la performatividad de los cuerpos que seducen. Resulta interesante también la representación teatral que se lleva a cabo dentro de esta escena en donde se muestra con ironía la traición de la prometida del visir que lanza del lecho a su amante disimulando su falta y recibiendo de las manos del conde una joya.

Por último, quisiera mencionar un detalle: la tensión que se genera en la «reverberación» fotográfica que acompaña esta escena: tres mujeres con sus trajes de burdel, por cierto, mostrando el impecable trabajo de vestuario, posan ante la cámara de Saura con gestos de tedio, atrás el montaje de cuadros de Boucher⁵⁷⁷. Un contraste entre el erotismo femenino que habita en la representación pictórica y los cuerpos de estas mujeres que parecieran cansadas de su rol de satisfacer los deseos de los hombres y de funcionar como detonadores de promesas colectivas de placer.

Cúmulo 5

En este último cúmulo de la sección sobre promesas colectivas de placer y libertad podemos ver algunas «reverberaciones» del cortometraje de Ricard Carbonell. Cabe destacar que, dada la naturaleza sintética y de condensación simbólica que hay en este trabajo, habría algunas otras escenas, como el caso de la escena del *peep-show*, que podrían estar en este cúmulo. No obstante, he decidido dejarlas para otro momento por ser más pertinente su abordaje en otras secciones. Sin embargo, considero importante mencionar

⁵⁷⁷ El cuadro que aparece estampado en el panel pertenece a la escena del burdel, es en realidad un montaje de dos cuadros de François Boucher: *Verano* (1755, actualmente pertenece al Frick Museum en Nueva York) y *Diana después del baño* (1742, actualmente está en el Museo de Louvre, París). Aparece de nuevo la figura de un grupo de mujeres, ninfas, descansando, entregadas al placer de su desnudez, como un elemento con una gran potencia erótica. Es interesante también la presencia del *Verano* de Boucher, que pertenece a la serie de las cuatro estaciones realizada por el pintor francés, por la asociación que se puede establecer de este cuadro con los fragmentos recurrentes de la música del *Verano* de Antonio Vivaldi del que ya hemos hablado como uno de los elementos musicales con mayor carga erótica en la película de Carlos Saura.

que el espacio del hotel, por albergar el *peep-show*, se presenta como un espacio similar al burdel o al prostíbulo. Es decir, un sitio permanente de posibilidad de acceder al placer, un territorio de excepción en donde las normas sociales se suspenden temporalmente. No es que no existan reglas, pero las que se establecen no parten de una estructura moral en la que se busque canalizar o reprimir los deseos sexuales, de hecho, las regulaciones que se instauran en esta clase de sitios responden generalmente únicamente a la protección de la vida de los involucrados en el espectáculo, con la intención de evitar que ante el rebase dionisiaco del placer carnal se generen actos violentos. La idea misma de cabina erótica entraña una dualidad particular, se enuncia como un espacio que promete placer y hasta cierto punto libre circulación del deseo, pero paradójicamente aquellos que están dentro de ella, incluso si lo hacen por gozo, están supeditados a las reglas del propio espectáculo, una libertad un tanto restringida en la que se privilegia el placer de los otros, los voyeristas, sobre el de ellos mismos.

El fragmento de video que podemos ver en este cúmulo nos muestra el momento en el que el padre⁵⁷⁸ regresa del *peep-show* hacia la habitación donde han asesinado a su hija. Como una primera forma metafórica de promesa vemos una puerta entreabierta que nos indica un espacio abierto de luz, por cierto, una luz ámbar acogedora, que se encuentra al final del pasillo oscuro⁵⁷⁹. Esta vez lo que convoca al placer no es la música, pero si un elemento sonoro: con un sonido fuera de campo escuchamos el gemido excitado de una mujer que está en medio del acto sexual. Cuando el padre abre la puerta ve la habitación

⁵⁷⁸ Que ya hemos visto que es también, desde la perspectiva del *Doppelgänger* hoffmanniano, el asesino de la chica, y de alguna manera todos los prejuicios masculinos sobre la libertad sexual de la mujer.

⁵⁷⁹ Hemos visto por ejemplo en el farol de la casa de donna Anna, al que hacíamos alusión en el fragmento de la película de Saura donde da Ponte imagina la primera escena de la ópera, esta relación de la luz ámbar con la invitación a la intimidad en la que podemos encontrar un gesto lumínico que se nos devela como una marca iterable.

ordenada y frente a la cama una tina de hielos con una botella de champagne. Estos dos elementos aparecen como condensadores visuales simbólicos de las promesas colectivas de placer, del mismo modo que los elementos que se observan en la «reverberación» fotográfica en la que se muestra un buró en el que hay dinero, una tarjeta de crédito, una copa vacía y un cenicero lleno de cigarros. Claro que en esta última los objetos están expresando algo muy distinto que en la primera ya que muestran una decadencia, sin embargo, podemos entenderlos como los residuos que han quedado de una noche de placer en donde la promesa se articuló mediante algunos de los más representativos anzuelos del placer humano en el mundo contemporáneo: el alcohol, el cigarro y el dinero.

Por último tenemos también la «reverberación» fotográfica en la que se muestra la cama teñida de sangre con la máscara sobre ella, sobre las implicaciones simbólicas y narrativas que tiene esta imagen en el cortometraje profundizaremos más adelante⁵⁸⁰, en este punto sólo quisiera destacar la presencia de la máscara junto a la sangre como una fusión del borramiento de identidad y la muerte que denota el desborde dionisiaco llevado hasta el extremo; la transgresión ya no sólo de las normas sociales sino de las leyes de la vida. La promesa colectiva de placer y libertad se presenta en Carbonell sobre todo como promesa rota, o si se quiere ver desde otro ángulo como promesa de placer que parece concluir siempre en un erotismo sagrado, en la invitación a fusionarse con el abismo de la muerte.

⁵⁸⁰ Abordaremos esta escena en la sección de *Promesas eróticas*.

Sección 5. Promesas eróticas

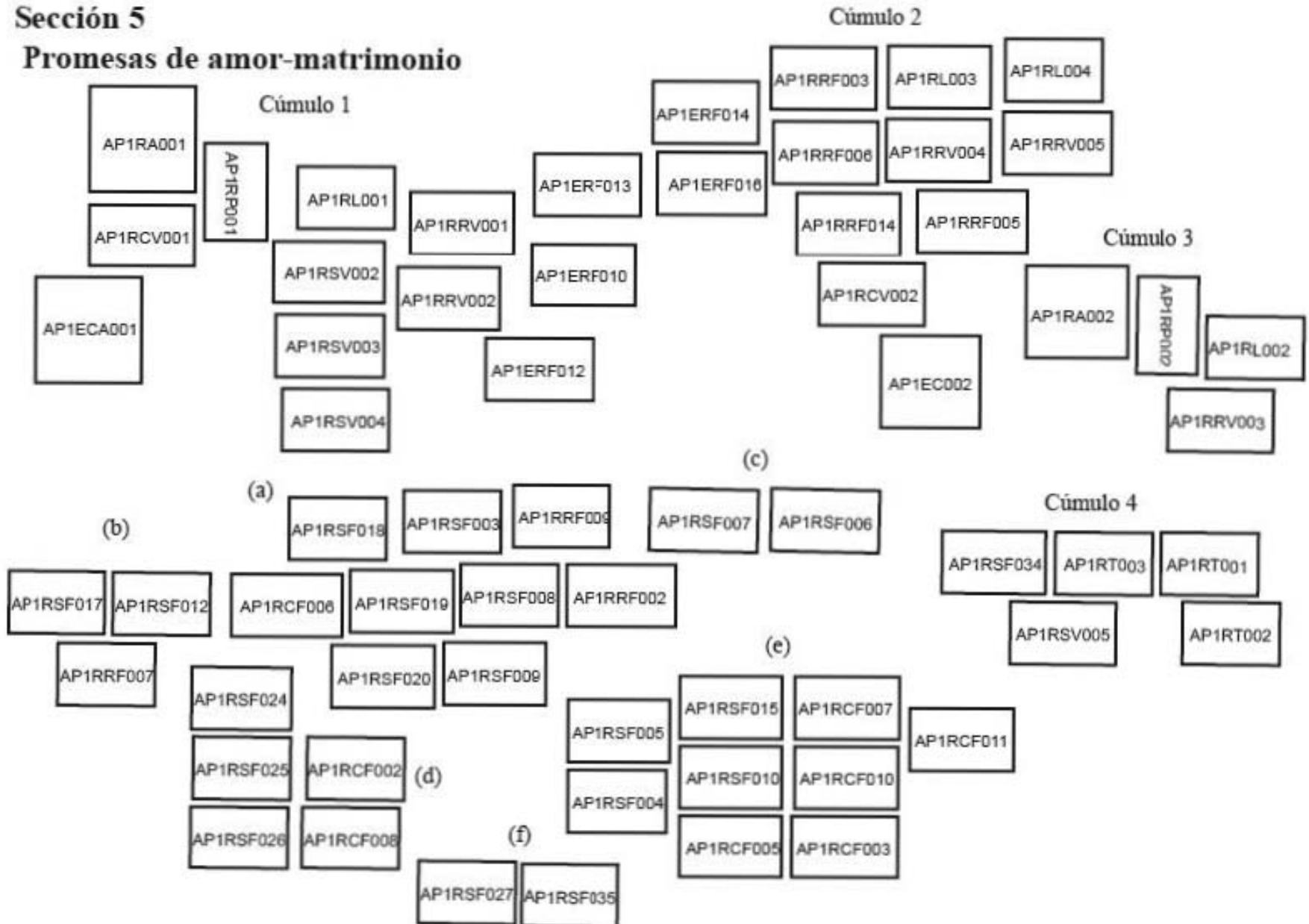
Esta cuarta sección de la Constelación II está organizada por dos grandes apartados en los que se agrupan las promesas eróticas: el primero dedicado a los actos de promesa de amor y matrimonio; y el segundo que atiende las promesas a la muerte. En el primer apartado nos aproximaremos a la «resonancia» de las imágenes de las promesas de amor y matrimonio que se sitúan en el plano del erotismo de los cuerpos y de los corazones; en el segundo, en cambio nos ubicaremos en el ámbito de la «resonancia» del erotismo sagrado. Esta sección es sin duda uno de los núcleos más importantes de este trabajo, en ella se condensan las imágenes más representativas sobre el conflicto fundamental humano de la promesa que poseen una alta carga energética y por lo tanto son portadoras de valores simbólicos y actos performativos sustanciales para nuestro estudio. Tendremos oportunidad de observar a través de las «reverberaciones» y «ecos», de las tres obras implicadas en este trabajo, diversas dinámicas en las que se manifiesta con contundencia el desplazamiento de la carga energética de la promesa a partir de distintas relaciones intermediales que se establecen entre ellas y en su relación con las «reverberaciones» del *Don Giovanni*.

Promesas de amor-matrimonio

A pesar de la fama de conquistador que don Giovanni tiene resulta curioso notar que a lo largo de las dos horas que abarca el argumento de la ópera existan tan sólo dos momentos concretos en los que se llevan a cabo actos de seducción de parte de este personaje. Veremos más adelante, en la sección de *Promesas rotas*, que en realidad lo que permite sostener la imagen de don Giovanni como seductor y libertino es la evocación de los actos de promesa de amor y matrimonio que ha hecho en el pasado, pero a decir verdad si nos

Sección 5

Promesas de amor-matrimonio



limitáramos a la evidencia del comportamiento de don Giovanni a partir de sus actos de seducción en la ópera se podría decir que es un conquistador poco exitoso, incluso frustrado, ya que por una u otra razón no logra llevar a término ninguno de sus dos intentos de conquista. De los tres tipos de mujeres que suelen estar presentes en las diversas versiones del mito de don Juan⁵⁸¹, las dos mujeres que intenta seducir don Giovanni en esta ópera pertenecen a la clase baja, una es Zerlina la campesina, la otra es la criada de donna Elvira. En este apartado nos concentraremos en estas dos escenas de la ópera enfocándonos en los desplazamientos que tienen en las obras de Carbonell, Saura y Rodríguez en donde es posible advertir la fuerza performativa que se genera en el cambio de un contexto a otro.

Cúmulo 1

En este primer cúmulo podemos observar los «ecos» y «reverberaciones» relacionados con la primera escena de seducción de don Giovanni: vemos al libertino, que ha logrado quedarse a solas con Zerlina después de que envió a Leporello a su casa con todos los campesinos invitados a la boda, incluido Masetto el esposo, para que continuaran la fiesta, con la intención de aprovechar el momento para seducir a la campesina. La escena se compone de dos partes: un recitativo entre don Giovanni y Zerlina y el famosos *duettino* conocido como *La ci darem*⁵⁸².

⁵⁸¹ Véase apartado 4. *La promesa: de Don Juan a Don Giovanni* en el capítulo I de este trabajo, p.63.

⁵⁸² Un dato importante sobre este dueto es que está escrito en *minuetto*, en el lenguaje operístico del siglo XVIII una sucesión fluida de síncopas era una estructura musical que convencionalmente se reservaba para las clases altas. En *Don Giovanni*, sin embargo, aparece este fenómeno en la música cantada por dos personajes pertenecientes a una clase inferior en el dueto de Zerlina y don Giovanni *La ci darem la mano* donde la campesina accede a la seducción del caballero con la intención de escalar de clase social y en el aria del catálogo cantada por Leporello de la que hablaremos más adelante en la sección de *Promesas rotas*. Véase: Juan Miguel González Martínez, "Valores de sentido en la obra musical y literaria", en *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999), 85.

En el recitativo tenemos oportunidad de ver expresados algunos de los rasgos que hemos mencionado antes sobre la potencia erótica de don Giovanni: por un lado, se nos muestra como maestro del engaño y la ruptura, se hace explícita su necesidad de seducir (separar) al ver cómo se alimenta de la duda Zerlina logrando convencerla, aunque sea temporalmente, a renunciar a su matrimonio con Masetto para estar con él. Se produce así la apertura de Zerlina a su potencia erótica; don Giovanni se nos aparece como el maestro de la ruptura que la adiestra sobre su capacidad de desear, así como de la emoción que produce el acto transgresor de la infidelidad. La estrategia de don Giovanni para lograrlo es, a partir de sus palabras, conferir identidad y a la vez dominio sobre Zerlina; la llena de ambición, mostrándole su propio espejo narcisista, resaltando sus atributos físicos y haciéndole pensar que pertenecerá a una clase social más alta, con los lujos que esto supone como el *casinetto* que le ofrece, estatus al que puede ascender si se casa con él. Se evidencia la promesa de amor y matrimonio como una promesa de continuidad con una atractiva carga de erotismo, como se puede notar en el siguiente fragmento del libreto: "Voi non siete fatta per essere paesana, un'altra sorte vi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labbretti sì belli, quelle ditucce candide e odorose, parmi toccar giuncata e fiutar rose."

Por otro lado, se puede observar la prisa de don Giovanni por llevar a cabo el acto de promesa de matrimonio, recordemos que la prisa del conquistador es un rasgo característico del personaje, es un ser del instante al que sólo le interesa el presente del acto de la seducción porque en el fondo está en una carrera vertiginosa por entregarse a la muerte. En las palabras de don Giovanni se plasma la precipitación con que le promete matrimonio a Zerlina, legitimando el acto a través de la figura de la honorabilidad de su

clase social y alejando a la campesina del temor de ser burlada: "La nobilità ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar."⁵⁸³

En cuanto a la estructura musical del *duettino* se destaca que el cambio de métrica y ritmo⁵⁸⁴ producen una sensación de acumulación que culmina en un unísono de las voces masculina y femenina, representando el pacto con el que se sella la promesa. Es una melodía ligera y fluida, como podemos escucharlo en la «reverberación» sonora, resalta la capacidad hipnotizante y seductora del discurso musical; una vez más constatamos que la música sirve como vehículo de persuasión efectivo para el ritual de seducción. Es interesante notar que este dueto inicie justo en el primer momento en que Zerlina deja entrar la duda, es decir, cuando don Giovanni le dice que quiere casarse con ella, lo que confirma que es a través del lenguaje musical, evidentemente acompañado de la voz, lo que logrará seducir finalmente a la campesina.

En el plano de la «reverberación» del libreto me gustaría destacar tres enunciados lingüísticos que se dan en el diálogo entre don Giovanni y Zerlina durante el *duettino*, mismos que serán de gran relevancia ahora que nos aboquemos a los desplazamientos de este discurso dentro de las obras por las cadenas de marcas de iterabilidad que pueden establecerse entre ellos: por un lado la frase inicial "la ci darem la mano" en la que vemos aparecer la imagen de dar la mano, que como ya hemos mencionado, es el acto performativo por excelencia del acto de prometer. Por otro lado, el enunciado "non son piú

⁵⁸³ Don Giovanni: "tú no estás hecha para ser campesina; otra suerte te reserva esos ojos briboncillos, esos labios tan bellos, y esos deditos tan blancos y tan fragantes, ¡que creo tocar cuajada y oler rosas!"; don Giovanni: "La nobleza lleva la honestidad pintada en los ojos. Vamos, no perdamos tiempo, ahora mismo quiero desposarte."

⁵⁸⁴ Inicia en 2/4 y cambia a 6/8 para hacer un final unísono entre las voces, a manera de reiteración. 6/8 es una métrica binaria compuesta, lo que genera la ambigüedad entre el acento de los 2dos tiempos subdivididos en tres.

forte" con el que vemos a Zerlina, que intenta resistirse a la seducción de don Giovanni, a punto de ceder. Por último, la palabra "andiam" que cantan al unísono sellando la promesa y que funciona desde el plano de lo musical y también del argumento como un momento de clímax, que será interrumpido por la llegada de donna Elvira, como veremos más adelante.

Ahora bien, en las «reverberaciones» de los dos videos de *Donna Giovanni* presentes en este cúmulo podemos apreciar el flujo de transposición de la ópera a la puesta en escena de Jesusa Rodríguez. En términos generales se conserva la misma secuencia narrativa de la ópera, en el recitativo hay algunos matices de lenguaje generados por la mezcla de itañol y la entonación de la voz que enfatiza el contexto pueblerino de la escena: observamos a don Giovanni (Daniel Jiménez Cacho) girando a Zerlina (Victoria Gutiérrez) como manejándola a su antojo. El recitativo transcurre sin acompañamiento musical, excepto por algunos compases del piano que suenan cuando don Giovanni atrae con la mano a Zerlina hacia él.

En la otra «reverberación» observamos el desarrollo escénico del dueto cuya teatralidad está organizada por el diálogo corporal de los dos personajes que, dándose la espalda se van aproximando paulatinamente hasta quedar desnudos del torso en el "andiam", mientras recrean con sus cuerpos el cuadro manierista de *Gabrielle de Estrées et une de ses souers*⁵⁸⁵. El trazo escénico determinado para esta escena pone de manifiesto que es la música y el lenguaje hablado lo que seduce en este caso, no es una seducción de cuerpo a cuerpo, ni un cruce de miradas, es la boca de don Giovanni como órgano privilegiado de la seducción. Sin embargo, en el lenguaje corporal tenemos también algunas cargas simbólicas fundamentales que me interesa destacar: por un lado, la postura de

⁵⁸⁵ Este cuadro atribuido a la *École de Fontainebleau* pertenece actualmente a la colección permanente del Museo de Louvre en París.

Zerlina cuando titubeante dice: "Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor."⁵⁸⁶ que recuerda a la Gradiva de la novela de Wilhelm Jensen⁵⁸⁷ al menos por su andar, suspendido que se interrumpe justo cuando Zerlina canta "non son piú forte", cerrando los brazos hacia su pecho y comenzando a andar de espaldas hacía el encuentro con don Giovanni. Esta retórica gestual en la que se corporiza la duda va acompañada del gesto de la mano derecha que sostiene un anillo, lo que nos lleva a una lectura de la imagen vinculada al cuadro manierista con el que finalizará la escena, que parece irse preparando desde unos minutos antes.

Veamos con detenimiento qué es lo que el cuadro de Gabrielle de Estrées y su hermana nos está aportando a nivel simbólico y performativo; en este caso parece haber sido elegido con la clara conciencia de lo que implicaría hacer esta referencia pictórica en esta escena en particular⁵⁸⁸. De manera general esta pintura está narrando un episodio histórico relevante en la vida del rey Enrique IV de Navarra, las dos mujeres que aparecen al frente son Gabrielle, la rubia que se sitúa a la derecha, amante del rey y su hermana que con dos dedos de la mano izquierda le pellizca el pezón derecho indicando con este gesto

⁵⁸⁶ Zerlina: "Quisiera y no quisiera; me tiembla un poco el corazón. Feliz, es verdad, sería, más aún podéis burlarme."

⁵⁸⁷ La "Gradiva" publicada por Wilhelm Jensen en 1903 es una novela que narra la fascinación del arqueólogo Norbert Hanold por una copia de arcilla de un fragmento de un friso que tiene en bajorrelieve la imagen de una mujer que está caminando, pero fijada en su andar y levantando con la mano izquierda la tela de su falda. El arqueólogo alemán visita Pompeya en donde cree haber encontrado una Gradiva de carne y hueso.

Gradiva en latín significa "la que camina", "la que avanza". En esta imagen se sintetiza la combinación de lo etéreo y lo mundano, por la sensación de flotamiento que se percibe en el pie izquierdo mientras el derecho está firme en la tierra. Sigmund Freud le dedica el ensayo *Delirios y sueños en la Gradiva de W. Jensen* en el que hace un estudio minucioso sobre esta figura en el terreno del psicoanálisis. Los surrealistas André Masson y Salvador Dalí la representaron en numerosas ocasiones en sus cuadros, André Breton inauguró una galería también con este nombre, Roland Barthes la estudia en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*. En fin, la Gradiva ha devenido en una figura de culto estudiada y representada de manera continua.

⁵⁸⁸ Se incluye el «eco» en el que podemos escuchar la voz de Jesusa Rodríguez de algunas de sus percepciones respecto a esta escena muchos años después de haber llevado a escena *Donna Giovanni*. Este fragmento pertenece a la entrevista realizada a Jesusa Rodríguez de la que se ha hecho mención en la Constelación I.

que está embarazada. Gabrielle sostiene en su mano izquierda también con dos dedos el anillo de compromiso que le ha dado el rey en señal de su ascenso al poder.⁵⁸⁹ La asociación más evidente de este cuadro con la escena del *La ci darem* en *Donna Giovanni* es el hecho de que una mujer de clase menor, como lo son Zerlina y Gabrielle, ascienda a través de la promesa de matrimonio a una clase más alta. Sin embargo, lo que resulta, desde mi punto de vista más interesante de esta referencia pictórica en la obra de Jesusa, es el hecho de que sea Zerlina (Victoria Gutiérrez) quien pellizca a don Giovanni (Daniel Jiménez Cacho) en el pezón de la prótesis. Podemos ver en este gesto un acto que condensa el erotismo, por un lado, presionando uno de los puntos más sensibles y estimulantes del cuerpo femenino, aunque por otro lado es un gesto que denota sujeción y dominio sobre el otro. Jesusa en este sentido invierte el orden tradicional de la escena, percibimos entonces a Zerlina como una mujer que por un lado sostiene el anillo y por el otro domina y seduce a don Giovanni. Sin embargo esta lectura es probable que sea una potencia que haya estado presente sólo en esta función, quizá incluso respondió sólo a la idea de enfatizar la comicidad de tener a un hombre con unas prótesis de senos en el lugar en el que solía siempre estar una mujer, ya que como veremos en las «reverberaciones» fotográficas que

⁵⁸⁹ Se reconoció la representación de Gabrielle de Estées en este cuadro justamente por la presencia del anillo de zafiro azul engarzado en oro recamado que era una joya real que le había sido entregada a Enrique IV de Navarra el día de su investidura como soberano de Francia. La historia de esta pareja supuso un escándalo en su tiempo ya que el pueblo se oponía terminantemente a que el rey, que estaba casado, aunque separado de su primera esposa, se casara con su amante Gabrielle. En un acto público el 2 de marzo de 1599 Enrique IV le regaló el anillo a Gabrielle, sellando así su promesa matrimonial. Gabrielle de Estées que estaba embarazada del tercer hijo que habría de tener con el rey, murió de eclampsia el 10 de abril de 1599, a sólo un mes de su compromiso matrimonial. Algunas fuentes indican que la muerte de Gabrielle fue en realidad un envenenamiento. En la «reverberación» fotográfica del cuadro podemos observar a las dos mujeres portando unos aretes de perla en forma de pera que indican que son damas de privilegio. Tras ellas está una mujer cosiendo el ropón del hijo que nacerá. Llama la atención el telón rojo que enmarca el cuadro que le da un carácter teatral a la escena, así como el hecho de que las tres mujeres estén utilizando su mano izquierda, una para coser, la otra para sostener el anillo, y la última para pellizcar el pezón de su hermana.

están más abajo⁵⁹⁰ en este mismo cúmulo se puede apreciar a la misma Victoria Gutiérrez pero esta vez acompañada de Liliana Felipe en el rol de don Giovanni y en esta ocasión si es el libertino quien pellizca el pezón de la campesina, es decir conserva el orden del cuadro manierista. En cualquier caso, esta escena es una de las más representativas del discurso erótico en *Donna Giovanni*, sabemos también que fue la imagen del logo y por lo tanto en ella se sedimentan gráficamente los desplazamientos de las distintas representaciones que tuvo esta puesta en escena en sus cuatro años de vida. Se podría decir entonces que en esta promesa de matrimonio hay una carga simbólica no sólo al nivel del argumento de la obra sino también en la historicidad del acontecimiento.

Ahora bien, pasando a las «reverberaciones» en video de la película de Carlos Saura que encontramos en relación con la primera escena de seducción de don Giovanni, veremos que en este filme aparece de dos maneras distintas: por un lado, como un elemento vinculado a la trama sobre la vida amorosa del personaje de Lorenzo da Ponte y por otro en el ensayo de la ópera en el que se desarrolla esta escena.

Las primeras dos «reverberaciones» de esta película nos narran por un lado la relación de Lorenzo con Adriana Ferrarese que, acostada en la cama, le pide le componga un aria para *Don Giovanni* en la que tenga un papel protagónico; por otro lado, en la escena del café Lorenzo se encuentra con Anetta e intenta convencerla de su fidelidad, dándole unos versos escritos que son precisamente las palabras del *duettino* del *La ci darem*. Más allá de la trama de los enredos amorosos del personaje en el que se hace patente la

⁵⁹⁰ Estas «reverberaciones» fotográficas están situadas en otra parte del cúmulo ya que han sido agrupadas en una relación con las «reverberaciones» fotográficas de las obras de Saura y Carbonell. Profundizaremos en esto en un momento más, sin embargo, resulta importante aclarar que esta disposición responde a la intención de crear una lectura transversal de algunos gestos corporales que se nos revelan como cadenas de marcas iterables, fórmulas del pathos que condensan, desde mi perspectiva, algunas de las «resonancias» más significativas de las promesas de amor y matrimonio.

fascinación de Saura por los juegos entre realidad y ficción y su intención de espejar la vida del libretista con la composición de la ópera, me gustaría destacar que en ambas escenas las estrategias que emplea el personaje para mantener el amor de las dos mujeres están ligadas al proceso de composición de la ópera: en el primer caso promete la escritura de un aria para Adriana, en el segundo busca retener a Anetta con los versos. Resulta particularmente interesante la transposición del dueto de Zerlina y don Giovanni a la escena de Anetta y da Ponte sentados en la mesa, vemos que ella comienza a leer en voz alta los primeros versos del *La ci darem* y da Ponte repite después de ella, terminan leyendo al unísono "partiam, ben mio, da qui"⁵⁹¹. Por otro lado, cuando Anetta parte, intimidada por la mirada de la Ferrarese y pretextando que está comprometida con otro, vemos a Adriana furiosa reclamándole a da Ponte, lo curioso es que sus celos no están vinculados ni con Anetta ni con da Ponte sino con la ópera. La razón de su enojo es que Lorenzo ha escrito un papel para la Cavalieri, la amante de Salieri, y aún no lo ha hecho para ella. La promesa en ambas escenas, si bien se sitúa en los actos de habla con los que Lorenzo intenta persuadir a las dos mujeres en diferentes momentos, en este caso si podemos observar una retórica corporal que intenta prometer, como lo veremos más adelante en las «reverberaciones» fotográficas que enfatizan estos gestos.

