

Don Juan y los fantasmas: un intento de puesta en escena simbolista

CATALINA VILLAGRÁ SAURA

Jacinto Grau sigue siendo un dramaturgo poco conocido e insuficientemente estudiado por críticos y eruditos del hecho teatral. A pesar de algunos intentos plausibles de revalorizar su obra, como los de Luciano García Lorenzo¹, Navascués², W.Giuliano³, Óscar Fernández⁴, Kaiser-Lenoir⁵, W.Kronik⁶ o Pérez Minik,⁷ el análisis pormenorizado de su teatro nos resulta todavía parcial e incompleto, sobre todo en lo concerniente a su faceta más innovadora⁸. ¿Estamos hablando de un teatro vanguardista *sensu strictu*?⁹ Creemos que sí; al menos, en parte¹⁰.

¹ García Lorenzo, L., "Introducción", en *El teatro selecto de Jacinto Grau*, Madrid, Escélicer, 1971.

² Navascués, M., *El teatro de Jacinto Grau. Estudio de sus obras principales*, Madrid, Playor, 1975.

³ Giuliano, William, "J. Grau's *El señor de Pigmalión*", *The Modern Language Journal*, 34, pp.135-143; *The Life and Works of Jacinto Grau*. Tesis inédita, University of Michigan, 1950; "A Spanish Version of the Authentic Don Juan", *Hispania*, 34, pp. 256-260.

⁴ Fernández, Oscar, "Jacinto Grau's Dramatic Technique". Tesis inédita, University of Wisconsin, 1953.

⁵ Kaiser-Lenoir, Claudine, "El señor de Pigmalión de Jacinto Grau: una subversión doble", *Ínsula*, nº 432, 1982.

⁶ Kronik, John W., "Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau", en Dougherty, D. y Vilches, M.F. (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1981-1939)*, Madrid, CSIC/Tabapress, 1992, pp. 79-88.

⁷ Pérez Minik, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, 1961, p. 295.

⁸ En este aspecto, no hay que dejar de atender los interesantes apuntes que, en sus estudios sobre el teatro del siglo XX, aportan A. Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988; E. Ruiz Ramón, "Jacinto Grau o la disconformidad", en *Historia del teatro español. Siglo veinte*, Madrid, Cátedra, 1986, pp.140-155; *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1978. A. Valbuena Prat, "El teatro de Jacinto Grau y su situación especial", en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, V-VI, Barcelona, Vergara, 1967; "El teatro intelectual novecentista", en *Literatura castellana II*, Barcelona, Juventud, 1979, pp.1265-1267; J. Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors, 1961.

⁹ Torrente Ballester, en *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp.271-272, dice al respecto: "Atribuir la falta de éxito del teatro de Grau a caracteres vanguardistas es desconocer lo que es vanguardia y lo que es el teatro de Grau, el cual forma, junto con el de Valle o Unamuno, un grupo valiosísimo pero destinado a minorías selectas, que es el teatro para

No vamos a traer aquí las razones que se dan de uno y otro lado. Nos parece más interesante detenernos en el análisis de una de sus obras más vanguardistas -si se nos permite utilizar dicho término -, *El Burlador que no se burla*. De ella, hemos escogido el cuadro quinto, "Don Juan y los fantasmas", por su innovadora puesta en escena; a todas luces, un fallido intento de Grau por traer al escenario español una obra simbolista al estilo de Karel Capek¹¹ o Gordon Craig, por citar dos afamados directores escénicos del momento¹².

No nos ha sido difícil, por otra parte, la elección, dada la sugestiva y moderna¹³ reinterpretación que, a nuestro juicio, realiza Grau del mito donjuanesco¹⁴.

leer". Sobre este tema, ver el trabajo de R. de la Fuente Ballesteros "El imposible vanguardismo en el teatro español" (T. Albaladejo, J. Blasco y R. de la Fuente (eds.) *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Gijón, Júcar, 1992, pp.127-148. Vid. Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa, Cecile (coord.), *La estética de la transgresión Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; Sánchez, J. A., "The Impossible Theatre: The Spanish Stage at Time of the Avant Garde" en *Contemporary Theatre Review*, 1997, pp. 7-30 (especialmente pp. 18-22).

¹⁰ No perdamos de vista en ningún momento el inmenso éxito que le supuso a Grau el estreno en la Europa de los veinte de *El señor de Pigmalión* (en París, en 1923, de la mano de Charles Dullin en la inauguración del famoso Théâtre de L'atelier; en Praga, en 1925, cuyo responsable fue Karel Capek, en el Teatro Nacional de Praga). Traemos a colación, por considerarlas pertinentes, las siguientes palabras de P. Louis Mignon: "La rebelión de las marionetas de *El señor de Pigmalión*, imaginada por Grau, se representa en el extranjero antes de hacerlo en Madrid (1928). Su búsqueda, semejante a la de Pirandello, es efectivamente demasiado extraña para los hábitos españoles" ("Notas discordantes", en *Historia del Teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1973).

¹¹ Vid. Fernández Vazquez, José María, "Jacinto Grau y Karel Capek: acercamiento a una relación teatral", en *Philologia Hispalensis*, V, 1992, pp.39-47.

¹² Para entender lo que supuso el Simbolismo en la renovación teatral y, en particular, para el desarrollo de la escenografía moderna, vid: Guerrero Zamora, J., op. cit.; Styán, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice. 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge University Press, 1981; Sánchez, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las Vanguardias*, Madrid, Akal, 1999; Mignon, Paul-Louis, op. cit.

