

A MORTE DE DON JUAN

Mariateresa Cattaneo
 Università degli Studi
 Milán

O desenlace trágico xa está inscrito no dobre título de *El Burlador de Sevilla*, que emparella a imaxe primeira, xocosa e frívola, coa sombría e ameazadora do *Convidado de piedra*¹.

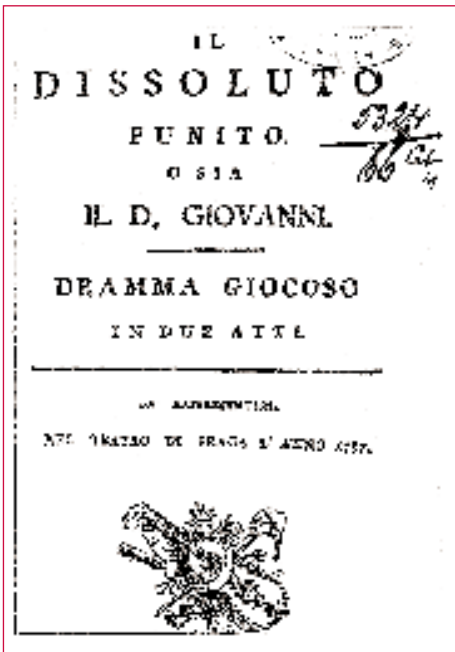
A tradición folclórica e romanceril perfilara antes o encontro do mozo mullereiro (que ía á misa “por ver las damas, las que van guapas y frescas”) coa caveira que el ofende no camiño e que o invita a ir cear ó cemiterio pola noite²: pero agora o fatuo galán transfórmase nun protagonista que repite arreo o xogo de seducción, sen turbación e sen límites, e o Morto —co cal está conectado máis estreitamente, porque o matou el mesmo— perde a súa xa gastada biografía de *danse macabre* para trocarse, retomando outras tradicións diferentes, na abraiante visión, de notable impacto escénico (pero non se esqueza que é o século das marabillas

mecánicas, dos autómatas, das estatuas que falan), dunha estatua que colle vida, do home de pedra que pesadamente avanza na escena para reivindicalo xusto resarcimento.

Un preciso móbil relixioso rexe a historia: Don Juan rexeita teimudamente os repetidos avisos, do criado, do pai, das mulleres, do Comendador, e —aínda que non sexa ateo ou indifereente, a diferencia dos sucesivos don juanes de Molière ou de Mozart-Da Ponte— cinicamente adía o problema a un futuro que aínda está lonxe: “¡Tan largo me lo fiáis!”. Pero o arrepentimento final, planeado como unha solución vantaxosa, non vai ser posible, negado polo rigorismo moral do Comendador: “No hay lugar, ya acuerdas tarde” (V. 2768).

1 *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* presenta, como ben se sabe, moitos problemas textuais, por mor da mala condición da *princeps* (1630) e a existencia doutra versión que leva o título *Tan largo me lo fiáis*, da cal se discutiu se é anterior ou unha reelaboración posterior e se está escrita polo mesmo autor. A atribución tradicional do *Burlador* a Tirso de Molina foi posta en dúbida, hai algúns anos, por Rodríguez López-Vázquez, que defende a autoría de Andrés de Claramonte. Véxase A. Rodríguez López-Vázquez, *Andrés de Claramonte y “El burlador de Sevilla”*, Reichenberger, Kassel, 1987; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, edición crítica de Luís Vázquez, Madrid, Estudios, 1989. As citas deste traballo faranse segundo esta edición.

2 R. Menéndez Pidal, *Sobre los orígenes de “El convidado de piedra”*, en *Estudios literarios*, 1944.



Frontispicio da primeira edición completa do libreto de *Don Giovanni* que Da Ponte escribiu para Mozart.

O continuo movemento de Don Juan —dunha aventura a outra, dun lugar para outro, nunha seriación virtualmente infinita—, a súa capacidade para conduci-lo xogo, seguro e impunemente, sempre triunfando e trastornando os plans que os “outros” tentaron trazar, o “vendaval” lúdico que semella soste-la súa acción, suscitaron no espectador unha divertida complicidade, unha instintiva identificación.

