

***MA IN INSTAGRAM GIÀ SON MILLE E TRE “LIKES”<sup>1</sup>***  
**ÉS POSSIBLE PENSAR EL NOSTRE CONTEXT ACTUAL  
DES DEL DON GIOVANNI DE W.A.MOZART?**

TFG – ÀREA DE PENSAMENT  
GRAU D’HUMANITATS, UOC

ALUMNE: ORIOL ESCURA HERENCIA

DIRECTOR: GONÇAL MAYOS SOLSONA

GENER DE 2022

---

<sup>1</sup> Paràfrasi de “*Madama, il catalogo è questo*”, la famosa ària d’El catàleg del servent Leporello al *Don Giovanni* de W.A.Mozart. Vers original: “*Ma in Ispagna già son mille e tre*”

## ÍNDEX

RESUM.....	3	
OBERTURA		
Presentació del tema principal.....	3	
Sinopsi: marc teòric, estat de la qüestió, estructura dels continguts i hipòtesi conseqüent.....	4	
Metodologia i tècniques d'investigació.....	6	
ACTE I: NOSALTRES A PLATEA I DON GIOVANNI A ESCENA		
Quadre primer: l'obra en sí. Apunts sobre forma i gènesi.....	7	
Quadre segon: dins dels límits		
Nº1: seducció i engany.....	9	
Nº2: una identitat escàpola.....	11	
Nº3: contra el món? <i>Finale</i> .....	14	
Nº4: El desdoblament en l'alter ego: Leporello.....	16	
Quadre tercer: topant amb els límits		
Nº5: El temps s'acaba. El límit del present representat pel <i>Commendatore</i> .....	17	
INTERMEZZO: DON GIOVANNI VANTANT-SE AMB D'ALTRES LLIBERTINS.....		20
ACTE II: DON GIOVANNI A LA LLOTJA I NOSALTRES A L'ESCENARI		
Quadre quart: el duet hegelian de l'amo i l'esclau.....	24	
Quadre cinquè: ària freudiana de Marcuse.....	26	
Quadre sisè: el mite de Don Giovanni subvertit per la impostura dels <i>likes</i> .....	29	
CODA.....	32	
BIBLIOGRAFIA.....	34	

## RESUM

A partir de l'òpera de Mozart i Da Ponte, el mite de Don Giovanni es basteix per un tractament del personatge que el fa destacar diacrònicament i sincrònicament respecte altres versions de dit mite i altres exemples de llibertins. Cal plantejar-se si el seu poder simbòlic ens permet entendre, a partir del seu sentit genuí, algunes actituds en l'ús de les xarxes socials ofertes per l'actual tecnologia.

Després d'escatir els trets singulars d'aquest mite recurrent a autors diversos, la seva interrelació amb la música i estudiar-ne la idoneïtat respecte altres casos, s'intenta traçar una genealogia del desig des de Kierkegaard fins a Marcuse, passant per la dialèctica hegeliana. L'evolució de la concepció i dels condicionaments del desig, de la seva funció estructural a la societat i la seva capacitat de transformació social, sempre aplicats i en diàleg amb Don Giovanni, ens permetrà avaluar què ha passat amb el desig i com se n'ha subvertit el sentit en l'actualitat. Si Don Giovanni i el concepte de desig que podria representar ja no són aplicables ara, cal reflexionar si tot i així podria tenir un paper prescriptiu per a ordinar una alternativa a la nostra societat.

**Mots clau:** Don Giovanni, estètica, racionalitat, desig, xarxes socials.

## OBERTURA

### Presentació del tema principal

Tota persona immersa en la cultura occidental té una intuïció de Don Joan i, en tot cas, sap que aquest nom sintètic s'aplica metafòricament a un seductor que aconsegueix la gratificació d'altres. Així mateix, és la lectura somera que es pot desprendre d'un visionat de l'òpera *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito*, KV 527, de W. A. Mozart i de com ha transcendit com un arquetip de la imatge col·lectiva. Però allò que enclou la força que representa va més enllà d'aquest judici dictat per un sentit comú que sovint és el menys comú dels sentits.

Per tant, es pretén esbossar la naturalesa del desig com a impuls vital que representa Don Giovanni idòniament i la posterior genealogia de dit desig amb les implicacions socials que comporta. Si el tractem com un arquetip mític, veurem com pot entrar constantment en diàleg –com un *exempla*- amb les propostes filosòfiques d'aquesta genealogia quan aquestes es desenvolupen en el marc de la modernitat. Però la musicalitat de Don Giovanni sembla perdre força quan entrem en el context postmodern, on el desig que s'arrossega per les xarxes socials sembla que ha estat abandonat per l'esperó que contenia i, degradat, perd el sentit de la passió mozartiana. Cal veure què ha passat, si el desig té capacitat de transformació social i si el mite donjoanesc no ha caducat i pot tornar al rescat amb la seva capacitat explicativa adaptada als nous temps, però servant-ne el sentit genuí. Per tant cal centrar-se en el diàleg entre imatges, textos i conceptes, intentant establir un fil discursiu des del segle XVIII fins als nostres dies. Formulats com a simple proposta, això implica un repte d'on rau la seva oportunitat: en l'actual context en què hi ha un predomini del qüestionament dels grans relats derivats de la modernitat, pretenem mantenir la vigència d'un arquetip que madura i es desenvolupa en ella. Aquest intent de defensar la validesa d'un model suposadament caduc i desgastat<sup>2</sup> constitueix un exercici de subversió del concepte de pastitx de Jameson. Precisament, l'interès resideix en retornar a Don Giovanni per a actualitzar-lo com a eina interpretativa d'un fet actual i ajudar-nos a bastir un sentit reflexiu al fenomen de l'ús socials dels recursos tecnològics en l'imperi de la postmodernitat

En aquest sentit, el present treball només és una proposta d'arrencada. Més enllà d'una utilitat pràctica en el sentit d'una racionalitat instrumental, s'intenta aportar una conclusió que serveixi com a recurs en la reflexió al voltant de l'ús que fem de les xarxes socials, dels "*likes*" que hi cliquem o ens cliquen. També podria constituir un exemple de la validesa dels clàssics actualitzats en l'àmbit pedagògic en la vessant més pràctica i vinculada a la quotidianitat de les persones. Tot plegat, més que una aplicació del resultat, seria una invitació a emmirallar-nos en un arquetip modern del qual se'n pretén la vigència.

---

<sup>2</sup> En comparació amb els dos models heroics de Don Giovanni precedents, es podria inferir un sentit de decadència del darrer model, identificat com "antidonjoanesc" (GONZÁLEZ 2013: 313 i ss)

## **Sinopsi: marc teòric, estat de la qüestió, estructura dels continguts i hipòtesi conseqüent**

El recurs a l'arquetip de Don Joan és dinàmic i obert, per la qual cosa no hi ha un estat de la qüestió fix on es puguin identificar controvèrsies o consensos consolidats. A més, se n'ha generat una l'elevada proliferació de versions i tractaments multidisciplinars amb diversos sentits i reinterpretacions acumulats. Per tant, cal articular un marc teòric a partir d'ells ajustat al nostre estudi i desenvolupar-lo i això implica prescindir d'alguns plantejaments enriquidors i deixar-los per a un posterior desenvolupament.

A l'acte I, a l'estudi de la figura de Don Giovanni no emprarem un marc teòric concret, ja que s'acut directament al text de Da Ponte en motiu de la reflexió estètica que en fa Kierkegaard. S'analitzaran diversos aspectes del personatge a l'obra, sobretot la seva conducta, la interacció amb d'altres personatges i el seu tractament expressiu i estètic. Es parteix de l'estadi estètic de l'existència humana, el primer en la tasca de constitució de l'individu i el de la immediatesa que per altra banda caracteritza el geni i això ens permetrà abordar trets observats per Kierkegaard a l'òpera. Els diversos trets del personatge seran desgranats amb ajuda de l'enfocament musicològic de Balcells o el literari de Watts, i així mateix no es deixarà d'acudir a autors com Nietzsche, Camus o Sloterdijk, entre d'altres. Tal anàlisi permetrà cartografiar l'arquetip donjoanesc de partida i fer-lo dialogar amb la genealogia del desig fins l'actualitat.

L'elecció del Don Giovanni mozartià d'entre d'altres personatges coetanis i del context compartit del llibertinatge il·lustrat serà objecte d'un breu intermezzo, on els marcs emprats seran el resultat de l'anàlisi anterior de l'arquetip donjoanesc i el posterior estudi de la genealogia del desig. Aquests marcs es posaran en joc en una comparació literària i els paràmetres en seran els protagonistes de *Les amistats perilloses* de Laclos i els d'obres de Sade com *La filosofia en el tocador*. Així com justificarà la idoneïtat de don Giovanni per al propòsit fixat.

L'acte II constitueix una ràpida visió de la genealogia del desig bastint un marc teòric trenat des de la dialèctica de l'amo i l'esclau de Hegel, fins a la subversió

actual i postmoderna de dit desig entrellucada a partir d'anàlisis com les de Byung Chun-Hal, passant per l'estudi que en fa Marcuse a nivell social a partir de Freud a *Eros y civilización*. Arribats a aquest punt, reapareix amb més intensitat la hipòtesi d'aquest treball: és possible mantenir el Don Giovanni mozartià en el seu sentit inicial, el de Kierkegaard, per tal que tingui força no només descriptiva, sinó també prescriptiva, a l'hora d'abordar l'ús de les xarxes socials i la canalització del desig en elles? Podem resignificar els *likes* clicats mitjançant Don Giovanni i alhora obrir una possibilitat de transformació social?

Al final de l'acte II és inevitable avançar sumàriament les conclusions de la hipòtesi. No hi ha prou espai per a abordar altres marcs teòrics de contrast, com els avisos de Benjamin davant les conseqüències de l'estetització dels fenòmens socials<sup>3</sup> que podrien qüestionar la racionalitat sensual o bé el concepte de pastitx de Jameson<sup>4</sup> el qual conjurem en decapar l'actual idea de Don Joan fins arribar a Mozart. A la coda, el criteri de prudència i les limitacions d'un treball de final de grau només permeten apuntar-hi propostes obertes.

