



Un momento del montaje de 'Don Juan, príncipe de las tinieblas' que se representa en el teatro Español de Madrid

El burlador de Aristóteles

XAVIER PÉREZ

En su primera plasmación teatral, en el Barroco de la Contrarreforma, Don Juan es formulado como un personaje esencialmente episódico. Su naturaleza irreductible lo convierte en protagonista de un drama sin evolución interior posible, sólo limitado por la muerte. Contra todos los principios de progresión que regulan el arte del teatro, El Burlador de Sevilla puede usar tantos disfraces como quiera para entrar en el corazón de las mujeres, pero es completamente refractario a transformarse, al final de la tragedia, en otro que no sea él mismo. Ni el infierno puede hacerle claudicar de sus instintos invariables, por lo que ninguna escena sirve para suscitar un cambio de carácter. La obra atribuida a Tirso podría durar uno, tres, cinco, o cien actos, pues cada nueva escena –cada nueva mujer– podría servir, idénticamente, para rendir cuentas de una misma personalidad.

Esa insólita fulguración de lo episódico no resistió demasiado a los principios aristotélicos que regularon sus siguientes apariciones teatrales. Con Molière, con el tándem Mozart-Da Ponte, y no digamos con Zorrilla, la aleatoriedad escénica del texto atribuido a Tirso va dando paso a un drama progresista, que jerarquiza el papel de ciertas heroínas, y comporta una maduración del héroe, hacia el conocimiento del dolor en unos casos o hacia la redención final en la deriva del romanticismo. Dicha progresión puede ser muy útil a las con-

venciones del teatro, pero no deja de ser una traición a la esencia más flamígera e indómita del personaje.

En la alquimia literaria de Palau i Fabra, Don Juan recupera, por fin, su primitivo carácter episódico. Lanzado a la discontinuidad poliédrica de unas pocas viñetas esenciales, bien adecuadas a su poética del teatro-espasmo, Palau se revela un enemigo acérrimo de todos los principios vinculados al progreso lineal, y niega cualquier atisbo de desenlace moral –y de transformación terapéutica– a la trayectoria paradójica de ese héroe único, capaz de amar a cada una de sus mujeres como si fuera la primera. Lo hace, naturalmente, desde una dimensión cubista nada ajena a quien, por vocación y por conocimiento, mejor podía sobreponer el rebelde fulgor de un Don Juan a la insaciable versatilidad de un Picasso. Sus aproximaciones teatrales al mito fueron cinco, pero unas se superponen a las otras con tal facilidad que es posible y lícita su vertebración en un solo espectáculo.

Hoy, en la era de la proliferación serial de la ficción, el carácter episódico de este polígamo siempre idéntico a sí mismo (y a su vez muy capaz de mimetizar creativamente con el deseo particular de sus diversas mujeres) puede ser revivido en toda su vigencia. Palau lo concibió, desde el exilio, como respuesta, tal vez coyuntural, al orden asfixiante que, en la Barcelona de los años cuarenta, obligaba a encauzar, en términos posibilistas y burgueses, la

sexualidad de los jóvenes. Nada de ello impide una lectura contemporánea, que universalice la tensión irresoluble entre el instinto perseverante de su héroe y las leyes que regulan el curso biológico de la comunidad.

Y es que la aproximación intimista del poeta tampoco permite hacer, de su Don Juan, un liberador capaz de promover una epidemia social que dinamite, del todo, viejos muros. Se aleja, por ejemplo, de la versión mesiánica y revolucionaria que Salvador Távora se permitió ofrecer, hace unos años, en su apologética *Don Juan en los Ruedos*, presentando al personaje como un alegre liberador de las mujeres. El Don Juan de Palau es, al contrario, y por mucho que haya sabido burlar los sempiternos códigos aristotélicos, esencialmente trágico. Crea, en su entorno afectivo, un sentimiento de vacío y soledad cada vez que el deseo saciado lo impulsa a buscar nuevas mujeres. Y sabe que sólo la muerte en plena juventud puede rescatarlo de la madurez reflexiva y melancólica, o de la conversión de su inocencia insobornable en una fría técnica de seducción, ajena a los orígenes del genuino Burlador de Sevilla. Por eso, y al contrario que Fausto, a quien Palau convierte en eventual admirador de Don Juan a la llegada de este al infierno, la falta de ambición intelectual del personaje le permite transitar el reino de los muertos con la misma indómita espontaneidad que en el primero de sus días en la tierra.

cutada en directo por seis instrumentistas femeninas.

Jean Pierre Vergier, uno de los escenógrafos más acreditados de Europa, colaborador asiduo de Georges Lavaudant, ha vestido la tragedia con grandes y oscuras oquedades y una superficie de lamas de madera, quebradas, como la proa de un gran navío tras chocar contra un acantilado. Vergier se ha expresado aquí con un sentido de la monumentalidad y del misterio muy eficaz. La escena conventual con Don Juan y Elvira, la novicia, se produce bajo los pies de un gigantesco Cristo crucificado impresionante. Tomás Pladevall ha iluminado ambientes, figuras y objetos con su proverbial maestría y Mariaelena Roqué ha realizado un vestuario deslumbrante para unos personajes que pertenecen a la alta burguesía catalana de posguerra, ante la cual la figura de Don Juan, más que un libertino, aparece como “el destructor de unas determinadas estructuras sociales encorsestadas!” (Palau i Fabre).

Con tan buenas cartas en la mano, Hermann Bonnín ha podido expresarse con su ampliamente reconocido buen gusto, creando un espectáculo con excepcionales hallazgos plásticos y poniendo de relieve la tremenda paradoja que deberá constar en cualquier historia del teatro catalán contemporáneo mínimamente rigurosa. A saber: lo que teatralmente Catalunya nunca hizo por el dramaturgo Josep Palau i Fabre, lo hizo la ciudad de Madrid en el invierno del 2008, como un homenaje in extremis a nuestro autor días antes de su muerte. Con una salud extremadamente delicada ya, el nonagenario Palau no pudo ver el estreno de este ambicioso y tenebroso *Don Juan* acaecido el pasado 12 de febrero. De haberlo visto, tal vez algún reparo habría puesto a una meritisima y muy arriesgada dramaturgia que ha tratado de reunir en uno solo los distintos registros, los distintos estados de ánimo que resuenan en *La tragèdia de Don Joan*, *Don Joan als inferns*, *Esquelet de Don Joan*, *Príncep de les tenebres* y *L'excés o Don Joan foll*.

Sea como fuere, Bonnín era y es el director mejor preparado para esa quizá imposible refundición de cinco *don juanes* en uno, puesto que él es el único que en épocas recientes ha penetrado en los enigmas teatrales del Alquimista, de quien en el año 2000, y en la pequeña factoría del Espai Brossa, estrenó *La confessió o l'esca del pecat*, y en la temporada 2002-2003, *Mots de ritual per a Electra*, dos textos dramáticos de Palau i Fabre de 1984 y 1958, respectivamente. Los que se han escuchado en el Español de Madrid, fueron escritos entre 1951 y 1957, con lo cual la gran anomalía que suponen los silencios en torno al teatro de Palau, y que Bonnín trata de mitigar, es más escandalosa aún. |