En lo que respecta a la escena del ensayo, tenemos la oportunidad de ver varios planos de la confluencia metaficcional característica de este filme: por un lado, el del ensayo como proceso en donde aparece Mozart y su orquesta afinando, en la cual está incluida Anetta como suplente de uno de los músicos, vemos por ejemplo a los actores sobre el escenario antes de que inicie el ensayo dialogando sobre qué anillo usar en la escena. Por otro lado, está la trama en sí de la escena de la ópera, en la que vemos a los

⁵⁹¹ Don Juan y Zerlina: "Partamos, mi bien, de aquí".

cantantes con el bosque azulado de fondo, la casa y el farol encendido en el pórtico que ya hemos visto antes en la escena de la película en la que da Ponte narra a Mozart su idea sobre la primera escena del *Don Giovanni*. Esta autoreferencia resulta interesante porque nos permite ver materializada en la ficción la idea previa de da Ponte. Una vez más la iluminación con filtro azul está presente como indicador de que estamos ante una manifestación de la potencia erótica. La secuencia de este fragmento intercala imágenes de lo que sucede en escena con imágenes de la orquesta tocando, en las que podemos observar a Mozart dirigiendo a su orquesta desde el pianoforte lo vemos acompañando durante el recitativo. Hay también algunas imágenes de Anetta tocando, lo que nos sitúa por evocación en el plano de su relación con da Ponte, ya que sabemos, por la escena anterior, que el dueto que están cantando fue escrito para ella. Concretamente en lo que sucede en el escenario podemos destacar que una vez más en el desarrollo del dueto vemos que no hay contacto visual ni corporal al inicio entre Zerlina y don Giovanni, en este caso ella está de espaldas al público y él de frente. Cuando Zerlina canta "non son piú forte" don Giovanni la sujeta por atrás y la gira justo en el momento en que cantan al unísono el "andiam". Podemos observar que hay algunas similitudes con la puesta en escena de Jesusa, sobre todo en lo referente al trazo escénico y a algunos gestos de los que hablaremos más adelante.

Por último, en lo que respecta a este primer cúmulo, tenemos la «reverberación» de un fragmento del cortometraje de Ricard Carbonell. Desde la Constelación I hemos visto que la escena del *peep-show* para el cineasta es el momento más importante del cortometraje porque en ella se comprime una gran cantidad de planos argumentativos y

simbólicos.⁵⁹² El fragmento que podemos ver en este cúmulo es el inicio de la escena en el *peep-show*, más adelante abordaremos la segunda parte. Esta escena guarda una relación de transmedialidad no sólo con la ópera de Mozart y da Ponte, también con la escena de la ópera del relato de E.T.A. Hoffmann, por lo que tenemos varios niveles de lectura.

Comenzando por la relación intermedial entre el relato de Hoffmann y esta escena de Carbonell⁵⁹³ es importante destacar que en el espacio mismo de la cabina erótica podemos ver condensadas por un lado la figura del "palco 23, el palco de los extranjeros" y por otro la del teatro en el que se lleva a cabo la representación de *Don Giovanni*. En relato de *Don Juan* el espacio del palco plantea una idea de intimidad, del mismo modo que lo hace el *peep-show* en el cortometraje que a la vez se plantea como una plataforma donde se lleva a cabo el espectáculo, como es el caso del escenario del teatro en Hoffmann. El *peep-show* será entonces el espacio en el que se condensen las promesas y sus cargas eróticas.

Cabe destacar que, así como hay una síntesis en lo que respecta a los espacios simbólicos ésta se da también en la condensación de los personajes: veremos por un lado la figura del padre, que es padre pero también uno de los voyeristas que más tarde asesinará a la chica, de tal manera que sería varias de las figuras masculinas de la ópera a la vez, así como el extranjero del relato de Hoffmann que mira la escena desde la intimidad del palco en la oscuridad. En la chica se sedimentan la figura de donna Anna, protagonista de la ópera y personaje principal del relato de Hoffmann, de alguna forma es también Zerlina

⁵⁹² En el «eco» sonoro que se incluye del fragmento de la entrevista con Ricard Carbonell podemos escuchar de su voz la trascendencia que tiene para él esta escena.

⁵⁹³ Dado que la relación entre el cortometraje de Ricard y el relato de Hoffmann, como ya lo hemos establecido antes es una relación intermedial de analogía, es decir, que emplea el texto de Hoffmann solo como un punto de partida para crear su ficción hofmmaniana conservando sólo la esencia del relato y la ambigüedad argumental de este, no nos adentraremos en los pasajes del relato específicos que están en relación con los fragmentos del cortometraje, ya que implicaría un análisis, sin duda interesante, pero que nos desviaría de los propósitos de este apartado. Tendremos que dejar para un futuro trabajo estas profundidades.

porque "canta" sus partes en el dueto; y definitivamente es don Giovanni por el rol protagónico que sostiene en el acto de seducción durante el espectáculo. Aparecen también varias siluetas de hombres enmascarados, los voyeristas que están viendo el show, en ellos podemos ver la representación del machismo según Ricard, aunque también de alguna manera somos todos nosotros, los otros que estamos ahí siendo testigos y espectadores del acontecimiento. Aparece también el chico del *peep-show*, que por algunos de los detalles barrocos en su vestuario y por la parte que "canta" en el dueto podríamos identificarlo como don Giovanni, sin embargo, a ser él el seducido también podría compartir potencia simbólica con Zerlina. En fin, que como podemos notar, no existe una relación uno a uno ni con los personajes del relato de Hoffmann ni con los de la ópera, estamos frente a potencias simbólicas, y esto es indispensable no perderlo de vista ya que las promesas eróticas tampoco se dan de un individuo a otro. De hecho, lo menos relevante quizá en este caso es entender la trama de la historia, el delirio hoffmaniano de Ricard implica asumir la ambigüedad como condición permanente a lo largo de todo el cortometraje.

Antes de pasar propiamente a las promesas de amor y matrimonio que se pueden observar en este fragmento del cortometraje, me gustaría destacar que el inicio de esta secuencia nos muestra la ya mencionada promesa de placer y libertad a la que hacíamos alusión en la sección anterior, que se da a partir del llamado de la música: igual que en el relato de Hoffmann en donde el extranjero atraviesa un largo pasillo para llegar al palco movido por el sonido de una música que no acaba de aclararse en sus oídos. En este caso vemos al padre (voyerista, asesino, etc.) caminando por el pasillo escuchando el sonido distorsionado del dueto *La ci darem*. El fragmento musical de inmediato se convierte en una promesa de placer, la potencia erótica de la melodía distorsionada genera una expectativa y una necesidad de que el sonido se defina.

Ahora bien, en cuanto a las promesas de amor y matrimonio de esta escena se pueden destacar algunos puntos: Por un lado, el hecho de que cuando la persiana sube y el sonido de la melodía se vuelve nítido nos encontramos frente a una escena cargada de una potencia sexual, en donde vemos a la chica seduciendo al otro personaje del *peep-show* mientras canta "non son piú forte". Esta vez el ritual de seducción está impregnado de erotismo de los cuerpos, la música es sólo un pretexto, por así decirlo, de hecho, se hace evidente que es un playback que está siendo reproducido miméticamente por las bocas de ambos que no emiten sonido alguno. Es ella entonces la que lo jala hacia la plataforma de la cabina, es ella también la que se gira con movimientos sensuales para que él la penetre por detrás. Mientras la cámara hace el travelling la chica repite "non son piú forte" con expresión de gozo, sin embargo, nosotros que estamos viendo la escena por afuera, recorriendo los distintos ángulos de la cabina giratoria en donde están varios hombres con antifaz viendo la escena, podemos notar que está rodeada de un universo masculino que goza del placer de verla ejerciendo su libertad sexual; sin embargo, sabemos también que será este contexto machista y el arraigo de los prejuicios sociales lo que la llevará a la muerte. De tal manera que el erotismo de esta escena no sólo se sitúa en el erotismo de la carne, es también un erotismo sagrado ya que ella representa simbólicamente la fusión con la muerte pues desde el inicio del cortometraje sabemos que ha muerto. Esa mujer que gozosamente "canta" "non son piú forte" se nos aparece cargada de muerte, no podemos verla sin pensar que ha sido asesinada. Es interesante también que la cámara y la plataforma giratoria se frenan al unísono, como sucede en el dueto, justo en el "andiam". Es el único momento en el que como espectadores tenemos una visión desde adentro de la cabina: Carbonell cambia en este breve instante la subjetiva de cámara para que veamos lo que ella ve y no lo que el padre está viendo. Es el momento en el que se sella la promesa con el

cruce de miradas entre ella y el padre que en realidad sabemos que es, a partir del *Dopplegänger* hoffmaniano, el cliente que la está viendo y con el que irá a tener relaciones sexuales después. Es en este momento, a partir del cruce de miradas, en el que pactan que irán al cuarto, y por lo tanto es el mismo momento en el que simbólicamente ella se entrega a su destino final ya que está pactando el encuentro, aún sin saberlo, con su muerte.

Tras este recorrido general, en el que hemos podido observar de que manera y a partir de que medios se configuran las promesas de amor y matrimonio relacionadas con la escena 3 del Acto I de *Don Giovanni* le propongo al lector un acercamiento distinto a las obras a partir del diálogo visual y transversal que se establece en el resto de los grupos de este cúmulo, constituidos por diversas «reverberaciones» fotográficas. La intención de estos conjuntos es enfatizar algunos gestos corporales que han surgido del análisis de las tres obras en las que se muestran como marcas iterables, fórmulas del pathos, que condensan la fuerza performativa de los actos de promesa de amor y matrimonio recién mencionados.

Aunque hacer un análisis escrito y minucioso de las imágenes que se generan a partir de estos conjuntos de «reverberaciones», sin duda sería muy interesante, en esta ocasión me limitaré a esbozar algunas ideas sobre cada uno que espero sirvan como meros detonadores al lector con la intención de dejar que sea la «resonancia» visual, la propia energía de las «reverberaciones» la que se exprese⁵⁹⁴:

a) Tocar con la mano es una forma de promesa, tocar para obtener placer, tocar como vehículo para comprometer. No es esa mano que se une a otra, palma con palma, son estas

⁵⁹⁴ Cabe destacar que las «reverberaciones» fotográficas que aquí se incluyen no fueron tomadas ex profeso para ser agrupadas, es decir no hubo una clasificación previa que condicionara su existencia. A lo largo del proceso de investigación estas «reverberaciones» fueron encontrando distintas alianzas, el orden en el que están en la *Constelación* es sólo una de las organizaciones posibles. Por otro lado, los breves fragmentos de texto que incluyo son algunos pensamientos en voz alta que registré y transcribí para dejar huella escrita de la «resonancia» que estas imágenes tuvieron en mi cuerpo. Determiné no llevar a un análisis racional estos conjuntos con la idea de permitir otras y nuevas «resonancias» del lector ante las imágenes.

manos que anuncian promesa con el anillo siempre presente: la mano del padre, asesino, voyerista que presiona el botón para ver el espectáculo. La mano que retira un anillo para poner otro en su lugar, símbolo de posesión, de dominio; la voluntad del hombre que ejerce sobre la materialidad del otro un poder tocando. Las manos de Anetta que reciben y luego se retiran. La mano de Liliana Felipe sobre el pezón de Victoria Gutiérrez, una mano que evoca a Gabrielle de Estrées, pero una mano también que con dos dedos toca un pecho vivo que siente, cuyos nervios palpitan, confiando en su compañera, son las manos del compromiso y del dominio a la vez.

b) La mano en el mentón. Un gesto de persuasión: don Giovanni reteniendo a Zerlina, obligándola a mirar su rostro, sus ojos. Lorenzo buscando la mirada de Adriana, una mano que persuade o una mano que seduce. Tomar el mentón es una forma de controlar el órgano de la seducción del otro, la boca. Se puede tomar el mentón para dominar, pero nunca obligar la mirada, o bien, se puede tomar la comisura de los labios para seducir.

c) La mano que sostiene la promesa escrita. Leer es también una promesa, ver leer es un medio visual que compromete. Los ojos que se encuentran con la letra, los ojos de da Ponte queriendo ver en Anetta que lee, el efecto de la promesa. La promesa escrita es una promesa que se lee con voz interior, es una promesa que se lee en silencio en un diálogo con la promesa interna, la más profunda. La promesa escrita, la palabra escrita es un acto de «resonancia» de la promesa que dialoga, sin que uno lo pueda evitar, con las promesas hechas a uno mismo.

d) Sujetar la cintura por detrás es el acto de dominio sobre la región de intimidad más profunda del otro. La espalda como territorio donde habita la vulnerabilidad. Ofrecer la

espalda es un acto de confianza. Permitir que el otro te abrace por la espalda es signo de entrega. El don Giovanni que persuade, que toma por la cintura subiendo hacia los senos de Zerlina. Es ya así inevitable acceder a la promesa, ya no se es más fuerte. La penetración por la espalda, los otros observando, los otros, nosotros que vemos de frente el éxtasis, una chica entregada a su pulsión sexual, olvidada de su cuerpo que se ha entregado ya por la espalda al otro, a todos los otros y a nosotros.

e) El encuentro de miradas. La promesa de los ojos a los ojos. Ver al otro es verse a uno mismo. Anetta y da Ponte se miran, Zerlina y don Giovanni se miran, la chica y el chico se miran, el padre y la hija se mira, don Giovanni se mira a sí mismo: mirar es pactar. Mirar profundamente de frente al otro es un acto de promesa. Carbonell pacta con su actriz. Un don Giovanni se encuentra a sí mismo, el espejo narcisista en la mirada de uno mismo es siempre el espejo del otro, del otro que en potencia es uno, de aquel que se puede ser. Mirar de frente al otro es un movimiento erótico. Mirar al otro para amarlo, para destruirlo o para crear con él, es siempre un movimiento erótico que nos enfrenta al abismo con la muerte. Perderse en la mirada del otro, perderse en el abismo del otro, entregarse al mar interno del otro a través de sus ojos, de su tristeza, de su arrogancia, de su acto seductor. Mirar de frente es el instante previo de la fusión, el más intenso, es el único sitio donde habitan la duda y la certeza como un todo, el uno antes del todo, un simulacro de continuidad.

f) La mano en el rostro del otro, el rostro cercano, respirar el aliento del otro justo antes de fundirse. La lengua aquí no puede prometer, está tomada por el aliento del otro, las manos sostienen y dominan, pero no poseen. Son las bocas las que se encuentra justo antes de fusionarse. No son dos cuerpos, son dos almas. No importa si el cuerpo después romperá la promesa, en este instante la promesa se cumple.

Cúmulo 2

Ahora nos ubicaremos en el otro episodio de la ópera en donde se produce un acto de promesa de don Giovanni. En este cúmulo se agrupan las «reverberaciones» y «ecos» relacionados con la escena en la que don Giovanni convence a su criado Leporello de cambiar sus ropas para poder seducir a la criada de donna Elvira. Para que tal cosa pueda suceder, es necesario que donna Elvira abandone su casa, por lo que don Giovanni hace un plan para que Leporello, ataviado con sus ropas de caballero, seduzca a donna Elvira y se la lleve lejos. En la primera «reverberación» del libreto podemos ver descrita la táctica de seducción que don Giovanni le transmite a su criado: "Ascolta bene: quando costei qui viene, tu corri ad abbracciarla, falle quattro carezze, fingi la voce mia: poi con bell'arte cerca teo condurla in altra parte."⁵⁹⁵

Dos aspectos que resultan interesantes sobre este episodio, en cuanto a los actos de promesa amorosa se refiere son: por un lado, el cambio de identidades como una forma de promesa erótica, ya que como lo hemos mencionado antes una de las potencias eróticas presentes en don Juan es la de seducir con la posibilidad de devenir otro. En este caso don Giovanni le da la oportunidad de facto a Leporello de ser él por un tiempo, seducir a partir del cambio de ropas se puede entender como un acto de promesa. Por otro lado, el hecho de que le pida que finja la voz, veremos en el desarrollo de la escena que es esta capacidad la que permitirá sostener la verosimilitud del cambio de identidad. Lo que subraya la

⁵⁹⁵ Don Juan: "Escucha bien: cuando aparezca tú corres a abrazarla, le haces cuatro caricias, finges mi voz y, más tarde, con maña, intentas llevártela a otro lugar."

importancia del acto lingüístico durante el rito de seducción, más allá de lo que el cuerpo haga.

En la primera «reverberación» del video de *Donna Giovanni* podemos ver cómo se acentúa la pulsión erótica del cambio de identidades a través de la sensualidad con la que don Giovanni (Astrid Haddad) y Leporello (Regina Orozco) se desnudan del torso y cambian ropas mientras se escucha al fondo a donna Elvira (Jesusa Rodríguez) cantando "a taci ingiusto cuore". En la escena de la seducción de Leporello a donna Elvira normalmente en la ópera se ve a don Giovanni escondido y a Leporello bajo la ventana de donna Elvira moviendo la boca y el cuerpo como marioneta mientras la voz de don Giovanni canta para seducirla. Es un acto de seducción en donde se dividen el cuerpo que seduce con las ropas del libertino y la voz. Se materializa la contradicción entre el acto de habla y el cuerpo durante el acto de promesa.

Para esta escena Jesusa utilizó la referencia pictórica del cuadro manierista de la *Olympia* de Manet⁵⁹⁶ en el que se observa a una mujer blanca desnuda recostada en su lecho y a su sirvienta de raza negra ofreciéndole un ramo de rosas. En el «eco» y las tres «reverberaciones» fotográficas que encontramos en este cúmulo en relación a la obra de Manet, se puede observar el cuadro y el *tableaux vivant* que solía hacerse en esta escena, aunque en el video lo que observamos es muy distinto.⁵⁹⁷ Se conserva sin embargo la figura de donna Elvira recostada en su lecho y a don Giovanni y Leporello en una proximidad

⁵⁹⁶ Este cuadro pintado en por Edoard Manet pertenece actualmente a la colección del Museo Louvre en París. Desde la perspectiva de Bataille para quien, como ya hemos dicho antes, "el manierismo es la búsqueda de lo febril!" Manet es considerado como "el primero de los pintores en apartarse resueltamente de los principios de la pintura convencional, al representar lo que realmente veía, y no lo que hubiera querido ver [...] los desnudos de Manet tienen una brusquedad no disimulada por el ropaje de lo habitual - que deprime-, ni de lo convencional -que suprime-." Bataille, *Las lágrimas*, 194.

⁵⁹⁷ Las razones por las que en esta función no se hace la escena con la referencia pictórica tan explícita me son desconocidas, puede ser que esto haya respondido a la intervención de Alejandro Luna que hizo algunos cambios en la escenografía y la iluminación en las últimas funciones.

física seduciéndola mientras ella duerme; cabe destacar que esta configuración de la imagen de la doncella dormida a la que la despierta la presencia seductora de un hombre la hemos ya visto antes en la escena de la película de Saura en la que Lorenzo conoce a Anetta. Se sublima la idea de la mujer en el lecho, como una potencia erótica latente que despertará a través de la seducción con el acto de habla. En este caso permite que la escena del engaño se realice fluidamente ya que, aunque Leporello y don Giovanni están ambos junto al lecho, donna Elvira duerme. El amo le toma la mano al criado para hacerlo quitar el manto que cubre el cuerpo desnudo de la dama, se enfatiza así el rol de maestro de don Giovanni que enseña el lenguaje de la sensualidad a su sirviente que con timidez descorre el velo. Finalmente, donna Elvira despierta cayéndose de la cama con un matiz entre trágico y cómico que enfatiza la posición manierista del desnudo.

En la otra «reverberación» del libreto se puede leer el momento en el que Leporello, aún con las ropas de su amo, le jura a donna Elvira que no la volverá a engañar. El acto de promesa en realidad ya ha sido hecho a través de la voz de don Giovanni, pero el pacto de fidelidad lo lleva a cabo Leporello fingiendo la voz y haciendo una mimesis de las palabras y los gestos que tanto ha tenido oportunidad de aprender al lado de su patrón. En la «reverberación» del video de Jesusa vemos a donna Elvira vendada de los ojos, se evidencia así que mantener la promesa, que a su vez es engaño, depende exclusivamente de la capacidad de Leporello de imitar a don Giovanni. En un primer momento prestó su cuerpo para prometer y en el segundo su voz. Aparece don Giovanni asustándolos con un sonoro grito para correrlos del lugar y tener la libertad de seducir a la criada.

Por último, en este cúmulo podemos ver también la «reverberación» del corto de Ricard en donde observamos que también existe de manera explícita un cambio de identidad. Ya hemos hablado antes de la ambigüedad argumental de este corto, así como de

las doble-subjetiva que le permite a Carbonell generarla. En este breve fragmento podemos ver el instante en el que el padre se mira al espejo y deviene otro al ver en el reflejo un rostro con antifaz distinto al suyo. La sincronización entre la imagen visual y la sonora en el instante en que se mira en el espejo funciona, a través de una música disco que aparece como un sonido fuera de campo, como un signo del cambio de dimensión, surge así la figura del *Doppelgänger*. Sabemos que al atravesar el umbral de la puerta será otro, sin dejar de ser él mismo. La doble-subjetiva que emplea Carbonell se expresa como una promesa de cambio de identidad como la potencia erótica que le permitirá acceder a la cabina erótica. El pequeño fragmento de la música disco funciona además como una promesa colectiva que promete "fiesta", se da como un elemento de vectorialización que nos hace querer cruzar la puerta. Esta música será empleada de nuevo más adelante en el cortometraje.

Cúmulo 3

En las «reverberaciones» de este cúmulo se pueden apreciar diversos aspectos de la escena 16 del Acto II, conocida como el episodio de la serenata, en la que vemos a don Giovanni entonando una *canzonetta* para la criada de donna Elvira. Ataviado con las ropas de Leporello e imitando vocalmente el registro y entonación de su criado, en don Giovanni se hace patente su condición de conocedor de todos los lenguajes. Es un camaleón que sabe aprovechar el lenguaje del cuerpo y la voz para convertirse en lo que sea necesario. La estructura musical de la *canzonetta* y la instrumentación apoyan esta transfiguración del personaje: es una melodía sencilla que acompaña la voz del seductor con una mandolina⁵⁹⁸,

⁵⁹⁸ La *canzonetta* es una melodía que está en re Mayor, el tono principal de la ópera, aunque la mandolina no cumple aquí una función de resonancia, como lo hacían las maderas en el *La ci darem*, porque su sonido

generalmente tocada por él mismo. La letra de la canción es un discurso amoroso bastante común, podría ser cualquier canción popular que se canta al llevarle serenata a una mujer. Jesusa Rodríguez la llevó a escena recurriendo a algunos matices cómicos, por el ángulo de la cámara de video no sabemos exactamente qué es lo que está haciendo la criada de donna Elvira (Francis Laboriel) que hace reír tanto al público, más allá de observarla con una emoción casi infantil mientras tiende la cama y se sienta sonriente, la «reverberación» del video nos muestra sobre todo a don Giovanni (Daniel Jiménez Cacho) cantando con la mandolina. La presencia del personaje que llega a acompañarlo (Astrid Hadad) nos evoca de inmediato a un contexto pueblerino, pareciera un compadre que llega a apoyar la serenata en medio de la borrachera con la botella de aguardiente en la mano.

Cúmulo 4

En este último cúmulo de este apartado nos ubicaremos en el plano de las promesas de matrimonio de Mozart y da Ponte. En el fragmento de las *Memorias* podemos leer el último relato sobre su vida amorosa, que es de hecho la narración de cómo conoció a su esposa la inglesa Nancy Grahl⁵⁹⁹. Tras su vertiginosa vida de libertinaje da Ponte encontró en Nancy una compañera de vida con la que sí estuvo dispuesto a comprometerse para el resto de su

se extingue rápidamente, a nivel del timbre macro si genera una resonancia sobre la voz del barítono, una expansión de los armónicos de su voz hacia el registro agudo. Es decir, igual que en el episodio anterior de conquista, la música está diseñada para enfatizar y apoyar la voz como discurso privilegiado para la seducción.

⁵⁹⁹ Lorenzo da Ponte y Nancy Grahl, hija de un rico negociante, prestamista, especulador de alto riesgo y fabricante de bebidas alcohólicas, se casaron en la sinagoga bajo el rito judío, hubiera sido imposible casarse por la iglesia católica por un lado porque da Ponte como podemos recordar era abate, y por otro porque la familia de Nancy era anglicana; él tenía 43 años y ella 23. Su matrimonio duró cuarenta años, vivieron juntos en Londres, y emigraron a Nueva York donde pasaron buena parte de su vida juntos. Lorenzo se fue a Estados Unidos huyendo de sus acreedores, puso un tiempo una tienda de abarrotes gourmet, una librería y finalmente se dedicó a la enseñanza de las letras italianas en la Universidad de Columbia hasta su muerte en 1938. Tuvieron cuatro hijos. La anécdota que narra da Ponte en sus *Memorias* fue cierta, el libretista fungió primero como celestino entre Galliano y Nancy, el padre de ella indignado por el interés del mercader le ofreció la mano de su hija a Lorenzo.

vida. En la «reverberación» de *Io Don Giovanni* que es de hecho la última escena de la película, vemos a Lorenzo da Ponte y a Anetta tomados del brazo cruzando la plaza. Saura rescata el hecho de que el libretista haya terminado felizmente casado, aunque no con Anetta, para dar un cierre feliz a su historia. Es interesante la referencia musical que Saura elige para esta escena final, escuchamos desde el inicio de la secuencia el aria *Voi che sapete*⁶⁰⁰ de las Bodas de Fígaro, una de las más famosas arias de esta ópera, en la que se exalta el sentimiento amoroso. La promesa de amor y matrimonio en la vida de da Ponte y en la ficción de Saura aparece como una promesa cumplida. Anetta interroga a Lorenzo si es él ese don Giovanni, a lo que él responde: "Lo fui, pero volví del infierno para estar con vos". Ese da Ponte transformado por el amor, un hombre de corazón "nuevo", sin duda funciona como una esperanza de que las promesas pueden ser cumplidas, sin embargo, desde mi perspectiva, este final nos deja con la misma sensación que tenemos cuando escuchamos el epílogo del final de *Don Giovanni*: el orden social restablecido que resulta un pacificador para el espíritu, pero también un efectivo modo de domesticar, aunque sea temporalmente, la pulsión erótica. La luz ámbar que ilumina armónicamente la plaza por la que caminan da Ponte y a Anetta no es ya una luz azulada, la potencia de *Don Giovanni* se duerme, los amantes se besan mientras escuchamos: "[...] Sento un affetto pien di desir, ch'ora é diletto, ch'ora é matir. Gelo e poi sento, l'alma avvampar, e in un momento, torno a gelar. Ricerco un bene fuori di me, non so chi'l tiene, non so cos'è [...]"⁶⁰¹ En la música y

⁶⁰⁰ Esta aria pertenece a la ópera *Le nozze di Figaro*, es una canción que el joven Cherubino ha compuesto para la condesa, Susana lo acompaña en la guitarra. La letra nos habla del amor como una emoción nueva, es ese amor inocente, adolescente, que lleno de desconcierto busca entender lo que siente.

⁶⁰¹ "Siento un afecto lleno de deseo, que tan pronto es placer como martirio. Me hielo y luego se me enciende el alma, y al cabo de un momento me vuelvo a helar. Busco un bien fuera de mí, no sé quién lo tiene, no sé que es."