¹³ Valbuena Pratt lo define como "el Don Juan de la Generación del 27" ("El teatro de Jacinto Grau y su situación especial", op. cit., p. 168).

¹⁴ A Grau siempre le fascinó Don Juan. De su intenso interés por él, nacieron dos obras de teatro: *Don Juan de Carillana* (1913) y *El Burlador que no se burla* (1930); además, expresó sus ideas sobre Don Juan en el prefacio a una antología de textos sobre Don Juan titulada *Don Juan en el drama (obras de Tirso, Molière, Goldoni... con un estudio preliminar de don Jacinto Grau)*, Buenos Aires, Futuro, 1944); en su ensayo *Don Juan en el tiempo y en el espacio* (Buenos Aires, Raigal, 1953) y en "Apuntes para una autobiografía" y "Ante la figura de Don Juan" (*El Burlador que no se burla. Don Juan de Carillana. El tercer demonio*, Buenos Aires, Losada, 1947). Para estudiar más a fondo la relación de Grau con el mito donjuanesco y ver un estudio más específico sobre sus Don Juanes, además de los libros ya citados sobre el autor en este artículo, véanse: Crescioni Neggers, *Don Juan (hoy)*, Madrid, Turner, 1977; Fuente Ballesteros, R., "La teatralidad del Don Juan de Grau", en *Teatro siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 165-174; Dominicis, M., *Don Juan en el Teatro Español del siglo XX*, Miami, Universal, 1978; Vallejo González, I. y Ojeda Escudero, P., "Las edades del Don Juan de Grau", en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1998.

El Burlador que no se burla, escrita en 1927 y publicada en 1930, se incluye dentro de la segunda etapa¹⁵ de producción de Grau, es decir, dentro de lo que podríamos llamar su teatro más innovador¹⁶. En esta etapa explora nuevas técnicas de expresión -simbolismo y expresionismo- y se preocupa más por la escenografía y el decorado.

La obra, como reza el subtítulo¹⁷, se divide en un prólogo, cinco cuadros y un epílogo. Se puede decir que el prólogo y el epílogo son totalmente prescindibles para la comprensión global de la obra¹⁸. Los cuadros constituyen una serie de episodios sueltos de la vida de Don Juan, cuyo único punto de conexión es el propio protagonista. Cada uno representa un desplazamiento en el tiempo y en el espacio. Esta estructura¹⁹, que nos recuerda sin duda a la obra atribuida a Tirso, acentúa el propio carácter de Don Juan: dinámico, irreflexivo, inconstante²⁰. Lástima que Grau no haya conseguido este dinamismo en todos sus cuadros: el “exceso verbal” de sus protagonistas le resta agilidad a la acción teatral²¹ que, por otra parte, se resiente en ocasiones de la ausencia de su atractivo protagonista. Aún así, la obra tiene momentos brillantes, como la seducción de Afra, la gitana, y el enfrentamiento con el Rendueles, en el cuadro IV.

En este segundo Don Juan de Grau, han influido, sin lugar a dudas, las ideas y polémicas sobre el mito acontecidas en España entre 1920 y 1930²². Se

¹⁵ Rodríguez Salcedo, G. (“Introducción al teatro de Jacinto Grau”, en *Papeles de Son Armadans*, LII, 1996, pp. 13-46) divide la obra de Grau en dos épocas: la primera, que llega hasta 1921, y la segunda, que abarca de 1922 a 1958. Por su parte, Óscar Fernández (Jacinto Grau’s dramatic technique en García Lorenzo, L., op.cit., p. 35) la divide en cuatro grupos. Para una mayor ampliación del tema, remitimos a la bibliografía.

¹⁶ Navascués habla de “farsas y obras expresionistas”; Óscar Fernández y Rodríguez Salcedo sitúan éstas en la última etapa de su producción.

¹⁷ “Escenas tragicómicas de una vida y muerte en cinco cuadros, un prólogo y un epílogo”.

¹⁸ Otros opinan, sin embargo, que aportan originalidad y coherencia a la obra. Vid. Vallejo, I. y Ojeda, P., op.cit., p. 85 y pp. 91 y 92.

¹⁹ La excesiva atomización de la obra en cuadros cuasi-independiente (“retablos, estampas o momentos”; en alemán, “stationendrama”) lo toma Grau del teatro expresionista alemán (vid. Ruíz Ramón, “Jacinto Grau o la disconformidad”, op.cit., pp.152-153). Véase también Mignon, Paul-Louis, “Alemania: dramas de guerras perdidas. Naturalismo y Expresionismo” en *Historia del Teatro contemporáneo*, op.cit., pp. 182-184.

²⁰ De ahí que no entendamos que se le critique a Grau una falta de continuidad en el desarrollo dramático que no necesita, por otra parte.

²¹ Dominici ha definido la obra como “una serie de teorías- muy ciertas, profundas e interesantes si se quiere- hilvanadas con la excusa de narrar la vida del protagonista” (Dominici, op.cit., p. 143); Torrente dice a su vez que más que una nueva versión sobre Don Juan “es una serie de ideas sobre Don Juan expuestas teatralmente”(Torrente Ballester, “Don Juan tratado y maltratado”, en *Ensayos críticos*, Madrid, Guadarrama,1957, p. 300).

²² Fue Ortega el que propuso con vehemencia a sus contemporáneos una urgente recuperación del mito (vid. I.Vallejo, op.cit., pp.80-84). Grau, en el cuadro tercero, “Proyección de Don Juan”, se explica a gusto sobre alguna de las teorías más en boga del momento.

puede apreciar, a su vez, la influencia de Nietzsche en su personaje central y de Schopenhauer en el tono sensual en el que se desarrolla toda la obra²³.