A primeira cea insinúa algunhas inquietudes, que o contrapunto cómico do gracioso atenúa, fronte á ameazado-

ra inserción sobrenatural, pero co segundo convite o autor rompe de xeito abrupto a complicidade entre o público e o personaxe e, con violento efecto de edificación, pon o espectador fronte á realidade derradeira, pétreo, do xuízo divino, interrompido xa o excitante turbillón temporal da aventura e da burla.

A forte tensión transcendente do *Burlador* parece fortalecerse na severa doutrina bíblica (se cadra con ecos de lecturas talmúdicas que, como ensina Emmanuel Levinas³, refugan a posibilidade de que o mal se poida probar impunemente, sen quedar capturados e perdidos) e nas máis rigorosas páxinas evanxélicas, como a parábola das virxes sabias e das virxes tolas. Nesta tensión e nesta seriedade didascálica, que pon en claro ademais a incapacidade e a hipocrisía da xustiza humana, poderíase atopar unha proba máis a prol da autoría de Tirso, frei mercedario e bo coñecedor dos textos sagrados.

Por outro lado, importa subliñar que na invención do *Burlador* a conexión, xa presente no título, co Convidado de Pedra, implica unha modificación do personaxe: Don Juan non é só un seductor que burla e viola as regras sociais da honra e do casamento, senón que supera, na súa irreflexiva transgresión, o linde que separa o mundo escuro dos mortos, profanando a *pietas* impregnada de medo que afasta e defende o revés de sombra da vida humana. Coma no

3 E. Levinas, *Quatres lectures talmudiques*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

conto tradicional dos romances, é Don Juan quen fai a primeira invitación, mais agora está perante a estatua do home que el mesmo matou, encarecendo así o seu escarnecedor desafío: nesta confrontación, que ensancha e agrava a transgresión do seu inestable e voraz erotismo e da súa pertinaz vontade de burla, compéndiase o personaxe que, sobre todo en reescrituras sucesivas como as de Molière e Mozart-Da Ponte, pola intrépida rebeldía se converte en heroe.

Polo demais, que a confrontación ocorra durante dúas ceas implica outras contradictorias suxestións: lémbrenos que en antigos ritos populares, ir comer sobre as tumbas significaba afirma-la continuidade entre os dous mundos, pero tamén que no imaxinario colectivo o convite tradicionalmente se conecta coa exaltación da vitalidade carnal, coa corporeidade como medida do mundo, como se ve nas vodas ou no uso, nalgunhas culturas, de ofrecer unha comida logo do enterramento; e como, dalgunha maneira, pasa no *Burlador*, cando o Comendador intervén nunha cea de morfoloxía terreal, que lle presenta ó morto ricos manxares e, na conversa de Catalinón, cómicas preguntas arredor dos supostos costumes de ultratumba (“¿Hay allá / muchas tabernas?” “¿Allá se bebe / con nieve?”, vv. 2368-9, 2372-3).

Pero na segunda cea os pratos son “alacranes y víboras”: e a acción corre rapidamente ó desenlace, proxectada xa fóra da experiencia mundana.

Tódolos elementos que se repetiron nas diferentes aventuras e crearon unha precisa rede de correspondencias (a escuridade da noite, o xuramento falaz, a man ofrecida, as imaxes do lume, a fuxida preparada) volven agora, pero con signo negativo. As metáforas e o xesto do discurso amoroso asumen, baixo esta ollada diferente, unha significación sinistra.

O Comendador non concede dilacións (a petición de confesar: nótese que Don Juan non apela directamente á misericordia divina) nin tentativas de arranxo (“A tu hija no ofendí / que vió mis engaños antes”, vv. 2763-4). A súa man arrastra o pecador para abaixo, cara ó inferno, que escenicamente se abre a través da trapela: “Húndese el sepulcro, con Don Juan y Don Gonzalo, con mucho ruido”.

Desaparecido o protagonista, fica só o medo de Catalinón, a súa degoirada relación ante a corte e a actuación mundana do Rei que volve, sen demasiada emoción ante a intervención da xustiza divina, a entretecelos seus arranxos casamenteiros: “¡Justo castigo del cielo! / Y ahora es bien que se casen / todos...” (vv. 2859-60).