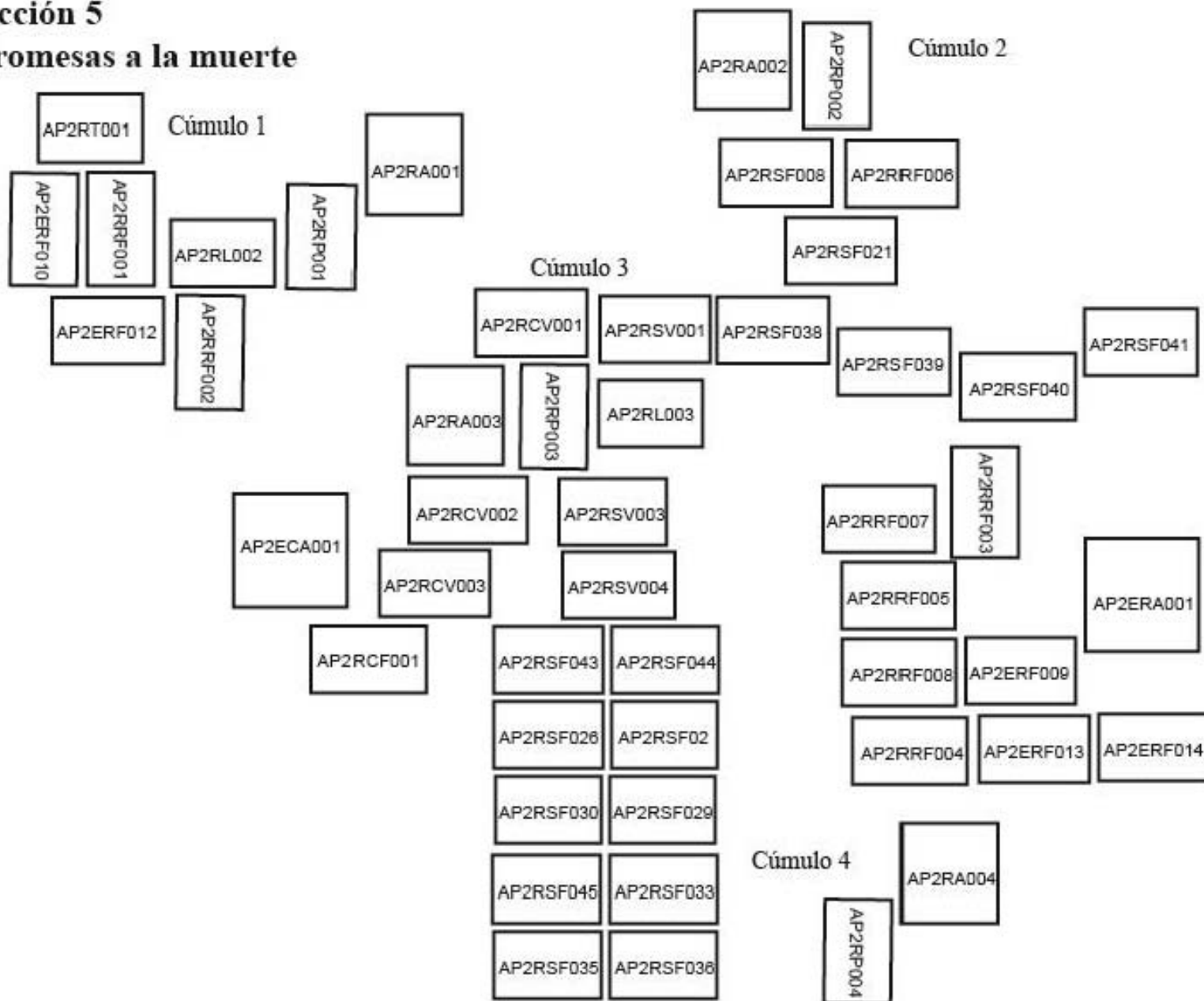
las palabras del "Voi che sapete" persiste entre la sutileza y la ternura la fuerza del erotismo, abismo que no se comprende, movimiento hacia lo otro fuera de uno mismo.

En lo que respecta a Mozart, las dos «reverberaciones» que aquí se incluyen son, por un lado, una carta de éste a su padre, en la que le narra el contrato matrimonial que fue obligado a firmar por el tutor de Constanza, y por otro lado, la reunión de algunos fragmentos de cartas escritas por el músico a su esposa. Dos aspectos resultan significativos: por un lado, la tensión que se establece en la primera «reverberación» entre la promesa escrita como forma de legitimar el acto y la promesa de palabra que está vinculada con el honor. El acto de ruptura del contrato llevado a cabo por Constanza se nos muestra como una forma de promesa amorosa, ya que al hacerlo deposita su fe, confía en el amor de Mozart y en su palabra. La promesa de amor y matrimonio de Mozart a Constanza fue una promesa cumplida y al mismo tiempo representó en la vida del músico la ruptura de promesa a su padre en varios niveles. El amor entre Mozart y Constanza, como se puede leer en las apasionadas e incluso eróticas cartas que el músico le escribía a su mujer, parece haber sido un amor en el que al menos algunas promesas sí fueron cumplidas.

Promesas a la muerte

La afirmación de la vida incluso ante la muerte es, según Georges Bataille, la expresión máxima del erotismo. En cualquier representación ligada al mito de don Juan, esta potencia erótica surge como una de las «resonancias» más características. La búsqueda de continuidad, la fusión con "lo otro", sólo halla verdadera existencia en el encuentro con la muerte. En la ópera de *Don Giovanni* la presencia de la muerte está condensada en una sola figura, la del Comendador. Como en cualquier rito fundamental en el que se inicia con la

Sección 5 Promesas a la muerte



muerte y se termina con la muerte, en esta ópera la muerte del Comendador inaugura el argumento y el regreso de su espíritu en forma de estatua, que viene a llevarse al transgresor a los infiernos, lo cierra. Veremos en los cuatro cúmulos que conforman este apartado de qué manera se presenta esta potencia erótica en la relación intermedial entre las tres obras implicadas en este trabajo y las «reverberaciones» del *Don Giovanni*.

Cúmulo 1

Este primer cúmulo se organiza en torno a la escena del encuentro de don Giovanni y Leporello en el cementerio con la estatua del Comendador en la que el libertino, mostrando su nulo temor a la muerte, obliga a su criado a invitar a la estatua a cenar a su casa. Ya hemos dicho antes que don Giovanni está prometido a la muerte, la velocidad con la que vive el presente consumiendo instantes sin importar las consecuencias de sus actos nos muestran una faceta autodestructiva que entraña un deseo erótico por la muerte vertiginosa.

El encuentro con la estatua da inicio a la entrega de don Giovanni, a su auto sacrificio, que, si bien se plantea argumentalmente desde una perspectiva moral, como el castigo divino hacia el disoluto derivado de sus malas acciones, veremos que es también, en el plano de lo simbólico, un acto de entrega amorosa: la promesa cumplida del erotismo sagrado. La actitud de don Giovanni ante la amenaza de la muerte, su falta de miedo, ha sido una pulsión latente durante toda la ópera como podemos notarlo, por ejemplo, en las palabras que aparecen en el fragmento de la primera «reverberación» del libreto que pertenece al final del primer acto: "È confusa la mia testa, non so più quel ch'io mi faccia, e

un orribile tempesta. Minacciando, o Dio, mi va. Ma non manca in me coraggio, non mi perdo o mi confondo, se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa."⁶⁰²

El encuentro que Leporello y don Giovanni sostienen en el cementerio inicia con el cambio de ropas que les permite recobrar su identidad, lo que resulta significativo porque nos indica que don Giovanni se está preparando para su encuentro con la muerte, cita a la que no puede acudir con otra identidad. Es de noche y el espacio mismo del cementerio denota una actitud osada de parte de don Giovanni, busca como refugio un sitio al que a nadie la gusta ir, sin embargo, él está cómodo, e incluso se muestra irreverente entre los muertos. Es esta desfachatez la que irrita a la muerte que, representada en la voz del Comendador, le dice a don Giovanni "Di rider finirai pria dell'aurora!"⁶⁰³

Es importante destacar que la invitación que le hace don Giovanni a la estatua es evidentemente un acto en el que convoca a la muerte, le pide directamente ir a su casa a compartir los alimentos, es decir simbólicamente a comulgar⁶⁰⁴ con él. Aunque en la escena vemos al criado que a punta de espada intenta articular la invitación que su amo le pide haga a la estatua, finalmente la muerte sólo habla con don Giovanni; lo que resulta vital para entender el acto lingüístico de la promesa que se da entre don Giovanni y la muerte.

⁶⁰² Don Juan: "Mi cabeza está confusa, ya no sé lo que me hago, y una horrible tempestad me está, oh Dios, amenazando. Mas no me falta el valor, no me pierdo ni confundo. Aunque se cayese el mundo, nada me atemorizaría."

Este fragmento del libreto pertenece a la última escena del primer acto, es decir al final del baile en casa de don Giovanni, en donde la multitud iracunda le dice que pagará sus culpas. Es interesante notar que la representación de la amenaza divina sea el sonido del trueno ("Odi il tuon della vendetta"), que de alguna manera se nos presenta como la primera advertencia y a la vez promesa del desenlace final.

⁶⁰³ Estatua del Comendador: "¡Dejarás de reír antes del alba!"

⁶⁰⁴Estoy pensando en la invitación a cenar como un acto de comunión, que en su sentido más simple implica sencillamente "compartir el pan". Evidentemente también están presentes aquí los elementos católicos cristianos del simbolismo de la cena, sin embargo, estas profundidades rebasan por el momento los objetivos de este análisis. Hago por lo tanto esta acotación sólo para destacar que en la ópera de Mozart y da Ponte también tenemos un nivel teológico e incluso metafísico, íntimamente ligado a sus conocimientos masones, de los que sin embargo me veo en la necesidad de dejar para futuros análisis.

De hecho, es en el sencillo y único intercambio de palabras entre don Giovanni y la estatua en donde podemos advertir que se lleva a cabo la promesa, acentuando la importancia del acto locucionario: "don Giovanni: Parlate, se potete. Verrete a cena?; Estatua del Comendatore: "Sì."⁶⁰⁵

La escena del cementerio en la puesta en escena de Jesusa Rodríguez está cargada de implicaciones simbólicas muy potentes por la presencia de la réplica de la escultura del *Éxtasis de Santa Teresa*⁶⁰⁶ en escena. El rostro de la Santa nos ha acompañado durante toda la obra completándose poco a poco en los telones del fondo, pero esta vez es el cuerpo entero atravesado por la flecha del ángel el que se presenta en la escena en lugar de la sólita estatua del Comendador. Lorenzo Bernini creó la pieza basado en los escritos de Santa Teresa⁶⁰⁷ en los que describe un sueño en el que un ángel le atravesaba el pecho con una flecha de amor divino que le provocó una sensación de dolor y gozo simultáneo, lo que la llevó a un éxtasis dejándola desfallecida levitando sobre las nubes. La sola relación transmedial que se entreteje entre el texto de Santa Teresa de Jesús, la escultura de Bernini,

⁶⁰⁵ Don Juan: " (a la estatua) Hablad si podéis: ¿vendréis a cenar?; Estatua del Comendador: ¡Sí!"

⁶⁰⁶ El *Éxtasis* o *Transverberación de Santa Teresa* de Bernini tallado en mármol blanco pertenece al grupo escultórico de la Capilla de Cornaro de Santa María de la Victoria que está en Roma. El cardenal Federico Cornaro le encargó al arquitecto, pintor y escultor napolitano Gian Lorenzo Bernini la construcción de su capilla fúnebre la cual fue edificada entre 1647 y 1652. El artista barroco construyó un espacio que puede ser considerado como teatral ya que se plantea como un escenario en el que cuidadosamente fueron pensados los elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos para generar

⁶⁰⁷ Específicamente en el siguiente fragmento de la biografía de la Santa escrita entre 1562 y 1565: "Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suela ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada, que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen; más bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacia dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento." Santa Teresa, *Libro de la vida*, capítulo XXIX, 3.

la referencia medial que hace Jesusa en esta escena y el encuentro con la estatua del Comendador en la ópera daría para un estudio interesantísimo, sin embargo, por el momento baste con decir que, para la directora de *Donna Giovanni*, tal referencia medial le permitía exaltar el discurso sobre el erotismo femenino a través del arrebató místico de la Santa. El planteamiento de la muerte como un éxtasis místico en esta puesta en escena sirve para anunciar que la muerte de don Giovanni, en este caso, será una muerte en la que se mezclen el dolor y el gozo. Ya que el libertino está invitando simbólicamente al amor divino a comulgar con él, quiere ser atravesado por la flecha del ángel, aquí corporizado por Francis Laboriel. La relación de Santa Teresa con el ángel, en la escultura de Bernini, está organizada por dos diagonales: la descendente representa el espíritu hecho carne, y la ascendente la carne hecha espíritu. Este don Giovanni invita al éxtasis para encontrar su propia transverberación en el encuentro divino con la muerte.

A través de las «reverberaciones» fotográficas⁶⁰⁸ que se incluyen en este cúmulo, referentes a esta escena, podemos apreciar la réplica de la estatua sobre la que se sitúa Francis Laboriel en la doble referencia al Comendador y al ángel; la acompañan en escena un Leporello (Regina Orozco) temeroso y don Giovanni (Liliana Felipe) empuñando la espada en actitud irreverente.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Dado que el video de toda la última parte de *Donna Giovanni* está bastante dañado, no se incluyen «reverberaciones» videográficas en esta y algunas otras escenas. Se puede consultar en la página del Instituto Hemisférico del Performance (<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es>) el video completo, en el que el lector podrá apreciar algunos segmentos de estos episodios. Sin embargo, contamos con algunas «reverberaciones» fotográficas que nos permiten tener una idea aproximada de lo que sucedió en dicho acontecimiento. Resulta sintomático que sea precisamente la muerte de don Giovanni la que se perdió en el video, recordemos que siempre que se trate del estudio de un acontecimiento efímero estaremos ante un duelo, en este caso nos toca asumir que la pulsión de muerte de los propios archivos nos enfrenta a abordar la muerte de don Giovanni en *Donna Giovanni* desde una lectura de la ausencia.

⁶⁰⁹ En el video de la página del Instituto Hemisférico se puede ver a Astrid Haddad encarando a don Giovanni. Se ve también que en la escena se empleaba el humo como recurso para generar una atmósfera misteriosa en la que sobresale la imponente figura y gestualidad de Francis Laboriel que con el torso

Cúmulo 2

Se presentan aquí algunas «reverberaciones» del inicio de la cena en la que don Giovanni, con la mesa preparada, está a la espera de la muerte. Siendo consecuente con la promesa hecha a la estatua de invitarla a cenar, don Giovanni y sus sirvientes preparan un banquete para recibirla. Resulta interesante notar el contraste entre la mesa que se aprecia en la «reverberación» fotográfica de la puesta en escena de Jesusa Rodríguez y las de la misma escena en la película de Carlos Saura: la mesa que se nos presenta en la metaficción de Saura es un banquete lleno de exuberancia, una vajilla de plata que sostiene un faisán, fruta y platillos exquisitos; la opulencia de la escena crea una atmósfera en la que los excesos propios de representación de la sensualidad y carácter dionisiaco de don Giovanni se presentan a través de la riqueza de la mesa. En contraste, podemos observar que en *Donna Giovanni* brindan los sirvientes enmascarados en torno a una mesa de madera en la que hay solamente algunos trozos de carne. En el video⁶¹⁰ se puede ver que la mesa solía tener el cuerpo desnudo de una de las actrices, mismo que don Giovanni "comía" lamiéndole y mordisqueándole los pies, mientras Leporello en otro extremo del escenario se deleitaba con otro cuerpo, también desnudo, cubierto por un velo gris. El banquete en *Donna Giovanni* es carnal.

desnudo, aceitado, sostiene amenazante la flecha con la mano derecha, como atravesando el cuerpo de la Santa.

⁶¹⁰ Este fragmento tampoco está presente en el cúmulo porque pertenece a los archivos dañados, las alusiones que hago al respecto son reflexiones extraídas de lo poco que se puede apreciar en la página del Instituto Hemisférico.

Cúmulo 3

La cita con la muerte es inevitable para cualquier don Giovanni, la muerte en forma de estatua se aparece para frenar su carrera, sin embargo, la entrega final del libertino se expresa con matices distintos en cada una de sus manifestaciones. Veremos en este cúmulo cómo se desarrolla la potencia de esta promesa erótica «resonando» en cada obra con frecuencias distintas. Ya hemos visto antes que la obertura de *Don Giovanni* inicia con una alusión a la muerte; son de hecho los mismos compases que acompañan la entrada de la estatua del comendador a la casa de don Giovanni⁶¹¹. Como podemos notar en las dos «reverberaciones» videográficas con las que inicia este cúmulo la misma estructura circular de la ópera se repite en las obras de Saura y Carbonell en las que podemos apreciar que en la música extraficcional⁶¹², que acompaña los créditos del inicio en ambas obras, resuena la entrada del Comendador, se evoca a la muerte a través de distintos medios. En el cortometraje de Ricard, los valores de sentido que esta entrada nos proporciona son fundamentales para la comprensión de la obra: escuchamos en los primeros treinta y dos segundos los primeros compases del aria final del Comendador, haciendo alusión a la muerte, acompañados del sonido de sirenas de la policía o de alguna ambulancia, que nos indican que algún siniestro ha sucedido, por lo que de inmediato sabemos que estaremos ante el escenario de un crimen. Carbonell logra a través del diseño sonoro, sincronizado

⁶¹¹ La indicación del *tempo* en *andante* (término musical que proviene del verbo italiano *andare*) en su tonalidad de re menor que está marcada tanto para el inicio de la obertura como para la entrada del Comendador, por cierto, el mismo que Mozart usa en su Réquiem, puede asociarse a la idea que en aquella época se tenía de la música religiosa y de ultratumba.

⁶¹² La música y el sonido de los créditos en un audiovisual son considerados como extra ficcionales, en algunos casos pueden tener un alto valor de sentido ya que funcionan como elementos anticipatorios de la trama.

además con la imagen visual en la que vemos la pantalla en tonos grises y negros teñirse de rojo, introduciéndonos en un ambiente de suspenso.

En el caso de Saura la evocación de la figura del Comendador está representada a través de un medio visual: vemos junto con los créditos la imagen de una góndola que navega por los canales de Venecia transportando una estatua del Comendador, que apunta con el dedo índice, acompañado de atriles y escenografía de la producción de una ópera, que más tarde sabremos que es la versión de *Don Giovanni* de Bertati y Gazzaniga. Acompaña a esta imagen visual, que por cierto también está iluminada en tonos azules, el fragmento del *Verano* de Antonio Vivaldi. La conjunción de los filtros azules con este fragmento musical se establece desde el inicio como un recurso dramático que cada vez que aparece nos remitirá, como ya hemos dicho, a una pulsión erótica. El acento de los violines y los cellos que, con sus trémulos, a máxima velocidad anuncian la llegada de la tormenta, producen una atmósfera de inquietud y expectativa. Resulta significativo escuchar a Giacomo Casanova, cuando se encuentran la góndola en la que viajan él y da Ponte con la embarcación en la que es transportada la estatua, cantando "Don Giovanni". Reconocemos por la entonación que se trata de las palabras que profiere el Comendador al entrar a casa de don Giovanni en la ópera de Mozart y da Ponte. Con este simple detalle Saura nos deja claro, desde la primera escena de su película, el vínculo entre el personaje de Casanova y *Don Giovanni*; es como si desde años antes de que ésta se haya compuesto, el famoso conquistador la tuviera gestándose en su cuerpo. Simbólicamente podemos entender la góndola que transporta la producción de la ópera de Bertati, como un contenedor del mito

de don Juan, un mito que se desplaza entre las aguas de Venecia al encuentro de sus próximos creadores.⁶¹³

Ahora bien, regresando a la escena final de la ópera, podemos destacar en la «reverberación» del libreto el momento en el que la muerte, en forma de estatua, corresponde a la invitación de don Giovanni, acudiendo a cenar a su casa, estando ahí le advierte: "Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste; altra cure più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò!" Dejando claro que la muerte se alimenta de la vida y no de alimento de la tierra. Prosigue diciendo: "Tú me invitaste a cenar, sabes cuál es ahora tu deber. Respóndeme: ¿vendrás tú a cenar conmigo?"⁶¹⁴ La promesa hecha a la muerte por don Giovanni en el cementerio está en el tránsito de sellarse, la estatua a través de estas palabras cuestiona al libertino si sostendrá su promesa, si comulgará con ella. El conquistador, incapaz de cumplir sus promesas, se enfrenta a la muerte diciendo que de cobardía jamás será acusado, con el corazón firme en el pecho, sin ceder ante la oferta de la estatua de que se arrepienta y cambie para salvar su vida, y sin temor alguno cumple su promesa a la muerte estrechándole la mano con la palma completa.⁶¹⁵

⁶¹³ En las cuatro «reverberaciones» fotográficas que están presentes en este cúmulo, vinculadas a esta primera escena de la película de Saura, podemos apreciar a detalle el encuentro entre da Ponte y Casanova con la estatua, así como la gestualidad de la mano del Comendador que apunta como signo de amenaza divina pero también como indicando la dirección a seguir, como diciendo "sígueme". Por otro lado, resulta interesante observar la embarcación sin el filtro azul de la iluminación de Storaro, ya que nos permite ver los detalles del contenido de la góndola.

⁶¹⁴ "Estatua del Comendador: ¡No se nutre de alimento mortal quien se nutre de alimento celestial! Otros asuntos más graves que éste, otros anhelos me han traído aquí."; "Estatua del Comendador: Tú me invitaste a cenar, sabes cuál es ahora tu deber. Respóndeme: ¿vendrás tú a cenar conmigo?"

⁶¹⁵ "La palma de la mano recibe su nombre de las ramas extendidas de la «palmera». La denominación de los dedos (*digit*) se explica porque son diez (*decem*), o porque coexisten en unidos en una perfecta conjunción (*decenter*): encierran en sí el número perfecto y el más armonioso orden." (Cfr. con Isidoro de Sevilla, *Etimologías* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), 857.) De lo que se desprende que el intercambio de palma a palma que se da con el estrechamiento de la mano nos remite a la unión armónica entre dos cuerpos, se sella con este gesto el cumplimiento de la promesa de don Giovanni a la muerte.

Asistimos así a la muerte de don Giovanni, que por un lado se nos presenta a nivel argumental como el castigo divino, en el que el cielo hace justicia llevándose al transgresor a los infiernos, pero por otro, en el plano de lo simbólico, como el acto erótico de la entrega amorosa a la muerte. La promesa cumplida deja a don Giovanni sin boca que sea capaz de volver a prometer y sin cuerpo que pueda romper sus promesas. El disoluto se diluye por completo en la continuidad anhelada, haciendo patente el erotismo sagrado, el sacrificio del cuerpo. El fuego que agita sus entrañas y turba su alma se nos muestra como un dolor físico, en el último momento don Giovanni, como cualquier mortal siente temor, pero al mismo tiempo está en su propia transverberación, es un fuego que transmuta y sirve como vehículo para llevarlo al abismo.

Veamos ahora de qué manera se expresa la potencia erótica de la promesa a la muerte en las tres obras de este estudio: en las dos «reverberaciones» en video de Ricard Carbonell vemos los dos momentos en los que se explicita la relación con la muerte. El primero nos muestra la continuación de la escena del *peep-show*, que como ya hemos dicho, es una condensación simbólica de todo el argumento de *Don Giovanni*, así como del cuento de E.T.A. Hoffmann. La promesa a la muerte ya había sido anunciada con el cruce de miradas entre la chica del espectáculo y el padre-voyerista-asesino que hemos abordado en la sección de promesas de amor y matrimonio. Ahora vemos entrar a una tercera figura que se suma al show, es un hombre enmascarado que surge de entre las cortinas rojas del fondo de la cabina, ataviado con un traje que remite a un imaginario del porno sadomasoquista. Su entrada es anunciada por la música de la estatua del Comendador, llega como presagio de la muerte, pero también como condena. Hay una doble significación en la figura de la muerte en esta escena, es la misma duplicidad que encontramos en la escena

final de *Don Giovanni*: muerte como condena al libertinaje y muerte como fusión erótica. Carbonell logra en esos pocos segundos transmitir con la renuncia del padre-voyerista-asesino a continuar viendo el espectáculo el dolor y la culpa del padre, el voyerista que se irrita por la llegada de un tercero que sabemos que rebasado por su necesidad de posesión y control sobre la chica la acabará matando. Dos signos importantes en este episodio son por un lado, la luz roja que resplandece sobre su rostro cuando entra la muerte, representada por la segunda figura masculina en el espectáculo; esta luz se puede leer simbólicamente como la implicación en el asesinato ya que le "tiñe" de sangre el rostro; por otro lado, el hecho de que el personaje masculino presione con el dedo el botón, lo que subraya el acto voluntario de encguecerse, acompañado del sonido que se apaga en señal del ensordecimiento. Se condensan así simbólicamente todos los prejuicios machistas que juzgan a la mujer que goza sin reparos de su libertad sexual. Con la entrada al *peep-show* de ese tercer personaje sabemos que la muerte de la "libertina" será inevitable.

En la otra «reverberación» en video vemos al padre sentado en la cama, en la escena final del cortometraje, que vuelve a la estructura circular. El discurso que inició con los compases de la obertura cierra con la muerte del padre que, rebasado por la culpa, se pega un tiro en la boca. Aunque aquí no vemos el gesto de la mano estrechándose, la mano está presente de otra manera: es una vez más el instrumento, el vehículo para entregarse a la muerte, el padre toma entre sus manos la pistola y luego sosteniendo con la mano izquierda el pañuelo blanco en la que estaba envuelta, dispara con su mano derecha adentro de su boca. Perder el cuerpo por la boca es otra manera de resolver la misma potencia simbólica que hemos visto en *Don Giovanni*: siempre la mano, la boca y el fuego presentes. La última toma cenital de la cama que podemos apreciar en la «reverberación» fotográfica, nos

muestra la fusión erótica de los dos cuerpos muertos que condensan la figura del padre, del asesino, de la hija, etc.; el cuarto desordenado como escenario del exceso de violencia y de consumo. Ya no hay máscara que encubra la identidad de nadie, ni espejo que la refracte, no hay egos humanos, sólo el abismo vertiginoso de la muerte en el que la sangre de los dos cuerpos se mezcla tiñendo las sábanas. A través de la doble-subjetiva de cámara, que ha permitido la ambigüedad durante todo el corto, nosotros hemos estado involucrados siempre desde la mirada del padre-asesino; en esta escena final ya no es así, se desambigua nuestro papel como espectadores. Esta vez vemos la escena del padre sobre la cama en un primer plano, ya no hay ambigüedad, somos nosotros viendo morir los prejuicios sociales representados en el padre y es hasta este momento en el que se nos vuelve real la muerte de la chica.

En *Io Don Giovanni* la escena final de la ópera coincide con el estreno de *Don Giovanni*. Hasta ahora, todas las escenas pertenecientes a la ópera que habíamos abordado, han correspondido con los ensayos que los personajes de la película llevaban a cabo como preparación para el acontecimiento del estreno. El hecho de que Saura acople la escena final de la ópera con el momento del gran acontecimiento del estreno le permite acentuar la carga dramática en el argumento de la historia.

Pasando ahora a las «reverberaciones» de *Io Don Giovanni* veremos que una vez más están presentes los dos planos que se han manejado durante toda la película, por un lado, la historia del proceso de composición de la ópera y por otro, la escena de la representación de la ópera en el teatro. En la primera escena podemos ver a Giacomo Casanova y a Lorenzo da Ponte discutiendo sobre cuál será el final más apropiado para el personaje de don Giovanni. Lo que resulta interesante de esta escena es que podemos ver,

por primera vez en la ficción de Saura, una ruptura entre da Ponte y Casanova, la división de opiniones nos marca simbólicamente la muerte de la vida libertina del libretista. Aunque Casanova le expresa que seguramente quiere mandar a don Giovanni a los infiernos, y no otorgarle por una vez el paraíso, como él sugiere, como un acto de condena al libertinaje de su protector, da Ponte le aclara que es él quién se identifica con la figura del transgresor y que sólo matándolo podrá liberarse de la carga de su vida pasada, para estar "puro" y amar apropiadamente a Anetta. Se articula entonces como una promesa erótica doble: hacer que el personaje de don Giovanni le cumpla la promesa a la muerte, le permite a da Ponte efectuar la promesa de amor a su enamorada.

En la segunda escena de Saura podemos ver la cristalización de las promesas eróticas a la muerte manifiestas en varios planos. El director eligió que el fragmento de la ópera que se representara en el episodio del estreno fuera la última escena. La conjunción de estos discursos en el argumento de la película produce un efecto climático. Vemos presentes en la ficción del acontecimiento convivial⁶¹⁶ a todos los personajes relevantes de la historia: la secuencia alterna los rostros de Casanova, da Ponte, Mozart y José II y su séquito con fragmentos del episodio de la ópera que sucede sobre el escenario del teatro, construido por los enormes panales estampados. Vemos a don Giovanni ir hacia la puerta con un gran candelabro en la mano, se dirige hacia la muerte portando la luz, va a abrirle la puerta a su propia muerte iluminado.⁶¹⁷ Vemos en escena al Comendador que se presenta como un espíritu blanco, cubierto por un velo; es un espíritu que se desplaza sin rigidez, muy distinto a la estatua de la representación de Bertati. El temor común de los humanos

⁶¹⁶ Recordemos que en realidad el estreno de *Don Giovanni* no se realizó en Viena sino en Praga, y no estuvieron presentes ni el emperador José II, ni Giacomo Casanova.