Juan de Mayolas es un ser primitivo, dionisiaco, que sólo atiende a sus caprichos más inmediatos. Todo en él es vitalidad y poder de seducción. Es un “vendaval erótico”, un torbellino que todo lo arrasa, sin detenerse ante nada, ni siquiera ante el dolor que causa o la muerte. Para Grau, éste es precisamente su mayor pecado: su tremendo egoísmo. Y lo condena por ello, implacablemente, con la muerte.

En la obra, por tanto, no se juzga a Don Juan por haber ofendido a Dios o haberse burlado del más allá- en este sentido, una de las invariantes tradicionales queda anulada-, sino por haber pensado sólo en sí mismo. Mirado así, el Don Juan de Grau no es un pecador en el sentido ortodoxo del término; su castigo, pues, no será religioso: la Muerte no lleva a Don Juan al Infierno sino a un lugar impreciso “donde la ilusión abandona, con la vida, a todos los seres que pueblan la tierra”. ¿Es tal vez éste un lugar transitorio antes de que Don Juan baje al mundo —o al teatro- a representar eternamente el mismo papel, el del “amante seductor”? Grau no nos da demasiadas explicaciones, pero acierta plenamente apartando a su Don Juan de un infierno tirsiano, menos acorde con la mentalidad moderna.

Torrente Ballester criticó muy duramente esta moderna versión de la muerte de Don Juan: “El cuadro quinto, el de la muerte, me parece lamentable. No hay estatua parlante e invitadora: hay un diablo y tres abstracciones en cuya realidad cuesta trabajo creer, más, desde luego, que en la estatua animada del Comendador de Ulloa”²⁴.

No podemos estar de acuerdo con esta afirmación: Grau acierta de lleno al incluir en una obra de teatro moderno tres abstracciones simbólicas. Un hombre de su tiempo, como intentó ser Grau, no podía estar de espaldas al interés que su época mostraba por el mundo de las alucinaciones o el psicoanálisis. Una estatua animada podría estar fuera de lugar en una obra de teatro contemporáneo. Movimientos como el Expresionismo o el Simbolismo estaban dando nuevas soluciones estilísticas a autores y directores escénicos. Por otra parte, las representaciones más vanguardistas tendían cada vez más a la abstracción. Craig, con su decoración antinaturalista y sus juegos de luces, soñaba con un espectáculo

²³ Él mismo se sentía influido por el autor alemán. Véase la carta de Grau a William Giuliano, mencionada en la tesis de éste último, op.cit., pp.61-63 y Sobejano, G., *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 603-604. Para ver la influencia de Nietzsche y de Schopenhauer en Grau, vid. Navascués, op.cit., p.137; Valbuena Pratt, “El teatro de Jacinto Grau y su situación especial”, op.cit., p. 168; García Lorenzo, op.cit., p.78.

²⁴ Torrente Ballester, G., “Don Juan tratado y maltratado”, op.cit., p. 305.

teatral puro en el que, incluso, se pudiera prescindir del dramaturgo²⁵ y de los actores²⁶. Grau no llega, por supuesto, en ningún momento, a la abstracción pura: detrás de esas tres columnas de luz, aparecen tres actores envueltos en mantos de distintos colores. La figura Azul será el Destino; la Roja, la Vida; la Negra, la Muerte. Además, Grau no nos dice que creamos en estas apariciones: podemos entenderlas como un mero producto de la imaginación febril de Mayolas, que acaba de ser envenenado.

El Burlador nunca llegó a estrenarse en un escenario²⁷. Ya Grau, en el prólogo, intuyó la dificultad de que su obra fuera representada en un futuro: “No sé, a pesar de ser muy fácil, si lograré en mi país verlo alguna vez representado adecuadamente²⁸, ya que... hace mucho tiempo no hay teatro. Hay sólo una congestión de estupidez y un clan de autores...cerrado a todo temblor y curiosidad...”²⁹

A pesar de que *El Burlador que no se burla* no llegó a ser en su época un drama de éxito, creemos que es una de las obras más vanguardistas e interesantes que se han escrito sobre Don Juan en el siglo XX. Contribuye a ello, sin duda, la visión personalísima de su autor y una mayor innovación en su puesta en escena, que no vemos en otros escritores españoles que se han acercado al mito.

Sin más dilación, vamos a analizar uno de sus mejores cuadros, “Don Juan y los fantasmas”.

²⁵ “Cuando el director escénico sepa combinar la línea, el color, los movimientos y el ritmo, se tomará artista. Ese día no tendremos necesidad de dramaturgo” (Guerrero Zamora, op.cit., 347).

²⁶ Detrás de esa idea, está la polémica “supermarioneta”: una especie de personaje inanimado, dócil a las indicaciones del director.

²⁷ Era muy difícil que los empresarios dieran cabida a este tipo de obras. Pensemos que Mihura escribe *Tres sombreros de copa* en 1932 y que no se estrena en España hasta 1952.

²⁸ En sus palabras, se nota la importancia que concede Grau a la puesta en escena de sus obras.

