

UN DON JUAN PARA EL SIGLO XXI: LA SOMBRA DEL TENORIO, DE ALONSO DE SANTOS

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Université de Saint-Jacques-de-Compostelle

Don Juan es un tipo muy « políticamente incorrecto ». A lo largo del tiempo ha dado pie a las más variadas recreaciones, pues, como decía Eliane Lavaud no hace mucho, Tirso diseñó un esquema « extrêmement riche de virtualités. Depuis le XVIIème jusqu'au XXème siècle, les jeux combinatoires du dispositif originel n'ont cessé de varier »¹. Con el personaje como pretexto, hemos asistido al despliegue de torrentes pasionales y de burlas sarcásticas, de parodias infames y de chocarrerías procaces². Don Juan ha sido visto a veces como una « buena persona » y otras como un homosexual reprimido; ha sido enfocado como tímido, afeminado, anciano, incestuoso, víctima del complejo de Edipo... ¿Qué puede hacerse con él en estos tiempos posmodernos de fines del siglo XX? ¿Acaso ha cumplido ya su ciclo y sólo quepa encerrarlo en el armario?

La verdad es que el aura de conquistador que desprende originariamente la figura parece un tanto fuera de sitio en una época que proclama, ante todo, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y en la que éstas han tomado la iniciativa en terrenos que hace sólo cien años hubieran

¹ Eliane Lavaud, « Juan, Don Juan ou anti-Don Juan chez G. Torrente Ballester », *Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXème siècle*, Dijon, Université, *Hispanística XX*, nº 3, 1986, pág. 211. La autora ha tratado el mito de don Juan en otras ocasiones, cuyas referencias pueden verse en su artículo « Las Sonatas: un ejemplo de deconstrucción », *Leer a Valle-Inclán en 1986*, Dijon, Université, *Hispanística XX*, nº 4, 1987, págs. 49-72.

² Una excelente síntesis de sus avatares es el reciente libro de Carmen Becerra, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad, 1997.

parecido inimaginables. Su componente de devorador de hembras (« ¿Cuántos días empleáis / en cada mujer que amáis? / [...] Uno para enamorarlas, / otro para conseguirlas, / otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas, / y una hora para olvidarlas » , como le hizo decir Zorrilla¹) no sólo no provoca una previsible acusación de desmedido acoso sexual, sino que más bien tiende a ser visto a menudo con una cierta ironía, la que origina el fanfarrón que alardea de lo que carece de entidad: ya será menos...

El componente esencial de irrefrenable atracción hacia lo femenino (« mi pare / sentir odor di femmina... » , como dice el expresivo Don Giovanni de Da Ponte-Mozart) hace de la figura de Don Juan un emblema del frenesí sexual, que en un siglo de hedonismo como ha sido el XX se trivializa de forma inevitable, hasta acercarlo peligrosamente a la imagen de un seductor *démodé* o un libertino de escaso refinamiento, cuando no en prototipo del machismo más deleznable.

De otro lado, el elemento de desafío religioso o teológico no puede seguir siendo considerado del mismo modo que antaño; ahora, en un contexto en que se ha perdido la impronta religiosa que la cultura occidental arrastró durante tantos siglos, para convertirse en completamente laica y en buena medida profundamente escéptica, el significado del desdén hacia la otra vida ha variado de manera esencial. Tras la estentórea proclamación por Nietzsche de la muerte de Dios, ya no puede sonar igual el blasfemo desplante: « Tan largo me lo fiáis... »

Además, el elemento de rebeldía que también yacía en el mito, su carácter de infractor de normas o tabúes, ha sido probablemente agotado en el periodo romántico. Es difícil verle hoy como defensor de la libertad total o como destructor de los valores sociales establecidos: ya no hay Comendadores a los que desafiar.

¿Qué hacer, por tanto, con Don Juan de cara al siglo XXI? Una respuesta nos la acaba de dar hace tan sólo tres años uno de los más interesantes dramaturgos de la España actual, José Luis Alonso de Santos, al escribir *La sombra del Tenorio*, estrenada el 8 de abril de 1994. El proceso de creación fue dilatado, según ha comentado el propio autor: a lo largo de tres años, de atender a una de sus declaraciones², o casi cinco, de

¹ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica, 1993, págs. 102-103.