⁶¹⁷ Este signo es importante porque como lo veremos más adelante para Mozart el encuentro con la muerte no tenía nada de temeroso, era el fin último de la vida, es probable que las concepciones masónicas sobre la muerte de ambos compositores se hayan influido para la construcción de la escena final de su ópera.

por la muerte se representa en la figura de Leporello, que asustado busca esconderse debajo de la mesa y hará todo lo posible por persuadir a su amo de entregarse a ella.⁶¹⁸ En el plano del discurso lumínico podemos destacar que Storaro representa la llegada de la muerte con una intensa luz blanca; la llegada de la muerte no es la llegada de la penumbra, es antes que nada una iluminación, que se proyecta además, no sólo en el rostro de don Giovanni, también en el de Casanova y da Ponte, como indicando su complicidad. El trabajo de sombras, característico de las películas de Carlos Saura, se observa también aquí: don Giovanni es una sombra que es iluminada por la muerte a la llegada del espíritu del Comendador. El acto de sellar la promesa entregándose a la muerte se observa con el gesto característico de dar la mano con la palma completa, en el instante en que esto sucede el rostro de don Giovanni pasa de la sombra a la luz. Después de que se ha efectuado el trato con la muerte comienzan a llegar las sombras del infierno, enmascaradas de blanco con antorchas de fuego rodean al libertino, en el fondo corren ríos de lava. El fuego que abraza a don Giovanni se proyecta en el rostro excitado de Mozart a quien vemos en una entrega total dirigiendo a su orquesta.

En las «reverberaciones» fotográficas podemos ver por un lado los bocetos de Saura que muestran dos de las imágenes más representativas de esta escena: don Giovanni con el candelabro marchando hacia la puerta para darle paso a su muerte y rodeado de los espíritus del infierno. Podemos apreciar que la colorimetría que Saura había bocetado para estas escenas en términos generales permaneció. Por otro lado, vemos enfatizados los acentos lumínicos en el encuentro entre don Giovanni y la muerte, así como el diálogo gestual entre el libertino que consumido por las llamas de fuego arquea la espalda y los brazos hacia

⁶¹⁸ El temor de Leporello se enfatiza por la estructura rítmica de la música que está escrita en tresillos y produce en el canto del criado un efecto de desasosiego.

atrás recibiendo, entregado a su destino, mientras que Mozart con el fuego proyectado en su cuerpo con el rostro encendido y los brazos hacia el frente en actitud de dar. Se observa también el gesto de la boca abierta y el rostro en un éxtasis doloroso que podemos ver, tanto en la «reverberación» en la que don Giovanni da la mano al espíritu, como en la que es consumido por el fuego. Nos evoca también al rostro de la Santa en su transverberación, del que hablaremos a continuación en esta última parte del cúmulo destinada a la escena final de don Giovanni en la puesta en escena de Jesusa Rodríguez.

En cuanto a la forma en la que se presenta la promesa a la muerte en *Donna Giovanni* sólo contamos con las «reverberaciones» fotográficas y los pocos fragmentos que se alcanzan a ver del video⁶¹⁹, a través de ellas podemos ver la figura del Comendador encarnada por Francis Laboriel, representando al ángel de la escultura de Bernini, iluminada por una luz cenital blanca sobre su cabeza y portando entre las manos la flecha. En el video se le aprecia con unas grandes alas, aunque al parecer este fue uno de los cambios respecto al vestuario que se hicieron en la última etapa de la puesta en escena pues no se observa en las «reverberaciones» fotográficas. La alusión a su pertenencia a la estatua es tan sólo el detalle del manto gris que le cubre los hombros. Es un espíritu humanizado, en parte ángel y en parte, por el maquillaje y la piel aceitada negra, recuerda a un sacerdote vudú.⁶²⁰ Como se podía anticipar por la cena carnal que hemos visto que don Giovanni preparaba para la llegada de la muerte en esta puesta en escena, la fusión erótica en este caso aparecerá como una bacanal; una orgía llena de cuerpos desnudos que derrochan

⁶¹⁹ Se pueden consultar en la página ya citada arriba del instituto Hemisférico del Performance.

⁶²⁰ Esta alusión al sacrificio vudú probablemente es una «resonancia» del texto de Bataille tan cuidadosamente estudiado por Jesusa. En su libro *Las lágrimas de Eros* Georges Bataille incluye como parte de su estudio un pequeño apartado sobre el sacrificio vudú del que dice: "Con la imagen..., y quizá con el turbio sentimiento en el que se integran ebriedad y horror vertiginoso..., donde la realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte, posee un sentido mayor que la vida...y más frío."

Véase: Bataille, *Las lágrimas*, 243-244.

sensualidad mientras beben vino y se envuelven entre una tela roja. Separados de extremo a extremo del escenario don Giovanni y el espíritu del Comendador dialogan hasta que éste le dice que le de la mano; don Giovanni (Jesusa en el video y Liliana Felipe en las «reverberaciones» fotográficas de este cúmulo) se acerca a la estatua desnudándose del torso y le da la mano. Aunque el gesto de dar la mano está también presente, la carga simbólica de la promesa a la muerte se focaliza sobre todo en el rostro de don Giovanni que emula el gesto de la Santa Teresa en éxtasis, mientras el espíritu le toca con la mano la frente. Es un rostro que más que padecimiento nos revela el dolor placentero, la potencia erótica en su máxima expresión que es continuada, esta vez no por espíritus infernales, sino por los cuerpos gozosos que se entregan a la orgía haciendo un *tableaux vivant* del cuadro manierista *La bacanal de los Andrios*.⁶²¹ Jesusa exalta la potencia dionisiaca en esta escena, subvirtiendo la potencia de la muerte y convirtiéndola en una fiesta en la que se brinda por el deseo y el placer libre sin restricciones. Rodríguez cierra su puesta en escena, en lugar de condenando al libertino, enalteciendo y festejando el placer. La promesa a la muerte se convierte en la enunciación de una nueva promesa de placer y libertad.

Cúmulo 4

En este último cúmulo de la sección podemos ver las «reverberaciones» del epílogo final de la ópera. No se trata propiamente de una promesa erótica, sin embargo lo incluyo como un elemento que nos permite observar el restablecimiento del orden social, tras la muerte del libertino todo parece regresar a su cauce: Zerlina y Masetto regresarán a su casa tranquilamente a cenar consolidando simbólicamente su unión matrimonial; donna Elvira

⁶²¹ *La bacanal de los andrios* es un cuadro al óleo pintado por Tiziano entre 1518 y 1519. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid. Es una representación mitológica de una fiesta a Baco que se desarrolla en la isla de Andros. Las fuentes literarias en la que se basó Tiziano fueron Filostrato y Catulo. La tela roja y el vino fueron elementos que Jesusa conservó en su *tableaux vivant*.

regresará a su vida conventual para reestructurar el orden religioso el sistema de creencias que había sido derribado por su engegueda pasión; donna Anna le pide a don Ottavio que la espere un año más para casarse, continuará dando largas para no enfrentar la culpa que siente por la ausencia absoluta de amor hacia su prometido; Leporello decide no renunciar a su condición de criado, se ha ubicado en su jerarquía e irá a la hostería a buscar un buen patrón. La potencia erótica quedará latente. Sin embargo, ante la muerte de don Giovanni, funciona como un excelente chivo expiatorio que es capaz de llevarse las dudas y pulsiones del deseo transgresor con él al infierno. En las obras de Jesusa Rodríguez y Ricard Carbonell no hay presencia de este epílogo, probablemente porque no puede haber un restablecimiento del orden en un discurso que justamente está haciendo una crítica a la doble moral con la que la sociedad se maneja respecto a sus pulsiones eróticas. En ambas obras se trata de enfatizar el conflicto de la promesa, no de resolverlo. De maneras distintas se subraya para poner en evidencia que es un tema no resuelto y cargado de prejuicios. Las obras de Jesusa y Ricard son, de alguna manera, un pronunciamiento explícito respecto al mito.

En el caso de la película de Saura es muy distinto, las intenciones del director como ya hemos visto antes iban por otro camino, a él no le interesaba un pronunciamiento crítico respecto al tema, sino desarrollar el proceso creativo de la ópera. En este caso sí observamos una similitud con el epílogo que cierra la ópera: la película de Saura finaliza el argumento justamente con un aparente restablecimiento del orden haciendo que el protagonista principal, Lorenzo da Ponte, camine por la plaza tomado del brazo de su amorosa prometida mientras suena el *Voi che sapete* al fondo. Es un final más esperanzador sin duda, una promesa de amor, aunque también, desde mi perspectiva, una escena que resulta casi irónica y un tanto ingenua para los ojos del espectador.

Sección 6. Promesas rotas

Esta sección estará dedicada al abordaje de las imágenes que entrañan la potencia de la ruptura de las promesas. Ya hemos dicho antes que el mito de don Juan puede ser comprendido como el mito de la ruptura y el fragmento, ahora veremos de qué manera se manifiesta en las «reverberaciones» y «ecos» de las tres obras implicadas en este trabajo en su relación dialéctica con la ópera de *Don Giovanni*. Una de las características más representativas de don Giovanni es justamente su incapacidad para sostener las promesas de distintas índoles que hace a diestra y siniestra, sin embargo, resulta curioso notar que, como veremos ahora de manera explícita, son casi inexistentes los actos de ruptura de promesas que podemos localizar en el argumento dramático de la ópera. Veremos también cómo en el personaje de donna Elvira podemos advertir una representación simbólica de la conciencia, que opera como un elemento de advertencia, previniendo sobre la traición y generando una desconfianza en las promesas de don Giovanni. Más allá de los actos concretos del personaje, trabajaremos también con la potencia de ruptura de las promesas que se dan a nivel simbólico por lo que serán abordadas también las promesas rotas al padre y a la religión.

Evocación de promesas rotas

En este primer apartado veremos que la potencia de ruptura en la ópera se manifiesta primordialmente a través de la evocación de las promesas rotas de don Giovanni, principalmente rememoradas por dos figuras: Leporello y donna Elvira. De hecho, si atendemos con precisión el tema, veremos que fuera de aquel episodio abordado en la sección de *promesas de fidelidad* en el que jura al criado escucharlo y rompe de inmediato

su promesa golpeándolo, no hay otro acto localizable de ruptura de promesas por parte del libertino. La única evidencia de que don Giovanni rompió sus promesas son el catálogo, en el que el criado lleva la lista de las mujeres traicionadas por su patrón, y el personaje de donna Elvira, en sí misma, que se presenta como la prueba viviente de que efectivamente éste abandona a las mujeres.

Cúmulo 1

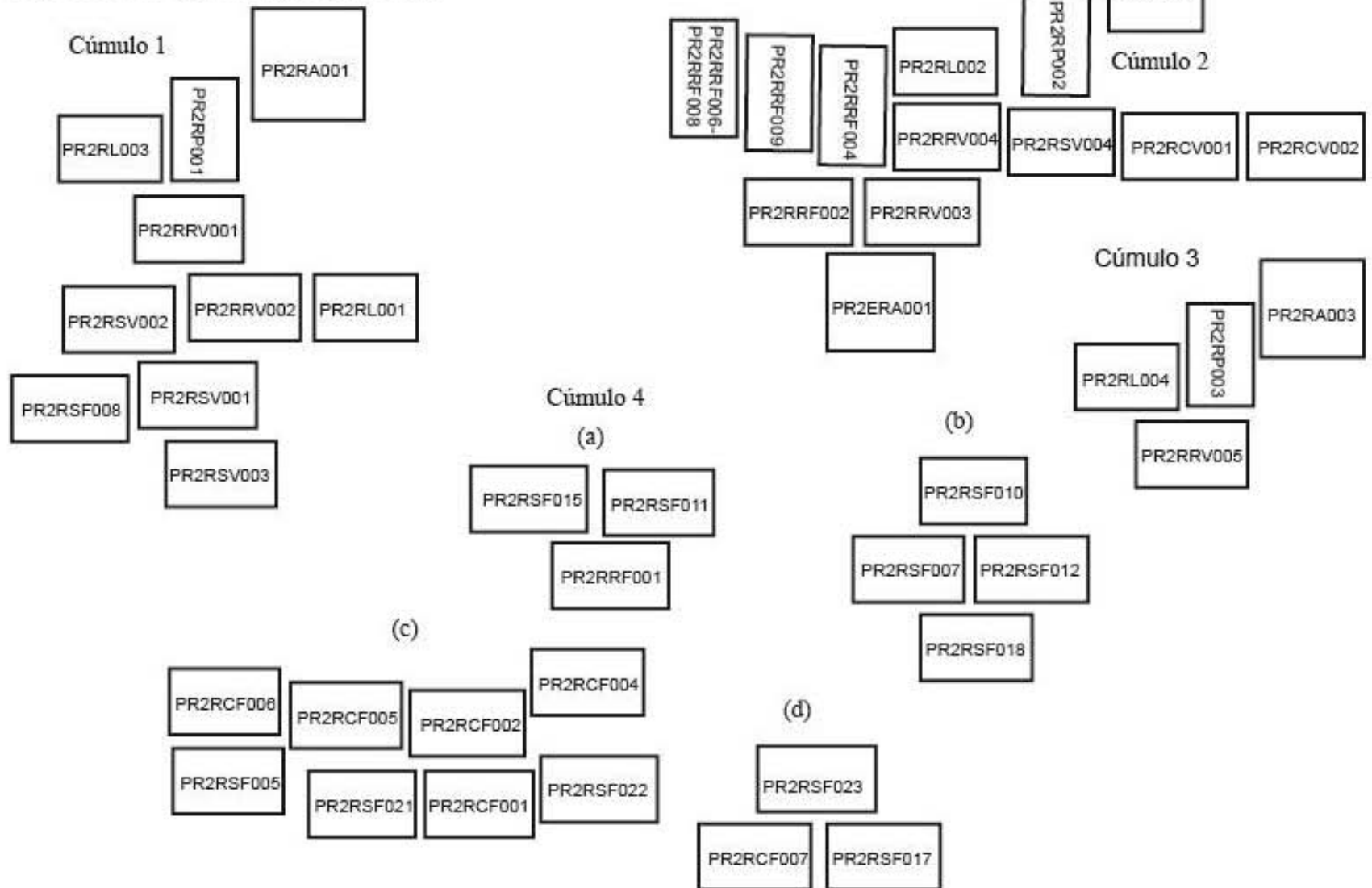
En este cúmulo tenemos la primera evocación de una promesa rota que se hace en la ópera a través de la voz de donna Elvira. Podemos apreciar, en la «reverberación» del libreto y la partitura, la entrada en escena de esta dama abandonada, con la que don Giovanni contrajo matrimonio⁶²², lamentándose profundamente por la traición sufrida, evocando de esta manera la promesa rota: "Ah, chi mi dice mai quel barbaro dov'è, che per mio scorno amai, che mi mancò di fe?"⁶²³ En estas palabras vemos la enunciación lingüística explícita de la evocación de la promesa rota. Elvira busca a don Giovanni para que se haga responsable del compromiso que asumió con ella, simboliza el dolor profundo por el amor perdido. La caracterización musical de este personaje fue compuesta por Mozart con una música casi anticuada, que de alguna manera está aludiendo a la tradición del orden religioso y eclesiástico.

En la primera «reverberación» en video que tenemos en este cúmulo, relativa a *Donna Giovanni*, podemos observar la aparición de donna Elvira (Jesusa Rodríguez)

⁶²² Recordemos que donna Elvira es la única mujer con la que don Giovanni se casa, la razón por la cual consuma la promesa de matrimonio es porque la única manera de hacer que ella rompiera su promesa, es decir de seducirla (separarla) era contrayendo nupcias ya que donna Elvira era una monja que se había ya comprometido con Dios. Representa por lo tanto el acto de transgresión máxima de don Giovanni pues implica la ruptura de la promesa religiosa.

⁶²³ Doña Elvira: "¡Ah! ¿Quién me dirá dónde está el bárbaro a quien para mi pena amé y que me fue infiel?"

Sección 6 Evocación de Promesas rotas



cargada de acentos cómicos y dramáticos. Un elemento que resulta importante destacar aquí es que, como ya hemos dicho, la promesa se rompe con el cuerpo, y es el cuerpo también al que vemos reaccionar ante la promesa rota. La ruptura se siente y se vive en la carne, como lo podemos ver encarnado en el personaje de donna Elvira; es un cuerpo que viene desplazándose desde muy lejos buscando reparar la herida. En esta puesta en escena la representación de Elvira porta consigo una doble potencia que se materializa a partir de dos signos: por un lado el sagrado corazón de hoja de lata que porta en el pecho, que funciona como un medio visual idóneo para evidenciar que trae literalmente el corazón fuera del cuerpo, acentuando la carga trágica de la escena; por otro lado, el abanico que agita con movimientos desesperados, marcando la sofocación de su desdicha, pero con una carga de comicidad que vuelve irónica la escena. Al cuerpo frente a la ruptura de la promesa amorosa le falta el aire, se encuentra afectado. El rostro de donna Elvira (Jesusa Rodríguez) transmite dolor y sin embargo la gestualidad de los movimientos de sus piernas y brazos están acentuando la comicidad, haciendo una sátira de esta mujer abandonada, llevándola casi al ridículo.

En la segunda «reverberación» videográfica, que muestra la continuación de esta escena, podemos observar el recitativo entre donna Elvira, Leporello y don Giovanni. Al reconocer a su marido donna Elvira le llama "monstruo, felón, nido de engaños" con lo que apoya la construcción del personaje como traidor. Describe más adelante la promesa rota evocando la historia: "In casa mia entri furtivamente. A forza d'arte, di giuramenti e di lusinghe arrivi a sedurre il cor mio; m'innamori, o crudele! Mi dichiari tua sposa, e poi, mancando della terra e del ciel al santo dritto, con enorme delitto dopo tre dì da Burgos t'allontani. M'abbandoni, mi fuggi, e lasci in preda al rimorso ed al pianto, per pena forse

che t'amai cotanto!"⁶²⁴ En esta descripción podemos ver descrito el *modus operandi* que utiliza don Giovanni, un círculo que se repite incesantemente: entrar furtivamente, prometer, y huir rompiendo la promesa para encontrar una nueva presa. Se evidencia la condición de don Giovanni como un ser del presente que nunca permanece, al que sólo le interesa el instante del ritual de seducción, ese ser efímero que promete con prisa huyendo siempre, el perseguidor perseguido por sus víctimas al que, como ya hemos visto, sólo la muerte lo puede frenar. Donna Elvira dice que la manera en que logró seducir su corazón fue "a fuerza de artimañas, juramentos y halagos", evidenciando que es la lengua la que enuncia las promesas de este conquistador. En la puesta en escena de Jesusa podemos notar que el abanico se convierte en un medio para expresar las emociones de donna Elvira, una especie de extensión de su cuerpo, con el que acentúa el dramatismo de la escena que alcanza su máxima expresión en el abrupto desmayo de la dama que se tira al piso al ver el pequeño libro que Leporello saca para leerle la lista de las promesas rotas de don Giovanni.

En las tres «reverberaciones» de video que tenemos al final de este cúmulo, sobre la película de Carlos Saura, encontramos la potencia de la evocación de las promesas rotas en dos niveles interrelacionados: por un lado, las promesas rotas de da Ponte a la Ferrarese y por otro, las de don Giovanni al personaje de donna Elvira que es interpretado justamente por la amante traicionada de Lorenzo da Ponte. En la primera «reverberación» podemos ver la conversación entre Mozart y su libretista mientras juegan billar⁶²⁵. Lorenzo temeroso por

⁶²⁴ Doña Elvira: "En mi casa entras furtivamente; a fuerza de artimañas, de juramentos y de halagos consigues seducir mi corazón: me enamoras, ¡oh cruel! Me declaras tu esposa. Y luego, faltando de la tierra y del cielo las sagradas leyes, con enorme delito a los tres días te alejas de Burgos. ¡Me abandonas, huyes de mí, y me dejas presa de remordimientos y del llanto como castigo por haberte amado tanto!"

⁶²⁵ Saura construye esta escena alrededor de una mesa de billar es un detalle curioso que nos denota que el director debe haber leído mucho sobre la vida del músico austriaco ya que es conocido, reseñado en varias de sus biografías, que Mozart y su esposa Constanza tenían una gran pasión por este juego, incluso se sabe que tenían una mesa de billar en su casa que ni en las graves penurias económicas estuvieron dispuestos a vender.

haber roto su promesa a Adriana de darle un papel protagónico en la ópera, y además haberla dejado por Anetta, teme que la ira de la diva la lleve a sabotear su *Don Giovanni*. Mozart le sugiere crear el personaje de una dama dolida, celosa y despechada. Saura transfiere el conflicto de la vida ficcional de da Ponte para crear una explicación de la génesis del personaje de donna Elvira. Resulta paradójico que la promesa rota de da Ponte a Adriana, de no haber compuesto un aria para ella, se restituya con la creación de darle un el personaje cuya esencia simbólica es justamente la de encarnar la promesa rota.

En la segunda «reverberación» podemos ver que, una vez más echando mano de las transparencias, Saura plasma la imaginación de Lorenzo da Ponte haciéndola aparecer atrás de la sala de billar, como un delirio de la Ferrarese sobre el escenario cantando el aria más dolorosa de donna Elvira, una especie de encarnación de la promesa rota en la voz: *Mi tradi*⁶²⁶. Es interesante que la escena esté planteada desde el punto de vista del interior del escenario, es decir, no estamos situados en el patio de butacas como espectadores, sino desde adentro como si pudiéramos ver los pensamientos de da Ponte y a la vez la intimidad doliente de Adriana Ferrarese trasfigurada en donna Elvira. El aria funciona como aglutinante narrativo que permite entender el juego de tiempos, en el que vemos el flashback de Adriana leyendo el libreto escrito por da Ponte en el que ella no figura, alternado con imágenes de ella cantando en el teatro. La vemos pasar del gesto doloroso a la ira; al final de la secuencia su rostro iracundo proyectado sobre la casa de Casanova, nos

⁶²⁶ El aria *Mi tradi quel alma ingrata* es cantada por donna Elvira en el segundo acto, unos momentos antes de la escena final. Es un momento dramático en el que se expresa el sufrimiento de esta dama abandonada pero también el reconocimiento de que aún siente en su corazón piedad por don Giovanni. Esta fue una de las arias que se añadieron para el estreno en Viena, aunque a diferencia del aria de Zerlina ésta si permaneció en el repertorio de la ópera. Se dice que Mozart y da Ponte la escribieron para complacer a Caterina Cavalieri, para permitir que tuviera un momento para lucir su voz, efectivamente fue esta cantante y no Adriana Ferrarese, como aparece en el argumento de Saura, quien interpretó el personaje de donna Elvira en el estreno en Viena de *Don Giovanni*.

anuncia que tratará de vengarse, como veremos en la tercera «reverberación» de esta película.

El encuentro entre Giacomo Casanova y Adriana Ferrarese resulta interesante sobre todo por la proyección que hace Saura del famoso seductor como arconte de las promesas del libretista. Casanova le entrega una lista a Adriana en donde ha anotado todas las relaciones amorosas de da Ponte, en la que aparece incluso la criada de la Ferrarese. Vemos aquí clara una doble transferencia: se asocia a Casanova con Leporello, el criado que anota en un libro las conquistas de su amo, así como a Lorenzo da Ponte con don Giovanni. Giacomo se manifiesta aquí, no sólo como autor intelectual de la ópera, sino también como creador de Lorenzo da Ponte, dice haberle dado forma según su personalidad y, en complicidad con Adriana, intentará sabotear el matrimonio del libretista con Anetta. La evocación de las promesas rotas se muestra en estas «reverberaciones» utilizando como medio para plasmarlas el texto escrito, tanto el libreto que Adriana Ferrarese lee notando su ausencia, como la lista que Casanova le entrega, inventario que a su vez enviará a Anetta con la intención de advertirle sobre la mala fama de da Ponte. Cumpliendo de esta manera con la misma función que cumple el personaje de donna Elvira en la ópera. Como veremos a lo largo de esta sección, las líneas entre la ficción de la vida y la construcción de la ópera se vuelven borrosas, se produce un flujo de influencias mutuas que resulta muy potente para el argumento de *Io Don Giovanni*.

Cúmulo 2

En este cúmulo están agrupadas las «reverberaciones» y «ecos» relacionados con la escena del catálogo, es una de las arias más representativas de la ópera en la que Leporello le narra a donna Elvira la lista de mujeres conquistadas por su amo. Ya hemos visto que para don

Giovanni el único tiempo que importa es el presente, sin embargo, a su criado si le interesa el pasado, archiva la memoria del libertino, se convierte en un arconte de la fama del seductor que en gran medida está construida por este registro. Dado que ya hemos hecho algunas explicaciones anteriormente sobre algunas cuestiones en torno a esta escena no me entretengo en el argumento⁶²⁷, pasemos directamente a las cuestiones referentes a esta escena en las que podemos ver la imagen de las promesas rotas por evocación. El listado que Leporello lee a donna Elvira está dividido en dos partes, la primera agrupa a las mujeres por países y cantidad, en la segunda se habla de sus características físicas. Es interesante notar que estas dos partes tienen también una clara diferencia en su estructura musical: el aria se divide entre la primera parte que es un *allegro* y la segunda que es un *andante*.⁶²⁸

Veremos que en las «reverberaciones» de las tres obras, en las que se observan las imágenes ligadas a la evocación de las promesas rotas en vínculo con ésta aria, estas dos partes se desarrollan de maneras muy diversas, pero siempre respetando la estructura de la división que prevalece. Comencemos por explorar cómo se manifiestan en la puesta en escena de Jesusa Rodríguez.

En las dos «reverberaciones» videográficas que tenemos sobre *Donna Giovanni* podemos observar que este episodio se desarrolla de una manera bastante atípica. Para la directora esta escena no debía abordarse poniendo como centro a Leporello, como suele

⁶²⁷ En el capítulo I La Promesa, en el apartado 4. La promesa: de Don Juan a *Don Giovanni* se ha hecho ya un primer análisis de esta escena. Véanse p.63.

⁶²⁸ Un dato importante sobre esta aria es que también está escrita en *minuetto* que, como ya he mencionado antes cuando abordamos el *la ci darem*, en el lenguaje operístico del siglo XVIII era un rasgo que convencionalmente se reservaba para las clases altas. El hecho de que Leporello cante este *minuetto* nos indica que está adoptando el lenguaje de su amo, se divierte cambiando de status para seducir a donna Elvira con su canto, una seducción con dejos de sadismo porque disfruta del dolor que le produce a la dama la lista de las conquistas de don Giovanni.