## **Metodologia i tècniques d'investigació**

L'objecte d'estudi requereix un punt de vista constructivista, en la seva vessant comprensiva. La pretensió és construir un discurs a l'entorn de diverses visions d'un ítem i proposar-ne una possible construcció a efectes d'actualització. Hem de desenvolupar una tasca hermenèutica basada en textos de diversos autors, a banda d'incursions al *libreto* de Da Ponte. Així és com s'intentarà reflexionar sobre el sentit del Don Giovanni que inicialment va impressionar Kierkegaard, relacionat amb l'encarnació viva del desig, defensar la idoneïtat del Don Giovanni mozartià respecte d'altres figures coetànies, traçar una genealogia del desig sempre en diàleg amb el mite donjoanesc, i finalment plantejar-se'n la vigència o la possible restitució en l'anàlisi del context social i tecnològic actual.

---

<sup>3</sup> La "bellesa aparent" i els avisos premonitoris contra el totalitarisme a partir de l'estetització són un puntal conceptual en BENJAMIN 2019. La seducció hi és latent.

<sup>4</sup> STOREY 2012: 254 i ss.

## ACTE I: NOSALTRES A PLATEA I DON GIOVANNI A ESCENA

### Quadre primer: l'obra en sí. Apunts sobre forma i gènesi.

“No!”, proferit pel Don Giovanni de Mozart, és una de les expressions més contundents i reeixides a la història de l'òpera, falcada per un acord de dominant suspès a l'aire abans de caure en l'abisme de la sentència del *Commendatore* dictada en l'harmonia de la disminuïda de dominant i rematada en la tònica en re menor de les flames de l'infern. Condensa a la perfecció els dos aspectes fonamentals de l'obra i el personatge –tots dos indestriables- que teixiren Da Ponte i Mozart: la natura del mite domjoanesc, el qual ratlla l'inefable. De fet, és important desgranar com és i com acaba Don Giovanni per tal d'entendre per què en plena postmodernitat és possible que un mite com aquest mantingui el seu magnetisme i vigència, preservant dempeus un relat que podria apel·lar, desafiant, el pensament escèptic i relativista en boga.

Pot sorprendre que Mozart catalogui Don Giovanni com a *opera buffa* vist aquest final dramàtic, però el mitjà formal emprat és tributari d'un gènere ja tradicional a finals del XVIII: el *dramma giocoso*.<sup>5</sup> Aquest tipus operístic encimat per Mozart reuneix unes peculiaritats que el fan escaient per a l'esplendor del Don Giovanni concebut per Da Ponte al seu llibret. De l'*opera buffa* pren cert replegament dels recitatius secs –fragments breus pràcticament parlats- a favor del recitatiu acompanyat –amb contrapunt instrumental, de caire més flexible i dinàmic-, el desplegament enginyós dels finals –*finale de conjunto* en els quals es fa intervenir la majoria de personatges gradualment fins a moments d'esclat generalment al final dels actes- com a culminació de la tensió dramàtica de l'acció, i ús de personatges de la *Commedia dell'arte* acompanyats d'altres de populars en contrapunt còmic. En canvi, la novetat rau de la introducció d'elements seriosos sense que assoleixin el nivell tràgic de l'*opera seria*. Així doncs, la conjunció d'elements del *dramma giocoso* permetia desplegar un personatge prototípic que ja tenia una tradició al darrera i del qual es podria afirmar que estava “de moda” amb un tractament, que si bé és dramàtic, no

---

<sup>5</sup>Per a veure'n l'evolució, veieu GROUT 1996: 783-786. Veieu també BALCELLS 2020: 13-14.

esdevé tràgic com als models clàssics. Si s'hi afegeix el protagonisme de la música com a mitjà expressiu no verbal, és evident que Mozart pogué fer que Don Giovanni esdevingués un mite més que un simple protagonista d'unes peripècies novel·lesques, i elevar-lo a mite modern de les passions humanes. Això pot justificar la defensa de Kierkegaard la genialitat d'aquesta obra basada en l'adequació de contingut i forma: el gènere emprat per Mozart atenua el component de relat, de drama, i incideix en la força vital.

Les circumstàncies de la gènesi de l'obra també apunten a aquesta idoneïtat: en motiu de la visita de la neboda de l'emperador a Praga el 1787, Mozart volia aprofitar de nou un encàrrec per a sumar un nou èxit després de l'aclamada *Le nozze di Figaro*. Això requeria un llibret basat en quelcom del gust del moment i més enllà de la discussió al voltant de l'autor de la iniciativa de prendre la figura de Don Joan –Mozart o Da Ponte–, sí se sap que finalment Mozart va descartar reelaborar un *contrafactum* –basar-se en un llibret preexistent i reescriure'n la música- i optar per un llibret nou, fet expressament. Això permeté superar la tradició teatral de Tirso de Molina i Molière i l'operística de Gazzaniga i Bertati. La precipitació de l'encàrrec rebut per Mozart se suma a altres curiositats: el fet que Da Ponte hagués de redactar alhora el llibret del Don Giovanni i dos més per a Salieri i Martín i Soler, o que l'endarreriment atzarós de l'estrena de Don Giovanni a Praga permetés la visita a dita ciutat i la possible intervenció en el llibret del celebèrrim Giacomo Casanova.<sup>6</sup> A tot plegat cal afegir una reestrena a Viena el 1788, la qual no va tenir un èxit tan fulgurant com a Praga, i de modificacions a petició dels intèrprets de Dona Elvira i Don Ottavio. Tot i així, actualment les representacions de Don Giovanni segueixen més aviat la versió original de Praga i rescaten el sextet moralitzant final, posterior a l'òbit del protagonista, suprimit el s.XIX per a deixar el punt final en la damnació de Don Giovanni. Aquestes peripècies semblen denotar que la força vital enclosa en aquest mite amara l'obra en la seva gènesi i devenir amb vida pròpia. De fet, els successius públics no s'han pogut alliberar de la idea immutable que expressa al voltant del desig.

---

<sup>6</sup> Sobre l'origen de l'òpera i sobretot la hipòtica intervenció de Casanova, veieu BALCELLS 2020: 17-19.

## Quadre segon: dins dels límits

### Nº1: seducció i engany

Seducció i Don Joan són indestriables, un tàndem tan consolidat a l'ideari universal que l'expressió "ser un Don Joan" és sinònim de seductor mogut pel desig més intens. Kierkegaard ho contraposa a la idea de Faust com a encarnació d'allò espiritual.<sup>7</sup> En aquesta qüestió, la de la presència de desig desbordant, equiparable a una força natural que només s'esdevé i actua, porta Kierkegaard a trobar-hi una absència de reflexió vinculada al discurs verbal.

En aquest punt, cal analitzar una clivella en aquesta visió assentada: la confessió de Don Giovanni al recitatiu del núm.14, just després del retret que li fa Leporello pel seu comportament reprobable. De fet, Leporello condiciona el seu servei a Don Giovanni a canvi que aquest renunciï a les dones. En aquest instant, l'interpel·lat no només reconeix que li és una necessitat vital indispensable, sinó que en l'únic moment de l'òpera que efectua una reflexió sobre la seva naturalesa, confessa que és una qüestió d'"amor": "*Tot és amor. Qui es manté fidel a una, esdevé cruel envers les altres. Jo, que sento dins meu un sentiment tan vast, les estimo totes; però després les dones, que no saben reflexionar, anomenen engany el meu bon natural.*"<sup>8</sup> Aquest punt clau permet *entendre* verbalment Don Giovanni més enllà de *sentir* una empatia vers el personatge. Ell s'identifica amb aquest "*sentiment tan vast*" de tal manera que per al públic, ell el representa i es dissol en aquest. Si substituïm "sentiment" per "desig" o "passió", i fem l'esforç de no entrar encara al camp del cinisme, és evident que està reafirmant-se en ser la representació de la carnalitat. Ara bé, aquesta manifestació d'autoconsciència verbalitzada invalida Kierkegaard quan afirma que la força donjoanesca constitueix una força vital immediata no expressable pel llenguatge?<sup>9</sup> Aquesta és una qüestió delicada: si

---

<sup>7</sup> KIERKEGAARD 2006: 112-113.

<sup>8</sup> (BALCELLS 2020: 161) Traducció del llibret original en italià al català.

<sup>9</sup> Kierkegaard constantment reivindica l'adequació de la música a l'hora de plasmar Don Giovanni ja que es relleva el paper d'un llenguatge que obsta la immediatesa necessària per a la passió. El conseqüent desplaçament l'element ètic per l'estètic, dóna ales a l'"eròtic-demoníac". (KIERKEGAARD 2006: 88-94)

hi diem sí, se'ns hi escola l'intel·lecte reflexiu i lingüístic i llavors se'n dilueix la passió que no permet mediació, la sensualitat en sí encarnada en aquest mite; en sentit contrari, si responem no, llavors hem de concloure que Don Giovanni és només un cínic, o millor dit, un *quínic* en el sentit de Sloterdijk.<sup>10</sup>

Però hom pot considerar que la reflexió de Don Giovanni ha estat forçada per l'ultimatum de Leporello, el seu revers i alter ego, el qual no pot deixar escapar. Don Giovanni vehicula el seu anar fent amb la concurrència necessària del seu fidel servent i li ha calgut fer aquesta confiança per a assegurar la continuïtat del desplegament de sí mateix. Per tant, és possible que formalment el gest sigui cínic, però no deixa de ser una manifestació necessària per a retenir Leporello i continuar essent. Així doncs, la resposta a la pregunta anterior s'ha de deixar en taules, tot i que requereix un darrer apunt de caire ètic. El fet d'acomplir el seu desig lliurant-se a totes les dones, no només en un acte de satisfer-se sinó també de generositat envers elles, ens assenyala un possible sentit ètic, tot i que la formulació genèrica i abstracta ens dona una idea d'integració de la norma en el mateix devenir del propi Don Giovanni. Aquesta regla de vocació universal, més que un imperatiu extern a ell, implica una força necessària, natural i ineludible. Més enllà d'una ètica aristotèlica basada en la consecució d'un bé superior independentment dels mitjans, cal concloure que aquesta revelació clau de Don Giovanni no desvetlla un sentit ètic,<sup>11</sup> ni tant sols quan es justifica en l'autoengany de les dones.