Son repetidas as alusións ó lume: Don Juan berra moitas veces: “¡Qué me abraso! ¡No me abrases / con tu fuego!” “¡Que me quemó, que me abraso!”, acompañando o convulso movemento da morte, Catalinón comenta “Toda la capilla se arde”, a acoutación subliña o “mucho ruido”. Estes ele-

mentos ofreceron cos anos un arrinque para solucións escénicas máis vistosas, satisfacendo así o gusto dun público acostumado xa á marabilla da tremoia. Os cómicos da Arte nos seus “scenari”⁴ e os dramaturgos sucesivos⁵ multiplicaron tronos, fumes, resplandores de lapas e diaños, en finais que en 1736, con fastío ilustrado, Goldoni rexeita, canda a inverosimilitude da estatua, como impíos e mofadores⁶.

Para quedarmos en España, xa o primeiro refundidor do *Burlador*, Alonso de Córdoba y Maldonado, achega unhas interesantes modificacións ó desenlace en *La Venganza en el sepulcro* (1660-70)⁷: aínda que manteña o mecanismo tráxico precedente –morte do Comendador, prisión do marqués de la Mota en vez de Don Juan, invitación á estatua, dúas ceas, morte–, e presente a cea na capela repetindo, e desenvolvendo máis, a escenografía consabida, o autor non parece demasiado interesado na dimensión sobrenatural e transcendente. Como o

propio título subliña, e din as palabras do Convidado:

... el Poder sumo
las fuerzas os quita y quiere
que yo, porque en ‘El me fundo,
tenga de tantos agravios
la venganza en el sepulcro.
Esta es justicia de Dios.⁸

A “vinganza” parece que remite ó drama de honra e satisfai o persoal agravio do Comendador máis que poñer unha amoestación moral para todos ou unha severa meditación sobre a humana fragilidade.

O ritual da morte repítese case que idéntico: Don Juan, berrando “¡Que me abraso!”, “*húndese con estallidos y truenos. Desaparece Don Gonzalo y Colchón rueda por las tablas*”. Córdoba, coma os refundidores franceses, preocupase de evitar que Don Gonzalo, alma en gracia, como precisara Tirso, participe na caída: pero máis importante variación é a presenza na igrexa do Asistente, representante da xustiza humana, que escoita, agochado, o

4 Os cómicos italianos aproveitan a inserción moralizante de comentarios dos condenados para pequenas escenas de Don Juan no inferno. Véxanse os “scenari” publicados por G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Turín, Einaudi, 1978. Analogamente en Mozart-Da Ponte, mentres se acenden chamas por tódalas partes, xorde desde abaixo o coro das almas en pena “(*di sotterra, con voci cupe*)” “Tutto a tue colpe è poco. / Vieni: c’è un mal peggior!”.

5 Molière (*Dom Juan ou le festin de pierre*) fai que apareza un espectro en figura de muller velada que se converte despois no Tempo cunha gadaña na man, como invitación ó arrepentimento. A estatua estreita a man de Don Juan e: “La tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan; la terre s’ouvre et l’abîme; et il sort de grands feux de l’endroit où il est tombé”.

6 No prólogo do seu *Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto*, Goldoni rexeita a aparencia daquela “statua di marmo che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita...” e censura o feito de que “per corona dell’opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo, e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti”, *Tutte le opere*, ed. de G. Ortolani, Milán, Mondadori, 1950, tomo IX, páxs. 211-281. Goldoni substituirá a intervención da estatua pola do alustro, sempre prodixioso, pero máis tradicional, como resposta dos ceos desafiados e irados.

7 A. de Córdoba y Maldonado, *La venganza en el sepulcro*, ó coidado de P. Menarini, Nápoles, Liguori, 1990.

8 *La venganza en el sepulcro*, ed. cit., III, vv. 698-73, páx. 296.

diálogo e utilizará a admisión por parte de Don Juan de que matou o Comendador para exculpa-lo Marqués e emiti-la súa sentenza⁹.

A polaridade de inconstancia e estabilidade, de humana mutabilidade e eterna permanencia, propia da perspectiva barroca, borrouse: queda a intriga mundana do amor do protagonista, pouco seductor e moito máis brutal e violento, para dona Ana, que se converte no núcleo central da acción, segundo o máis compacto modelo dramático calderoniano. As bágoas da dama ante a nova da morte de Don Juan e a súa xustificación: “Miro un alma racional / eterna para el tormento”¹⁰, constitúen o único momento de turbación emotiva e relixiosa: e, quizais, albiscan unha inicial, non confesada, simpatía para o rexeitado galán.