Véase: González Martínez, *El sentido en la obra*. 85.

hacerse. En su obra, Jesusa, mueve el foco hacia el personaje de donna Elvira con la intención de enfatizar el punto de vista femenino. Desde su perspectiva no tendría ningún sentido el recuento de Leporello si no prestamos atención a la dama. Ciertamente, lo que da sentido a la enumeración de las promesas rotas, el verdadero protagonista de la escena, es el dolor-deseo de donna Elvira. Para esta escena Jesusa eligió emplear la referencia manierista del cuadro del *San Sebastián* de Mantegna⁶²⁹. Durante la primera parte del aria, es decir durante el *allegro*, observamos a Leporello (Regina Orozco) sacando el libro de entre sus ropas y leyéndoselo a donna Elvira (Jesusa Rodríguez). Hasta este punto la escena parece desarrollarse de un modo bastante similar a lo que suele suceder en cualquier representación de *Don Giovanni*, quizá con una dosis mayor de lo habitual de acentos cómicos, en donde vemos a donna Elvira haciendo una parodia de sí misma agitando el abanico y persiguiendo a Leporello hasta que logra obtener el libro, ojeándolo desconcertada. Justo al inicio del *andante*, es decir, cuando comienza el relato de las características físicas de las mujeres, Leporello recoge del piso su bastón y pasándolo entre

⁶²⁹ San Sebastián es un santo reverenciado por la iglesia católica y ortodoxa. Nació en Narbona (Francia) en el 256 d.c. Era cristiano, pero pertenecía al ejército romano. Cuenta la historia que ejercitaba su apostolado entre sus compañeros soldados y visitando a aquellos encarcelados por su religión. Al descubrirlo el emperador Maximino, cercano a Diocleciano (primer emperador en desatar una persecución severa en contra de los cristianos) lo obligó a escoger entre ser soldado o servir a Cristo. El santo eligió aferrarse a su fe, por lo cual el emperador lo condenó a morir asado. Los soldados del emperador lo amarraron a un poste y lanzaron sobre él una lluvia de saetas, dándolo por muerto. Sin embargo, unos amigos suyos se acercaron y al verlo con vida lo rescataron y lo llevaron a casa de una noble cristiana (Irene esposa de Cástulo) quien lo mantuvo escondido mientras sanaban sus heridas. Cuando Sebastián recuperó la salud, en lugar de huir de Roma, como le aconsejaban todos, se presentó ante el emperador para reclamarle sus actos sanguinarios de persecución hacia los cristianos. El atrevimiento de Sebastián enojó a Maximiano quien lo condenó a morir azotado. Los cristianos recogieron su cadáver de un lodazal y lo sepultaron en la vi Apia en una catacumba que lleva su nombre. Murió a los 33 años igual que Cristo. El culto a este santo es muy extendido, se solía invocar contra la peste y contra los enemigos de la religión. Se le representa casi siempre desnudo, el atributo personal desde la Edad Media es una saeta y un arco entre sus manos. A través de los años fue adoptado como ícono de la comunidad LGBT (lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros) en parte por el personaje de Sebastián de la novela *De repente, el último verano* de Tennessee Williams. Las manifestaciones artísticas sobre este santo son incontables, en la pintura han sido un tema recurrente. En los tres «ecos» fotográficos presentes en este cúmulo aparecen las tres versiones que realizó Andrea Mantegna sobre este tema: La primera es de 1490 (Ca'd'Oro, Venecia), la segunda de 1480 (Museo de Louvre, París), y la tercera de 1456-1459 (Museo de Historia del arte de Viena).

los brazos de donna Elvira que sostiene impávida el libro, la clava como estaca al piso (con los brazos en alto sosteniendo el libro a manera de amarras). De este modo el resto del aria el foco central lo constituye la imagen de donna Elvira, que anclada recibe los flechazos de Leporello que le van atravesando, primero el sagrado corazón que lleva en el pecho, luego la cadera, el vientre y por último la frente. La evocación de las promesas rotas se manifiesta aquí con una gran fuerza performativa, el lenguaje del criado va literalmente penetrando el cuerpo e hiriendo a donna Elvira, se escenifica el "daño lingüístico". Es un dolor que está también conectado a una potencia erótica, muy similar a lo que sucede con el *Éxtasis de Santa Teresa*, en donde el dolor y el placer conviven. Lo vemos claramente expresado en los gestos del rostro de donna Elvira y en los sonidos que produce cada que es atravesada por una saeta: Las dos primeras flechas (las que quedan clavadas en el sagrado corazón que pende de su pecho) son recibidas con un claro gesto de sufrimiento y aflicción, un sutil gemido acompaña su penetración. La tercera flecha que atraviesa su cadera hace emerger un gemido de placer, mismo que se acrecienta cuando la cuarta flecha entra por su vientre. Leporello regresa a menear la flecha que tiene atravesada en el vientre moviéndola, como si fuera un instrumento de cuerda al que hace sonar, un arco capaz de llevar al éxtasis de un orgasmo. La escena termina con Leporello recuperando su libro y su bastón, liberando a Donna Elvira de su martirio.

Regresando al tono de parodia con el que inició la escena vemos a donna Elvira sacar dos de las flechas que atraviesan sus vestidos (la de la cadera y la del vientre) con las que comienza a tejer. En un instante pasa del martirio de *San Sebastián* a la encarnación del cliché de la mujer *abandonatta* que teje. La imagen de San Sebastián semidesnudo, erizado de flechas, soportando su martirio con gran fuerza de espíritu es una representación de la actitud humana frente al sufrimiento, pero sobretodo, es un símbolo de aquel que sostiene

su fe hasta el último aliento de vida, como sucede de hecho con donna Elvira en la ópera. El catálogo de las promesas rotas pasa de ser una mera evocación a ser la carne de Elvira atravesada por el dolor, pero también de un éxtasis placentero.

Ahora bien, en la «reverberación» del video de *Io Don Giovanni* se condensan los planos ficcionales que Saura ha venido manejando en toda su película. Vemos a Casanova, en su papel de autor intelectual de la ópera, dictando desde la butaca los números finales de lista del catálogo⁶³⁰. Una vez más como proyección del criado de don Giovanni, arconte y creador de la potencia de don Giovanni. En el ensayo de la escena del catálogo, en la que por cierto ya vemos al personaje de Adriana Ferrarese encarnando a donna Elvira, se expresan algunos elementos interesantes respecto a la forma en la que se solucionan las dos partes del aria: la primera parte está resuelta de un modo muy convencional, es decir aparecen Leporello y donna Elvira, igual que en la puesta en escena de Jesusa, con el libro que pasa de las manos del criado a las de la mujer afligida. Es interesante notar que el libro se convierte en un medio visual que funciona como un cuerpo capaz de condensar la carga energética de las promesas rotas, es ciertamente un objeto cuya presencia en escena es recurrente y al parecer insustituible en todas las representaciones de *Don Giovanni*. Sin embargo, lo que en realidad enuncia la evocación de las promesas rotas es el acto de leer acompañado del lenguaje cantado que esta enlistando los números y países de las mujeres conquistadas por *don Giovanni*. La segunda parte del aria Saura resuelve a través de la imagen visual la lectura del catálogo de características físicas de las mujeres haciendo que donna Elvira (Adriana Ferrarese) vea desfilando las sombras de las amantes de don Giovanni, que van pasando justamente como una evocación fantasmal de las promesas

⁶³⁰ La suma de las mujeres conquistadas por don Giovanni, según el catálogo de Leporello, es de 2065 damas. Dicha cifra ciertamente es metáfora de la voracidad sin límite del seductor.

rotas. La figura de donna Elvira de espaldas, que se va inclinando hacia enfrente como doblegada por el pesar, se refleja en los espejos haciéndonos ver que ella también es sólo un reflejo, una refracción del dolor en el que ella no es capaz de reconocerse a sí misma, pues, absorta en el dolor, sus ojos sólo posan la mirada sobre las sombras de las otras.

Por último, en las dos «reverberaciones» que tenemos aquí sobre el cortometraje de Carbonell, veremos cómo se expresa la potencia de la evocación de las promesas rotas en su discurso cinematográfico. Dadas las características de este cortometraje, la escena del catálogo como argumento no está presente, sin embargo, de manera simbólica si podemos encontrar algunas «resonancias» de esta potencia. En el primer episodio vemos al padre-voyerista-asesino regresando al *peep-show* y encontrando el espacio totalmente vacío; Carbonell en esta secuencia hace una transposición del relato de Hoffmann en donde el extranjero regresa al palco deseoso de encontrarse de nuevo con la cantante de donna Anna y simbólicamente con la potencia erótica de la ópera, encuentra el escenario vacío y escucha pasar una extraña corriente de aire que después sabremos fue el último suspiro de la cantante. La evocación de la promesa rota se puede ver expresada en esta idea del espacio vacío en el que ya no hay espectáculo, no hay música ni cuerpos sobre la plataforma del *peep-show*, sólo el sonido de la persiana que sube y baja, y sin embargo, al ver el espacio donde solía estar el espectáculo y la cortina roja de donde vimos surgir al "Comendador" «resuenan» las imágenes visuales y sonoras como una evocación de aquello que sucedió pero también como confirmación de la muerte de la chica.

En la segunda «reverberación» observamos al padre de la chica sentado sobre la cama consternado por todo lo vivido, es justo la escena previa a su muerte, el catálogo de las promesas rotas se aparece aquí a través del flash back de la mente del padre en el que se nos muestran los fragmentos, susceptibles de ser comprendidos como formas de ruptura de

una expectativa: los gemidos dentro de la habitación que se transforman en violentos gritos, la hija diciéndole "lo hago porque me gusta" mientras lo besa, la entrada del tercer personaje a la cabina erótica, etc. Esta vez el catálogo que "leemos" es una enumeración de imágenes visuales que evocan el dolor, pequeños fragmentos que como las flechas de Jesusa, o las siluetas de las mujeres vistas por Adriana Ferrarese, se clavan en la mente del padre hiriendo su psique y llevándolo a un dolor profundo.

Resulta interesante notar que, en las tres obras, así como en la ópera, las promesas rotas se manifiesten como acumulación de fragmentos y no como actos explícitos de ruptura de promesas, lo que nos lleva a concluir que la potencia de la promesa rota está siempre aliada a la discontinuidad. Es decir, a la potencia erótica del ser humano que se encuentra siempre en una dialéctica entre la evocación de un pasado, el cuerpo vivo doliente en un presente y la esperanza de un futuro en el que pudiera regresar al anhelo interno de la potencia erótica. La promesa rota es entonces un desplazamiento interno del ser, un movimiento erótico que entraña la nostalgia de continuidad de la que nos habla Bataille; el dolor es sólo un síntoma de la discontinuidad que evidencia que se está vivo, en la continuidad total de la muerte no hay cuerpo que pueda sentir dolor.

Cúmulo 3

En este cúmulo del apartado podemos ver otra evocación de promesas rota que se lleva a cabo en el argumento de la ópera. Ya hemos mencionado antes que donna Anna reconoce a don Giovanni como el culpable del abuso y la muerte de su padre a través de la voz. En la «reverberación» del libreto podemos leer la evocación del acto de transgresión, es de hecho el acto transgresor inaugural en *Don Giovanni* que donna Anna le narra a don Ottavio explicándole los hechos. Lo que resulta significativo, respecto a esta escena, es que según

el relato de donna Anna, lo que la hizo saber que no estaba en el lecho con su prometido fue justamente la voz del libertino. La promesa rota se nos muestra en dos planos, por un lado, la ruptura de promesa por la pérdida de virginidad y consecuente pérdida del honor de donna Anna por la violación de don Giovanni; por otro, el hecho de que ella al estar en el lecho con un hombre que creía su prometido estaba ya de por sí rompiendo su promesa de castidad al padre. En la «reverberación» del video de *Donna Giovanni* podemos notar que donna Anna (Astrid Haddad) lanza hacia el piso a don Ottavio (Daniel Jiménez Cacho) y relata la escena de promesa rota no como una confesión vergonzosa sino como una mujer empoderada en la que hay un incluso un dejo de placer mientras narra la dolorosa escena. Se vuelve a observar aquí la doble carga de la potencia erótica dolor/placer y en el acto de evocarla un movimiento pendular de las emociones.

Cúmulo 4

En este último cúmulo del apartado se han dispuesto algunas «reverberaciones» fotográficas que buscan acentuar la «resonancia» de la evocación de las promesas rotas a partir de un diálogo transversal entre las tres obras. Los escritos que acompañan estos grupos son sólo una guía para el lector que tienen la finalidad de detonar las posibles «resonancias» que se dan en el flujo que existe entre estos fragmentos. Los gestos que se describen pueden ser comprendidos como algunas de las fórmulas del pathos vinculadas a la potencia de la ruptura de una promesa.

a) La promesa rota siempre entraña una dualidad, produce dolor, pero también placer. Aquel que acompaña al ser doliente, la ironía, la burla, el poder que da saber que se puede herir. La risa como medio para herir. El pathos de la promesa rota tiene dos rostros, el

rostro del ser que se desprende de su ego y la risa dionisiaca de aquel que disfruta de ver sufrir. Leporello y Casanova como creadores de la potencia erótica, capaces incluso de disfrutar del sacrificio del otro. A esta donna Elvira clavada como mártir agonizante la acompaña un Leporello empático con el rostro, pero capaz de al instante siguiente convertirla en instrumento y objeto para hacerla sonar. El placer de ver al otro perder el ego, la risa irónica de la muerte como potencia de la promesa rota. No está aquí el cuerpo de aquel que la rompió, ser mensajero de una promesa rota otorga poder. Acompañar el dolor produce poder en el ser humano, porque nada más vulnerable hay que un ser en la continuidad del dolor físico y emocional que se ha olvidado de su cuerpo.

b) Comunicar que se ha roto una promesa. El papel como medio en el que la marca de las promesas rotas se acumula, se sedimenta. Comunicar por el impulso de una marca. el acto de leer, un acto de anagnórisis. Cobrar conciencia sin tener al sujeto enfrente. El lenguaje escrito es un lenguaje que también puede herir, lo que lo lee es la voz interior dialogando con la frustración de la promesa rota. Son las manos las que sostienen el papel, las mismas con las que se prometió, son las manos que detienen por la orilla. Los ojos observan la tinta cargada de ruptura, las marcas iterables que sólo son promesa rota para aquellas a las que la promesa se les rompe; la lista en manos de otro no tiene el poder de fractura, no es lo que está escrito es lo que se lee. Lo que aflige en lo profundo es la cantidad, la sedimentación de nombres y números, masas; en el fondo es el dolor del ego de no ser único ni distinto. Es el dolor del yo que no se reconoce en esa lista, que se ve en medio de otros nombres, es el temor a la continuidad erótica, al círculo. Los ojos son los que leen, las manos las que sostienen, otra vez presentes, pero en la promesa rota no hay encuentro de manos ni de

miradas, los ojos y las manos en el papel, sosteniendo y leyendo. La tinta sólo se puede leer con los ojos.

c) Leer la promesa rota en el espacio vacío, espacio en donde alguna vez hubo vida. Ver la promesa rota en la ausencia, en las siluetas que deambulan, ya no son mujeres son sombras de lo que alguna vez fue un ser vivo. Leer y reconocer la promesa rota en la ausencia, asomarse a la nada: la ausencia de tu nombre en el libreto, la ausencia del cuerpo de tu hija, la ausencia del amante. El vacío en una copa, y el exceso que lleva al vacío: el dinero. No hay cadáver, sólo la huella de la identidad oculta de aquel que rompió la promesa. No alcanzar a mirarse en ese espacio vacío, miedo a convertirse en sombra. La falta de testigos: nadie puede saber que allí hubo alguna vez un encuentro erótico. La promesa rota es pérdida, es ausencia, es añorar el cuerpo. En la evocación de la promesa rota se trata siempre de la evocación del cuerpo ausente: del cuerpo de la hija, del amante, de aquel que escribió y omitió tu nombre. Ser incapaz de mirarse al espejo, el dolor es vacío, mirar el vacío es estar ante la promesa rota, ante el abismo de lo que no está más.

d) El gesto: no poder mantener la espalda erguida, devenir caracol, espiral. La mirada baja, la espalda curva, querer regresar a la posición fetal. El dolor dobla al cuerpo. No se puede soportar una promesa rota con la columna recta, no puede mantener la mirada en el mundo, los ojos no quieren mundo quieren silencio. La promesa rota precisa recogimiento, duelo, pérdida de la conciencia. Dejar de saberse cuerpo, aunque sea por un instante, olvidando el cuerpo. La mente en cambio, está en movimiento. El cuerpo es sólo sangre hirviendo. Para digerir una promesa rota el cuerpo se aletarga, se inmoviliza. La caída: el reflejo de un

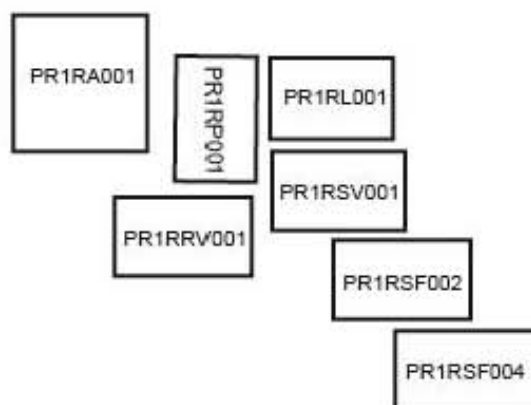
rostro acongojado, la lámpara tirada, el papel entre las manos con donna Elvira arrodillada en el suelo, ¿qué importa el cuerpo en esos momentos? La identidad está confundida.

Advertencia de traición

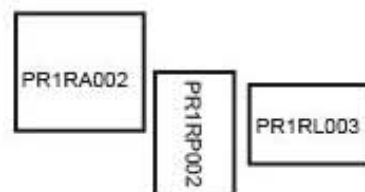
En este apartado nos acercaremos a la «resonancia» de las imágenes de la advertencia que, aunque no son propiamente promesas rotas, se vinculan a éstas porque comparten de alguna manera la misma potencia. Saber que alguien va a traicionar algo o a alguien, así como estar enterado de que se va romper una promesa, implica de alguna manera compartir la responsabilidad de esa ruptura si no se advierte al otro de lo que le puede pasar. En *Don Giovanni* la figura de la advertencia, que de alguna manera es también la de la conciencia es donna Elvira. En las constantes interrupciones de ésta dama podemos observar la expresión de la advertencia de las traiciones de don Giovanni, la irrupción es también una forma de ruptura. Elvira funge como desacreditadora de las promesas de don Giovanni, instauro la duda y debilita la fe de los otros en las palabras y los actos del libertino. Es interesante notar que en las secciones anteriores prácticamente no se había hecho mención del personaje de esta dama abandonada, y como podemos reparar, en esta sección todo parece girar en torno a ella, lo que nos lleva a deducir que de alguna manera donna Elvira entraña la potencia de la promesa rota en sí misma. Tal potencia parece expresarse a través de actos de interrupción, Elvira aparece y cambia el curso de las cosas. Recuerda de alguna manera al propio don Giovanni que entra, sale y siempre huye; donna Elvira es también un símbolo del fragmento, pero ella aparece con el propósito de suspender. Su potencia simbólica debe ser entendida más bien como la conciencia humana fluctuante que va y viene en el acontecer de la vida. Aparece siempre cuando las promesas de don Giovanni están en el tránsito de sellarse.

Sección 6 Advertencia de traición

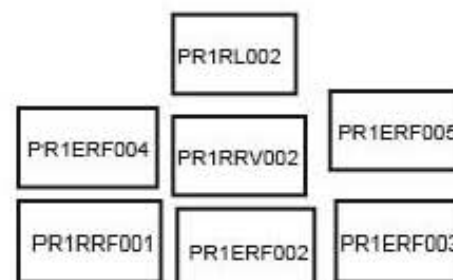
Cúmulo 1



Cúmulo 3



Cúmulo 2



Cúmulo 1

En este cúmulo podemos observar la primera interrupción de donna Elvira que se presenta al final del *duettino* en la escena de seducción de don Giovanni a Zerlina. Justo cuando el disoluto ha logrado convencer a la campesina y los dos al unísono cantan el *andiam*, aparece la furibunda dama para detener el acto de don Giovanni y advertir a la joven. Como podemos verlo en la «reverberación» del libreto, aquí presente, donna Elvira advierte con determinación a Zerlina del peligro en el que se encuentra: "Ah, fuggi il traditor! Non lo lasciar più dir! Il labbro è mentitor, fallace il ciglio." Vemos en sus palabras de donna que previene a la campesina concretamente de los labios y los ojos de don Giovanni; se acentúan estos como los dos elementos privilegiados con los que el libertino miente. En la música podemos escuchar que, aunque donna Elvira efectivamente está teniendo un gesto de protección hacia Zerlina, la potencia de la voz nos dice que también hay una fuerte carga de celos.

En la «reverberación» de la escena de *Donna Giovanni* esta doble emoción de donna Elvira se hace explícita porque la "protección" a Zerlina se observa, por la performatividad del cuerpo, con una carga de ira: Elvira (Jesusa Rodríguez) avienta a Zerlina (Victoria Gutiérrez), la jala de los cabellos, luego parece poseerla como un espíritu que entra en su cuerpo. De nuevo vemos un elemento aéreo vinculado a la figura de donna Elvira en esta puesta en escena, primero fue el abanico, ahora es un pañuelo blanco, pareciera como si a este personaje siempre lo acompañara un viento enfurecido que quiere apagar el fuego de don Giovanni. La promesa rota encarnada por donna Elvira se nos presenta como una especie de torbellino, y es que, si nos detenemos a pensarlo, cuando experimentamos una traición profunda, la sensación corporal es justamente la falta de aire, se produce un desasosiego que no tiene tregua ni permite descanso. Asociamos también la

promesa rota a una sensación térmica en el cuerpo de calor o de frialdad, por eso es usual encontrar en relación a la traición enunciaciones lingüísticas tales como "me hierve la sangre" o "me quedé helada". La figura de donna Elvira vuelve cuerpo la promesa rota.

En la «reverberación» que tenemos de la película de Saura podemos ver en el personaje de Adriana Ferrarese, que como ya dijimos es también donna Elvira en la ópera de esta ficción, cómo se manifiesta también como un elemento de interrupción. Llega a espaldas de Lorenzo da Ponte y con solo una mirada advierte a Anetta, haciendo que ésta retire sus manos y su mirada del libretista que la está seduciendo con sus palabras. En la mirada de Adriana, que podemos observar con detenimiento en la «reverberación» fotográfica, se condensan los celos, la ira y la capacidad de inducir a Anetta a que se levante y abandone el sitio.

Cúmulo 2

Otro momento significativo de interrupción de parte de donna Elvira es cuando llega con don Ottavio y donna Anna a poner en duda la credibilidad de don Giovanni que acaba de prometerles su protección.⁶³¹ Un detalle importante sobre esta escena es que las palabras de donna Elvira logran sembrar la duda, como podemos verlo en la afirmación que hacen Anna y Ottavio al unísono: "Incomincio a dubitar."⁶³² De hecho es justamente esta incertidumbre la que precede el momento en el que donna Anna reconoce a su agresor por la voz.

⁶³¹ Hemos abordado ya esta escena en las promesas de protección en la sección de *Promesas de fidelidad*.

⁶³² Doña Ana, Don Octavio: "Empiezo a dudar."

En la «reverberación» de Jesusa Rodríguez podemos ver que se hace una referencia medial al cuadro del *Santo entierro*⁶³³. La elección de este cuadro responde a la composición estética en la que se ve a todos los personajes unidos por un lazo que se enreda entre sus cuerpos, este elemento se convierte en un medio visual que evidencia el embrollo en el que están todos inmersos. Jesusa lo utiliza, además, para vendar los ojos de donna Anna (Astrid Hadad), haciendo alusión a la incapacidad de ésta para reconocer a don Giovanni por su cuerpo, se muestra como signo de la parálisis emocional en la que se encuentra por los sucesos. Vemos también, en el desplazamiento de donna Elvira (Jesusa Rodríguez) que gira sobre el lazo, una representación de la seducción que logra con su canto, envolviendo a todos para convencerlos de dudar. Es una advertencia mucho más sutil que la de la escena anterior porque no está acompañada del frenesí de los celos. Al final de la escena vemos el *tableaux vivant* con donna Elvira ocupando la misma posición que en el cuadro ocupa Cristo, probablemente haciendo una alusión a la potencia simbólica religiosa de este personaje. Vemos también que cuando don Giovanni (Francis Laboriel) se la lleva para evitar que siga diciendo cosas, con el pretexto de que es una loca enamorada que no está en su juicio y por lo tanto debe cuidarla, por un instante pareciera que el libertino está por besarla, como si a través de su discurso hubiera logrado seducirlo a él también.

⁶³³ Esta pintura en temple y óleo realizada hacia 1501 por Miguel Ángel actualmente se encuentra en la National Gallery de Londres. El cuadro representa a Jesucristo cuando es llevado al sepulcro. Todos están unidos por un lazo como mostrando la unión y complicidad del acto.

En el «eco» en el que se pueden apreciar las láminas de la exposición sobre los cuadros manieristas y los *tableaux vivant* de la puesta en escena se lee como título *Pietà*, este título es incorrecto, aunque efectivamente esta obra es del mismo pintor renacentista.

Cúmulo 3

En este último cúmulo podemos ver las «reverberaciones» del texto, la partitura y la música de *Don Giovanni*⁶³⁴ donde se expresa la última advertencia de traición hecha por donna Elvira. De nuevo la vemos intervenir en un momento en el que se está por sellar una promesa, esta vez es la promesa de don Giovanni hecha a la muerte. Mientras el libertino y su criado están cenando en la mesa esperando la llegada de la estatua, donna Elvira irrumpe para decirle a don Giovanni que como última prueba de su amor y sintiendo piedad por él le quiere pedir que cambie de vida. Vemos en este acto la representación simbólica en la figura de donna Elvira de la conciencia humana que le da una oportunidad a don Giovanni de reconsiderar su decisión. Pero el disoluto en realidad anhela su fusión erótica con la muerte, de tal manera que le contesta: "lascia che io mangi e se ti piace mangia con me". Es decir, la invita a unirse al banquete con la muerte, pero a la vez afirma que él ya ha decidido hacerlo. Esta vez la interrupción de donna Elvira no logra perturbar a don Giovanni, lo que reafirma que nada, ni siquiera la conciencia misma, es capaz de hacer que el libertino se desvíe de su propósito de abrazar su destino fatal. En este último diálogo que sostiene donna Elvira con don Giovanni, en la escena final de la ópera, se puede leer en las palabras de ésta dama una metáfora del último intento del mundo terrenal por retener la potencia erótica de don Giovanni. Dado que para que esto pudiera suceder implicaría que permaneciera condicionado a vivir con una pulsión normada, alejada de los excesos, tratándose de una energía ingobernable, como lo es la potencia erótica libertina, esto resulta impensable para don Giovanni.

⁶³⁴ En las obras de Carbonell y Saura no hay ninguna escena vinculada a este episodio, aunque en la puesta en escena de Jesusa el video está totalmente dañado por lo que es imposible advertir qué es lo que sucedió en este fragmento.

Promesa rota al padre

En esta sección veremos un ángulo distinto de la potencia de la ruptura de promesas, estableciendo un diálogo con la sección de *promesas de fidelidad* en donde hemos abordado la «resonancia» de las promesas ligadas a la fe. En este caso concreto veremos cómo se expresa el rompimiento de las promesas en el flujo de la relación padre-hijo, padre-hija, y viceversa, a partir de algunas «reverberaciones».

Cúmulo 1

Aquí encontraremos agrupadas las «reverberaciones» relacionadas con las imágenes de la promesa rota en torno al vínculo de Mozart con su padre. En las epístolas que Amadeus escribió a Leopold se trasluce una relación paterno-filial llena de desencuentros. Ya hemos dicho antes que la figura paterna para Mozart era una presencia importantísima, aunque también demoledora. Las exigencias que Leopold tenía hacia su hijo de que lograra honor, fama y dinero corresponden, además de a su temperamento ambicioso, a una característica de su tiempo, hasta cierto punto era la voz de la Ilustración que marcó la época.

En la primera «reverberación» textual que aparece en este cúmulo, podemos notar la obsesiva necesidad de complacer al padre, el temor y la angustia de aceptación. En esta carta Mozart muestra la indignación que le produce la falta de empatía de su progenitor, ante la decisión que ha tomado de dimitir de su puesto como músico de la corte de Salzburgo, debido a los conflictos y malos tratos del príncipe arzobispo Hieronymus von Colloredo. Esta carta sólo es una muestra de las emociones del músico, pero si se lee con atención la correspondencia entre Leopold y su hijo se observa recurrentemente la imagen del músico como un eterno deudor de la figura paterna. Como bien señala Ramón Andrés

en el epílogo de *Mozart, cartas al padre*: " [...] en la correspondencia al padre, el dolor está dicho en voz baja, pero es perfectamente audible para quien sepa de los conflictos humanos." ⁶³⁵

Se podría decir que, dado que cumplir con las expectativas de Leopold Mozart era una tarea imposible para su hijo, la vida de Amadeus fue de algún modo, respecto a su padre, una vida de continuas promesas rotas; sin embargo, la ruptura determinante entre ellos se dio a raíz del matrimonio de éste con Constanza Weber. Leopold simplemente nunca pudo aceptar esa unión, y hasta su muerte no cesó de recriminar a su hijo haber desperdiciado su vida con una mujer que a su juicio lo llevaría a la ruina. Leopold murió cinco meses antes del estreno de *Don Giovanni* en Praga, es decir cuando Mozart se encontraba en pleno proceso de composición de la ópera. En la segunda «reverberación» textual podemos leer la última carta que Mozart escribió a su padre, en la que se muestra angustiado por su enfermedad; está fechada el cuatro de abril, unas semanas antes de la muerte de su progenitor.⁶³⁶ La carta resulta de gran interés porque en ella Mozart expone su concepción sobre la muerte, es de hecho la única carta en la que habla de manera explícita de la común filiación masónica entre él y su padre. En los fragmentos que se incluyen en la «reverberación» se puede leer que para Mozart la muerte era "el objetivo final de nuestra vida", un estado que le producía consuelo y tranquilidad, "la llave de nuestra verdadera felicidad". El vínculo entre Amadeus y su padre fue profundo, más allá de los juicios, había un lazo de amor insondable.

En la película de Carlos Saura se plasma el momento en el que el músico se entera de la noticia de la muerte de Leopold. Como podemos ver en la «reverberación» sobre esta

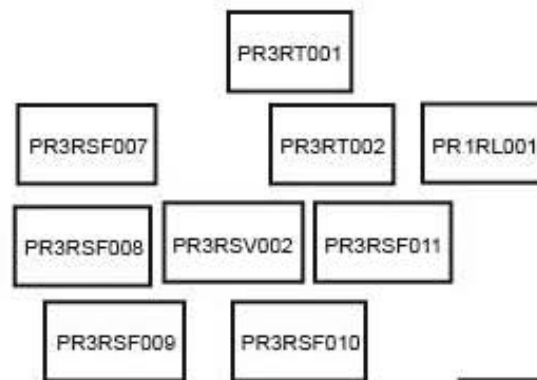
⁶³⁵ *Mozart, Cartas al padre 1777-1787* (España: Ken,2012), 175-183.