Efectivament, no hi ha seducció sense engany. Don Giovanni el nega i en aquest cas sí que hi intervé el seu cinisme. Sap que la seducció té un component d'engany en tots dos sentits i constitueix el necessari pont entre l'intercanvi de desitjos moguts per miratges de la realitat induïts. El desig es desperta oferint aquella imatge que prèviament ja es desitja en la letargia inconscient i que s'intenta transposar a la realitat per un possible assoliment.

---

<sup>10</sup> (SLOTERDIJK 2019: 38 i ss). Cal atènyer-se a la defensa de l'antic quinisme sorgit a l'antiguitat clàssic davant del vigent cinisme modern.

<sup>11</sup> Cal recordar el necessari desplaçament de l'ètic per l'estètic que reivindica Kierkegaard per a la realització del desig i la completesa de forma i contingut mitjançant la música segons la lògica sensual. Això es troba llunyanament vinculat a les prescripcions de Marcuse com més endavant veurem.

Per això Don Giovanni admet l'engany, però no com a acusació irreflexiva de les dones contra ell, sinó com a element indestruïble de la seducció i motor de desig en l'altre. Llavors, l'acusació de les dones és una formulació des de l'autoengany: s'exposen voluntàriament a l'engany per tal de seduir i ser seduïdes, fet que es podria copsar en els personatges femenins de Dona Ana, Dona Elvira i Zerlina. Don Giovanni coneix les regles del joc i sap que els altres al seu torn les coneixen,<sup>12</sup> per la qual cosa no hi cap cap engany instrumental quan sedueix: la pròpia seducció és enganyar i ser enganyat alhora. Només cal atendre el gir de guió sobtat al mateix recitatiu quan Don Giovanni tot seguit demana a Leporello que li deixi la seva roba per tal d'abordar la cambrera de Dona Elvira: "*Entre la gent de la seva condició, els vestits senyorialss tenen poc crèdit*". Com a força vital, Don Giovanni es proposa a cada moment mudar la pell, la qual cosa ens duu a reflexionar sobre qui és realment Don Giovanni.

## Nº2: una identitat escàpola

És difícil concebre Don Giovanni, juntament amb Faust i el Quixot, com a mite de l'individualisme en termes de Watt.<sup>13</sup> Si bé es pot entendre la disposició *ego contra mundum* d'aquests personatges, en el cas del Don Giovanni mozartian, ja en plena Il·lustració tardana, se'ns plantegen uns dubtes més que raonables. Quan l'engany és essencial a algú, n'interfereix l'accés a la identitat. Es pot valorar que l'engany, com error, miratge o malícia, és un element que també es pot predicar de la individualitat reflectida als personatges analitzats per Watt. Però el problema sorgeix quan aquest contribueix a la confusió de l'ego que, per tal d'esdevenir individualitat paradigmàtica, ha de contraposar-se al *mundum*. Si Don Giovanni ha d'enfrontar-se al món per tal de reafirmar-se i devenir, cal preguntar-nos qui és.

---

<sup>12</sup> En aquest punt, Sloterdijk faria una esmena a la totalitat respecte aquest supòsit si s'aplica al camp del pensament en allò que formula com a "teoria de l'engany" (SLOTERDIJK 2019: 73-77). Potser cal veure-hi la tensió entre el cinisme del context social il·lustrat i el quinisme genuí de Don Giovanni.

<sup>13</sup> Cal apuntar que l'obra de Watt també inclou un quart mite de l'individualisme, Crusoe. Però no l'esmentem perquè precisament compara aquests tres personatges només en aquest punt per raons cronològiques: es refereix als temps previs a la Il·lustració i el Romanticisme. (WATT 1999: 131 i ss)

Watt, associant l'individualisme a una idea de singularitat despersonalitzada, es fonamenta paradoxalment en el tret comú de la relativa manca de lligams familiars, emocionals i de procedència o residència. En el cas de Don Giovanni, si bé els antecedents literaris indicaven escadusserament alguns lligams familiars com el pare en el cas de Tirso de Molina o l'esposa Elvira en el de Molière, Mozart li'n despulla totalment. Pel que fa a les referències geogràfiques, si bé la trama es desenvolupa a Sevilla, és evident la vocació cosmopolita que es desprèn del famós Catàleg. A tot plegat cal afegir l'inici el·líptic en ex abrupto: l'acció comença enmig d'una aventura al palau del *Commendatore*, precedida d'una entrada protagonitzada per Leporello, el qual no aporta cap informació introductòria. La independència del personatge d'uns lligams vitals plantejada com un tret de l'individualisme per Watt aquí esdevé en el cas mozartian d'una inquietant dissolució dels trets definitoris de l'individu.

Vista la manca de dades tret de la condició de noble del personatge –sobretot pel caràcter diletant-, cal acudir a allò explícit. Els antecedents són exposats per a desenganyar la rancuniosa Dona Elvira, conquerida i abandonada per Don Giovanni. Si el Catàleg de la llíada feia referència als recursos per a una victòria, al de Don Giovanni, obra d'un sol individu, es compilen les conquestes. Calia fer saber a Dona Elvira que no era l'única dama assolida, sinó una més d'un llistat: l'honor de ser la número 1003 a Espanya. Si havia de saber de quin peu calçava i en definitiva qui era l'home que la va enredar, el millor tret per a identificar-lo és precisament la seva activitat passada, res més. D'aquesta enumeració transcendeixen quantitats agregades i qualitats ordenades per preferències amb luxe de detalls que denoten l'abast del desig donjoanesc. Per a reblar el clau, qui publica el Catàleg no és el propi Don Giovanni, sinó el seu alter ego Leporello. Això és força significatiu si entenem l'obra en el seu conjunt com una constant al·lusió al personatge de Don Giovanni, fent-se present fins i tot quan és absent. A més, ell gairebé no parla mai de qui és, què pensa o sent realment i només expressa, mitjançant el cant, el seu delit. Els seus números de lluitament líric són reservats per a escenes de seducció o engany, o d'expressió de la seva voluntat, i només transmet cert temor al *finale* del segon acte quan ha pres la mà del *Commendatore*.

Per tant, l'ego de Don Giovanni queda reduït a allò que fa, recollit al seu Catàleg peixent-lo amb cada conquesta i abandonament. I si bé parlem d'una reducció, la intensitat i el desbordament d'aquest tret caracteritzant de Don Giovanni en la seva hipèrbole quantitativa, qualitativa i de vocació universal, parlem d'una gran ampliació sense límits del personatge fins a l'absorció del seu entorn dramàtic. Si podem parlar d'una pantalla o d'una etiqueta de Don Giovanni *davant* del món –ens resistim emprar *contra*-, aquesta és allò que es desprèn del Catàleg: la reputació. Aquesta en desplaça la identitat i el singularitza davant dels altres, dóna un sentit de continuïtat de la seva activitat i es fon amb el seu desig, ja que si bé ell es deu al seu desig, també es deu a la reputació que ell curosament desenvolupa. Així s'entén l'ària més important i trepidant del personatge, "*Finch'han dal vino*", en la qual encarrega a Leporello una gran festa per tal d'afegir deu conquestes més al seu llistat, o bé l'acceptació de la invitació a sopar de tornada que li fa el *Commendatore* al·ludint al fet que és home de paraula i fa honor a la seva reputació.

Al cap i a la fi, la reputació no només serveix de substitut de la informació relativa a la identitat de Don Giovanni, sinó que també té una funció estabilitzadora davant de la percepció del personatge en la multiplicació que experimenta en el devenir de la seducció-engany: de pròdig i liberal noble pot passar a encarnar un galant nocturn, un servent o un ésser groller. N'arriba al paroxisme quan suplanta la identitat del seu propi alter ego, Leporello. Més enllà de la mascarada on se superposen i confonen diverses danses simultàniament del *finale* del primer acte, ell és l'actor per antonomàsia esmentat a *L'home absurd* de Camús: "*l'actor regna en el perible*" i "*l'actor només s'exercita i es perfecciona en l'aparença*".<sup>14</sup>

Així doncs, ens permetem mantenir dubtes sobre l'ego de Don Giovanni i ens abonem més a una encarnació d'una força natural i necessària com és el desig passional. Per tant, no es tracta tant d'ego com de *vis*.

---

<sup>14</sup> Curiosament, l'article *La Comèdia* succeeix *El donjoanisme*, on identifica el Don Joan amb l'home absurd: qui sap i no espera. Per manca d'espai no n'hem inclòs més cites que, malgrat referir-se en genèric a l'actor, podrien aplicar-se perfectament al Don Giovanni mozartià. (CAMÚS 2020: 99 i ss).

### Nº3: contra el món? Finale

Els aires prerevolucionaris de la Il·lustració coetanis a l'òpera ens podrien induir a l'error a l'hora d'interpretar el missatge aparentment subversiu del “*Viva la libertà*” del quadre quart a l'acte primer. Don Giovanni és un paladí de la llibertat que lluita contra l'ordre i les convencions socials? Cal dubtar-ne: ser noble li atorga un marge de maniobra que precisament es basa en aquest ordre social, i ho fa valer quan convé quan treu pit davant Masetto o intenta seduir Zerlina, per exemple. Més aviat el seu crit de benvinguda als nobles emmascarats a la seva festa interclassista no deixa de ser un recordatori de l'estat de les coses: lliure entrada i benvinguda a la festa on es capgiren els papers per tal que tot continuï igual i així es respectin els marges de desenvolupament de cadascú segons la seva condició. Aquesta idea preliberal de llibertat està entroncada amb la idea de *libertas* romana d'etapa imperial, és a dir, el marge donat als individus per tal que es desenvolupin segons la seva condició socioeconòmica assignada, llunyana de la *libertas* republicana de manca d'opressió política sobre l'estat. Tot i que pot sobtar que aquest concepte es ventili en una mascarada interclassista i carnavalesca, cal recordar la funció cohesionant de celebracions amb un fort component de subversió social com les saturnals. Així mateix, el marge que permet la *libertas* es veu reforçat per actes de liberalitat com el d'oferir una esplèndida festa per part de l'evergeta Don Giovanni en. La *libertas* queda confirmada com ordre degut en un miratge. Tot i així, l'actual llibertat recorda la mascarada donjoanesca com energia vital també acotada, en el sentit de Marcuse i per això aquesta escena ens resulta tan *quínica*. Així doncs, Don Giovanni no pretén ser subversiu: si bé posa en entredit les convencions socials, és evident que el seu quinisme recalitrant s'adreça a reafirmar-les perquè ni les denuncia ni les combat. De fet, l'ordre social és la condició de possibilitat d'existència del desplegament del seu ser mitjançant la seducció-engany. Sense el canemàs de les convencions morals, Don Giovanni i el seu desig no tindrien medi on sostenir-se. En el context descrit, la contraposició entre ell i la resta de protagonistes –tret de Leporello- evidencia el joc de quinisme i cinisme proposat per Sloterdijk i que, així, l'expressió *ego contra mundum mudi a vis gratia mundum*.