Na ambigüidade sentimental que rexe as relacións de Don Juan e Dona Ana consiste a novidade de Antonio de Zamora no seu *No hay deuda que no se pague* (1714)¹¹: el tamén organiza de xeito máis compacto os materiais tirsianos e paralelamente complica o enredo introducindo máis personaxes e herdando o gusto efectista das comedias de capa e espada (equivocacións, personaxes ó pano, intervencións musi-

cais), e acentúa en Don Juan un carácter irascible e violento¹², buscando unha intensificación e contemporánea simplificación do personaxe (aproximándoo ó gusto esaxerado do figurón) que parece propia do teatro tardobarroco, aínda que poida sinalarse xa en autores como Rojas Zorrilla.

Dona Ana, a personaxe que máis posibilidades ofrece á nova invención dos autores, dado que no *Burlador* é unha figura ‘branca’, só unha voz entre bastidores, tamén aquí toma relevancia de deuteragonista: ela converte o seu anoxo pola conducta de Don Juan en odio despois da morte do pai; pero deixando entrever por veces unhas fisgoas no seu desexo de vinganza, a través das cales asoman saudade, amargura, celos: “¡Ah, traidor, que tanto siento / mi dolor como tu engaño!” (II, 7). Don Juan, pola súa banda, a pesar dalgúns talantes de burlador, non deixa de confesar de súpeto perplexas emocións: “Amor, ¿cómo a un mismo tiempo / la aborrezco y la idolatro?” (II, 7), “¡Ay, Doña Ana, que no puedo, ni olvidarte ni quererte!” (II, 19).

E esta ambigüidade, esta irresoluta vacilación, pasa tamén a afecta-la relación con Deus.

9 O Asistente “con acompañamiento” substitúe, como figura xudicial, o Rei, que non aparece na peza, como pasa tamén nas reelaboracións francesas de Dorimond e Villiers.

10 *Ibidem*, vv. 731-2, páx. 298.

11 O texto pódese ler en A. Baquero, *Don Juan y su evolución dramática*, Madrid, Editora Nacional, 1966, tomo II, páxs. 11-169; ou en *Don Juan. Evolución dramática del mito*, ed. de A. Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1972, páxs. 211-360.

12 Ademais de Córdova e Maldonado, estes trazos atópanse nas reescrituras francesas de Dorimond (1659) e Villiers (1660), que levan o mesmo título, *Le festin de pierre ou le fils criminel*.

Don Juan, groseiro e irreverente durante tres actos, no momento final prega misericordia:

¡Dios mío, haced, pues la vida
perdí, que el alma se salve!

e as palabras de Don Gonzalo, que poñen de manifesto as posibilidades dun verdadeiro acto de contrición:

¡Dichoso tú, si aprovechas
la eternidad de un instante! (III, 12)

déixannos liberdade de interpretación.

Para poder construír esta incerteza, este espacio de dúbida suxestivo que nos instala *spectatores in fabula*, Zamora introduce unha habilísima variación escénica que testemuña o seu gran sentido do teatro.

Despois da cea macabra, elegantemente decorativa e precedida por un abondoso emprego de recursos escenográficos como lóstregos na noite serena, repetidos tronos, portas pechadas que se abren soas, o duelo verbal e o fatal apertón de man non conclúen co afundimento de Don Juan mediante a trapela, clara metáfora do *descensus ad inferos*.

Don Juan “cae muerto” e fica tombado no chan, Don Gonzalo volve ó seu lugar no sepulcro e inmobilízase, outra volta “piedra fría”.

Se Zamora xa pertence, aínda que por pouco, ó regulado e decoroso Dezaquito, é verdade que segue a ser amante das tremoias, dun teatro concibido como festa espectacular e, polo tanto, sería arriscado atribuírle un afán de regularización. Pero o resultado

escénico é moi suxestivo e o autor semella decatarse da súa novidade, subliñando tres veces o movemento: no parlamento de Don Gonzalo:

Pues se cumplió el inefable
juicio de Dios, de mi nicho
ocupe el tallado jaspe...

na acoutación: “Se vuelve a poner en el sepulcro”, e nas palabras de Camacho:

Mas, ¿qué es lo que miro? Tate,
en su antiguo puesto, el muerto
se puso, sin acordarse
del criado... (III, 12)

O monumento sepulcral recupera o seu aspecto: só o cadáver na escena testemuña o trágico resultado do desafío sobrenatural que, agora, diante desta normalización das aparencias visuais, parece toma-la dimensión dunha fantasía visionaria, dunha alucinación compartida polos espectadores, na cal a vinganza do ceo se estiliza e non rexeita, con aquel corpo que fica presente, unha interpretación máis benévola. Logo de tantas palabras e de tanta acción e marabilla escenográfica, a fascinación desta escena sinxela, principalmente mímica, que coma nun círculo pecha e arreda a súpeta instauración do insólito, comezada perante a mesma estatua, coido que é o verdadeiro éxito teatral de Zamora.