⁶³⁶ Leopold Mozart murió el 28 de mayo de 1787.

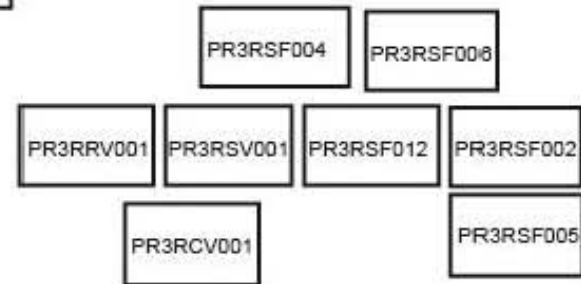
Sección 6

Promesas rotas al padre

Cúmulo 1



Cúmulo 2



escena hay algunos aspectos interesantes relacionados con la potencia de la promesa rota en la relación paterno-filial: por un lado, a nivel argumental, se destaca el hecho de que Mozart en el diálogo con da Ponte le confiesa la carga que representaba en su vida las exigencias de su padre, el interés de Leopold por el dinero y por hacer del músico una fuente de ingresos para su familia; le dice también que a pesar de todo lo amaba, pero confiesa que en sueños algunas veces deseaba su muerte. Este último hecho es el que llama nuestra atención, Mozart se siente culpable, asume que ha roto sus promesas como hijo, en especial por haberse casado con una mujer a la que su padre odiaba. El libretista asustado, por escuchar las palabras del músico afirmando que va a suspender la composición de la ópera, lo persuade diciendo que si es tanto su pesar debe ir con un cura. Mozart le pide que ya que él es abate lo absuelva, se entiende que del pecado que siente que ha cometido por sentirse liberado de la muerte de su progenitor. Hay algunos elementos estéticos presentes en este fragmento que nos marcan la doble potencia de la promesa rota, una ruptura que por un lado produce culpa, pero, sin duda, también liberación en el personaje de Mozart. Escuchamos, por ejemplo, el pasaje musical de la agonía del Comendador en *Don Giovanni*, la referencia medial que aquí se hace sirve como vehículo para narrar los pensamientos y emociones de Mozart, en donde por un lado surge la tristeza de evocar a un padre agonizante y por otro la culpa de "matar al padre". Lo que refuerza el argumento de pensar que la figura paterna en esta ópera estuvo fuertemente influenciada por los procesos de vida del compositor austriaco. Se hace evidente que es una música que sólo Mozart escucha en su interior: es una especie de flashback musical, que hace una autoreferencia al universo ficcional de la propia película ya que de inmediato nos remite a la escena que unos minutos antes vimos de la muerte del Comendador. El discurso lumínico, así como la construcción del diseño escénico, una vez más resultan fundamentales: vemos a da Ponte

seguir a Mozart a la parte de atrás del escenario, yendo literalmente hacia lo obsceno⁶³⁷ para tener un momento de intimidad. Como se acentúa en las dos «reverberaciones» fotográficas sobre este momento, podemos notar que la iluminación, cuando estamos viendo la escena detrás a través de la malla, tiene una luz ámbar acogedora, el reflejo de algunos de los actores sentado en la orilla del escenario y al fondo Mozart rodeado de utilería; pero al traspasar ese umbral, simbólicamente atravesando el velo, el discurso lumínico cambia radicalmente como enfatizando el pathos de la muerte con tonos grises y negros. El rostro de Mozart, sin embargo, acentuado además por la peluca blanca que porta, se baña en una luz blanquísima, otra vez vemos la muerte representada como una iluminación, tal y como Mozart desde su masonería la concebía. La promesa rota entonces, en esta escena, es

⁶³⁷ Me interesa destacar esta escena como una condensación simbólica en la que confluyen, gracias a las transparencias varios planos de representación, la confesión de Mozart detrás de escena cobra un peso simbólico mayor si atendemos al significado profundo de la palabra obsceno: " El término tiene proveniencias latinas, y aunque su etimología es incierta, incluye la preposición "ob---"("hacia"), que denota un carácter cinético, una afinidad con el movimiento. Respecto a la segunda raíz, podría tratarse de caenum, sucio, indecente, sin pudor, que ofende a los sentidos; o bien de scenus, literalmente "escena". Esta palabra, "escena", tiene en cambio orígenes griegos y desde luego, teatrales. Lo σκηνή significaba literalmente "cobertizo de paja", y era el espacio cubierto, fuera de vistas, que permitía a los sacerdotes dionisiacos, luego coreutas y actores, vestirse, cambiarse, mascararse y prepararse para aparecer en el mirador que es el teatro. La escena era pues, más originariamente, no el lugar de la visibilidad, el espacio de la representación, sino, más bien, el umbral y el espacio inaparente que la hacía posible. La estructura de lo σκηνή, de ese cobertizo donde ocurren las transformaciones, las transmutaciones, fue poco a poco creciendo, petrificándose y constituyéndose en un muro, generalmente en dos o tres niveles columnados, con puertas, ventanas y escotillas, así como otros dispositivos ἀπὸ μηχανῆς θεός (el *deus ex machina* latino), que servían a la aparición de los actores en el espacio de la representación. Sólo en un segundo momento, por efecto de un desplazamiento semántico, el espacio de la visibilidad se apropiará el nombre de la escena, cuando éste era, más originariamente, no el lugar de la representación, sino su frontera, una especie de *Grenzbegriff*, de concepto límite. Así pues, tomando en cuenta estas consideraciones, la noción de lo obsceno se nos desvela en toda su riqueza y complejidad. Lo σκηνή, en tanto considerado como lo cubierto por el cobertizo, tras bambalinas, hace implicar lo obsceno en el movimiento desde la representación y fuera de ella, hacia el misterio cubierto que la hace posible. Sin embargo, lo obsceno no es solamente aquello que está fuera o que sale de escena (por considerarse el límite para los sentidos, lo sucio, inmoral o indecente de mostrar), lo obsceno implica también el movimiento hacia---la---escena desde el espacio fuera de la representación. No es casualidad si en muchas tradiciones está prohibido mirar el momento del enmascaramiento--desmascaramiento, de la puesta del vestuario que será después utilizado durante el rito." Vicens Alba Osante, "Heiddeger, un pensamiento obsceno", (Ensayo no publicado).

también a nivel del discurso lumínico una promesa erótica, una fusión con lo otro que sobrecoge.

Cúmulo 2

En este cúmulo tenemos agrupadas algunas «reverberaciones» que muestra la relación padre-hija y la ruptura de promesas entre ellos. Es interesante observar en el panorama general, que se da entre los distintos fragmentos de las obras de Saura y Carbonell que aquí confluyen, que las promesas hechas entre la hija y el padre, el padre y la hija, y su consecuente ruptura, están estructuradas en función de los contextos históricos y sociales en los que se enmarcan. Ya hemos visto en el apartado de *promesas de fidelidad al padre* que las promesas en estas relaciones son promesas tácitas que se producen por la relación de consanguineidad y están regidas por las normas sociales. Vemos, por ejemplo, en la «reverberación» del video de Saura que da Ponte y Mozart instruyen a los actores-cantantes de su ópera durante el ensayo enfatizando con sus instrucciones el rol de donna Anna como víctima de don Giovanni. Sin embargo, si atendemos con cuidado, según las normas de la época la ruptura de promesa, en el caso del personaje de donna Anna, tiene una doble naturaleza: por un lado, el deshonor que representaba perder la virginidad antes del matrimonio (implicada aquí la promesa tácita a su padre y a su prometido), honor que podría decirse que perdió involuntariamente pues romper su promesa de castidad no fue una elección debido a que fue víctima de violación. Pero la promesa rota al padre está en el hecho de que ella permitió que un hombre, según dice creyendo que era don Ottavio, entrara en su lecho. Ella estaba entonces dispuesta a perder su virginidad, lo que implica la ruptura de la promesa hecha a su padre de mantenerse casta hasta el matrimonio como dictaban las leyes de honor de una doncella. La aflicción de donna Anna e inmovilidad

expresada durante el asesinato de su padre nos está mostrando la culpa de una hija por haberse abierto al placer carnal fallando a la promesa hecha a su padre, moralmente hablando. De manera simbólica la virginidad de la mujer pertenecía según las normas sociales de su clase a su padre, era él quien debía decidir con quién y cuándo la perdía. Tomarse la libertad de decidir por ella misma sobre su placer es sin duda un acto de transgresión.

En la «reverberación» de este mismo episodio de la ópera, en el caso de la puesta en escena de *Donna Giovanni*, encontramos algunos valores de sentido distintos a los recién vistos: donna Anna (Astrid Hadad) pide auxilio con los senos al aire, enfurecida pero también apasionada, vemos aquí una carga erótica que no estaba en el ensayo de la ópera de la película de Saura. La mujer empoderada que quiere atrapar a su violador pero que no huye de él, lo persigue y forcejean en una mezcla entre la pasión, el deseo y la ira. Es sintomático notar que en esta escena el personaje de donna Anna no permanece en el fondo de la escena para atestiguar la muerte del padre, como suele suceder en prácticamente todas las representaciones de la ópera, aquí donna Anna se va completamente de la escena, como desbordada por el torrente de emociones, huye.

En el video de Carbonell, en cambio, tenemos una actualización de la relación padre-hija, ya no es relevante la virginidad de la chica porque en la sociedad contemporánea ha dejado, casi en su totalidad, de ser este un valor de la promesa marcado por las normas sociales de nuestra época. Sin embargo, tampoco es que hayan desaparecido estas relaciones de poder, posesión y fidelidad, lo que sucede es que se han desplazado. Vemos condensada en esta escena al padre que desde la mirada del amante-asesino de su propia hija se confronta con una verdad dolorosa: su hija no es una esclava sexual, es una mujer que está trabajando en una cabina erótica por decisión propia y que además no tiene

reparos en decir "lo hago porque me gusta y de vez en cuando me apetece follar con un cliente", e incluso regresarle al amante el dinero que le está ofreciendo diciéndole "mejor dáselo a tu mujer o a tu hija... si tienes". Se pone de manifiesto la promesa rota no sólo de esta chica a su padre sino de la idea misma del "deber ser" de una mujer hacia el hombre. Sabemos así, que lo que detonó la ira en el amante y lo llevó a asesinarla, es haberse confrontado con una mujer que no se quiso asumir como dominada por él y que disfruta libremente de su pulsión sexual sin importarle lo que los hombres opinen de ello. En el fondo, las promesas rotas de donna Anna y de la chica del *peep-show*, son la misma, es una promesa rota al padre, pero simbólicamente es una promesa rota a los "deberes ser" de la mujer en los que se pretende codificar la forma en la que las mujeres debemos regular nuestra vida sexual y por consiguiente nuestras pulsiones eróticas. También podemos encontrar un vínculo con la promesa rota de Mozart a su padre, finalmente se trata de la ruptura de expectativas que desde un pensamiento tradicional se tiene respecto a la forma de conducir la vida, lo que sería correcto para la energía libre, con la potencia erótica a flor de piel, como la del joven Mozart. Se explicita así que la promesa rota al padre es sólo un símbolo de los juicios sociales que evidencia la intención de fiscalizar las potencias eróticas humanas a partir de normas sociales, justamente porque considera a los seres humanos incapaces de autorregularlas. Es la explicitación de la tesis de Bataille de que nuestros movimientos eróticos nos atemorizan por lo que necesitamos que alguien más tome el control sobre ellos, un dominio que invariablemente ha llevado históricamente a la represión de los impulsos, al menos en la tradición cultural de occidente.

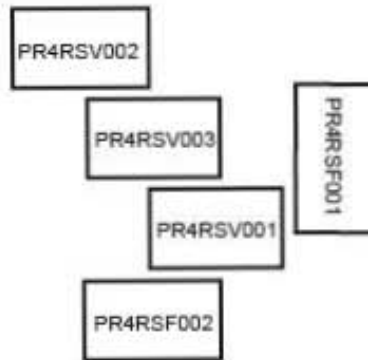
Promesa rota a la religión

En este último apartado de las promesas rotas nos situamos en el ámbito de la ruptura con la religión que, como ya hemos dicho antes, es uno de los ámbitos en los que el acto de promesa representa para los seres humanos uno de los vínculos y compromisos más fuertes que puede hacer durante su vida. En el apartado de *promesas de fidelidad religiosa* abordamos la escena del bautizo de Lorenzo da Ponte en la ficción de Saura. En la primera «reverberación» de este cúmulo vemos al libretista cumpliendo con sus funciones de abate y maestro de literatura mientras le imparte clase a una de las hijas adoptivas el inquisidor mayor de Venecia. Tras la confesión de los constantes abusos sexuales a los que la chica está sometida por su padre adoptivo, le confiesa su amor a da Ponte. Vemos con claridad ejemplificado el doble manejo moral que suele darse al interior de la institución eclesiástica, en la que las reglas de castidad de los sacerdotes son una muestra clara de represión total a las pulsiones eróticas, llevándolos continuamente a hacer actos transgresores profundamente cargados de violencia o a vivir una doble vida. Se evidencia también que la promesa a la religión de Lorenzo da Ponte, lejos de ser una promesa hecha por vocación o convencimiento de los principios religiosos, era en la época una forma de sobrevivencia. Lorenzo, sin embargo, vivía su potencia sexual con una libertad que evidentemente no era bien vista para la estructura católica en la que estaba inmerso, llevaba por lo tanto una doble vida en la que podía ser abate, pero también libertino y masón.

En la segunda «reverberación» vemos que Saura retrata en su ficción la amenaza del inquisidor, que finalmente deriva en la expulsión de da Ponte, que es condenado al exilio por lo que debe abandonar Venecia. En el último video se aprecia el momento en el que apresan al libretista en la plaza y también el juicio en el que se le condena por libertinaje, afiliación prohibida a una sociedad masónica, blasfemia, sacrilegio, y público

Sección 6
Promesa rota religión

501



concubinato, todas ellas actividades con las que estaba rompiendo con la santa promesa de observar las normas que juró en nombre de Jesucristo. Es interesante notar que el inquisidor le dice que lo condenan, para que sea ejemplo y advertencia a toda la población, de las consecuencias que tiene romper una promesa sagrada. Podemos decir que tanto por la ficción de Saura, como por los escritos en los que se da cuenta de la vida de Lorenzo da Ponte, que fue un hombre cuya existencia estuvo íntimamente ligada con la potencia de la ruptura y la transgresión, misma que sin duda le debe haber facilitado la creación de *Don Giovanni*. La cercanía afectiva con Giacomo Casanova, el vínculo con la masonería compartido con Mozart, haber vivido en carne propia ser un libertino condenado cuyo castigo se hacía para ser ejemplar, sin duda son sucesos que aportan una luz para comprender la «resonancia» de las promesas rotas y su potencia en el universo de *Don Giovanni*.

Sección 7. Promesa performativa

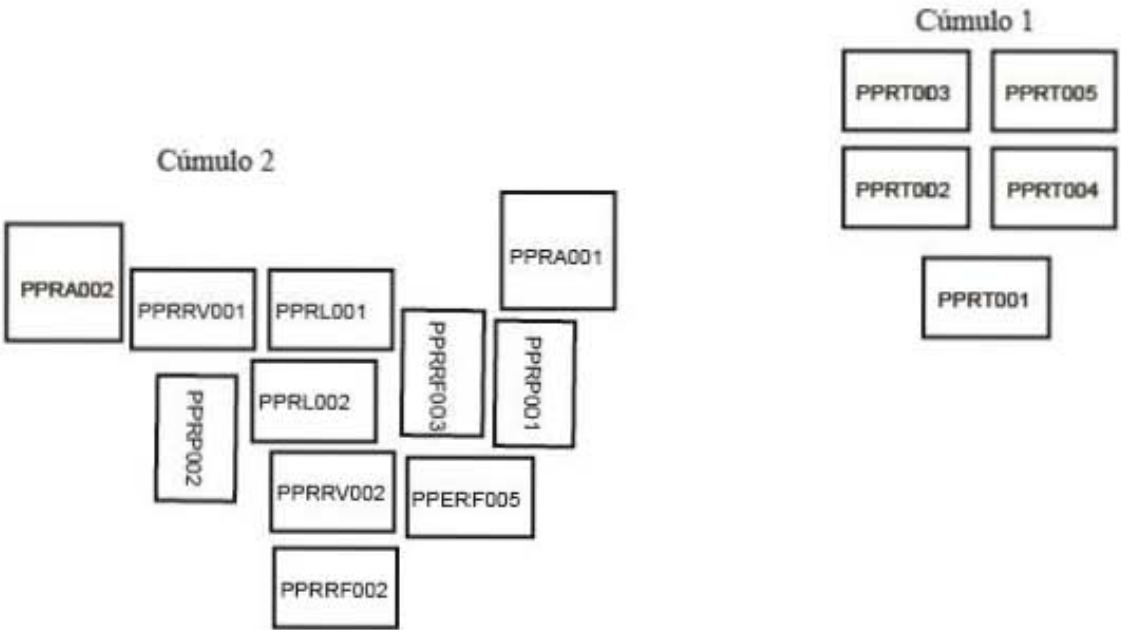
Esta última sección de la constelación se centra en la «resonancia» de la performatividad de la promesa que podemos encontrar expresada con una potencia especial en algunas imágenes. A lo largo de las dos constelaciones hemos visto desde diversas perspectivas la fuerza performativa de la promesa en sus distintas dimensiones, sin embargo, considero que en los dos cúmulos que conforman esta sección podemos ver acentuado este aspecto. En esta sección se busca enfatizar algunos aspectos de la performatividad de la promesa que, aunque se han abordado tangencialmente no han sido explícitamente incluidos en el discurso todavía.

Cúmulo 1

En la condensación de textos que se encuentran en este cúmulo tenemos las «reverberaciones» de las firmas de las cartas de Mozart a su padre, que como marcas iterables enuncian con su repetición la performatividad de la palabra a través del tiempo. Al realizar la lectura de la relación epistolar entre el músico y su progenitor llama la atención la presencia recurrente del acto evocativo de besar la mano como una forma de prometer obediencia y fidelidad. Aunque esta fórmula escrita se puede ver en otras epístolas de la época, lo que indica que era una formulación habitual en tiempos del compositor, en las cartas de Mozart solamente la podemos ver en las comunicaciones con su padre. Cuando escribe a su Hermano de Orden, a su hermana Anna o a su esposa Constanza, como podemos notarlo en las cartas incluidas en otras secciones de esta constelación, emplea otras fórmulas. Resulta curioso notar la variación que van teniendo algunos elementos en las distintas firmas que acompañan las cartas de Mozart a su padre: pasamos de ver que le

Seccion 7.
Promesa performativa

505



besa cien mil veces la mano, en una total entrega, a las cien veces que se la besa, cuando viene acompañado de "tenga piedad de su hijo", en la carta en la que le cuenta a su padre la decisión de contraer matrimonio con Constanza. Del mismo modo podemos notar cuando, ya casado con ella, comienza a incluirla en la firma sumándola a la promesa de obediencia y fidelidad al padre. Vemos en estas marcas escritas la sedimentación de la promesa que a través de la repetición se enuncia una y otra vez mostrando la capacidad performativa del lenguaje escrito.

Cúmulo 2

En este cúmulo podemos ver algunas «reverberaciones» y «ecos» relacionados con dos episodios de Zerlina y Masetto que llamaron poderosamente mi atención por la manera en la que se plasma la promesa y el rito de seducción con alusiones claras al cuerpo que promete. Es decir, hemos visto hasta ahora que predominantemente se promete a través del lenguaje hablado y musical, estas escenas no son la excepción en este sentido, lo interesante es que tanto a nivel lingüístico como en el plano musical hay una potencia específica que involucra al cuerpo como medio de seducción. Resulta curioso que esto se dé sólo en las escenas entre Zerlina y Masetto, la pareja de campesinos, ya habíamos mencionado antes que en las clases sociales más bajas la circulación de los deseos funciona a veces con una libertad mayor, se suele ver una cierta relajación de las normas, debida en parte quizá a la sencillez del propio lenguaje. En la carga de sensualidad que encontramos en estos episodios vamos a ver fluir una serie de cuestiones de lenguaje corporal y lingüístico en los que se acentúa la performatividad del acto de seducción, sobre todo a través de la figura de Zerlina, en la que podemos ver una mezcla de picardía e inocencia, en donde se expresa el erotismo de los cuerpos de un modo que no sucede en ningún otro momento de la ópera.

En la primera escena, que podemos ver expresada a partir de las «reverberaciones» del libreto, la música y la partitura, vemos al personaje de Zerlina intentando reconciliarse con su esposo, se siente culpable por haber cedido ante la seducción de don Giovanni y haber abandonado a Masetto el día de su boda. Lo interesante es que la vemos intentando recuperar el afecto de Masetto con una gran sensualidad que pareciera haber sido potenciada por la apertura al deseo que le produjo el encuentro con don Giovanni. Ante los reclamos de Masetto, e intentando convencerlo de su inocencia, Zerlina le dice "no me tocó ni la punta de los dedos", es una forma clara evidenciar el lugar tan importante que tiene la mano cuando de seducción se trata. Termina el recitativo y comienza el aria. Si nos quedáramos sólo con la letra de esta canción pensaríamos que se trata de un discurso de sumisión profundamente violento, sin embargo, la música cargada de sensualidad y la picardía con la que Zerlina lo expresa, hacen que la escena se vuelva poderosamente erótica. En ella vemos plasmada la promesa de placer cargada de una energía dionisiaca por las palabras que contrastan con la música.

En la puesta en escena de Jesusa, que podemos ver en la «reverberación» del video de esta escena, vemos a Zerlina (Victoria Gutiérrez) desnudándose la espalda mientras le dice a Masetto (Francis Laboriel) "Batti, batti". Aunque la invitación pareciera apuntar a aceptar el castigo físico que cree merecer por su falta, en realidad lo que su cuerpo dice es que quiere ser tocado; la bribonería de don Giovanni parece habersele metido entre los poros, se comporta como una niña malcriada y seductora, inocente y poderosa a la vez⁶³⁸.

⁶³⁸ Esta potencia de Zerlina como una suerte de heroína femenina no es sólo una percepción de esta escena, de hecho, en la versión que da Ponte y Mozart hicieron de *Don Giovanni* para el estreno en Viena agregaron algunas escenas, predominantemente de carácter cómico. Una de ellas es el dueto y el recitativo entre Zerlina y Leporello *Per queste tue manine*, en el que la campesina, pensando que Leporello es don Giovanni,

El lenguaje corporal y lingüístico de esta escena gira alrededor del acto de tocar, Zerlina pide que le pegue en el caso de la escena de Jesusa tocándose y rasguñándose ella misma la espalda como evidenciando su necesidad de ser tocada. Finalmente, lo único que logra es que Masetto se incorpore y la cubra, le da un beso a regañadientes, pero no cede a su seducción.

En el siguiente episodio, que podemos ver en la segunda «reverberación» del video, la seducción de Zerlina es bastante más exitosa. Masetto se encuentra afectado por la golpiza que le dio don Giovanni (haciéndose pasar por Leporello)⁶³⁹, la seductora campesina llega a cuidarlo y curarlo. La música de esta escena es uno de los pasajes más sensuales de *Don Giovanni*. Como podemos ver en la «reverberación» del libreto, una vez más, las palabras contienen referencias explícitas al cuerpo que son acompañadas por la melodía generando un discurso de promesa erótica. Masetto va nombrando las partes dañadas de su cuerpo, Zerlina aprovecha la situación de debilidad de su marido para ofrecerle su bálsamo curativo, sólo que bajo la condición de que prometa dejar de ser celoso. Este es uno de los pocos actos lingüísticos de la ópera en donde se pronuncia el verbo prometer. Comienza entonces la melodía seductora de Zerlina *Vedrai carino*, es una canción suave y de lenguaje sencillo pero cargada de dobles sentidos y connotaciones sexuales de un modo que no sucede ni en los pasajes de seducción del propio don Giovanni.

lo amarra y lo tortura. De hecho, esta escena es la única que no se integró a las representaciones de la ópera posteriormente, fue marginada durante todo el siglo XIX y XX, probablemente por no corresponder a los intereses de la tradición romántica y además porque no debe haber gustado a muchos el contenido feminista de la escena, en la que se muestra a Zerlina, en lugar de como una sumisa campesina, como una mujer valiente con la capacidad de dominar físicamente a un hombre y ser durante toda la trama la única capaz de aportar un sentimiento de justicia humana.

⁶³⁹ En el segundo acto, cuando Leporello y don Giovanni han cambiado ropas, Masetto se encuentra con el libertino y creyendo que es el criado le pide ayuda para buscar a don Giovanni con la intención de golpearlo. Astutamente don Giovanni, fingiendo ser Leporello, le ofrece su solidaridad a Masetto y una vez que este le ha dado las armas le propina una tremenda golpiza dejándolo malherido.

En la escena de *Donna Giovanni*, segunda «reverberación» del cúmulo, vemos que Jesusa aprovecha al máximo esta carga erótica y pícara de la escena empleando la referencia de la pintura manierista de la *Venus* de Botticelli⁶⁴⁰ que produce una de las escenas más sublimes, desde mi punto de vista, de esta puesta en escena. La imagen de la Venus desnuda, en movimiento, como símbolo icónico de la belleza y el amor, se convierte en un gozo estético. No es tanto la seducción hacia Masetto, en realidad, desde mi perspectiva, esta escena encarna el gozo de la mujer por su propio cuerpo y capacidad de deseo. Es la libertad del erotismo femenino expresado por la figura de Zerlina que de cierta manera cumple la promesa que Jesusa nos ha hecho desde el inicio de su obra. Es quizá el único momento en el que se expresa la pulsión erótica sin censuras, no es la figura de la orgía final en la que vemos a los cuerpos desnudos pero rebasados por su propio placer, es un deseo puro que circula sin miramientos. Se lleva al cuerpo la promesa para convertirla en una promesa erótica encarnada. El acento cómico del final, cuando Masetto seducido se acerca y toca el pubis de su Venus sirve para regresarnos a la realidad del acontecimiento, como una aguja que pincha una burbuja y rompe con el onirismo en el que nos ha sumergido la escena. Ese cuerpo capaz de complacerse con su propio deseo, más que promesa en la que se produzca una expectativa, se convierte en una promesa cumplida en el mismo instante, mostrando que la promesa erótica puede ser cumplida cuando el ser, de

⁶⁴⁰ El cuadro *Venus* (1490) de Sandro Botticelli, que actualmente pertenece a la colección permanente del Staatliches Museum en Berlín, es, junto con *El nacimiento de Venus* (1482-1485), uno de los más grandes íconos de la pintura occidental. Se nos muestra como una marca iconográfica con una gran carga simbólica que aparece hasta en el reverso de algunas monedas de los centavos de euros, en su desplazamiento se ha convertido en parte de la cultura visual colectiva, así como en un detonador creativo para muchos artistas, en la pintura, por ejemplo, han hecho sus propias versiones de *Venus* Edgar Degas, Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti, René Magritte, Andy Warhol, Cindy Sherman y Bill Viola, sólo por mencionar algunos. Para un estudio detallado en torno a la figura de Venus, así como las influencias que tuvo Botticelli para la realización de *El Nacimiento de Venus* véase: Warburg, "El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli, *El renacimiento del paganismo*, 73-122.

cualquier género, se entrega amorosamente a sus propios movimientos placenteros en donde el juicio moral, la culpa o las estructuras sociales no tienen cabida.

CONCLUSIONES

Hemos llegado hasta aquí, transitando por las distintas habitaciones de esta morada, después de un largo recorrido en el que se ha procurado trazar un puente entre la aproximación teórica-filosófica y la experiencia estética y pragmática con las imágenes de la promesa. Al inicio de este trabajo se propuso que la razón de la permanencia del mito de don Juan a través de los siglos se debía probablemente al hecho de que en éste se condensa la potencia del conflicto fundamental humano de la promesa. Tras haber explorado desde distintas perspectivas dicha potencia, me parece que es posible afirmar que efectivamente el motor principal de este mito radica en la fuerza que entrañan las imágenes de la promesa que en él habitan. De manera específica considero que el hecho de que la ópera de *Don Giovanni* se mantenga con una presencia ininterrumpida a través de los siglos, reconociéndose como una de las versiones más representativas del mito de don Juan, se debe a la eficaz alianza que se teje entre el discurso musical de Mozart⁶⁴¹ y las letras de Lorenzo da Ponte que se nos muestran como un vehículo idóneo para la supervivencia de la carga energética de las imágenes de la promesa; desde mi perspectiva esta obra asegura su permanencia por ser un condensador simbólico del conflicto fundamental humano que es la promesa.