Sumàriament, podem destacar aspectes de dits personatges que els fan partíceps del cinisme urbà, convencional, anònim i gregari que es contraposa al clàssic de l'individu singular que remou la societat a base d'estirabots.<sup>15</sup> Don Ottavio, per exemple es mostra pusil·lànim –al·legant dubtes i fins i tot la presumpció d'innocència- davant l'exigència Dona Ana de venjar l'homicidi de son pare, i en tot cas vincula la seva promesa de fer justícia al prometatge entre ells. Mentre, Dona Ana no atén en cap moment les mostres d'afecte de Don Ottavio i a l'escena final, ja mort Don Giovanni, li acaba donant allargues a la petició de matrimoni. A banda de semblar un xic estranya la conducta de Dona Ana envers el seu interessat promès, Dona Ana apunta a un misteri que no es resol explícitament: quin possible vincle hi ha entre els fets previs a la mort del Commendatore i perquè mostra moments de defalliment quan està a punt d'acomplir la seva venjança. Cal sospitar que Dona Ana no només està dolguda per l'assassinat del pare, sinó que a més la traspasa que l'autor n'hagi estat precisament Don Giovanni, per la qual cosa hem de deixar exposat el comportament poc clar, forçat per les convencions socials, d'aquesta *fillia dolorosa* que amaga una possible passió imperdonable. En contrast, la venjativa Dona Elvira pregona el caràcter traïdorenc de Don Giovanni mentre l'encalça però no pot evitar finalment reconèixer implícitament en el seu darrer gir que ella ha volgut ser enganyada quan canta "*Mi tradi, quell'alma ingrata*". El cas de la suposada innocent Zerlina és més flagrant: no només Masetto reconeix la malícia de Zerlina<sup>16</sup> i és incapaç de saber plantar cara a Don Giovanni vantant-se de ser un cornut, sinó que Zerlina sap seguir el joc a Don Giovanni amb coneixement de les veritables intencions d'aquest. No només ho evidencien la lleugeresa dels seus actes i la seguretat amb què es va lliurant poc a poc a l'estratègia d'un depredador sexual, és ben clar en els paral·lelismes de lletra i música al famós duet "*Là ci darem la mano*" en un desplegament de seducció-engany mutus.

---

<sup>15</sup> El tàndem quinisme (clàssic) i cinisme (modern) que basteix Sloterdijk li permet desenvolupar la crítica a la manca de cinisme –que no quinisme- a la Il·lustració. L'anàlisi d'aquesta òpera precisament dóna una bona oportunitat a estudiar aquesta contraposició mitjançant exemples concrets.

<sup>16</sup> "*Sempre has estat la meva ruïna*" aclofa a Zerlina quan aquesta accepta la invitació de Don Giovanni el dia de les seves noces. (BALCELLS 2020: 79)

Ara bé, aquest cinisme coral queda al descobert al final de l'obra malgrat la seva preceptiva sentència de qui mal fa, mal acaba. Hi ha una mal dissimulada discrepància entre els cants corals pregonant la mala fi dels brivalls impius que no se'n penedeixen, amb els breus esments al destí gris i anodí de cadascun dels personatges. Sota l'aparença de triomfalisme i alegria, és evident que la fi de Don Giovanni no els aporta el consol que necessiten i, en aquesta pèrdua de la tensió de resolució pendent, es transpira una mena de tènue malencolia. Ells esdevenen irrellevants mentre que perdurarà la grandesa del gran cínic, de la força que es dissipa sense retre comptes amb la societat. Tots ells clamaven justícia contra el *quínic*, contra la *vis gratia mundum*, però sense entendre que aquell final no era qüestió de justícia. Qui no té pròpiament una identitat subjectiva clara, qui és una força en sí que en el seu desplegament troba el fonament de ser, qui s'enclou en el perpetu present, qui és seducció i alhora engany gràcies i en resposta als altres, s'havia d'aturar d'una altra manera. Això vertebrava veritablement el caràcter de mite de Don Giovanni. Però així mateix, tot i que motius no li faltaven, Leporello no cercava cap venjança, i n'és l'excepció. Nogensmenys, participa del quinisme domjoanesc, sent-ne apèndix de l'ego però sense ser-ne la vis.

#### Nº4: El desdoblament en l'alter ego: Leporello

En aquesta obra trobem una inversió curiosa del tàndem humor-drama: si bé el drama es podria associar a un lirisme reflexiu i l'humor a la bajanada espontània i passional, el personatge bufonesc passa a ser l'externalització de la consciència reflexiva de Don Giovanni i el seny passa a tenir tractament humorístic, mentre que la passió irracional i natural del protagonista vehicula el drama. No només les queixes del serf per les conseqüències de la conducta de l'amo ressonen a un penediment desdoblant, sinó que sovint és emprat musicalment com contrapunt greu a diversos passatges,<sup>17</sup> a banda de la

---

<sup>17</sup> Un exemple en seria l'acotació que Leporello efectua quan Don Giovanni rebutja la darrera oportunitat que li ofereix Dona Elvira amb befa: "*Si no el commou el seu dolor, o bé té el cor de pedra, o no té cor!*" (BALCELLS 2020: 245)

profusió en els recitatius. Tot i així, no només és significativa l'escena de l'intercanvi de rols i vestits per a seduir i enganyar una senyora i una cambrera a l'escena del balcó, sinó que es reservi a Leporello un dels moments culminants on llueix amb total esplendor: la celebèrrima ària del Catàleg.

El llistat de conquestes és el propi Don Giovanni i és declamat pel seu fidel servent Leporello. El gaudi de Don Giovanni en aquests moments és vehiculat a través del criat i es fa present en la seva absència. És Leporello<sup>18</sup> qui reflexiona i fa relat del ser del seu *padrone*, amb la culminació en el fet que triangula la transferència de seducció-engany entre seductor i seduït: ell hi participa i fa propi el desig aliè, esdevé un esclau hegelianà. El seu brillant clam en re Major el delata perquè és la música que hauria d'haver cantant triomfant Don Giovanni. Però així mateix, la superació dels límits de Don Giovanni també és feta per boca de Leporello: a l'escena del cementiri, ell és cominat a efectuar la cèlebre invitació a l'estàtua de pedra del Commendatore a contraccor i mort de por. Però al final, la reflexió és sotmesa per la passió i el tàndem ja no es pot salvar: Leporello és impotent quan implora a Don Giovanni que no faci la darrera passa a l'avèrn en imposar-se el termini fixat pel Commendatore.<sup>19</sup>

### **Quadre tercer: topant amb els límits**

#### Nº5: El temps s'acaba. El límit del present representat pel Commendatore

Com l'home absurd de Camús, Don Giovanni sap i no espera: ell es desplega en el present constant i sap que no en pot sortir, i per altra banda, no n'espera el terme. Ell no pot penedir-se davant les conseqüències dels seus actes impius perquè no pot triar, no és lliure: seria sortir del presentisme constant i el marc en què s'esdevé ell mateix. Per això el relat propi és desplaçat a Leporello i no mostra cap mena de reflexió ni penediment. L'amnèsia de Don Giovanni és

---

<sup>18</sup> KIERKEGAARD 2006: 102.

<sup>19</sup> Veieu com es tracta el desdoblament del personatge respecte Leporello -i també respecte amb el Commendatore- a GONZÁLEZ 2013: 318 i ss.

compensada amb l'existència del catàleg i la reputació, els quals tenen un component bàsicament presentista, en construcció i evolució constant, malgrat que facin referència al seu passat i n'apunten les intencions futures.

De fet, el present absolut, que atrapa la consciència reflexiva en un espiral, es podria entendre com la conseqüència del pacte segellat amb el diable de Nietzsche en un sí ratificat constantment, que no espera res més enllà de la seva realització.<sup>20</sup> Seria comparable a un etern retorn que exclou qualsevol concepte de recompensa o càstig, que obvia un context de limitacions convencionals derivades de la consciència de ramat. Per això don Giovanni no pot triar, no és lliure un cop es troba en el devenir de la pròpia existència, en la contínua satisfacció del desig, no pot renunciar a ser essencialment doll de vida no constreta per la reflexió i la convenció social. Per això ell es burla de Dona Elvira quan al darrer sopar ella irromp i li demana per últim cop que renunciï al seu *modus vivendi*, mentre que al final mostra angoixa quan ha d'acceptar el retorn de la invitació del Commendatore: Elvira és dins dels límits de la vida que li són els propis, el Commendatore els destrueix.

Arribada l'escena final de l'opulent sopar, els límits dramàtics respecte el públic també s'esquincen irremeiablement. El diàleg jocós entre Don Giovanni i Leporello, en un banquet al qual la majoria de persones desitjaria acudir, es reforça amb una enginyosa aclucada d'ullet als espectadors: Mozart ha deixat passar la mascarada de l'acte primer on sonen indeterminades danses alhora per a reservar-se al sopar final un tribut explícit a èxits coetanis, identificables pel seu públic,<sup>21</sup> fins al punt que el tercer homenatge és el "*Non piu andra*" de *Le nozze di Figgario* estrenada també a Praga un any abans. El públic és integrat al moment, identificant el seu present amb el present perpetu de Don Giovanni i compartint la contínua satisfacció del desig inesgotable: ara personatge i espectadors gaudeixen del mateix plaer i s'hi identifiquen.