A solución, optimista na súa indeterminación, convén tamén á redución das compoñentes austeras e catárticas do *Burlador* a prol dunha rica conexión espectacular e de enredo que refuga afondar demasiado: á vaga e ambigua “eternidad de un instante” Zorrilla volverá para desenvolver, con elemen-

tos completamente románticos, o tema suxestivo da morte como acontecemento extratemporal.



Unha das últimas edicións do Tenorio de Zorrilla.

En 1844, no seu *Don Juan Tenorio*¹³, Zorrilla elabora tamén outras suxestións, sobre todo francesas¹⁴, que mesturan coa figura do Tenorio a tradición sevillana de Miguel de Mañara e ademais manipula o mecanismo dramático

para que acolla elementos tópicos do teatro romántico. No seu *Don Juan*, que se desdobra con Luis de Mejía, amigo e rival, intensifícanse as características de violento e homicida, o seu catálogo é á vez de seduccions e de mortes, o rapto da novicia Inés do convento implica os elementos de profanación e sacrilexio que a receita romántica, nin sobria nin refinada, necesitaba. O amor por Inés (que ocupa o papel de Dona Ana como filla do Morto, case para salientar co novo nome a súa novidade de figura anxélica e pura) semella poder invertela carreira ruín do protagonista, pero o rexeitamento do Comendador bótao outra volta á súa vida de pecado e convérteo así no heroe vítima da incomprensión e do destino, apartado pola sociedade e inevitablemente arrastrado a un fin violento, que predomina na escena destes anos (*Don Álvaro, Manrique...*).

A grande innovación de Zorrilla non é que Don Juan se namore (que xa, como vimos, se propuxera) senón a transformación do mozo violador de tódalas normas, “sin equipaje de trascendencia” en palabras de Ortega, nun home pecador e perverso pero con arelas de pureza e de infinito: é o paso desde o heroe barroco que se move cara a adiante con frenético dinamismo nun tempo feito de momentos separados e sucesivos (“sans mémoire y sans promesse” como di Rousset¹⁵) a

13 J. de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa Calpe, 1975. Cito desta edición.

14 A. Dumas, *Don Juan de Marana ou la Chute d'un Ange* (1836) e P. Mérimée, *Les âmes du Purgatoire* (1834). Certamente Zorrilla coñecía *El estudiante Lizardo* de Cristóbal Lozano, que é unha das fontes de Mérimée.

15 J. Rousset, *Don Juan ou les métamorphoses d'une structure*, en *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, páx. 136.

un protagonista que rememora o pasado con morriña e remorsos: “¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí! / ¡Cuántas como ésta tan puras, / en infames aventuras / desatinado perdí!...” (Parte II, I, vv. 269-72).

Paralelamente, varía o sentido do tempo: o presente de Don Juan (que arreda os avisos co célebre “Tan largo me lo fiáis!”), confiando atrevidamente no dominio do tempo, que Deus lle negará) instalado na temporalidade mundana á que se opón a permanencia eterna, substitúese cunha percepción moderna e sentimental do imperioso paso do tempo, que resalta o tanguer dos sinos ou a súa segmentación en prazos —expresión mundana e intranscendente do prazo divino— e con compromisos a curta distancia (“A las nueve en el convento; / a las diez, en esta calle”). Xa desde as primeiras escenas todos teñen prása: a única personaxe conectada a un tempo lento, sereno, é Dona Inés, e por iso os encontros con ela procuran momentos de demora e de lírica efusión, como a célebre “escena do sofá”.

Aínda que Zorrilla en anos sucesivos criticou e ata se burlou¹⁶ do tratamento do tempo na súa obra xuvenil, en realidade a variación aparece totalmente admisible nunha convención

teatral melodramática, baseada en habilísimos recursos retóricos e na suxestión elocuente e suntuosa do verso, que reduce ou alonga o tempo segundo esixencias non realistas senón expresivas. E precisamente a través do xogo temporal Zorrilla soluciona o desenlace de salvación.