²⁹ La edición manejada y por la que citamos en este artículo es Grau, J., *El Burlador que no se burla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977. Las palabras de Grau corresponden al prólogo de dicha obra (p.122). Para entender todo lo concerniente al “fantasma de la crisis teatral”, véase: Dru Dougherty, “Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte”, pp.87-155, en Robert Lima/Dru Dougherty, Murcia, Universidad de Murcia, 1984. Dougherty, Dru y Vilches, M. F., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Taba Press, 1992. De la Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro español del siglo veinte (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1987. “Sobre el status del comediógrafo en el primer tercio del siglo veinte”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 9, 1990. Araquistain, L., *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930. De Mesa, E., *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, 1929. Díez Canedo, E., *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914-1936*, Méjico, Joaquín Mortiz, 1968. Estévez Ortega, E., *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux., 1928. Navas, F., *Las esfinges de Talía*, Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1928. Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española contemporánea*, op.cit. *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

Estamos ante el clásico enfrentamiento de Don Juan con el más allá y su muerte. En el decorado, destaca una “amplia cortina oscura, que tapa la gran entrada del dormitorio” – recurso escénico importantísimo, junto con las puertas laterales, para la aparición de nuevos personajes; especialmente, fantásticos, sobrenaturales- y la luz de la habitación: “una gran lámpara veneciana y un reflector de bronce bruñido, del que arrancan dos brazos con bujías eléctricas, protegidas por pantalla” (p.195). Lámparas y bujías están encendidas cuando se sube el telón. Estos elementos lumínicos, como veremos más adelante, serán fundamentales para la puesta en escena.

Juan de Mayolas está cenando cuando llaman insistentemente a la puerta - guiño de Grau al espectador, que ha visto miles de veces el Tenorio de Zorrilla-. Manda abrir al criado, que le entrega a su vuelta, en una bandeja, una carta “con anchos bordes negros”. Como objeto simbólico que anuncia la muerte parece, como dice Don Juan, una “esquela mortuoria”. Abre la carta y extrae un papel de “vivos negros exagerados y varios dibujos” (calaveras y huesos pintados) en el que se le anuncia que ha sido envenenado y que le queda poco tiempo de vida. Nos enteramos del contenido del sobre por los criados de Don Juan, que introducen una nota de humor en la obra. Pensemos en la figura del gracioso en nuestro teatro del Siglo de Oro y sobre todo, en el criado de Don Juan (Catali-nón, Sganarelle, Ciutti). Con ellos, Grau vuelve a aludir al Tenorio de Zorrilla:

Pepe- Qué idiota el que cree que con bromas va a asustar a un hombre como Don Juan.

Félix- Éste no es como el de las comedias, ni se conmueve, ni lo mata ningún capitán Centellas (p.198).

Más adelante, se dice en la carta que Don Juan estuvo en “el cementerio, en el entierro de un amigo, y desafió... a los muertos, para imitar al Tenorio” –otra alusión más a Zorrilla-. Félix lo desmiente a continuación: “Mi amo no va nunca a los cementerios” (p.199). Grau, con esta afirmación, da un toque moderno a su Don Juan: Mayolas va a morir en el salón de su casa, no en un decimonónico cementerio. Ni siquiera su criado contempla la posibilidad del desafío a los muertos. El mismo Don Juan, como veremos más adelante en otro pasaje de la obra, se reirá de todo ello.

Los criados son sorprendidos por un malhumorado señor de la casa que se queda solo, sin saberlo, a la espera de sus fantasmas.

Hasta aquí, podemos decir que Grau, con todas sus variantes –en ningún momento pierde de vista que su Don Juan es del siglo veinte– realiza una versión en el fondo bastante clásica de la mítica cena donjuanesca .

En la siguiente “escena”³⁰, Mayolas se las tendrá que ver con el Diablo³¹ que aparece en la sala “en forma de hombre alto, cenecño, envuelto en abrigo pardo...” (p.201). Los efectos de luz juegan en este caso un papel fundamental: Don Juan se levanta y “cierra la llave de la luz de la lámpara. Queda alumbrada la estancia sólo por las dos bujías eléctricas... De espaldas a Don Juan, en el sillón vecino al velador en que estuvo sentado, luce un claror amarillo verdoso, en el que se va destacando el contorno del Diablo...” (p.200).

En una puesta en escena simbolista, una aparición sobrenatural sólo podía ir precedida de un juego de luces. La complicada tramoya de otras épocas, indispensable también para Don Juan, ha sido sustituida por las infinitas posibilidades de la luz eléctrica. Adolphe Appia, partiendo de la ópera wagneriana, elaboró un modelo de puesta en escena basado en la iluminación eléctrica, que tendría enormes repercusiones en la obra de los escenógrafos de la primera del siglo veinte. Con Craig en Inglaterra y Appia en Suiza, la luz cobra un empleo emocional hasta entonces desconocido: adquiere la categoría de agente estético, dejando así de ser un simple medio para facilitar la visión³². El color amarillo verdoso que elige Grau para anunciar la aparición del Diablo no está escogida al azar: tiene, sin lugar a dudas, un significado simbólico.

Mayolas, que no se inmuta ante semejante e inesperada aparición, va hacia el Diablo dispuesto a echarle a puntapiés de su casa. Éste “extiende su mano y le paraliza el andar”³³. Sin mucho convencimiento, le propone que se una a su falange y se rebele contra Dios. Don Juan rechaza la oferta con soberbia: “No necesito rebelarme contra nadie para hacer lo que se me antoja... Soy el amo de mí mismo” (p.202). Las palabras de Don Juan son un reflejo de lo que opina Grau sobre el satanismo donjuanesco, tan extendido en obras y ensayos sobre el mito desde el Romanticismo. Al mismo tiempo, el autor está mostrando la ausencia de conciencia religiosa en Don Juan.

Grau vuelve a aludir por boca del Diablo a la escena mítica del desafío a los muertos. Este recurso metateatral, además de guiño al espectador —como ya hemos apuntado—, le sirve al autor para definir al Don Juan que a él “se le antoja verdadero”. Así hace decir a un moderno Don Juan: “Qué estupidez suponer

³⁰ Es importante destacar que los cuadros no se dividen en escenas —Grau tampoco ha hecho la división en cuadros— y que son las acotaciones las que preparan la salida y entrada de los personajes.