---

<sup>20</sup> "*La mayor gravedad*" és un dels fragments nietzschans més citats pel fet de contenir literàriament el concepte de l'etern retorn en una escriptura totalment vitalista. (NIETZSCHE 2019: 322 i 323)

<sup>21</sup> Un fragment de l'òpera "*Una cosa rara*" de Vicent Martín i Soler (1786) i de "*I pretendenti delusi; ovvero, fra i due litigante il terzo gode*" de Guiseppe Sarti (1782)

Però la immutabilitat del present persistent és trencada en el moment més dolç, provocant una intensa càrrega dramàtica. Malgrat la identificació d'obra, personatges i públic amb la vis donjoanesca, arriba el terme que semblava llunyà i impensable per a Don Giovanni. Els antecedents literaris posen l'accent en l'evitació de càstigs i venjances i en com de llunyà és el termini per al pagament de deutes, remarcant el rerefons moral de la punició.<sup>22</sup> Mozart senzillament fa que el personatge es precipiti al seu límit. No és d'estranyar que els metalls, el re menor i els acords que falquen l'entrada del Commendatore tant sorprenguin tan espectadors i personatges. Les melodies de notes llargues i en harmonies de setenes disminuïdes, en contrast a la resta de l'òpera, n'intensifiquen el dramatisme: Don Giovanni per fi topa amb el límit, sortirà del seu present i passarà a la nostra memòria col·lectiva; ell serà finalment recordat a diferència de la resta de l'elenc. Així doncs, allò que s'esdevé és realment el càstig que indica el títol "*Il dissoluto punito ossia Don Giovanni*"?

El Commendatore fixa el quid de l'obra quan anuncia el més cabdal: el temps s'acaba. Davant d'això, no executa directament la sentència, no està decidit encara què passarà, per la qual cosa els actes de Don Giovanni no generen automàticament un necessari càstig. Al contrari dels esmentats precedents, el convidat de pedra ofereix a Don Giovanni l'oportunitat d'esmena tot comminant-lo que abandoni la seva condició. Don Giovanni no és lliure davant la tria, ha de poder continuar sent, per la qual cosa el seu crit "no!" en el fons és una sí de reafirmació. Però no és un déu, és una vis humana, un heroi de la modernitat que no ho pot tot i que per tant, un cop atansat al límit, ha de caure a l'abisme.

No hi ha lliçó moral, ni tant sols al darrer número de conjunt,<sup>23</sup> on s'hi pregona una moralitat que no pot desplaçar la malencolia per la dissipació del desig. S'ha despertat del present i el relat d'aquesta història ara ja pot desplaçar la vis, la vida. En aquest punt, Don Giovanni deixa d'actuar.

---

<sup>22</sup> És un dels leitmotiv, propis de la Contrareforma, de l'estudi que en fa Watt. (WATT 1999: 108 i ss.)

<sup>23</sup> Mozart va assumir la supressió d'aquest sextet final i ja a la versió vienesa el va reduir força. Fins i tot n'hi ha esmenes autògrafes per tal que el final fos el descens de Don Giovanni a l'infern. Tot i així, a partir d'aquí hi ha hagut una consuetud consistent en suprimir-lo en les representacions del s.XIX fins ben entrat el s.XX. (BALCELLS 2020: 299 i 300)

## INTERMEZZO: DON GIOVANNI VANTANT-SE AMB D'ALTRES LLIBERTINS

Don Giovanni podria dialogar amb altres personatges,<sup>24</sup> de ficció o reals, distingits per contravenir aparentment les convencions socials a l'hora de posar en acció les seves passions. D'un Don Juan anteriorment bastit com un espantall de la Contrareforma i *exempla* d'avís a desviaments immorals i impius, es passa a un personatge que ha passat alegrement pel sedàs il·lustrat del llibertí valoritzat. Certament, el Don Giovanni mozartià té molts punts de connexió amb els protagonistes de *Les amistats perilloses* de Laclos –el vescomte de Valmont i la marquesa de Mertueil- i els participants de les lliçons de *La Filosofia al tocador* de Sade –sobretot Dolmancé i la pupil·la Eugénie-, a banda de destacades biografies de nobles francesos de finals del XVIII<sup>25</sup> o bé del propi Giacomo Casanova. Tot i així, cal escatir-ne les diferències i, per tant, allò que ens fan entendre que Don Giovanni, a diferència dels seus il·lustres pars, té una força indeleble que el catapulta a la contemporaneïtat i que pot ser un instrument de comprensió de fenòmens actuals. Per això cal analitzar els trets que fan destacar Don Giovanni dels seus coetanis llibertins i li confereixen la idoneïtat per a abordar la contemporaneïtat amb una visió transformadora.

Certament, tots els personatges esmentats remetent a una idea de passió a la qual se cedeix, tant respecte la part activa com la contrapart passiva. En ells, el desig es realitza venent algun tipus de resistència estintolada en les convencions ben ancorades en el nucli del subjecte a conquerir, i el focus s'encara a com es canalitza la passió mitjançant les tècniques d'assetjament i apressament. Així doncs, l'atenció se centra a com se les enginya Valmont per a fer caure la presidenta Tourvel en les successives missives insidioses, o com Dolmancé inocular i exaspera el vici en la tendra Eugénie mitjançant les seves lliçons. Per tant, hi ha present un cert component estratègic en el devenir del desig que mediatitza la passió, tot i que caldrà matisar en cada cas el concepte de cedir-hi. L'estratègia defineix, engavanya o dóna sentit a la passió fluint vers el desig en pràcticament tots els casos, tret del de Don Giovanni: Valmont

---

<sup>24</sup> Per practicitat, n'ometem totes les possibles notes relatives i ens remetem a una acurada lectura.

<sup>25</sup> Veieu CRAVIERI 2019.

reconeix que les dificultats davant una dona tan excepcionalment virtuosa com madame de Tourvel l'esperona i l'enardeix, mentre que la veu de Sade, constantment ressonant mitjançant els seus personatges, no pot destriar plaer de mètode i n'eludeix la culminació. No oblidem que Don Giovanni es troba immers en el presentisme, en l'ara mateix de la pulsio que es genera i cerca satisfer-se per l'acció, per la qual cosa el component estratègic més reflexiu es veu reduït i sense capacitat de determinar el contingut del plaer que es pretén obtenir amb l'assoliment del desig. La seducció-engany en Don Giovanni cristal·litza més aviat en la pròpia acció que no pas en el discurs que s'ordeix en la correspondència entre Mertreuil i Valmont o en les àmplies dissertacions filosòfiques dels putxinel·lis sadians. D'aquí rau la idoneïtat de contingut i forma a la qual apunta Kierkegaard en defensar la genialitat del Don Giovanni mozartià i com el desig en sí té més capacitat expressiva amb la música que no pas el llenguatge verbal. En canvi, el constrenyiment estratègic fa poc concebible una ària en Valmont o qualsevol personatge sadià, els quals necessiten el fonament bàsic del diàleg verbal per tal de desplegar-se.

L'objecte de desig té enfocaments clarament diferents en els tres casos. Don Giovanni és exhaustiu, pretén esgotar tota una universalitat femenina i la seva vocació seria *erga omnes*, mentre que Valmont i Mertreuil és clarament una pretensió *intuitu personae*, en funció de la persona a abatre. Si bé Sade fabula sobre un vincle de transferència *intuitu personae* especial –amo i esclau-, l'objecte final de gaudi és en la idea que té d'aquest vincle, és a dir, el substitueix pel símbol i la representació abstracta. Sembla que es produeixi en principi una connexió Don Giovanni-Sade, però és obvi que en el desig donjoanesc el símbol es veu totalment desplaçat per totes i cadascunes de les dones que resol abordar, com si aquest fos una substància inherent a totes elles manifestada en la seva universalitat. Per a Sade, qui clarament s'encarna en els seus personatges,<sup>26</sup> el desig ja resideix en el seu propi discurs amb caràcter previ a qualsevol acció i qualsevol persona determinada. D'aquí rau la impossibilitat d'esgotament del desig i el caràcter constantment diferit del seu límit per causes diferents: en Don Giovanni només se satisfaria en l'accés a

---

<sup>26</sup> És la manifestació d'allò que constitueix el seu *ego scriptum* (MAYOS 1993: 90-91)

totes les dones i es troba diferit en la universalitat, en canvi, en el personatge sadià el límit només pot ser simbòlic, l'espantall de la destrucció de l'objecte posseït, i per tant, sempre hi ha un desplaçament vers el futur que eludeix la mort.<sup>27</sup> El cas de *Les amistats perilloses* sempre té un biaix reportat: el gaudi resideix en el passat i en certa manera, reviscola en ser rememorat, per la qual cosa, també és inesgotable en quant la seva culminació no és materialment accessible i és reiterat en un record recursiu.

La impietat, la classe social i la immoralitat, en connexió amb la passió, són comunes als tres casos. El qüestionament de l'autoritat religiosa que ha trobat les condicions ideals en la Il·lustració permet que s'articuli una justificació al llibertinatge i es basteixi sota l'ègida de la classe social dominant, una ordida doble codificació en les conductes: la pública que observa els cànons morals i religiosos del moment i la soterrada que fa una relectura de dits cànons i que, deslliurant-se en part dels condicionants morals, procura no pertorbar-los i estableix un conjunt de convencions que preserven la previsibilitat de les conductes, les *bienséances* aristocràtiques.<sup>28</sup> Hom podria albirar-hi un marge per a la llibertat individual i també un cinisme ètic. Precisament aquest és el focus central de *Les amistats perilloses*, una obra de ficció però que ben bé podria inspirar-se en patrons reals per l'estreta coneixença que tenia Laclos de la noblesa francesa prerrevolucionària personalitzada en el vescomte de Ségur o la marquesa de Coigny. Enmig de la soterrada confrontació entre els Orlèans i la família reial, era ben conscient que les *bienséances* al seu torn no només satisfien passions carnals, sinó d'altres com les ambicions, per la qual cosa l'estratègia de seducció tan present també s'encarava a finalitats dictades per l'estatus social en dita història. Cal apuntar que l'escàndol de l'obra resideix en el fet que tots els retrets s'adreçaven a personatges de la noblesa i que la víctima d'ells, la senyora de Tourvel, era burgesa. Però aquesta instrumentalització de la passió experimenta una volta més de cargol en el cas de Sade.