Recollendo a suxestión de Zamora e tamén a máis próxima de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, o autor estende e dilata o ‘intré’ do pasamento durante toda a escena final, na cal Don Juan, ambigualmente situado entre a morte e a vida, vai ó panteón para a segunda cea, ve o seu enterramento e, por fin, arrepiñese e, a través da axuda de Inés, logra a súa salvación.

O rigor relixioso e a austera sinxeleza do *Burlador* convértense nunha fantasía escenográfica, que propón un concepto do divino como prodixio e intervención milagrosa, apto para complacer un público desexoso de conmoverse sosegadamente e xa canso dos cruentos e tristes desenlaces do drama romántico. A salvación obtense a través de Inés que pacta con Deus para redimi-lo seu amado, segundo unha teoloxía do milagre que, como xa en *Blaze de Bury* e en *Dumas*, substitúe o ‘relicario’, obxecto salvador no romance

16 “La unidad de tiempo está *maravillosamente* observada en los cuatro actos de la primera parte de mi *D. Juan* y tiene dos circunstancias especialísimas: la primera es milagrosa: que la acción pasa en mucho menos tiempo del que absoluta y materialmente necesita; la segunda que ni mis personajes ni el público saben nunca qué hora es”, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, II, Valladolid, 1943, páxs. 1802-3.

tradicional¹⁷, a muller redentora, que retoma os moldes do papel mariano como intercesora de saúde.

Na invención escénica, Zorrilla insiste –como pon de relevo xa co subtítulo “drama religioso fantástico”– na dimensión de fantasía visionaria do desenlace, empezando o acto derradeiro co monólogo de Don Juan no Panteón, entretecido de palabras como “delirio”, “mente acalorada”, “enajenar”, “vértigo infernal”, “dudo”, “vacilo” como para suxerir unha visión alucinada. Tal semella o que se presenta despois: coa aparición da ostentosa e horrible mesa do Comendador, circundada de sombras e de espectros en convulso movemento, mentres pasa de lonxe o enterro (“¿Y aquel entierro que pasa? / Es el tuyo.”). A estatua ameaza (“conmigo al infierno ven”), Dona Inés toma a man, tendida ó ceo, de Don Juan que lle pide a Deus unha piedade infinita: o “misterio” do seu sacrificio e da súa longa espera permite a salvación de Don Juan.

A escena péchase, tal vez cunha curiosa reminiscencia de Zamora, cunha volta á normalidade.

Despois do arranxo do mausoleo ordenado por Dona Inés:

ocupad, sombras livianas,
vuestras urnas sepulcrales;
(*Vuelven los esqueletos a sus tumbas, que se cierran*)
volved a los pedestales,

animadas esculturas;
(*Vuelven las estatuas a sus lugares*) (Parte II, III, esc. 3, vv. 199-202)

os dous amantes morren inmovilizándose nunha postura de monumento funerario:

Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece.

Cae Don Juan a los pies de Doña Inés y mueren ambos.

As dúas chamas que saen das súas bocas e se dirixen cara ó alto non son, desta maneira, máis que un cambio de orientación, a utilización de signo contrario da metáfora tradicional das chamas que engolen a Don Juan.

O *Don Juan Tenorio*, último drama que ofrece a grande escena da morte, obtivo en España un éxito enorme, pola cativadora versificación, a arrogante e brillante caracterización do heroe, a suavidade non exenta de brío de Inés (lémbrese a súa inmediata aprendizaxe da retórica da paixón amorosa na escena do sofá), a divertida figura do criado, elemento irrenunciable do mito de Don Juan, indispensable axudante, figura de amoestación, alter ego. En saíndo do teatro (en particular o dous de novembro) o espectador podía e pode seguir, sen demasiado medo, identificándose co cativador personaxe, figura dunha das principais pantasma do imaxinario humano. Deste modo, chegouse tamén á

17 “Si no fuera porque hay Dios, / y el nombre de Dios apelas, / y por este relicario / que sobre tu pecho cuelga, / aquí habías de entrar vivo, / quisieras o no quisieras” (R. Menéndez Pidal, *Sobre los orígenes de “El convidado de piedra”*, cit.).



Don Juan Tenorio, Teatro María Guerrero. Dirección: Luis Escobar. Decorado: Salvador Dalí.

lexicalización de donjuán como variante de 'seductor', con inevitable empobrecemento.