³¹ En *La última noche de Don Juan* (*La dernière nuit de Don Juan*, París, 1921) de Edmond Rostand, el Diablo no sólo es su interlocutor; ocupa también el lugar de su interlocutor y le inflige el castigo.

³² Vid. Guerrero Zamora, op.cit., pp. 344-345 y pp. 352-353. Para ver la importancia de la luz en la escenografía simbolista y, en especial, en Craig y Appia, vid. Mignon, Louis, op. cit., pp. 24-24; J. A. Sánchez, op.cit., pp. 55-64 y 23-95; A. Ballesteros González y Cecile Vilvandre, *La estética de la transgresión*, op. cit., pp. 33-48.

³³ Definido por Grau como un mero impulso, qué mayor fastidio para Don Juan que no poder moverse.

que yo pueda ir a las tumbas, imitando títeres de comedia³⁴, a desafiar a mis muertos... Los he conjurado mil veces en la soledad” (p.202). Viendo el escéptico Diablo que nada puede hacer ante un descreído Don Juan, “se contenta con “perturbar y enredar lo que pueda, cumpliendo las necesidades de su naturaleza”. Para ello, esparce por el suelo un montón de cartas y papeles comprometedores “cuya divulgación irritará, alborotará, condenará más gente y extenderá más la resonancia de usted” (p.203). Grau vuelve a utilizar la carta como objeto simbólico pero referido esta vez a la seducción y al escándalo. Para muchos, el rastro de dolor e insatisfacción que deja Don Juan a su paso es una de las más originales aportaciones de Grau al mito³⁵. De ahí que dedique un epílogo, muerto ya el Burlador, a la “Resonancia de Don Juan”.

El Diablo, antes de marcharse, hará unos ambiguos comentarios sobre el futuro de Don Juan: “Cada vez que vuelva usted a la tierra vendrá usted sediento, y se irá de ella más sediento que vino... su sed es su castigo temporal, que le llevará a otro castigo mayor, que ya ha sufrido y volverá a sufrir” (pp.204-205). ¿Se refiere quizás Grau a sucesivas reencarnaciones de Don Juan? Parece, en principio, que sí³⁶. No es la primera vez que Grau se muestra ambiguo en una obra³⁷. Por otra parte, la “oscuridad” era algo consustancial al movimiento simbolista³⁸.

El Diablo entonces, en un gesto muy teatral, “extiende otra vez la diestra hacia Don Juan y desaparece bajo tierra”. Grau utiliza uno de nuestros efectos teatrales más clásicos desde el Siglo de Oro. Recordemos cómo en las versiones más clásicas del mito el Comendador arrastra con él a Don Juan.

Al poder recobrar sus movimientos, Mayolas se frota incrédulo los ojos: ante él aparecen “tres columnas de luz blanca y débil”. Éstas se materializan en “tres figuras envueltas en manto de amplios pliegues colgantes, una, rojo oscuro; otra, azul añil, y otra, negra”. La primera se identifica con la Vida; la segunda, con el Destino; y la última, con la Muerte. El uso simbólico de los colores en la caracterización de los personajes es de raigambre expresionista. Estas figuras abstractas son proyecciones simbólicas nacidas del alma de Don Juan. Así se lo hacen saber:

Figura Azul- Tú y yo somos lo mismo (p. 206).

³⁴ Precisamente es el castigo que el Diablo impone a Don Juan en *La última noche de Don Juan* de Edmond Rostand: representarse eternamente a sí mismo en un guñol.

³⁵ Vid. Irene Vallejo, op. cit., p. 91.

³⁶ A Navascués no le convence del todo esta explicación: “Esto es una curiosa noción que se ajusta más para un Don Juan oriental que para uno español” (op. cit., pp.86-87). Nosotros sí creemos que sea ésta la interpretación más acertada.

³⁷ Véase lo que dice Navascués sobre sus “farsas y obras expresionistas”, op. cit.

³⁸ Para no extendernos demasiado, remitimos a la bibliografía específica sobre el tema.

Figura Roja- Don Juan, lo que ves es la verdad que proyecta tu propia conciencia (p. 207).

Figura Negra-Yo no soy yo. Soy sólo un signo de tu alma desprendida de ti que no gobiernas ya (p. 208)

Figura Roja-Es inútil tu acometividad contra nosotras que somos tú mismo (p. 207)

Don Juan, personaje teatral por antonomasia³⁹, va a ser por una vez su propio espectador o lo que es lo mismo: espectador de su propia conciencia. Este desdoblamiento de la personalidad- monstruos nacidos de la mente del protagonista- es otro recurso claramente expresionista⁴⁰: "El Expresionismo exigía, por encima de la representación de la externa realidad, la representación de estados internos; al igual que la deformación de esa realidad externa por una mirada interior. El drama expresionista intentaba frecuentemente representar el anárquico estado del mundo por medio de una correspondiente anarquía de variadas y rápidas escenas ambiguas, alternando la fantasía con la realidad, y por medio de personajes que son fantásticos en sí mismos o en sus visiones o estados de ánimo..."⁴¹

Otto Rank ya había hablado de ese desdoblamiento en *Don Juan. Une étude de sur le double* (París, 1932), refiriéndose a otros personajes complementarios y antagónicos de Don Juan en la obra: si Leporello representa la conciencia de Don Juan de una forma cómica, el Comendador simboliza la misma conciencia en su dimensión trágica de arrepentimiento. Se trata del conflicto entre el "yo individual" de Don Juan y el "yo social", representado por el criado, por toda la gente que pide justicia y por el Comendador, enviado de Dios. Por otra parte, don Luís Mejía sería, en la obra de Zorrilla, un doble análogo a Don Juan⁴².