---

<sup>27</sup> Veieu el paper del pathos de Thanatos en Sade, com a límit en MAYOS 1993: 98-99. Curiosament, Sade sempre l'al·ludeix però l'eludeix, mentre que Don Giovanni mai l'al·ludeix però es manté ferm en topar-hi i no eludir-lo.

<sup>28</sup> (CRAVIERI 2018: 19) Terme original francès mitjançant el qual es designa aquest conjunt de conductes codificades encaminades a les satisfaccions passionals però igualment connectats a l'esfera social.

En efecte, Sade no se centra només en el descripció, sinó també en la prescripció. Si bé Laclos inclou també un procés de formació en el llibertinatge de la Cecília Volanges, en *La Filosofía al tocador* la pedagogia pren un sentit prescriptiu ple: les *bienséances* en la seva nuesa han de desplaçar el codi moral imperant i no restar-ne subordinades.<sup>29</sup> Però aquesta subversió dels termes no es conforma amb aquest capgirament: si la raó pretenia explicar – fins i tot violentar- la passió, ara la passió justifica el raonament. El sentit s'inverteix i aquí resplendeix allò que entenem clarament per perversió, il·luminada per la Il·lustració: allò immoral és realment el codi de conducta que ha d'imperar, ja que es justifica en darrera instància en allò natural i necessari. Com que tal reflexió intel·lectual només pot ser desenvolupada pels estaments privilegiats, Sade cau en el cinisme de reservar-ho a les classes benestants i cal sospitar que les seves invectives revolucionàries –sobretot, anticlericals- es posen al servei d'aquest alliberament moral. Nogensmenys, Sade marca un clar antecedent de la contemporània racionalitat instrumental quan porta a l'extrem de la mateixa contradicció a una exasperada Il·lustració.

En la passió donjoanesca no hi ha cap instrumentalització ni mediatització. Si bé el component religiós s'entreveu en la conducta impietosa i un desenllaç sobrenatural, no s'hi estableix un diàleg com als altres casos. Don Giovanni viu la constricció en la pròpia condició humana i l'element social passa a relativitzar-se. Ja hem assenyalat que els personatges de l'òpera, sigui quina sigui la seva adscripció social, entren en el joc del cinisme col·lectiu. Així doncs, podem concloure que el Don Giovanni de Mozart passa d'haver recollit els darrers espasmes de la Contrareforma a fer un pas més enllà del marc il·lustrat: la passió, el desig i la seducció-engany s'alliberen de les etiquetes socioeconòmiques i de la racionalitat instrumental, tenen una vocació *erga omnes* desvinculada del relat temporal i s'enclouen en un imperant presentisme en el gaudi. Heus ací una justificació que el mite de Don Giovanni pugui ser el més escaient per a una ullada als fenòmens socials contemporanis.

---

<sup>29</sup> La subversió sexual comporta necessàriament a l'anorreament de la religió com a fonament bàsic de l'adveniment de la República. Veieu el cínic discurs "*Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos*" que Sade falca a SADE 2021: 161 i ss.

## ACTE II: DON GIOVANNI A LA LLOTJA I NOSALTRES A L'ESCENARI

El Don Giovanni mozartià defensat arravatadament per Kierkegaard, un llibertí que supera els límits de la Il·lustració, contrasta amb els dubtes contemporanis que se'ns plantegen en la gestió del desig i la seducció a les xarxes socials. Malgrat que popularment es poden considerar “don joans” aquells qui hi assolixen elevades quotes d'èxit, hi ha quelcom pel camí que s'ha torçat. Pot ser vàlida encara la idea que implica el Don Giovanni mozartià en un context d'hegemonia postmoderna? O per contra, només hi ha marge per a acceptar la degradació de conceptes com desig i seducció, subalterns a les dinàmiques de control social? La idoneïtat de la integració de contingut i forma preconitzada per Kierkegaard és el tret de sortida de la genealogia del desig en la contemporaneïtat. Aquest inici té poc a veure amb el punt d'arribada davant les conseqüències del desig disciplinat a la societat panòptica de la transparència que descriu Han. El sentit del desig s'ha tornat pràcticament irreconeixible.

### Quadre quart: el duet hegelian de l'amo i l'esclau

La dialèctica hegeliana de l'amo i l'esclau foragita l'amor o l'amistat en l'articulació del desig, el qual es pot entendre com a pulsio que vol satisfer la potencialitat de vida i que Nietzsche impel·leix a reconèixer com “voluntat de poder”. Si bé la confessió de Don Giovanni a Leporello parla d'amor incondicionat i d'ampli abast, la justificació de la seva negativa a renunciar revela una incapacitat de sostreure's de la pulsio que el domina –*sentiment vast*- necessàriament –*bon natural*-. Don Giovanni necessita contínuament el reconeixement de l'esclau en la font inesgotable de la universalitat femenina. Però al seu torn, eludeix la clau de l'inexorable intercanvi de papers entre amo i esclau, derivat del reconeixement a l'amo degradat per la reificació de l'esclau. També frena el procés d'increment de l'autoconsciència i empoderament conseqüent de l'esclau que fa seu el desig de l'amo. És ell qui aplica el desig al domini de la natura<sup>30</sup> i finalment, reté el poder socialment transformador. Si bé

---

<sup>30</sup> Veieu el procés de superació de la consciència desitjant del serf a MAYOS 2003: 116 i ss.

Don Giovanni es manté en la passió que el constitueix i al seu torn el domina, desvia el reconeixement vers ell com a símbol del seu propi catàleg, la seva reputació, i esquiva la degradació de dit reconeixement fonamentat en un tracte continuat entre amo i esclau amb el desplaçament constant dels seus objectius fungibles.

De fet, aquesta lluita contra l'esgotament per reificació del subjecte dominat és evidenciada per la quantificació i qualificació d'elements del catàleg que recita Leporello.<sup>31</sup> Però Don Giovanni aconsegueix aturar el curs dialèctic en diferir constantment la degradació del reconeixement explícit que cerca com a amo i aconsegueix fins i tot desplaçar el propi esclau en el seu devenir productiu. En aquest punt cal recordar la gran diferència amb els personatges sadians, paradigmàtics de la lluita amo-esclau a vida o mort, els quals són sotmesos a la interrupció que Sade fa del seu relat abans d'exhaurir totalment la víctima. Don Giovanni no troba cap topall d'esgotament del seu desig perquè sempre difereix el procés de reificació de l'altre, de tal manera que la transferència bilateral no es pot consumir i ell mediatitza el seu paper d'amo amb la reputació del catàleg. Aquest constant fluir també evidencia una transcendència de la naturalesa en les dones ja que, com a amo, Don Giovanni desplaça l'esclau en la consecució d'un nou estadi dialèctic. Al final, ell no només esdevé obra de sí mateix, sinó també perfecciona tècniques i habilitats en exercir la seva seducció o domini sobre la natura encarnada en el sexe femení. Elles obtenen d'ell el seu propi desig satisfet, i Don Giovanni, en la seva generositat, se l'apropia i així, treballa i labora la naturalesa en les dones. Per tant, Don Giovanni reté la capacitat productiva de construcció d'un nou ordre. Més enllà de la inquietud que causen les conclusions de Sade en els seus metòdics discursos, una altra gran diferència és el fet que Don Giovanni, en la seva permanent instal·lació en la sensualitat, eludeix la implosió de la racionalitat. Així doncs, en el seu devenir, Don Giovanni posa en evidència la racionalitat instrumental i la lògica dels conceptes operatius denunciats per Marcuse.

---

<sup>31</sup> L'aplicació del model de Hegel al vincle entre don Giovanni i Leporello mereix tot un estudi: el serf mostra un perfil típic d'esclau hegelianà. Veieu, en tot cas GONZÁLEZ 2013.

## Quadre cinquè: ària freudiana de Marcuse

Marcuse torna a Freud des d'una òptica materialista per tal d'entendre perquè la revolució obrera promesa no s'ha acomplert i analitzar quin aspecte de l'ortodòxia falla, tot anant a l'arrel del mal, la malura patida per la civilització i la cultura: la repressió dels instints, de les pulsions de vida i de mort. Per tant, dóna un gir històric a la teoria freudiana: si estructuralment l'ésser humà social ha de renunciar al seu desig i al principi de plaer davant la necessària repressió que l'emmotlla al principi de realitat –és a dir, el context bastit per la lluita per l'existència-, Marcuse hi afegeix el moment històric mitjançant la superposició de l'excedent de repressió i el principi d'actuació. Aquests són propis d'un període històric específic configurat per una determinada organització de l'escassetat de recursos que causen la lluita per l'existència. Si bé el desig és estructuralment reprimat, el més cabdal és com la configuració socioeconòmica genera estratègies de repressió davant d'unes exigències d'un medi social concret. Les societats contemporànies, per tant, es caracteritzen per disciplinar la libido dels cossos per tal que siguin el màxim possible de productius al treball i que no es relaxin durant el temps de lleure tot impedit un marge a la reflexió desalienant. Així doncs, la sexualitat és reconduïda a la genitalitat reproductiva i relegant altres formes de gaudi sexual com el tabú o la perversió, i l'instint de mort, on resideix l'agressivitat, és enfocat a la productivitat i el domini de la naturalesa. Per tant, l'Eros és sublimat o desviat,<sup>32</sup> i en aquest procés de dessexualització, perd la força totalitzadora que contenia l'instint de mort, el qual ara pot entrar en pugna per a empenyar la civilització vers l'autodestrucció.