De modo similar no teatro e na literatura do Novecentos, o personaxe multiplícase, pero modifícase profundamente e mesmo diría que perde densidade. Cando esmorece a fe no eterno, na xustiza divina, e á vez o tabú tradicional dos mortos e o seu espacio de sombra, Don Juan non pode senón converterse nun libertino de volubles e imparables estratexias, e confúndese

con Casanova¹⁸: mentres, pérdese aquela paradoxal contigüidade de Eros e Thanatos, de forza e entusiasmo vital e de aguda conciencia da humana fraxilidade que constitúe a fascinación do mito (e, para dicilo con palabras de García Lorca, "lo amargo de Don Juan"¹⁹).

Vimos brevemente como, variando a presentación de Don Juan e a do Comendador, e variando a escena da morte, pódese enxerga-lo reflexo dunha época, dunha ideoloxía indivi-

18 J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, cit., pág. 128.

19 *Poema del cante jondo*, "Sevilla".

dual ou colectiva, dunha metafísica. Se Don Juan non morre, perfílanse moitos problemas e moitas posibles variantes²⁰.

Perdido o seu orixinal apelido, verdadeiro multifacético “hombre sin nombre”, Don Juan envellece entre lembranzas e veleidades (*Don Juan de Carillana*, de Jacinto Grau, que tenta seducir, sen o saber, unha filla súa, coma o Bradomín vello da *Sonata de invierno*), asume poses nietzscheanas de superhome (*El burlador que no se burla*, sempre de Grau), transfórmase en personaxe inqueda e penitente (*Don Juan de Mañara*, dos Machado) ou doente e espiritualmente enfermo pero sempre teatralizado (*Hermano Juan*, de Unamuno). As versións psicoloxizantes poñen o acento na súa esterilidade, impotencia, homosexualidade e outras posibles desviacións: e cando Don Juan morre é unha morte entre bastidores (Unamuno) ou unha morte por fastío²¹, irrelevante e burlesca, como a morte de Pedro de Valdivia, o heroe deformado de Jardiel Poncela en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

O elenco poderíase prolongar: prefiro apuralo lembrando só dúas obras significativas. O *Don Juan* de Torrente Ballester é unha longa novela onde o heroe, condenado a errar sobre a Terra *per saecula saeculorum*, aparece canso baixo o peso do seu mito, que o

escritor aproveita en tódalas súas variacións e metamorfoses, cun proceso, diríamos, de deconstrucción, deformando e entrelazando nunha escritura labiríntica os núcleos invariantes, recoñecidos por Rousset e outros críticos, con variacións persoais paródicas, por veces burlescas. Don Juan morre, apuñalado polo Comendador, que se revela corruptor e maligno: pero descóbrese despois que só é un xogo metateatral, a visión dunha representación nun pequeno teatro, unha das moitas *mise en abime* que confiren unha asombrosa complexidade e mestura de xéneros ó texto.

Se volvemos agora a un esperpento de Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, atopámonos tamén cun personaxe degradado, que non só perdeu o ‘don’, senón que se converteu en Juanito Ventolera, un miserable veterano das guerras de Cuba que se move nunha realidade que non permite nin elevados sentimentos nin o sublime da traxedia. Na reducida anécdota grotesca, con sinais de ‘folletín’, Valle singularmente reconstrúe uns trazos da intriga mítica: desafío ó morto e seducción da filla (a prostituta apetecida por Juanito é a filla do morto ó cal Juanito rouba o elegante terno), aposta cos amigos, visita nocturna ó cemiterio. E é durante esta visita cando Juanito subliña, fronte ó medo dos seus amigos, a estraña semellanza: “Parece que

20 Véxase L. García Lorenzo, “Don Juan... y siempre al final la muerte”, en *Segismundo*, 17-18, 1973, páxs. 49-74.

21 “Cuando la vida nos lo da dado todo —hasta el secreto de su vacuidad— entonces es lo mismo morir que vivir” (E. Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 522).

representáis el *Juan tenorio*", desvelando a descrida e grotesca referencia ó mito romántico.

Valle-Inclán capta a necesidade de que don Juan roce a morte: pero, como

despois Torrente, isto xa non pode ser senón a través dun xogo metateatral, baixo unha luz de focos que resalta a irónica incongruencia.