Si la aparición sobrenatural del Diablo venía precedida de un "claror amarillo verdoso", Grau elige como telón de fondo de las tres figuras abstractas (Destino, Vida, Muerte) otro efecto de luz típicamente simbolista: la aparición

³⁹ Ya en 1789, el padre Esteban de Arteaga decía: "...el carácter de Don Juan Tenorio es el más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones" (vid. Crescioni Neggers, op.cit.,p. 127); George Sand, en *Le château des désertes* (París, 1847), reescribe la historia de Don Juan para reflexionar sobre el arte dramático. Recordemos, ya en el siglo veinte, el significativo título de Unamuno *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934). Con el elocuente epígrafe "El comediante y sus espectadores" trata Jean Rousset (*El mito de Don Juan*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 84-97) este tema. Por último, no podemos olvidar, como ya hemos comentado, el terrible castigo impuesto a Don Juan en la obra de E. Rostand: representarse a sí mismo en un ridículo guiñol.

⁴⁰ Además de lo ya citado, del teatro expresionista alemán, tomará Grau la utilización de nombres genéricos (el Novio, la Señora guapa, el Director...) para los personajes, indicando con ello su función dentro de la obra -Lenormand hace lo propio con Don Juan en *El Hombre y sus fantasmas* (París, 1924)- el Destino, la Ilusión y la Muerte en torno a los cuales gira toda la obra etc... Vid. Maurice Gravier, "Los héroes del drama expresionista", en Jean Jacquot, *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp.116-127. Remitimos, en todo caso, a la bibliografía sobre Grau.

⁴¹ Gassner, John, *Masters of the Drama*, Nueva York, 1954, p. 485.

⁴² Para una mayor ampliación del tema, vid. Otto Rank, op.cit.

de “ tres columnas de luz blanca y débil” proyectadas a la entrada del dormitorio de Don Juan⁴³

Es probable que nuestro autor tuviera en la mente las famosas escenografías de Gordon Craig, donde los decorados se resolvían en líneas ascendentes y cúmulos de luz, creando con ello un ambiente espiritual donde “la pasión de lo absoluto” y “el milagro de la imaginación” -en palabras de Isadora Duncan- se daban la mano⁴⁴. Lo que sí queda claro es la importancia que concede Grau al uso de la iluminación a la hora de envolver a Don Juan en una atmósfera de pesadilla⁴⁵, como muy bien destaca Dominicis⁴⁶ en su estudio⁴⁷.

Mayolas, que no se arredra ante la aparición de las tres figuras, intenta avanzar hacia ellas, pero sus piernas, al igual que con el Diablo, vuelven a fallarle -no sabemos si por los “poderes” de estas tres figuras y del Diablo o por el veneno que ha ingerido y que puede estar teniendo sus efectos-. No le queda más remedio, pues, que entablar una conversación con ellas, muy a su pesar⁴⁸.

Grau hace que sus tres figuras se muevan por el escenario paso a paso, lentamente, como fantasmas en la semioscuridad de la habitación. Son personajes típicamente simbolistas y, como tales, sus gestos son solemnes, pausados, rituales⁴⁹. Las vemos avanzar hacia Don Juan, formando una fila y, según nos indican las detallistas acotaciones de Grau, “proyectar sus brazos, bajo el manto, hacia Don Juan” en un gesto eminentemente teatral.⁵⁰

⁴³ La aparición de estos tres entes abstractos justo a la entrada del dormitorio de Don Juan puede tener un significado simbólico.

⁴⁴ Guerrero Zamora, op.cit., pp.344-345.

⁴⁵ “Desde sus primeros espectáculos, Craig utilizó la iluminación como medio para crear atmósferas y sugerencias; nunca para reproducir ambientes reales. En 1930, realizó una serie de apuntes en los que representa a su mujer, Elena Mao, descendiendo las escaleras a distintas horas del día. Este trabajo le servirá para recrear diversas atmósferas dramáticas a partir de un mismo escenario” (vid. “Gordon Craig” en J. A. Sánchez, *La escena moderna*, op.cit., pp. 23-95).

⁴⁶ Dominicis, op.cit., p. 153.

⁴⁷ Sorprende que no se toque más este aspecto en los distintos trabajos que existen sobre esta obra.

⁴⁸ Uno de los pasajes mas criticados de la obra es la conversación que Don Juan entabla con el Diablo y las tres figuras. Estas “disquisiciones filosóficas...son lo peor de la obra” (vid. Irene Vallejo, op.cit., p.191). Torrente Ballester tampoco se cree que Don Juan tenga tiempo para “pensar sobre sí mismo” (vid. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, op. cit., p. 173); “Hay demasiada ambigüedad y... el escritor no debió utilizar tanto diálogo...”, explica Dominicis (op.cit., p.155). Admite, sin embargo, esta autora que el cuadro no se hace aburrido porque “esa misma ambigüedad mantiene el interés del lector y lo induce a tratar de leer entre líneas”.

⁴⁹ En las obras de teatro simbolistas, los actores se mueven lentamente en decorados sombríos. Gustan los personajes que semejan sombras, almas en pena, sonámbulos, *clowns*, Ofelias enamoradas... en atmósferas irreales, de ensueño. Por otra parte, no olvidemos que son apariciones sobrenaturales las que se mueven así por el escenario de *El Burlador*.