Per tant, l'escenari de repressió de l'instint de vida plantejat és la dialèctica de la civilització: per tal que la societat progressi, cal pagar el preu de relegar la satisfacció del gaudi, renunciar a la felicitat assumint un sentiment de culpa i sotmetre un Eros incapaç de contenir un Thanatos destructiu. Les persones, insatisfetes, passen de subjectes a objectes d'una racionalitat instrumental que desplaça el *en sí* i el *per a sí* a una finalitat aliena: és a dir, esdevenen esclaus *erga omnes* anant més enllà de la dialèctica intersubjectiva hegeliana. Aquesta

---

<sup>32</sup> (MARCUSE 1983: 86-89.)

racionalitat ja no empra tant els conceptes per a definir com per a explicar per a què serveix o com funciona quelcom, és a dir, l'operativitat de les coses. Tot plegat genera una espiral en què els subjectes degradats a objectes esdevenen també agents de dominació i repressió i així s'ordeix una trama totalitzant que n'exclou la negativitat, és a dir, allò alternatiu capaç de sostreure's d'aquest paradigma lògic. Així és com Marcuse malda per trobar una escletxa que permeti escapolir-se d'aquesta alienació, del fet que s'assumeixi que un altre món no és possible. Per a ell, aquesta possibilitat resideix en la negativitat i es troba empeltada en una contradicció, alternativa a la lluita de classes de Marx: en les possibilitats que genera el domini de la naturalesa i l'avenç tecnològic en l'àmbit del treball.<sup>33</sup> El progrés tècnic requereix menys esforç i temps en el treball i, per tant, disminueix la necessitat de canalització de libido en la insatisfacció del jou laboral, i al seu torn permet que Eros tingui més capacitat de contenir Thanatos. Així, Marcuse planteja que ha de poder haver un principi de realitat que sostingui la civilització i al seu torn no sigui repressiu. De fet, dita possibilitat requereix uns límits al principi de plaer preexistents i un canvi social.

Els límits intrínsecs al plaer són manifestos a Don Giovanni. En primer lloc, ho és el temps que destrueix la gratificació duradora i que requereix un consens provisional entre el ser i l'arribar a ser. El terme del *Commendatore* constitueix l'horitzó de finitud d'un gaudi que té una vocació d'eternitat que recorda l'etern retorn nietzschia<sup>34</sup> i, al seu torn, peix la coartada de la necessitat basada en l'escassetat, vinculada al dissuasori cost d'oportunitat. Per això Don Giovanni, que encarna l'energia eròtica acotada en un present permanent, es precipita a afrontar el límit bastit pel temps i en la seva negació pretén instal·lar-se en el gaudi etern fins al final. El seu "no!" a la renúncia exigida pel *Commendatore* constitueix la seva negació sostraiant. A més, el vincle entre Eros i Thanatos es fa palès en el fet que la mort és la negació final del propi temps i així indueix una carrera enrere en la que es projecta la anticipació de la fi, amb la repressió que comporta. Don Giovanni nega aquesta anticipació.

---

<sup>33</sup> Veieu MARCUSE 2021: 43 i 234 en connexió amb MARCUSE 1983: 57-58 i 89-90, entre d'altres.

<sup>34</sup> (MARCUSE 1983: 118 i 178).

El segon límit de la libido li és intrínsec perquè aquesta experimenta una manca d'assoliment total de la satisfacció en absència total de restriccions.<sup>35</sup> L'instint es nega a esgotar-se a sí mateix en l'obtenció d'una satisfacció immediata, per la qual cosa li cal diferir-la. L'obstacle que cal conjurar encén el desig, el fa productiu i així permet una erotització d'allò no libidinal: el procés de seducció en sí és l'efecte del sobreeiximent de l'Eros. No només Don Giovanni té necessitat de superar-se en l'obtenció de gaudi, sinó que també Valmont hi és empès, i fins i tot en els personatges sadians opera a la inversa, en la necessitat de no realitzar l'instint de mort amb l'esgotament final de la víctima. Però la diferència donjoanesca rau de l'esforç constant de diferir-ho sense una fita, en un constant desplaçament de subjectes-objectes de desig fungibles. Els obstacles que podrien ser restriccions repressives derivades del principi de realitat li són també font de delit: necessita el repte. I en aquest sentit, Don Giovanni conjumina finalment els dos límits del desig: el repte del temps és un estímul final per a la consecució de la plena satisfacció, l'obstacle que cal desafiar per tal de convertir el present en eternitat.

El canvi social proposat per Marcuse és l'obtenció d'un nou ordre no repressiu on no es constrenyi l'instint de vida, i això requereix una altra concepció de racionalitat diferent a la instrumental: la sensual. Òbviament, Marcuse proposa uns referents on Eros i Thanatos, no alliberats l'un de l'altre, continguts mútuament i instal·lats en la pròpia negativitat, tenen capacitat de sobreixir i establir vincles sensuals amb altres subjectes i la natura que no responen al desplaçament del principi de plaer pel de realitat. Aquests són els mites d'Orfeu i Narcís, paradigmes de la racionalitat sensual.<sup>36</sup> En ells, aquesta racionalitat sensual es fonamenta en la intersecció entre l'ètica i l'escapçament kantian de la metafísica: l'estètica,<sup>37</sup> on la raó pura, limitada, es torna pragmàtica i la raó pràctica obté la necessitat externa constrictora. Allà on el principi de realitat

---

<sup>35</sup> (MARCUSE 1983: 206).

<sup>36</sup> "*Son símbolos de una actitud erótica no represiva hacia la realidad.*" (MARCUSE 1983: 153-155). Veieu també MARCUSE 1983: 169.

<sup>37</sup> Cal prendre la deguda precaució amb el concepte "estètica" tal com adverteix Marcuse: més aviat pren el sentit d'estudi de la sensualitat com a font de coneixement o ciència de la bellesa, i no tant com a teoria de la bellesa en l'art. (MARCUSE 1983: 170).

provoca el divorci entre la sensualitat i la raó i genera la repressió, l'estètica salva l'abisme i la bellesa resulta alliberadora. Per això, Orfeu i Narcís, exemples del concepte de bellesa com a font de coneixement, demostren que l'actitud estètica permet un altre tipus de vincle amb la realitat, libidinós i productiu, i evidencien l'essència d'un ordre alternatiu no repressiu.

Cal plantejar-se si Don Giovanni, un mite fixat per la Il·lustració que se sostreu d'ella en negar la raó instrumental en el desig, pot exemplificar l'alliberament libidinós mitjançant la bellesa. Certament, es desplega erotitzant tot el seu entorn *gratia mundum* i no només encarnant la racionalitat sensual, sinó també constituint l'expressió estètica de la música. Això pot explicar que esdevingui l'engranatge perfecte de contingut i forma admirat per Kierkegaard: desig i art.

### **Quadre sisè: el mite de Don Giovanni subvertit per la impostura dels *likes***

Si bé aquesta sumària genealogia del desig podria finir en aquest punt, cal fer una darrera ullada a l'actualitat, on el desenvolupament tecnològic no ha estat aprofitat com a oportunitat per a l'alliberament tal com proposava Marcuse. En tot cas, la falsa sensació de llibertat, apuntada per ell en un context totalitzador com el de les societats contemporànies,<sup>38</sup> es veu desfermada en el lleure i l'ús ocios de les xarxes socials i s'estintola en l'imperatiu de la felicitat indicat per Illouz.<sup>39</sup> Tot i així, hi ha ítems del mite mozartià que poden aportar coartades per tal de considerar donjoanescos alguns fenòmens en les relacions socials mediatitzades per la tecnologia –exemplificada en la captació de *likes* a les xarxes socials-, en una relectura actual allunyada de la present anàlisi. Però la descripció i estudi que en fan autors immersos en el marc postmodern com

---

<sup>38</sup> Veieu l'anàlisi sobre el concepte de llibertat en les societats contemporànies, posat en relació amb la satisfacció de "falses necessitats", entenent que "*Tales necesidades tienen un contenido y función sociales, determinadas por poderes externos sobre los que el individuo no tiene ningún control*". El resultat de la falsa llibertat derivada de l'assoliment de falses necessitats és "*la euforia dentro de la infelicidad*". (MARCUSE 2021: 44). Veieu també la crítica d'aquesta felicitat a MARCUSE 1983: 103-104.

<sup>39</sup> Cal tenir en compte l'anàlisi de la conversió de la felicitat no només en un mer producte, sinó fins i tot en un status de funcionalitat social dels individus. (CABANES I ILLOUZ 2021: 123 i ss).

Byung-Chul Han abunden en les concepcions operacionalistes, i per tant, més enllà d'una popular espiritualització de la llibertat o la felicitat –fins i tot mercantilització o fetitxització segons Illouz-, el desig es veu eclipsat. Don Giovanni passaria de ser l'encarnació de l'instint de vida o un paradigma d'alliberament mitjançant la bellesa a ser un mer cúmulo de conceptes i epítets de conductes humanes gregàries que donen resposta a una societat que ha oblidat l'horitzó d'alternatives o possibilitats de la negativitat marcusiana. Allò admirable o envejable en Don Giovanni i que creiem veure en algunes conductes com a satisfacció del gaudi s'ha convertit en una subtil derivada de l'aparat de control social que impossibilita pensar-hi més enllà.

En l'engranatge de les noves tecnologies, les persones han esdevingut una espècie d'*homo data*, d'una representació morta que ha desplaçat la pròpia vida que l'ha projectat, esdevenint informació agregable i operativa, susceptible de ser un producte comerciable o un instrument del poder. Ja no només hi ha la confirmació de l'advertiment de Benjamin relatiu a una descultualització de la pròpia imatge i una estetització vàcua sota una allargada ombra totalitària, sinó que la possibilitat, oberta pel desenvolupament tecnològic, de libidinització de les vides i entorns per a l'alliberament real s'ha frustrat completament. Han ens pot donar la clau per a inferir què ha passat respecte el desig, a partir d'una anàlisi de com s'ha desplegat la tecnologia en el context del Big Data.