Atender la promesa como potencia ligada al mito de Don Juan, comprobándola como estructura primordial, al menos en el recorrido que hicimos en la versiones de Tirso de Molina, Molière y Mozart-da Ponte, me ha permitido comprenderla como una potencia

⁶⁴¹ Cabe destacar que, aunque considero que definitivamente es la unión de estos discursos la que logra la pervivencia de la obra, también pienso que la naturaleza plurisemiótica del discurso musical es un factor que facilita la reinterpretación y resignificación de esta ópera, dado que más allá de las palabras, la fuerza de la música y la capacidad de abstracción del lenguaje musical permite que a través de las convenciones culturales se mantenga vigente la obra.

que necesariamente posee una dimensión simbólica y filosófica por ser una tema constante de reflexión sobre la existencia humana; he podido también constatar que su expresión en el mito donjuanesco, a través de las distintas obras derivadas de sus versiones, nos permite entenderlas como un reflejo de las formas en las que los seres humanos hemos lidiado a través del tiempo con el conflicto fundamental que supone la promesa. Considero que no sólo en el mito de don Juan podemos ver expresada esta condición, algunas obras que también se han perpetuado y cuya representación es también ininterrumpida, tales como por ejemplo Hamlet, Carmen, o el mito de Fausto, serían sin duda un terreno fértil para estudiarse a partir de esta base argumentativa para explorar si su permanencia también está ligada a la potencia de la promesa. Del mismo modo considerar estos hallazgos en otras manifestaciones del mito de don Juan queda sin duda como una tarea pendiente para aquel que desee internarse en este universo.

En este trabajo se ha procurado trascender el argumento dramático del personaje de don Juan como seductor, ya que, aunque ciertamente en su configuración se nos muestra como el animal de las promesas incumplidas, pienso que si se atiende desde una perspectiva simbólica mucho más abarcante, en donde el discurso más usual en el que se le coloca como mujeriego abusivo y transgresor sea superado se puede acceder a una dimensión, que a mi juicio, ofrece un panorama mucho más interesante para el estudio de la promesa. Como ya hemos visto, el conflicto fundamental humano que anida en la promesa implica a todos aquellos personajes y potencias simbólicas que se enuncian en el discurso, convirtiéndose en un tema sustancial del argumento general que abre un abanico de posibilidades para la comprensión de la promesa como una potencia que rebasa los actos de compromiso, en el terreno de lo sexual o lo amoroso, un universo en el que se sitúa dicha potencia como un problema mucho más complejo de las relaciones humanas.

Una de las reflexiones derivadas de este trabajo, en lo que se refiere al tema general, es que la expresión de la promesa como conflicto irresoluble para los seres humanos, siempre está ligada a los actos, es decir, tiene una dimensión performativa en la que están implicados los actos lingüísticos y corporales. Trabajar con la promesa entonces implica considerar esta dimensión como una de las más sustanciales para su estudio ya que, más allá de los aspectos simbólicos o filosóficos, el conflicto se manifiesta siempre de manera concreta como un problema entre lo dicho y lo hecho. En este sentido el trabajo de Shoshana Felman ha sido fundamental para la comprensión del plano performativo y simbólico del personaje de don Giovanni, sin embargo, considero que abrir el espectro al resto de las relaciones entre los otros personajes, así como a las nuevas configuraciones que la performatividad de la promesa adquiere en las obras de Rodríguez, Carbonell y Saura, nos ha permitido explorar una dimensión más poliédrica del tema.

Por otro lado, quisiera destacar la importancia sustancial que ha tenido para la realización de esta tesis las aportaciones obtenidas de la perspectiva de estudio de la intermedialidad. Considero que seguir los planteamientos de dicha corriente de estudios, es decir, haber trabajado bajo una lógica de red en la que se atienden los distintos flujos entre medios, impulsó este trabajo en direcciones en las que, más allá de la aplicación útil de algunos términos propios de este ámbito de estudios, fue posible, a partir de la flexibilidad y libertad que otorga este marco, transitar por caminos inesperados para este trabajo; por ejemplo dar el paso a la construcción de las constelaciones interactivas para ofrecer una lectura más completa del trabajo. Considero que el enfoque de la intermedialidad, del que aún se han realizado pocos estudios en el ámbito académico mexicano, posee un potencial enorme para el desarrollo de las investigaciones en las disciplinas de las humanidades y las artes que valdría la pena impulsar y hacer crecer. Espero que, concretamente en el campo

de las investigaciones en Historia del Arte, este trabajo aporte algunas semillas para el desarrollo de otras investigaciones vinculadas a este enfoque. Considero que esta tesis es sólo un germen que muestra una de las formas posibles de trabajar desde este enfoque, aún con mucho más por desarrollar en lo que la intermedialidad pudiera ofrecer para el estudio de otras manifestaciones artísticas. Las tres obras que se han abordado en esta tesis nos han permitido explorar algunas formas de trabajar con el enfoque intermedial, concretamente en el cine y el teatro, sin embargo pienso que, más allá del potencial que esta perspectiva tiene para las artes escénicas, performativas o cinematográficas, la natural afinidad que encuentro con los postulados de la *Bildwissenschaft*, que ha cobrado fuerza en los estudios de la imagen en la actualidad en el ámbito académico, podría ser un punto de partida valioso para realizar otras investigaciones.

Sin duda uno de los mayores desafíos para realizar este trabajo fue encontrar la manera de trabajar con obras de naturalezas tan disímiles, así como llevar al terreno de la praxis los argumentos teóricos expuestos en la primera parte de la tesis; construir y producir pensamiento crítico, no sólo desde la teorización de los conceptos sino en el aterrizaje práctico, implicó ir encontrando las posibles metodologías y formas de ordenamiento, lo que resultó una labor apasionante, de gran aprendizaje, y sin duda mucha complejidad. Quisiera destacar en este sentido que aunque en el trabajo se observe dividido el plano teórico y la aplicación práctica, el proceso de construcción fue complementario, es decir, estos planos se fueron alimentando y definiéndose siempre en una oscilación. En este sentido resulta indispensable subrayar que la propuesta epistemológica de «resonancia», «ecos» y «reverberaciones» surgió, como he aclarado desde la introducción, de la necesidad específica de encontrar un camino para trabajar con el universo concreto que conforma este estudio. Considero por lo tanto que estos planteamientos teóricos, que apuntan a una

probable metodología de trabajo con los procesos artísticos, aunque podría tener un potencial para ser aplicados en otros procesos de investigación, por el momento son sólo una primera aproximación teórica que pienso requeriría de un desarrollo mucho más profundo para ser pensada como una herramienta útil fuera del contexto de esta tesis. De manera consciente para el texto final de este trabajo decidí privilegiar los resultados obtenidos del proceso práctico, por lo que fueron excluidos algunos argumentos filosóficos y teóricos que considero serían indispensables para fortalecer la propuesta epistemológica; además de que aún existen muchas preguntas por formular en torno a los términos propuestos, por lo que considero que no todo está dicho aquí. Sin embargo, después de la valiosa experiencia que ha representado este proceso de investigación, y dado que me interesa continuar indagando en el potencial de esta propuesta epistemológica, es probable que más adelante concentre mis esfuerzos en el desarrollo de una nueva investigación donde desarrolle a profundidad este planteamiento teórico.

Ahora bien, respecto al proceso de construcción de las dos constelaciones abordadas, en las que se materializan los planteamientos expuestos en la primera parte, considero que resulta necesario en estas conclusiones compartir algunas reflexiones de lo que implicó su desarrollo. En primera instancia resulta importante aclarar que el proceso de cada una de las constelaciones partió de lugares distintos ya que buscaban responder cuestionamientos diferentes, por lo que en cada caso implicó plantear herramientas metodológicas que me permitieran la construcción de cada constelación de manera específica. Comenzaré hablando del proceso de construcción de la Constelación I para más adelante recapitular sobre lo ocurrido con la Constelación II.

Desde el inicio de la investigación, uno de los motores importantes era atender la imagen desde sus desplazamientos, migraciones, gestaciones y transformaciones, lo que me

llevó a plantear el trabajo desde la perspectiva simbólica que implicaban estos movimientos; comprender la promesa desde su dimensión simbólica implicaba hacerme cargo de los procesos creativos a través de los cuales se había llegado a la construcción de las obras en las que habitan las imágenes que a mí me interesaban. Por lo tanto, una de las cuestiones cardinales a responder era indagar acerca de las preguntas y procesos que frente a la creación de sus obras se habían hecho Ricard Carbonell, Jesusa Rodríguez y Carlos Saura. Contemplar dentro del estudio cuáles fueron los motores, intenciones y propósitos de parte de sus creadores para construir una obra no es sólo una vía para la comprensión de los procesos creativos individuales, es también una ventana en la que se asoma el diálogo de estos hacedores con su contexto. Todo proceso de creación es un diálogo en el que se condensa una multiplicidad de tiempos. El contexto específico en el que surge, entendido como un medio, tiene una incidencia en los procesos de construcción de los discursos artísticos que de algún modo hace explícito que el diálogo de los autores es una conversación que sostiene una relación con su época, pero también con la tradición y la fuerza simbólica de las imágenes de otro tiempo. Atender las formas de concebir un proceso creativo no sólo a través de las ideas empleadas para formularlo sino abarcando también sus formas de producción, contextos sociales, económicos, e incluso políticos, considero que son factores fundamentales para realizar el análisis de los procesos de gestación, acontecer, y repercusión de las imágenes.

En el caso particular de las tres obras abordadas en este trabajo, resulta interesante notar que para su argumentación, en la que una de las características comunes es la de sostener una relación con la ópera de Mozart y da Ponte pero buscando una enunciación fuera del marco tradicional de representación de *Don Giovanni*, en todos los casos haya existido una necesidad de alimentarse de otras cargas energéticas: en el caso de *Donna*

Giovanni de la plasticidad y performatividad de la pintura manierista; en *Don Giovanni o la hija de Don Juan* del relato de Hoffman, y en *Io Don Giovanni*, de una forma quizá menos evidente, del diálogo con el cine previamente realizado por Saura en donde las búsquedas de una estética poco común para la construcción del espacio cinematográfico, la liminalidad entre ficción y realidad y la pasión por los procesos aportan una carga importante. Las relaciones transmediales que se establecen con estos elementos exógenos a la ópera o a la historia de su composición, en el caso de Saura, construyen redes simbólicas muy potentes cuyo abordaje resulta indispensable para comprender la dimensión simbólica de las imágenes.

Realizar un estudio de los movimientos de la imagen implica, desde mi perspectiva, atender con particular detalle los procesos de su gestación, investigar cuales fueron los intereses personales y las búsquedas individuales de cada autor, así como ir directamente al encuentro con los hacedores, cuando es posible hacerlo, para averiguar cuál es la concepción que tienen después de algunos años de sus obras. En este sentido considero que la elección de un modelo de investigación participativa, en la que el investigador se entregue a la tarea de involucrarse directamente con los procesos artísticos es la más adecuada para realizar el trabajo de reconstrucción y desmontaje de cualquier obra artística de la que se pretenda dar cuenta de su proceso. Haber trabajado desde este modelo me permitió además encontrar algunos matices en los que surgen las naturales contradicciones en los discursos. Los cambios de opinión durante el proceso que muestran la polaridad del pensamiento humano, notar por ejemplo la tensión entre las intenciones del artista y el resultado final en la obra, así como la opinión de aquellos que las recibieron o participaron del proceso de alguna manera. En el encuentro con Carbonell, Saura y Rodríguez pude observar de qué manera se sedimentó o maduró a través de los años la visión que cada uno

tiene de sus obras. Trabajar en esta primera constelación tejiendo el discurso a través de los «ecos» y las «reverberaciones» considero que permitió tener un acercamiento a la potencia de la promesa comprendiéndola como inherente al acto creativo. Entender que, del mismo modo como en los actos performativos de promesa se expresa un conflicto, también en estos procesos de creación se pueden ver expresado a través de eso humano que se plasma en las contradicciones: así como se hace también se des-hace, se dice y se des-dice. Lo que permite que emerja, a través de las marcas de lo que se intentó, pero no se logró, o de lo que se pensó, pero se fraguó de un modo distinto, e incluso de lo que de manera inconsciente se produjo sin saberlo, el conflicto fundamental humano entre lo dicho, lo hecho y lo pensado.

Si se comprende que la obra en sí es sólo una estación en el tiempo en la que habita a través de sus medios la imagen podemos comprender que estudiar sus dinámicas y supervivencias siempre implicará darse a la tarea de investigar su proceso de gestación, de manifestación y de repercusión en el tiempo. Concretamente en la Constelación I busqué enfatizar el proceso de creación, aunque también se hayan atendido aspectos del acontecer y la recepción de las obras, porque pienso que normalmente estos procesos se desdeñan o se obvian por considerar que al estar cargados de subjetividades aportan poco al análisis formal de las obras. Muy por el contrario, a mi parecer, atenderlos nos acerca a la comprensión de cómo operan los procesos de asimilación, creación y transformación de las imágenes en el artista que las crea, que posee además saberes específicos que aportan material valioso para la investigación. Mi objetivo era comprender estos procesos más allá de la trayectoria personal de cada hacedor, es decir, sin que el acento estuviera puesto en si son artistas legitimados y conocidos, sino como creadores que han vivido un proceso de construcción de un discurso. Ciertamente cuando su propia trayectoria resultaba pertinente

para los argumentos ésta se ha contemplado, pero la intención sobre todo era dar cuenta de sus procesos y de las huellas mnémicas, sensaciones, procesos reflexivos del cuerpo y la mente de estos artistas, para intentar encontrar la «resonancia» de sus procesos creativos comprendidos como promesas. La articulación del discurso entre los documentos encontrados en los archivos personales de los creadores y sus testimonios me ha permitido acceder a sus universos creativos en los que se observan sus expectativas, búsquedas personales y obsesiones que nos ayudan a comprender las particularidades de la enunciación de cada obra. Por ejemplo la compulsión de Carlos Saura por la fotografía, su pasión por los procesos y ensayos, la preocupación por el empleo de técnicas típicamente teatrales para la construcción del espacio cinematográfico, su relación de colaboración con Vittorio Storaro para el diseño lumínico, entre otras cosas, resultan sin duda un material indispensable para entender la conformación del discurso en *Io Don Giovanni*; como lo son también la comprensión del contexto escolar en el que Ricard Carbonell realizó su cortometraje, las influencias de otros cineastas que este director tuvo en mente, su formación como músico, su interés por los planos de doble-subjetiva y su postura ideológica respecto al mito de don Juan. En el caso de Jesusa Rodríguez analizar su *Donna Giovanni* sin el entendimiento de su visión sobre el erotismo femenino, su obsesión por el trazo escénico y por la plasticidad de los cuerpos en escena cargados de manierismo, o las razones que la llevaron a dejar el espectáculo de cabaret en el que solía trabajar para aventurarse en el terreno de la ópera, considero que en definitiva nos daría una interpretación completamente distinta y a mi juicio errónea. Todos los elementos recién nombrados, que fueron obtenidos del contacto directo con los artistas, ciertamente dan cuenta de sus procesos personales, pero desde mi perspectiva son también un reflejo de distintas formas en las que los seres humanos con intenciones creativas se han encontrado

frente a la potencia de las imágenes de la promesa derivadas de *Don Giovanni* para cuestionarse de qué manera crear a partir de ellas. Considero que son tanto un reflejo de los procesos humanos como de las formas en las que nos situamos frente a una obra. En las preocupaciones personales se refractan también de alguna manera las formas en las que la cultura y sociedad en donde surgieron estos discursos artísticos se concibió el tema de la promesa. Recordemos que las imágenes siempre tienen la doble carga de su desplazamiento, pero también de su acontecer, y que, al ser plasmadas en medios concretos, "espejos pulidos", sedimentan una multiplicidad de tiempos.

Ahora bien, para comprender la dimensión colectiva de las imágenes resulta necesario también atender las repercusiones que las obras tuvieron en los contextos en los que acontecieron, por lo que para este trabajo fue también indispensable reunir los documentos que permitieran dar cuenta de este fenómeno. En este sentido quisiera destacar que aunque de algún modo para la construcción de la Constelación I se incluyeron las «reverberaciones» y «ecos» que pudieran nutrir este plano para la comprensión del proceso de las obras, de ninguna manera pienso que pueda ser considerado un estudio de recepción formal, porque para serlo habría sido necesario atender otros aspectos tales como realizar entrevistas a los espectadores de las obras y las otras personas involucradas en la realización de las obras por ejemplo. Dado que las circunstancias de producción, realización y acontecer de cada una de las obras como lo hemos podido constatar en la constelación I, fueron complejas y muy diferentes en cada uno de los casos, los materiales que sirvieron para comprender sus repercusiones fueron también, al menos en cantidad, muy dispares: en el caso de Jesusa Rodríguez su extenso archivo me permitió acceder a un enorme corpus de «ecos» en el que se puede reconstruir el relato de la recepción de la obra prolíficamente. Sin embargo, por la propia historia un tanto desafortunada de *Io Don*

Giovanni, que ha sido pocas veces proyectada dados los problemas financieros y de producción que tuvo desde el inicio, los «ecos» se reducen a las escasas críticas y reseñas encontradas en la red y un par de trabajos académicos en los que se le menciona. El caso de Carbonell fue aún más problemático en este sentido, un trabajo escolar rara vez es reseñado, y como ya sabemos la acogida en la ECAM y en los festivales españoles no fue muy favorable, por lo que el argumento sobre su recepción se limitó al testimonio del propio Carbonell así como a la experiencia de reserva y inaccesibilidad que viví en carne propia en mi vista a la escuela y las evidencias de la poca atención que el corto les ha merecido, lo que de algún modo me llevó a comprobar lo que Ricard me comentó en la entrevista. Considero que aunque haya sido irregular la información obtenida en cada caso, es justamente en este contraste, en el que vemos por un lado un archivo extenso y por otro la escasez de evidencias, donde se pueden encontrar datos significativos sobre las repercusiones de cada obra. Dicho de otra manera, dar cuenta de lo que hay, así como del vacío de evidencias considero que es igual de importante para la reconstrucción de un proceso.

Cabe destacar que una de las intenciones que yo perseguía al abordar este plano era la de confirmar que ante la «resonancia» de *Don Giovanni* siempre se suscita una polaridad de opiniones, lo que se traduce en la forma en la que es percibido a nivel colectivo el conflicto que inherente a esta obra. En el abordaje de los «ecos» que dan cuenta de las repercusiones que cada una de estas manifestaciones artísticas tuvo procuré dar cuenta de el disenso que supuso entre aquellos que fueron testigos del acontecimiento, mostrar estos contrastes sin intentar resolverlos supuso un reto ya que inevitablemente mi propia concepción de las obras surgía sin remedio, sin embargo considero que mi visión crítica, que de ninguna manera resulta imparcial, es sólo un «eco» más entre la polifonía de voces

con la conciencia clara de que además las obras continuarán su vida y tránsito originando nuevas opiniones sobre ellas.

En cuanto a la intención que tenía de confirmar mi intuición sobre lo que produce la ópera de Mozart y da Ponte considero que pude constatar que efectivamente, al menos en estas tres obras, ante la presencia de la potencia de *Don Giovanni* siempre surge la contradicción. No sólo de manera colectiva, también como pudimos apreciarlo en las marcas que cada proceso creativo tuvo en la vida de sus hacedores está presente esta carga por ser procesos que dejaron una huella fuerte en sus vidas; así como en las continuas oposiciones, censuras, o problemas de producción que evidencian una carga trágica en la que, a mi juicio, se transluce la pulsión erótica, el ritmo anafórico muerte-renacimiento esencial de *Don Giovanni*.

Una conclusión respecto al universo creativo de estas obras es que en todos los casos considero que están conectadas a procesos con pulsiones creativas de gran intensidad, al estudiarlos desde sus distintos ángulos considero que su «resonancia» es de una naturaleza en la que se percibe una vibración cargada de preguntas sobre la existencia humana, las formas de vivir el deseo, la tensión entre la entrega al desborde dionisiaco o la moderación. Sin embargo, las formas de enunciación las hacen tener sustancias muy distintas porque las formas en las que sus creadores se situaron frente a la potencia también lo es, creo que en el caso de Jesusa Rodríguez y Ricard Carbonell se puede ver una similitud en sus búsquedas por el interés de explorar una perspectiva femenina del mito, aunque sea por caminos muy diferentes. También se asemejan en que ambas perseguían un propósito explícito, al menos en sus procesos de construcción, de expresar una postura ideológica muy concreta, son obras que desde paradigmas diferentes buscaban exponer un punto de vista crítico en torno a la censura del libre ejercicio del placer, así como denunciar

la falsa moral de una sociedad que no ha logrado resolver los conflictos morales y éticos que el erotismo le plantea. En el caso de Saura considero que la potencia del deseo está totalmente desplazada de una postura ideológica, en *Io Don Giovanni* la transgresión y osadía creo que se manifiestan desde un lugar muy distinto, desde mi perspectiva, la vemos plasmada en el terreno de las elecciones del discurso estético y en la libertad con la que el director construye su discurso, sin considerar relevante el rigor histórico de los hechos, es una irreverencia mucho más discreta.

Como última reflexión en torno a la Constelación I me parece importante destacar que la construcción de la Constelación interactiva considero que no reflejan el proceso de construcción de esta parte del trabajo, por motivos de la capacidad para albergar los fragmentos fue necesario elegir sólo algunos de los «ecos» y «reverberaciones» que formaron parte de dicho proceso. La relación que sostienen con el texto derivó en un carácter menos íntimo de lo que hubiera deseado, de tal manera que, aunque ciertamente acompañan el texto escrito, no considero que den cuenta de muchos de los aspectos que formaron parte del proceso. La decisión de que así fuera correspondió directamente a la intención de dar cabida a prácticamente la totalidad de los «ecos» y «reverberaciones» que fueron empleados en el proceso de construcción de la Constelación II en el que resultaba indispensable que estuvieran presentes el mayor número de elementos porque la comprensión y lectura de los análisis de esta segunda constelación no sería posible de otra manera dada su naturaleza, como veremos a continuación.

El proceso de construcción de la Constelación II fue probablemente el mayor desafío para la realización de este trabajo, aunque también representó una de las labores más apasionantes. Los análisis procesuales de las imágenes, así como la Constelación

interactiva son el reflejo de un proceso de varios años de trabajo intensivo del que me resulta vital dar cuenta por considerar que es en los hallazgos encontrados a lo largo de este proceso donde radica quizá una de las aportaciones más valiosas de esta tesis. Resulta importante destacar qué fue lo que llevó al ordenamiento que finalmente tiene esta constelación, ya que hubo incontables clasificaciones previas porque uno de los planteamientos que me hice desde el inicio fue el de jugar con los fragmentos hasta que se revelara el orden más adecuado. Resulta importante destacar que este ejercicio especulativo en el que se proponía establecer el diálogo entre los diversos fragmentos elegidos de las obras, «ecos» y «reverberaciones» con el objetivo de encontrar la «resonancia» de las promesas en sus distintos niveles, tuvo como principio rector el trabajo con los paneles en el caso de los elementos que podían tener una representación gráfica, inspirada en la forma de trabajo empleada por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosine*. En el caso de los fragmentos que no podían tener esta materialidad, se buscaron los medios electrónicos, reproductor de música y pantallas, para reproducirlos. El objetivo principal era poder desplazarlos en el espacio y generar distintos ordenamientos para a través de un proceso lúdico encontrar la clasificación más adecuada. Eso sí, bajo una premisa muy específica: que la base de esta clasificación fueran las dos «reverberaciones» más importantes de *Don Giovanni*: la partitura y el libreto.

Al desarrollar el estudio de la promesa como estructura fundamental del mito de don Juan, así como de su dimensión performativa, simbólica y filosófica, había tenido ya un acercamiento a las dos «reverberaciones» principales de la ópera, de estos primeros acercamientos surgió la claridad de que era factible desarrollar una constelación regida por ellas porque en estas primeras indagaciones pude entrever que había varias formas distintas en las que se podían encontrar enunciaciones de la promesa. Por mi formación en letras, y

como historiadora del arte hubo una natural inclinación a privilegiar el estudio del libreto, hacer un rastreo de las promesas a partir de la partitura sin duda sería un trabajo interesantísimo pero mis competencias musicales eran absolutamente insuficientes en este renglón, sin embargo sí quisiera destacar que la búsqueda siempre estuvo acompañada de cotejar aquello que sucedía a nivel musical, por un lado, revisando la partitura con la asesoría de la compositora Michelle Abondano y sobre todo en un ejercicio de escucha permanente de cada uno de los fragmentos de *Don Giovanni*. La intención era en todo caso encontrar los momentos específicos en los que en estas «reverberaciones» se expresaba la promesa. Encontré en esta búsqueda algunos patrones de repetición, marcas iterables que eran susceptibles de asociarse, lo que derivó en las siete secciones que integran esta Constelación II. Cabe destacar que las secciones cambiaron de nombre muchas veces, así como los fragmentos que las conforman. De hecho, hasta los últimos momentos del proceso de escritura de los análisis se hicieron ajustes importantes. Fue un proceso orgánico con un movimiento permanente que sin embargo también requirió de una sistematización y una metodología rigurosa para no perderse en el camino. En este sentido los mapas, de los que en la tesis se ofrece una versión digital final, así como las claves asignadas a cada fragmento, fueron indispensables tanto para los análisis como para el trabajo colaborativo con el programador que me apoyó para la realización del interactivo.

La búsqueda y posterior clasificación de los «ecos» y «reverberaciones» de los universos artísticos de cada obra implicó un proceso de discriminación y selección muy largo, las relaciones con las distintas formas de promesa, derivadas de las «reverberaciones» de *Don Giovanni*, no tuvieron un proceso metodológico preestablecido, es decir, algunas veces respondían a la asociación temática, otras a la vecindad que tuvieron en algún momento en los paneles, otras a alianzas establecidas a través de la mera intuición.

La condensación en apartados y cúmulos se dio de manera orgánica, cada fragmento fue encontrando su sitio en la constelación. Resulta importante destacar que los mapas fueron una herramienta útil para llevar a un espacio gráfico los elementos que por su naturaleza no podían habitar en los paneles ya que la posición específica, las distancias, secuencias y disposiciones que tienen en el plano fueron realizadas con el propósito específico de que la propia asociación visual de alguna manera de cuenta de las relaciones que hay entre cada fragmento. Para la realización de las constelaciones interactivas, que fueron posteriores al análisis, se respetaron las disposiciones espaciales de estos mapas. Las decisiones que se fueron tomando oscilaron siempre entre un proceso racional muchas veces soportado por la investigación de los diversos fragmentos y una gran libertad de permitir que también se dieran procesos irreflexivos de los que sería imposible dar una explicación porque provinieron directamente de la experiencia lúdica y estética.

Trabajar bajo la lógica de una red intermedial en la que se conjugaran fragmentos de todas las obras, separados de su contexto habitual, considero que hizo surgir nuevas potencias y cargas energéticas en las imágenes de la promesa. Los flujos intermediales que han quedado asentados en los análisis fueron aquellos que se consideraron más sustanciales, a decir verdad, uno de los mayores desafíos fue elegir, de esa enorme red que se fue tejiendo, a ratos asemejándose a una hidra de mil cabezas, qué decir y qué dejar fuera. En este sentido considero que los resultados de este trabajo dan cuenta desde mi medida humana de una parte de esa gran complejidad, es sólo una faceta, porque la totalidad es inabarcable. Pude constatar que la imagen siempre nos rebasa, se excede de sentido, mi estudio es entonces una pequeña huella subjetiva, una interpretación posible de la potencia inconmensurable de las imágenes de la promesa.