⁵⁰ “Craig sueña con un tipo de interpretación más elevada: la interpretación simbólica, entendiendo por símbolo el signo visible de una idea; un tipo de interpretación basada en el gesto simbólico, como la oriental” (“Gordon Craig”, en Guerrero Zamora, op.cit., p. 343).

Tanto autores como escenógrafos de la época huyen de personajes reales. Adriá Gual, al igual que Grau, elige abstracciones para su *Nocturn, andante morat*. Otros van más allá: Lugné-Poe, después de experimentar con marionetas y sombras, se atreve a "trocar a los actores en figuras silentes dobladas por voces proferidas entre bastidores"⁵¹; Craig imagina la sustitución del actor por un personaje inanimado al que denomina "supermarioneta" y que "no sólo no rivalizará con la vida, sino que irá más allá, no figurando un cuerpo de carne y hueso, sino un cuerpo en estado de éxtasis que, al emanar espíritu vivo, se revestirá de una belleza de muerte"⁵². Son también significativas al respecto las palabras de Maeterlinck: "en tanto el espectro del actor se sobreponga al personaje, las obras maestras serán irrepresentables... por lo cual es preferible...sustituír al intérprete- el dramaturgo belga escribió obras para marionetas- con figuras esculpidas o en cera y hasta con un ombre, un reflet, una projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie"⁵³.

La figura Azul (el Destino) y la figura Roja (la Vida) desaparecen de la estancia del famoso seductor como llegaron: convirtiéndose en columnas de luz blanca. Anunciadoras de su cercana muerte, ya han cumplido su cometido. Don Juan se queda a solas, en lo que puede considerarse la última escena del cuadro, con la figura Negra: su Muerte. La recibirá con su fanfarronería característica: "¿Por qué vienes a mí como un negro fantasma tétrico? ¿Piensas asustarme como a los niños?"(p.207). Acercándose a Don Juan, la figura Negra extiende su manto y ensombrece la estancia⁵⁴, tornando en pajizas y haciendo más ténues las luces de las bujías. "Quedan- como indica la acotación escénica- antecámara y dormitorio iluminados por un debilísimo resplandor" (p.208). El uso de la luz en la escenografía del cuadro sigue siendo fundamental. Aquí, además, la luz se identifica con la vida; por ende, su debilitamiento anunciará la muerte. Dice la figura Negra: "Luz engañosa, última caricia de la ilusión, hermana de la vida" (p.208). Don Juan, que no entiende este gesto simbólico (la llama de su vida se está extinguiendo), declara con prepotencia: "Me es igual la oscuridad. Mientras yo viva, mi propia luz me alumbró" (p.208). Poco después, la figura Negra, en otro significativo gesto, despliega el manto y lo prolonga a modo de largas alas: es el Ángel de la Muerte. En su plática con Mayolas, trata de convencerle de que se arrepienta de su "estéril vida". Pero el eterno conquistador permanecerá fiel a sí mismo hasta el final: "Dentro de mí siento que todo es movimiento" (p.208); "Hice lo que apetecí. Ya es bastante"; "No me arrepiento de nada";

⁵¹ Guerrero Zamora, op.cit., p. 263.

⁵² Ibidem op.cit., p. 346.

⁵³ Ibidem op.cit., p. 263.

⁵⁴ Gesto simbólico clásico. Aquí la oscuridad es una clara metáfora de la muerte.

“Mi frenesí por la mujer es lo único que recuerdo sin enojo y llevo pegado a mi vida...” (p. 209)⁵⁵

Viendo la figura Negra que nada ha conseguido, intenta atemorizar a Don Juan con la aparición de nuevos fantasmas: hombres humillados por su egoísmo devastador⁵⁶. Aquí, Grau, imaginando la representación de su obra, nos ofrece todo lujo de detalles de esta nueva aparición sobrenatural. Dice la larga acotación: “Solemne y majestuosa, vuélvele la espalda (a Don Juan), va hacia el fondo del dormitorio y sacude una punta del manto. Tras las ventanas, en las paredes y en las cortinas de las puertas laterales⁵⁷, aparecen visiones vagas de seres enlutados, de rostros murientes, de hombres con los puños crispados. Ni una figura de mujer entre las apariciones. Vase oyendo un sordo clamor” (p.209).

Como acabamos de leer, de estas nuevas apariciones, Grau sólo nos especifica el color del traje. No explica tampoco que esos “rostros murientes” puedan conseguirse a través del maquillaje o de máscaras. En este aspecto, deja plena libertad al director de escena. Sí es significativa la aparición de estos personajes “con los puños crispados”: como ya hemos señalado, los directores escénicos de la época, como Craig, buscaban en los actores un tipo de interpretación basada en el puro gesto simbólico a la manera oriental.

Al igual que el hada de un cuento infantil, la figura Negra sacude la punta de su manto, como si se tratara de una barita mágica, en una puesta en escena absolutamente anti-realista. Su gesto es estremadamente teatral, en el sentido de fingido, de artificial; de falso, si se quiere. Grau no desea que perdamos de vista, en ningún momento, que estamos ante un espectáculo teatral. Y como tal, debemos mantener el alejamiento debido como espectadores. Eso hace en todo momento Don Juan: “Me divierte hablar contigo, tenerte delante como un fantasma de teatro. Es para mí un espectáculo desconocido” (p.208); “Nunca temí a la tempestad cuando se rodea de sus rayos y truenos, ni temo ahora a tus aparecidos. Puedes ahorrarte toda tu inútil tramoya” (p.210).