Byung-Chul Han, acusant la Il·lustració de suprimir "*la imaginación, la corporalidad y el deseo*", argumenta que l'aposta per la total transparència i la violència de la dialèctica –s'entén que autodestructiva a la llum de la seva conclusió- ha aplanat el camí al dataisme o barbàrie de les dades.<sup>40</sup> Aquest extrem implica que allò sexualitzat i fetitxitzat ja no són les pròpies vides ni fins i tot els béns o serveis que produeixen, sinó les pròpies dades que les representen, en un sentit totalment invers al preconitzat per Marcuse. El lema dèlfic de conèixer-se un mateix ha mudat al de supervisar-se un mateix, tot parametrizant les variables vitals i buidant-les de qualsevol ètica i veritat –de discurs- de tal manera que en la seva agregació es produeix un mer registre

---

<sup>40</sup>(HAN 2020: 89-90).

d'ítems vitals allunyat d'allò que representa el Catàleg donjoanesc. Segons Han, si bé el Big Data és una finestra a l'inconscient freudià –l'agregació de multitud de petites accions o voluntats de les quals no s'és plenament conscient- i una eina per a fer-lo emergir que es revela com a instrument de dominació psicopolítica, la memòria digital que el basteix a base d'addició i acumulació de components no permet reconstruir cap relat on hi participi un oblit preterit. El passat dipositat al Big Data és inalterable, sempre present, sense cap dinamisme impulsat pel joc de memòria i oblit ni l'empremta de la pròpia experiència i, per tant, com un temps no viscut realment.<sup>41</sup>

Si el relat en el sí del Big Data no és possible a nivell diacrònic, tampoc ho és a nivell sincrònic: l'amuntegament de dades basat en la correlació entre elles –les coses són com són- no només desplaça la causalitat –el perquè les coses són com són- i l'operacionalitat criticada per Marcuse –com funcionen o per a què serveixen-, sinó que a més impossibilita el concepte que les integra i els dóna sentit, de tal manera que l'Esperit hegelian, basat en la dialèctica, desapareix. Per tant, en el sí del Big Data no només és impossible el relat o la narració, sinó que a més no hi és factible el coneixement basat en el concepte. Així doncs, l'anàlisi de Han invalida l'epifania estètica de Kierkegaard en la qual contingut i forma s'integren, la dialèctica hegeliana d'amo i esclau relativa al desig, i la possibilitat oberta per Marcuse de libidinització i erotització de les vides més enllà d'un principi de realitat constrictor. L'exasperació del desig en la racionalitat radical de Sade, antecedent de la instrumental, ha acabat arribant a la seva contradicció: l'autodestrucció de la pulsó de desig. Si ja no és possible el desig en un context de racionalitat sensual perquè es fa impossible el coneixement en el Big Data i l'estètica en relació a la sensualitat, tampoc ho és la continuïtat de la genealogia del desig mitjançant el mite de Don Giovanni de Mozart. Aquest ha quedat subvertit: un "don joan" actual més aviat seria un perfil més exposat a les xarxes socials que se sotmet al panòptic mancat de centralitat on tothom controla a tothom.<sup>42</sup> La transparència ha esdevingut tal

---

<sup>41</sup> (HAN 2020: 91-102).

<sup>42</sup> (HAN 2015: 89 i ss).

pornografia, tal grau d'obriment sense espai a les escletxes del relat, que ha desplaçat la sensualitat, l'erotisme i la bellesa en sí.<sup>43</sup> Per a Han, la prescripció es retornar a l'actitud de l'idiota, l'única possibilitat de negativitat i d'accés a l'altre, a l'alternativa possible i al coneixement com a praxis de llibertat.

Per tant, el sentit de la genealogia del desig a partir de Don Giovanni ha quedat subvertit encara que sembli poder ser susceptible d'algunes comparacions amb l'anàlisi de Han. Un exemple en seria el Catàleg respecte al Big Data en quant a la idea de cúmulo de dades, un reguitzell de "*likes*" clicats a les xarxes socials a una prototípica foto. Però aquesta comparació que ens dictaria el sentit comú significa precisament matar el mite de Don Giovanni, ja que el Catàleg pretén ser vida viscuda, el relat del ser sempre en l'imperi del present, recollint la traça dels obstacles superats i els velos descorreguts que tornen a recobrir el misteri de les conquestes i el desig en procés. En resum, el contrari de sumar "*likes*".

## **CODA**

Cal plantejar-se si el Don Giovanni mozartià té possibilitats de recobrar el sentit genealògic del desig que hem traçat fins aquí i si tindria prou força com a mite per a aportar alternatives al context postmodern de les actituds a les xarxes socials. Marcuse ho va fer en relació als mites d'Orfeu i Narcís davant la possibilitat que oferia la contradicció dels mitjans de producció tecnològics i l'escletxa que generaven en l'àmbit laboral. Però evidentment, aquest context passat ha canviat i en part, ha invalidat la promesa de possibilitat d'alternativa social. Han en certifica aquesta frustració.

No ha estat objecte d'aquest treball trobar una resposta a aquesta qüestió, només ha pretès argumentar-ne els fonaments per tal que es pugui plantejar posteriorment una eina d'anàlisi del context actual i prescripció. Davant la mort del desig, una falsa sensació de llibertat que encobreix un esclavatge sistèmic i

---

<sup>43</sup> Han recorre a l'estètica de Benjamin en el sentit d'associar la bellesa a allò "velat" i la idea de sublim contra la transparència. Veieu HAN 2015: 39-50 en diàleg amb BENJAMIN 2019.

una felicitat mercantilitzada, davant la conseqüència d'una societat totalitzant, cal reflexionar de nou i deixar oberta la hipòtesi de Don Giovanni com a mite encara vàlid. Cal tornar-lo a escoltar i trobar l'escletxa que de nou permeti pensar en societats alternatives i això requereix el cultiu estètic tal com hem pogut veure. En aquest sentit, caldria reflexionar sobre l'aprenentatge, ja que una de les claus resideix en la possibilitat de coneixement. El Big Data el nega a nivell objectiu, però aquesta argumentació no abasta prou l'àmbit subjectiu. La impossibilitat de coneixement a partir del Big Data no pot implicar senzillament que les persones no tenen capacitat per al coneixement ni poden articular un sentit estètic. Caldrà plantejar-se si el problema resideix en el desenvolupament d'aquesta capacitat en les pròpies persones.

Certament, a l'ensenyament es poden trobar tot tipus de mètodes encaminats a la disciplina en l'assumpció de continguts i l'ús de recursos, des de l'operativitat dels càlculs matemàtics o l'ortografia a les llengües, fins a l'ús de noves tecnologies o classes d'educació sexual. Però precisament el treball de la racionalitat sensual es veu desplaçat constantment per la racionalitat instrumental: no es formen persones creatives. Es convida la gent a participar en activitats de caràcter lúdic, però no pas a jugar amb allò que no sigui estrictament lleure. Per això en un treball de final de grau amb tots els requisits i condicionaments acadèmics, com per exemple aquest mateix, regeix un imperatiu d'utilitat, bé sigui pel contingut final del producte –dades elaborades i articulades en un petit argument que es pot perdre en el Big Data- o bé per l'ensinistrament que suposa per a un alumne productiu per a la societat.

Tot i així, la pretensió d'estudiar aquesta genial conjunció de contingut i forma que és el Don Giovanni de Mozart segons Kierkegaard i resseguir la posterior genealogia del desig que se'n deriva també respon a una necessitat de satisfer una voluntat de gaudi. Si ens atenem a un criteri de racionalitat alternatiu a la instrumental, finalment allò aparentment inútil té, en el fons, la seva utilitat com defensa Ordine a *La utilitat de l'inútil*. Per això, caldria considerar aquest text com una possibilitat, des de la praxi, de reivindicar el mite de Don Giovanni i oposar-lo al tipus de societat que hem bastit mitjançant la tecnologia, on és evident que l'instint de vida, l'Eros, el desig, la passió, la vida sentida al

moment, sembla esvair-se. S'ha pretès donar més via lliure a la *vis* abans esmentada, encarnada pel propi Don Giovanni a cavall de la música de Mozart.

La majoria de posicionaments pensen l'instint de vida "en" el món, emmotllat a ell, malgrat la seva indestriabilitat de la condició humana. Fins i tot, aquest desig és pensat en funció de la seva articulació en la societat i com aquesta, finalment el condiciona per tal de reeixir en la seva pròpia viabilitat. Abans hem arribat a una conclusió a mig camí: Don Giovanni podria representar una *vis gratia mundum*. Caldrà pensar si és possible modificar el focus i dirigir-se de nou en un *mundus gratia vis*. En aquest sentit, només l'aprenentatge en la creativitat, en la capacitat productiva del desig, ens permetria aquesta alternativa mínima i pragmàtica que relativitzi el pensament instrumental o operacional. L'experiència estètica de Don Giovanni, tal com hem explicat, ens hi pot orientar i guiar. Ens hi pot empènyer la sensualitat enigmàtica del seu Catàleg o l'atractiu magnètic de l'extinció del terme marcat pel *Commendatore*.

## BIBLIOGRAFIA

BALCELLS, P.A. *Escoltar el Don Giovanni de Mozart*. Barcelona: DINSIC, 2020.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2019.

CABANES, E.; ILOUZ, E. *Happygracia*. Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas. Barcelona: Editorial Planeta, 2021.

CAMUS, At. *El mite de Sísif. Assaig sobre l'absurd*. Barcelona: Edicions 62, 2020.

CRAVERI, Benedetta. *Los últimos libertinos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2018.

GONZÁLEZ, J.R. "El motivo del doble en tres versiones líricas del mito donjuanesco: Don Giovanni de Da Ponte-mozart, Rigoletto de Hugo-Verdi, Don Juan de Marechal-Zorzi" [en línia] a *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 27.27, 2013. Disponible a:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/motivo-doble-tres-versiones-liricas.pdf>

GROUT, D. J.; PALISCA, C.V. *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

HAN, B.C. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder Editorial SL, 2020.

HAN, B.C. *La societat de la transparència*. Barcelona: Herder Editorial SL, 2015.

KIERKEGAARD, S. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Madrid: Trotta, 2006.

DE LACLOS, P.C. *Las amistades peligrosas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2016.

MARCUSE, H. *Eros y civilización*. Madrid: SARPE, 1983.

MARCUSE, H. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Editorial Planeta, 2021.

MAYOS, G. “De Sade o la subversión en/de la Ilustración” a *Daímon. Revista de Filosofía*, Murcia: Universidad de Murcia, Nº 7, 1993, pp. 89-102.

MAYOS, G. “El subjecte modern entre desig i mort” a *Eros y Thanatos*. Barcelona: La Busca Edicions, 2003, 105-126.

NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia*. Barcelona: Editorial Planeta, 2019.

DE SADE, D.A.F. *La filosofía en el tocador*. Barcelona: Tusquets Editores, 2021.

SLOTERDIJK, P. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2019.

STOREY, J. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro, 2012.

WATT, I. *Mitos del individualismo moderno*. Madrid: Akal, 2003.