Otro de los grandes retos a los que me enfrenté a nivel metodológico fue que, dado que el planteamiento principal era encontrar la «resonancia» de las promesas a partir de los flujos entre las «reverberaciones» y los «ecos» resultaba, desde mi perspectiva, vital poder realizar el análisis bajo el influjo vibratorio de los distintos fragmentos. Recordemos que hemos establecido que la «resonancia» pertenece al ámbito de la sensación, dar cuenta de ella para mí implicaba no situarla sólo desde los procesos racionales y reflexivos a través de los cuales solemos realizar los análisis académicos. El acto de escribir se me presentó entonces con una problemática ya que escribir frente a la computadora despegando la vista de los fragmentos fotográficos, textuales o audiovisuales, así como prescindir de la escucha al mismo tiempo derivaba en una especie de retraso, *delay*, que a mi juicio no permitía hacer surgir la «resonancia». Una de mis premisas era dejar hablar a las imágenes, lo que suponía realizar los análisis frente a ellas. La postura corporal resultaba también importante: literalmente para realizarlos debía desplazarme entre los paneles, las pantallas y el reproductor de sonido, lo que hacía imposible escribir al mismo tiempo. Tras varios intentos fallidos encontré que la solución era hacer un ejercicio de oralidad, grabar en un dispositivo que me permitía moverme en un ejercicio de desplazamiento corporal entre los diversos medios y soportes de los fragmentos que pertenecían a cada sección. Escribir con la voz fue una herramienta importantísima para la realización de los análisis, las grabaciones se realizaron algunas veces en forma de soliloquio y otras tantas a través del diálogo con otras personas cuando sentía la necesidad de tener un tercero ante el cual poder expresar las ideas que surgían. El análisis de cada sección fue construido de manera independiente, siempre oscilando entre la oralidad y el tránsito hacia el proceso de reflexión de las ideas orales para ser aterrizadas en el lenguaje escrito.

Algunas de las conclusiones que me parece pertinente compartir sobre la experiencia de construcción y análisis de esta constelación son por un lado que la praxis con las imágenes implica formularse preguntas, como investigador, en torno a la manera más adecuada de dar cuenta de ellas. En este caso considero que hablar frente a la imagen permitió hacer surgir cosas que desde un proceso más común de escritura no hubiera sido posible encontrar. La escritura mecánica frente a la computadora pienso que ha excluido algunos procesos de producción de pensamiento importantes, ya que se limitan al desarrollo de las ideas privilegiando las reflexiones que surgen de manera racional y anulando la posibilidad de trabajar también con la intuición, la imaginación o incluso la ensoñación, tan defendida por Bachelard, que al menos desde mi perspectiva permiten acceder al terreno de lo simbólico involucrando las sensaciones del cuerpo y abrirse a la posibilidad de escribir aquello que ni siquiera sabes que sabes.

Considero que de alguna manera acceder al conocimiento es siempre un proceso dialéctico, una apertura hacia lo otro o los otros, para esta tesis la colectivización de las ideas fue indispensable, romper con la soledad que suele caracterizar la labor del investigador, aunque por supuesto en muchos momentos también necesaria. Trabajar desde un modelo de investigación participativa considero que implica comprender el término en su sentido más amplio, es decir participar al cuerpo de los procesos de las imágenes, trascender la acostumbrada postura física de pensar sentado o escribir mecánicamente. De alguna manera corporalizar los procesos de investigación implica, en el cambio de postura corporal, también hacer más flexible nuestras posturas ideológicas y reflexivas. Desde mi punto de vista una conclusión valiosa de este trayecto fue comprender que muchas veces es el acto el que produce el conocimiento y que, al menos en lo que se refiere a las imágenes y sus procesos, estudiarlas y dar cuenta de ellas debe ser un trabajo orgánico en el que se

gravite en la experiencia pendular entre la racionalización, la entrega a las sensaciones producidas por su potencia y la reflexión. Es un ciclo que va del cuerpo de las imágenes contenidas en sus medios, al cuerpo del investigador que se deja impactar por ellas, y como diría Warburg a la necesaria distancia en la que se produce la reflexión (*Denkraum*). Cabe destacar que estos procesos son indisolubles y resulta imposible distinguir dónde comienzan y terminan, es una circulación permanente y orgánica, desde mi punto de vista la única vía de acceso para encontrar la «resonancia» de las imágenes. Sólo por poner un ejemplo menciono que, como se puede observar en las fotografías de los paneles, los fragmentos de texto fueron transcritos con tinta, en mi caso particular esta fue una de las formas que encontré para llevar al cuerpo la experiencia de las palabras, de hecho, considero que específicamente en el caso del trabajo con el libreto fue justamente esta la manera que posibilitó el hallazgo de los fragmentos donde habitan las promesas.

En lo que respecta a los resultados obtenidos, que se asientan en los análisis procesuales de las imágenes, la necesidad de elegir qué decir considero que derivó en privilegiar los procesos de interpretación que apuntaran hacia el plano simbólico y algunas veces incluso psicológico, dejando del lado algunos aspectos analíticos más ligados a las técnicas de cada lenguaje, y otros que por razones de delimitación y extensión tuvieron que ser dejados del lado. Los medios visuales, sonoros, musicales y textuales estuvieron al servicio del análisis simbólico, filosófico y psicológico por el interés que guiaba esta investigación hacia estas dimensiones, sin embargo me parece importante destacar que tampoco considero que se haya realizado un análisis profundo de ninguno de estos aspectos como para considerarlos un estudio completo de estos campos de estudio pues sólo se buscaba iluminar las formas de expresión de la promesa lo que ya resultaba suficientemente complejo. Muchas cosas han quedado en el fichero, como siempre sucede en las

investigaciones, de alguna manera considero que los trabajos escritos son sólo una huella de los procesos, como lo es también en este caso el interactivo que acompaña esta tesis.

Respecto a la construcción de las constelaciones virtuales como ya se ha dicho fueron realizadas con el propósito explícito de compartir al lector el universo de «ecos» y «reverberaciones» que en él habitan, pero también se ha realizado en la conciencia clara de que al enunciarse en un nuevo medio producirán nuevas interpretaciones y significados, por considerar valiosa la posibilidad de dar cabida a nuevas lecturas. Este es un trabajo abierto al disenso susceptible de ser modificado y ojalá también a la creación de análisis distintos para aquel que desee hacerlo. La producción de pensamiento en el medio académico suele limitarse al texto escrito, que por supuesto considero como la base primordial, sin embargo creo también que ante la sobredeterminación de la imagen, es posible generar otras formas de conocimiento; las constelaciones virtuales son un intento por trascender la dimensión del lenguaje escrito, buscan tender un puente entre la reflexión y el acontecer, crear un caleidoscopio donde se muestren las imágenes con sus cargas energéticas y temporales para llevar a otras formas de lectura. En este sentido considero que esta tesis por su intención de ampliar las fronteras de lectura es de algún modo en sí misma un trabajo intermedial en el que se alimentan mutuamente los distintos lenguajes.

Ahora bien quedan sólo algunas consideraciones finales por hacer antes de cerrar esta tesis, una de ellas es que considero que el trabajo con los términos epistemológicos propuestos, «eco», «resonancia» y «reverberación», ha otorgado una gran riqueza a este estudio, por un lado porque ha permitido explorar desde una dimensión intermedial y fenomenológica los flujos y cargas energéticas de las imágenes de la promesa; y por otro porque ha resultado una manera efectiva para, desde una visión horizontal, establecer

relaciones que ofrecen una multiplicidad de tiempos y espacios para el "nuevo acontecer" de estas imágenes.

También quisiera hacer alusión al tono personal con el que esta tesis está escrita, la decisión de que así sea responde a una postura ideológica muy concreta: desde mi perspectiva resulta indispensable asumir la responsabilidad de lo dicho, el "yo" tan evidentemente mostrado en este texto es la forma que consideré más coherente y afín para la argumentación de este texto, por pensar que de algún modo todo proceso de investigación siempre es personal y subjetivo y que en este caso concreto dar cuenta de la «resonancia» implicaba asumirme como una caja de «resonancia». Transparentar los procesos que he llevado a cabo para la realización de este trabajo implica enfatizar la importancia que considero tiene cualquier proceso de construcción de un discurso. Cabe destacar que, así como en la Constelación I me resultó vital que la voz de los creadores surgiera por considerar que poseen saberes específicos y únicos sobre sus obras, en la segunda constelación pienso que la voz principal debía ser la de las propias imágenes. Considero que como investigadores abocados a la imagen debemos asumir que ellas dicen algo que sólo ellas pueden decir y que nosotros seremos sólo un vehículo para hacerlas hablar a partir de nuestros cuerpos. En el fondo considero que este trabajo ha procurado mantener una línea argumentativa que siempre ha puesto como objetivo principal dar voz a los procesos, incluido el cuerpo del investigador como un laboratorio de autopercepción y construcción de pensamiento crítico. Este estudio escrito a través de mi voz, refracta también muchas otras voces, busca ser comprendido como una polifonía en la que se conserve la condición misma de su objeto de estudio principal: el conflicto fundamental humano de la promesa. En este sentido espero haber conservado la naturaleza de dicho conflicto, haber expresado algunas respuestas probables para arrojar luz sobre este tema, es

decir haber cumplido algunas promesas; pero también haber conservado, como cualquier promesa lo hace, una pregunta abierta, una expectativa de lo que pueda venir. Esta morada espera mantenerse como umbral que se ofrece a una afirmación de la vida incluso ante la pulsión perpetua de la muerte. Así como perpetuarse en la fidelidad de su esencia a la fuerza de don Giovanni, ser un viajero errante que nunca se detiene, una estación en el tiempo que entraña la fuerza de la ópera de Mozart y da Ponte, potenciada por Jesusa Rodríguez, Ricard Carbonell y Carlos Saura.

Regresando a las palabras de Ortega y Gasset con las que iniciamos este viaje, me gustaría decir que esta es mi propia estatua, una construcción llena de ecos y reverberaciones, en la conciencia absoluta de que la cantera de imágenes de la promesa que condensa el mito de don Juan, será siempre un tema propuesto a la reflexión esperando resonar y repercutir en otros cuerpos para develar algunos misterios de la existencia humana, esas pulsiones eróticas que pendulan incesantemente entre el desborde y la sofrosine con un impulso inmarcesible.

BIBLIOGRAFIA

PRIMERA PARTE:

Altesor, Homero. *Cosmologías. De Minkowski a Merleau-Ponty*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.

Atlas Walter Benjamin. Constelaciones, Madrid: Consorcio del Circulo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, 2014.

Austin, J. L. *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, España: Paidós, 1996.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, serie Breviarios, México: FCE, 2013.

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

Báez Rubí, Linda. "Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XXXII, No. 97, 2010.

Bataille, Georges. *El erotismo*, Madrid: TusQuets editores, 2000.

Bay-Cheng, Sarah, Kattenbelt, Chiel, et.al., *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Becerra, Carmen. *Mito y Literatura. Estudio comparado del Don Juan*, España: Servicio de Publicacions da Universidades de Vigo, 1997.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Argentina: Katz conocimiento, 2007.

Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes*, Madrid: Akal, 2005.

Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*, Madrid: Arena Libros, 2008.

Brenet, Michel. *Diccionario de la Música Histórico y Técnico*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil Editores, S.A., 1946.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

Chapple, Freda, Kattenbelt, Chiel. *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

Clüver, Claus. "Intermediality and Interart Studies" en *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia: Intermedia Studies Press, 2007.

De Molina, Tirso. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, España: Editorial Alhambra, 1982.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I.*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós editores, 1984.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

—*Firma, Acontecimiento, Contexto*, [www.philosophia.cl/Escuela de filosofía](http://www.philosophia.cl/Escuela%20de%20filosofia), Universidad de ARCIS.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, London: Routledge, 2002.

Domanska, Ewa. "«El viraje performativo» en la humanística actual" en *Criterios. Revista Internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. No. 37, 4ta época, La Habana, Cuba, Publicación del centro Teórico cultural Criterios, 2011.

Dubatti, Jorge. *El teatro de los muertos*, México: Libros de Godot, 2014.

—*Principios de Filosofía del teatro*. Cuadernos de Ensayo teatral 24, México: Paso de Gato, 2012.

Dufrenne, Mikel, "The World of the Aesthetic Object" en Clive Caseaux (ed.) *The Continental Aesthetics Reader*, London, Routledge, 2000.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1968.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Labor, 1991.

Felman, Shoshana. *El escándalo del cuerpo hablante. don Juan con J.L. Austin [y J. Lacan] o Seducción entre lenguas*, prólogo de Stanley Cavell, epílogo Judith Butler, Argentina: Ortega Ortiz Editores: Artefactos textuales, 2012.

Fisher Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Abada editores. (lecturas de estética), introducción Óscar Cornago, Madrid, 2011.

Girard, René. *El chivo expiatorio*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

— *Geometrías del deseo*, España: Sexto piso, 2012.

González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

Jess, Joseph. *La Física del sonido musical*. México-Buenos Aires, Centro Regional para Ayuda Técnica, Van Nostrum Company Inc., 1969.

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España: Editorial Paidós, Biblioteca de Psicología profunda, 1970.

Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in theatre and performance: Definitions, Perceptions and Media relationships" en *Cultura, Lenguaje y Representación*. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I, vol. 6, mayo 2008.

Kent, Didanwy. "La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera", Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2012.

Kramer, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

—"Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle Medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren", en *Medienphilosophie – Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Munker, s., A. Roesler, M. Sandbothe, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

Ludueñas Romanidini, Fabián Javier. prólogo a *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

Mc Phail Fanger, Elsie. *Desplazamientos de la imagen*. México: Siglo XXI, 2013.

Merlau-Ponty, Maurice. *The prose of the world*, EUA: Northwestern University Press, 1973.

Minkowski, Eugene. *Vers une cosmologie*, Paris: Payot, 1999.

Molière, *Don Juan o el convidado de piedra*, Madrid: Calpe, 1923.

Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

—"Consideraciones Intempestivas 1873-1875" en *Obras completas de Federico Nietzsche*, Tomo II, Madrid: M. Aguilar editor, 1932.

—"Sobre el concepto de historia", en *Obras de los pasajes*, I, 2, Madrid: Abada, 2009.

Ortega y Gasset. "Teoría de Andalucía y otros ensayos" en *Obras completas*. José Ortega y Gasset. España: Taurus, Fundación Ortega-Marañón, Tomo VI (1941-1955), 2006.

Pennacchia Punzi, Maddalena. "Literary Intermediality: An Introduction", en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*, Bern, Berlín, Bruxelles, Frankfurt; New York, Oxford, Wien: Peter Lang Academic Publishers, 2007.

Prelat, Carlos E. *El mundo de las vibraciones y de los sonidos*, Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1951.

Pujol, Xavier, trad., estudio y comentarios, *Don Giovanni. Libreto original en italiano de Lorenzo da Ponte, Música de Wolfgang A. Mozart*, Barcelona: ediciones Daimon /Manuel Tamayo, 1982.

Rötger, Kati. "F@ust versus 3.0: A (Hi)story of theatre and media" en *Cultura, Lenguaje y Representación*. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I, vol. 6, mayo 2008.

Snowman, Daniel. *La ópera, una historia social*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Taylor, Diana. *Performance*, Buenos Aires: Asunto impreso, 2012.

Thibaud, Jean Paul. "Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos", en *Journal of Sonic Studies*, v.1, 2011.<http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02>.

Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

— *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

Warburg, Aby. *Atlas de imágenes Mnemosine*, 2 vols., traducción y estudios de Linda Báez Rubí, México: IIE, UNAM, 2012.

— *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Weidinger, H.E. " 'Dux Drafts'. Casanova's Contribution to Da Ponte's and Mozart's Don Giovanni", en Michael Hutler editor, *Make und Kothurn, Lorenzo da Ponte*, Budapest: Internationale Beitrage zur Theater-Film-und Medienwissenschaft, 2006.

Wiesing, Lambert. "What are media?" en *Technē/Technology, Researching Cinema and Media Technologies -Their development, use, and Impact*, editado por Annie van den Oever , Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

Wolf, Werner. "Graz Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies" en *Word and Music Studies Defining the Field*. Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, editors, Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997, Amsterdam-Atlanta: GA, 1999.

Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*, España: Anagrama, 2005.

Zourabichvili, Francois. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 2004.

SEGUNDA PARTE:

Fuentes primarias:

Don Giovanni. Dirigido por Ricard Carbonell i Saurí, 2006, ECAM, Laserfilm, DVD.

Donna Giovanni, video de la función en el Palacio de Bellas Artes, sábado 27 de junio de 1987, CD.

Io Don Giovanni. Dirigida por Carlos Saura, 2010, Paramount Home Entertainment (Spain), DVD.

Libreto bilingüe de Don Giovanni, escaneado por José Sánchez, (España: Kareol, 1999), www.kareol.es.

Mozart, W.A. *Don Giovanni in full score*, N.Y.: Dover Publications, INC.,1974.

Mozart, W.A.; da Ponte, Lorenzo. *Don Giovanni*, Los clásicos de la ópera 400 años, 3 CD's, España: Santillana, 2007.

Pujol, Xavier traducción, estudio y comentarios, *Don Giovanni. Libreto original en italiano de Lorenzo da Ponte, Música de Wolfgang A. Mozart*, Barcelona: ediciones Daimon /Manuel Tamayo, 1982.

Constelación I

1. La Donna Giovanni de Jesusa Rodríguez:

Bolaño, Sara. traducción del "Reportaje Viola Roggenkamp", Stern:1985.

Cardona, Patricia. "el mundo del placer es difícil de ser vivido con tranquilidad, dice Jesusa", miércoles 4 de julio (1984).

Catan, Daniel. "El Don Giovanni de Jesusa ", *Proceso*, 12 de diciembre (1983).

De Sagarra, Joan. "Amadeo que me meo (de gusto)", sábado 10 noviembre (1984).

— "un Mozart con gusano", Teatro/Donna Giovanni, noviembre (1983).

Divas A.C., *Donna Giovanni*, Barcelona: Icaria Editorial S.A., 1985.

Fábregas, Xavier. "Donna Giovanni, una mala caricatura", noviembre (1984).

Fancelli, Augusti. "Las divas de Kierkegaard", *El País*, 8 de noviembre (1983).

Fondevila, Santiago. "Seis mujeres dan una versión erótica y femenina del Don Juan, en el Romea, *La Vanguardia*, 6 de noviembre, (1984).

Gabancho, Patricia. "Donna Giovanni: la imaginación y el caos", *El Noticiero Universal*, 7 noviembre (1984).

García Hernández, Arturo. "Donna Giovanni: la imaginación escénica se olvidó de la música", *La Jornada*, sección C, lunes 29 de junio (1987): 29.

Jano, Mariana. "Del vestido al desnudo. Entrevista a Jesusa".

Llovet, Jordi. "Mozart y las mujeres", *La Vanguardia*, Espectáculos, jueves 8 de noviembre (1984).

Lorenzo da Ponte. *Memorias*, traducción de Esther Benítez, Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Mac Masters, Merry. "Registra Bellas Artes lleno para ver la obra "Donna Giovanni" En función única se despidió de México, tras recorrer el mundo entero", *El Nacional*, sección 6, lunes 29 de junio (1987): 6.

Magdaleno, Víctor. "Se represento el Don Giovanni de Mozart como una ópera mas actuada que cantada. Para recuperar la ópera como teatro cantado", *El Día*, 10 de octubre (1983): 34.

Matadamas, Ma. Elena. "En el arte, seguimos solos: Jesusa", *El Universal*, sección C, miércoles 27 octubre (1983): 4.

Mier, Raymundo. "El rigor del riesgo, El Don Giovanni de las mujeres", *Uno+Uno*, diciembre (1983): 16.

Mortaigne, Veronique. "Six femmes pour un Don Juan", *Differences*, octubre (1984).

Muro, María. "Don Giovanni, Femeinidad de lo Donjuanesco", sin datos de fuente, (1983).

Pereyra, Guadalupe " Festival Cervantino, Don Juan es una mujer. Don Giovanni, una ópera para actrices que se divierten en el escenario y divierten a la concurrencia", *ESTO*, Guanajuato, 9 de octubre (1983). Mismo texto publicado en *El Sol de México*, sección cultural, 13 de octubre (1983): 1-7.

— "Jesusa Rodríguez cautiva en el FIC, El Don Juan, en versión femenina, o la liberación del ser reprimido", *El Sol de México*, sección E, 27 de octubre (1987): 1.

Pérez de Olaguer, Gonzalo. "Donna Giovanni, *El Periódico*, 47, Teatro critica, jueves 8 de noviembre (1984).

Perez-Quintanilla, M. "Donna Giovanni, version femenina de Mozart", *El Noticiero Universal*, noviembre (1984): 29.

Polidori, Ambra. "Don Giovanni somos todos", sin datos de fuente, (1987).

Remolina, Isabel "Donna Giovanni, de Mozart, en Bellas Artes", *El Sol de México*, sección 2, jueves 25 de junio (1987): 2.

—"Donna Giovanni, de Mozart, en Bellas Artes", *El Sol de México*, sección 2, jueves 25 de junio (1987): 2.

Rionda, Luis. "El Personaje de Don Juan en el Festival Cervantino", *El Sol de León*, sección C, 10 de octubre (1983): 6.

Rodríguez, Jesusa. " Uno+ uno, jueves 25 de junio (1987) 22.

— "Después de Europa, Giovanni en Bellas Artes" Adoro México, pero no soy nacionalista: Jesusa, "La Jornada, jueves 25 de junio, sección C (1987): 25.

—"Libreta de notas", Consultada en la colección de Jesusa Rodríguez albergada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política.

—"Temporada de Divas A.C. En Paris. Don Giovanni se modifica tanto como nosotras cada día: Jesusa", La Jornada, sección Cultura, 22 de septiembre (1984).

Seligson, Esther. "Donna Giovanni", sin datos de fuente, 1987.

Swansey, Bruce. " La tiranía de la seducción", sin datos de fuente, (1987): 56.

Traducción de artículo de autor desconocido, "Siete contra Don Juan", *Zeitmagazin*, No. 49, 30 de noviembre (1984).

Vega, Patricia. "En Bellas Artes: Rosas para Fiona en las 200 funciones de Donna Giovanni", *La Jornada*, sábado 31 de octubre (1987): 31.

Artículos y reseñas de autores desconocidos:

"Con Ofelia Medina, J. Rodríguez y A. Urreta", *El Día*, 10 de octubre (1983): 34.

"Carcajadas de un público menos temerosos Donna Giovanni espero cuatro años para ser el plato fuerte del Festival Cervantino", *Uno + Uno*, martes 27 de octubre (1987): 24.

"Don Giovanni cobro vida en el grupo escénico de Ofelia Medina", *Diario de Guanajuato*, sección B, 10 octubre (1983): 1.

"Don Juan porno", *Minute*, Dans mon Télèscope, septiembre (1984): 22-28.

"El espectáculo de la ópera reúne a personalidades", *El Universal*, sección D, domingo 5 de julio (1987): 22.

"Todos los martes critica, radio", quinto programa, septiembre, (1984): 1.

2. El Don Giovanni o la hija de Don Juan de Ricard Carbonell

Giménez, Javier Calvo. "Visiones del Don Giovanni: de Hoffmann a Carbonell", (ensayo académico realizado para la asignatura de Dramaturgia musical del Master en Estudios Avanzados en Historia del Arte).

Hoffmann, E.T.A. *Don Juan y otros cuentos fantásticos*, México: Lectorum, 2003.

Ricard Carbonell, "Sitio oficial", Escalante Serrano, Grace Melissa. "Entrevista a Ricard Carbonell", consultado 14 febrero 2016. URL: <<http://www.ricardcarbonell.com>> (escritos – entrevista).

Ricard Carbonell, "La mirada prohibida: El plano subjetivo", tesis doctoral, Universidad La Complutense de Madrid, 2014.

- "Memoria del proyecto, Don Juan".
- "4º versión del Guión de Giovanna o la hija de Don Juan", 12 de octubre, (2004).
- "Escaleta"
- "Planificación de Don Juan".
- "Don Juan ambientes (cambios de luz)".

Torrente Ballester, Gonzalo. *Don Juan*, Biblioteca Torrente Ballester, Obra completa, 4, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

3. Io Don Giovanni de Carlos Saura

"La Republica Cultural", Javi Álvarez, 29 junio 2010, consultado el 03/03/2016

Becerra, Carmen. "Io Don Giovanni La mirada de Carlos Saura sobre el mito donjuanesco", en *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. editor Pedro Javier Pardo, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Blog de *La butaca*, <http://www.labutaca.net/peliculas/io-don-giovanni>.

Blogspot, <http://fmccine.blogspot.mx/2010/12/io-don-giovanni-una-gran-opera-traves.html>.

Cinespagne, Declaraciones del director Carlos Saura en el marco del 20 Festival de Cine Español en Nantes en entrevista para Daniel Touati de Cinespagne.com, <http://www.cinespagne.com/interviews/2019-carlos-saura-don-giovanni-naissance-dun-opera>.

Diario información, <http://www.diarioinformacion.com/cine/2009/10/21/saura-estrena-roma-io-don-giovannipeliculaembargada-anos/942853.html>.

El blog del cine español, <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=3612> Consultado 18/02/2016.

El País, "Saura echa un vistazo a su 'Io, Don Giovanni' en la Mostra de Venecia EFE El cineasta muestra un avance de su recreación de la composición de la famosa ópera de Mozart, 1 de septiembre. http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/01/actualidad/1220220006_850215.html.

El periódico, "Io, Don Giovanni Olor de naftalina", 11 de junio, 2010,
<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/don-giovanni-olor-naftalina>.

Galán, Diego. *Un joven llamado Saura*, Valladolid: 54 Semana Internacional de Cine, 2009. 11

Gubern, Román. *Carlos Saura*, España: Festival de Cine Iberoamericano-Huelva, 1979.

<http://www.larepublicacultural.es/article2924.html>.

<http://www.smh.com.au/entertainment/movies/i-don-giovanni-20100430-tydq.html>

La Butaca Blog, 15 de noviembre, 2009, <http://www.labutaca.net/peliculas/io-don-giovanni>.

La casa de los horrores, Giacomelli, Carlos "Io, Don Giovanni",
<http://www.lacasadeloshorrores.com/2010/06/critica-de-io-don-giovanni-por-el.html>.

La razón, Lobo, Carmen L. "Crítica de cine / Io Don Giovanni: Yo Carlos Saura", 28 de junio, 2010, <http://www.larazon.es/historico/7803-io-don-giovanni-yo-carlos-saura>.

La Vanguardia, "El publico ovaciona Io Don Giovanni de Carlos Saura, 13 de septiembre, 2009, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090913/53783531617/el-publico-ovaciona-io-dongiovanni-de-carlos-saura.html>.

Lahiguera, consultado 03/03/16. <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/2636/omentario.php>.

Marinero, Danila coord., *Io Don Giovanni, Un film di Carlos Saura, testimonianze fotografiche di Fabian Ceballos*. traducción de Luisa Cetti, et al., Milano: Electa, Mondadori, 2009.

Mensuro, Asier. "Artificio en la obra de Carlos Saura" en *Otras miradas de Carlos Saura*, España: Caja España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Valladolid, Patio Herreriano, Seminci, 2010.

Millán Barroso, Pedro Javier. *Cine, Flamenco y Genero Audiovisual. Enunciacion de "Lo tragico" en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla: Alfar ediciones, 2009.

Saura, Carlos.! *¡Esa luz!*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

— "Sobre mis dibujos" en *Las fotografías pintadas de Carlos Saura*, Madrid: El Gran Caid, 2005.

—*Saura x Saura, Fotografías*, España: Consejería de Cultura, Turismo y artesanía de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación Antonio Saura, La Fabrica Editorial, 2009.

Sitio de Levante, Arjones, Rafa. "Película embargada/Saura acabara Io, Don Giovanni en Roma", <http://www.levante-emv.com/cultura/2009/10/20/saura-acabara-io-don-giovanni-roma/643423.html>.

Thibaudeau, Pascale. "Las películas musicales en el cine de Carlos Saura", en Carmen Rodríguez Fuentes, coord., *Desmontando a Saura*, España: Luces de Galibo, 2013.

Constelacion II.

Alba Osante, Vicens. "Heiddeger, un pensamiento obscuro", (Ensayo académico no publicado).

Da Ponte, *Libreto de da Ponte*. (Los clásicos de la ópera 400 años). Perú, Santillana, 2007.

— *Memorias*, traducción de Esther Benítez, Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

De Sevilla, Isidoro. *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

Esteve, Rafael. *Música y palabras, cartas escogidas de los grandes compositores*, España: Océano, 2001.

Kierkegaard, Søren. "O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida", *Escritos Søren Kierkegaard*, volumen 2/1, Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Landon, Robbins "XIII. Constanze: una defensa", en *1791 El último año de Mozart* Madrid: Siruela, 2006.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Cartas al padre 1777-1787*, España: Ken, 2012.

Stendhal. *Vida de Mozart*, España: Aqueronte, 2006.

Weidinger, H.E. "‘Dux Drafts’. Casanova s Contribution to DaPonte s’and Mozart s’ Don Giovanni." en Michael Hutler (editor), *Make und Kothurn, Lorenzo da Ponte*, Budapest, Internationale Beitrage zur Theater-Film-und Medienwissenschaft, 2006.