Si la iluminación era imprescindible, como hemos subrayado en este artículo más de una vez, para crear una atmósfera irreal, fantástica; los efectos de

⁵⁵ Grau aprovecha para poner en boca de sus personajes -sobre todo en la de Don Juan- las ideas sobre “el Don Juan que a él se le antoja verdadero”, como explica muy bien en el prólogo de la obra, *op.cit.*, pp. 12-122.

⁵⁶ Es curioso que Grau elija a los hombres ultrajados y no a las mujeres. En la obra de Lenormand, las sombras de antiguas amantes desechadas rodean a Don Juan hasta que el fantasma de su madre las hace desaparecer; el Diablo, en la obra de Rostand, rompe la lista con los mil tres nombres de mujer. Cada minúsculo papel se convertirá en una góndola de la que desembarcarán, con la cara tapada por una máscara, mil tres sombras de mujer.

⁵⁷ Ya hablamos, al principio de este artículo, de la importancia de estos elementos en el decorado para la aparición de personajes sobrenaturales. Los actores pueden muy bien volver a “desaparecer” detrás de cortinas, puertas y ventanas.

sonido⁵⁸, al final del cuadro, serán fundamentales a la hora de acentuar dicha atmósfera. Es significativo que para Don Juan sea más molesto el sordo clamor de los aparecidos que su propia visión. Dice indiferente: “No veo entre esa turba ni una sola mujer”; pero ordena, incómodo: “Di que se calle” (p. 210). Grau consigue con dicho sonido un efecto teatral certero, más terrorífico y amenazante que cualquier visión.

Otro efecto musical es el murmullo monótono de la Muerte que suena como una dulce canción de cuna. Este suave arrullo acompañará a Don Juan hasta su muerte. Dice Don Juan: “Te oigo detrás de mí como el arrullo que se hace a los niños para que duerman”; “Tu murmullo me recuerda el vago rumor de los cantos de mi madre cuando me mecía en sus brazos”⁵⁹ (p. 210).

La muerte de Don Juan será, pues, placentera y tranquila; todo lo contrario a su ir y venir desenfrenado. La figura Negra, yendo tras el sillón, proyecta la sombra de su manto sobre la cabeza de Don Juan⁶⁰. Poco después, mueve suavemente su manto para producir un suave y adormecedor arrullo. Por último, pasa los bordes de su manto ante los ojos de Don Juan en un último gesto simbólico. El irredento seductor se entregará a su Muerte con agrado, imaginando que quien se acerca es una “novia ávida, callada, amorosa, segura de su voluntad y su deseo”, de la que no podrá cansarse tan fácilmente como de las otras porque en su seno lleva “un secreto eterno” (p. 211).

No sabemos lo que hubiera pasado de llegar a estrenarse *El Burlador que no se burla*. La puesta en escena que había imaginado Grau era arriesgada, sin lugar a dudas, pero no por ello descabellada o errónea. Seguimos pensando que no se equivocó sustituyendo la clásica estatua por un Diabolo burlón y tres abstracciones simbólicas. El Don Juan de Grau sigue conservando el mismo brío, desfachatez y bravuconería que sus antecesores; sólo que, esta vez, se enfrenta con “los fantasmas de su subconsciente” en una modernísima versión de la muerte de Don Juan.

Grau nos presenta a un Don Juan despojado de toda significación moral-religiosa, indiferente a cualquier aparición sobrenatural, que, por otra parte, contempla como si de un espectáculo teatral se tratase. Su castigo no es el infierno sino la muerte. Don Juan se deja llevar una vez más por el placer de sus sentidos y muere preguntándose por el misterio de la eternidad.

⁵⁸ Adrià Gual, en su obra *La pobre Berta*, ya utilizó procedimientos sonoros (lluvia, lamentos). Vid. Guerrero Zamora, op. cit., p. 317.

⁵⁹ El Don Juan de Lenormand muere en brazos del fantasma de su madre, interrogándose sobre su verdadera identidad:

Madre-No vas a morir. Vas a dormirte en mi regazo.

Hombre-Quiero saber...

Madre-No te atormentes...Duerme.

⁶⁰ Gesto simbólico: la sombra de la Muerte se cierne ya irremediabilmente sobre Don Juan.

A una imagen moderna, renovada y muy personal de Don Juan, une Grau una puesta en escena innovadora, que, a la luz de nuestro análisis, muy bien podríamos adscribir a la corriente simbolista

El inteligente uso de la luz eléctrica, como en Craig o Appia, es fundamental a la hora de envolver a Don Juan en un ambiente fantasmagórico. Asimismo, los efectos de sonido acentúan la atmósfera sobrenatural del cuadro.

A la fuerza visual de las apariciones, habría que añadir los movimientos lentos, pausados, majestuosos de las tres figuras. Sus gestos simples pero significativos, basados en el puro gesto simbólico a la manera oriental, son, evidentemente, de clara raigambre simbolista.

El acierto de Grau, insistimos, está en haberle dado a la muerte de Don Juan un tratamiento sugerente y sobre todo, moderno. Grau, al igual que Rostand o Lenormand, nos demuestra con su original, elegante e innovadora puesta en escena que Don Juan tiene cabida en el siglo veinte. Por eso nos pareció sugestivo y a la vez oportuno analizar los recursos escénicos simbolistas con el fin de reincidir una vez más en la modernidad de Grau como dramaturgo y en sus innovaciones estéticas, al mismo tiempo que desmitificar la idea, tan extendida entre los estudiosos de la dramaturgia, de la irrepresentabilidad de sus obras.

Esperemos ver algún día representado este "Don Juan y los fantasmas" con la audacia y solicitud que merece.