² Véase la entrevista de Itziar Pascual, « Alonso de Santos, la escritura del camaleón », *Primer Acto*, nº 257, enero-febrero 1995, pág. 40.

acuerdo con otra muy próxima en el tiempo: « ha supuesto un largo trabajo de casi cinco años, en el que he reelaborado más de diez versiones diferentes »¹.

La causa de tan extenso proceso viene motivada, sin duda, por la responsabilidad que todo autor de teatro tiene que sentir al encararse con una figura tan cargada de tradición como la de Don Juan. Pero además en esta ocasión han confluído otras razones, que hacen de la obra un caso un tanto especial. Se trata, en efecto, de un monólogo destinado a un actor concreto, Rafael Alvarez, El Brujo, con el que Alonso de Santos mantenía una estrecha amistad y que formaba con él parte de una empresa teatral, Pentación, que fue la que lo montó.

Escribir con destino a la representación por un actor o compañía concretos no constituye novedad alguna en la historia del teatro, y alguien que ha vivido y convivido por dentro el mundo de la escena en todos sus niveles y experiencias como Alonso de Santos² lo sabe bien y no experimenta por ello ninguna dificultad. Pero las peculiares cualidades de este actor, cuyo apodo habla a las claras de su absorbente capacidad de hechizo para con el público y que posee una personalidad que sabe y quiere ser avasalladora, determinó que el proceso de creación fuese colectivo y que el resultado se tomase variable en cada representación.

Respecto a lo primero, Alonso de Santos ha hablado de una autoría en cierto modo compartida:

Cuando trabajo con los actores tengo la primera versión de la obra terminada. Con Rafa he trabajado desde la idea, desde el comienzo. Creo que es el texto que más veces he reelaborado [...] En el material para la edición y el material para la representación ha habido dos autores, que unas veces coinciden y otras no. La tensión

¹ José Luis Alonso de Santos, « *La sombra del Tenorio*. Del texto literario al texto de la representación teatral », en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Cádiz, Ayuntamiento-Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pág. 379 (doy el título del libro según figura en su cubierta).

² Para un buen conocimiento de la trayectoria del autor, véase el libro de Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias-Asociación de Autores de Teatro, 1993, así como las introducciones a las diversas ediciones de sus obras citadas ahí en la bibliografía, con especial relieve las de Andrés Amorós, M^{ra} Teresa Olivera y Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga.

dialéctica y comunicativa en el proceso de la escritura ha sido grande¹.

Incluso ha aludido a una significativa aportación de materiales por parte de Andrés Amorós, que éste en su edición soslaya con elegancia. Como derivación lógica de lo anterior, la consecuencia fue que la obra no tenía una entidad canónica e inalterable, sino que variaba de una función a otra, según la receptividad del público o la inspiración momentánea del actor. En realidad, lo que Alonso de Santos elaboró fue un texto inicial muy largo, del que Rafael Alvarez va a « seleccionar, en cada representación, las líneas dramáticas que le parecen oportunas en función del público, del lugar, o sencillamente de su albedrío », como dice Ana-Sofía Pérez-Bustamante en un fino artículo dedicado a la obra tras conocerla sólo por la representación, en el que también apunta que el actor añadía de su cosecha « morcillas » y chistes, sin que el espectador pudiera saber si se debían sólo a él o tenían detrás a Alonso de Santos². En la misma línea, Ricard Salvat, que también vio dos veces la obra en escenarios diferentes, cree que puede hablarse de « dos autores » de lo que en ellos se veía³.

Con todo, no hay que dejarse empujar por las apariencias: *La sombra del Tenorio* es obra original de José Luis Alonso de Santos y las aportaciones que en cada función pudiera haber hecho su único actor forman parte de la *performance* de ese día y con él se perdieron. Aquí vamos a hablar del texto editado por vez primera en 1995 y el análisis se ceñirá, por tanto, a lo que de él es conocido y que su autor ha dado por definitivo⁴. La alusión a que hay partes del texto que no conocemos procede de declaraciones del mismo Alonso. En efecto, existió una versión que contenía muchas más cosas, por ejemplo, una serie de anécdotas que

¹ Declaraciones a Itziar Pascual, cit., págs. 40-41.

² Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, « Los criados de Don Juan: una reflexión en torno a *La sombra del Tenorio*, de J. L. Alonso de Santos », en las Actas citadas en nota anterior *El siglo XIX...*, págs. 395-412; la cita del texto, en pág. 395.

³ Ricard Salvat, « Alrededor de *La sombra del Tenorio* », *Primer Acto*, nº 257, enero-febrero 1995, págs. 61-62.

⁴ La obra se editó simultáneamente en las páginas 65-88 de la Revista *Primer Acto* citada en la nota anterior y, con prólogo de Andrés Amorós, en la Editorial Castalia, Madrid, 1995, en unión de otra obra del autor, *La estanquera de Vallecas*. Las citas se harán por esta última, con simple indicación entre paréntesis de la página correspondiente.

se contaban en el intermedio que conforma la escena doce, escritas para la representación, « pero de dudoso valor para el texto impreso »¹.

También había referencias a los distintos modos de representar el *Tenorio* de Zorrilla y una detallada consideración acerca de los diferentes actores que encarnaron el papel de Ciutti, así como un epílogo en que se resumían « las razones filosóficas de toda la obra »². Todo ello cayó ya en el proceso de ensayos antes de que se realizase el estreno. Ahora bien, lo significativo es que en el momento de publicar el texto, Alonso de Santos decidiese dejar fuera todo ese material, con lo que se comprueba su carácter de hombre de teatro, que sabe que muchas cosas que aparentemente parecen funcionar sobre el papel, no lo hacen en el escenario, por lo que no hay que tener pudor ni lástima en eliminarlas.

Es este rasgo de profesional de la escena, que conoce a la perfección todos sus entresijos, lo que explica también el enfoque elegido para retomar el mito de Don Juan en *La sombra del Tenorio*. Cuando, como vimos al principio, resulta difícil imaginar la potencialidad actual de esta figura, cabe aún, sin embargo, atender a lo que ha sido su tratamiento anterior, esto es, que en lugar de centrarse en el mito en sí, ante lo que nos encontraremos es frente al *personaje teatral* que actúa o actuó en una *obra dramática*. No Don Juan mito, sino Don Juan personaje. No un símbolo, sino un papel, un rol. No una persona (o la apariencia de tal), sino un actor.

Esto va a suponer una persistente tendencia hacia el juego metateatral. Para quienes no conozcan la obra, bastará saber que ésta se centra en las últimas horas de un individuo, Saturnino Morales, que ha sido actor especializado toda su vida en encarnar el papel de Ciutti, el criado de Don Juan. El final de su existencia, un tanto alucinado, es el monólogo al que asistimos, en el que despliega su oculto anhelo de encarnar el personaje protagonista de Don Juan, cuyas ropas va poniéndose paulatinamente conforme avanza la acción, si se acepta este modo de hablar, pues acción no hay prácticamente ninguna.

Estamos, pues, ante una continua referencia al teatro dentro del teatro, algo nada ajeno al autor, que ya en una de sus primeras obras, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, había transitado por esos caminos. Se trata del

¹ José Luis Alonso de Santos, « *La sombra del Tenorio*. Del texto literario al texto de la representación teatral », cit., pág. 378.

² *Ibid.*, pág. 379.

final de un cómico, que no ha sido una gran figura, sino un miembro más de esas compañías de la legua que recorrían hace años los campos de España llevando la ilusión del teatro a los más recónditos lugares. Como hace ya tiempo que han desaparecido, la obra se supone transcurrir en un hospital de caridad en los años sesenta, como dice la primera acotación, aunque en algún momento figuraron como tiempo de referencia los años cincuenta¹.

El centro del cuadro va a ser, pues, no el servidor de Don Juan, sino el actor que hacía de servidor, un Don Nadie que aspira a ser Don Juan por una vez — la única y la última — antes de morir. Por ello, Don Juan es, como quedó señalado, sólo un papel, un rol, pero además visto a través del criado. Esta elección provocaba ya las primeras ironías del autor, antes incluso de empezar la función, en esos paratextos teatrales que son las notas al programa, en las cuales Alonso de Santos finge hablar por teléfono con su paisano Zorrilla y decirle que quien le gusta más en el *Tenorio* es Ciutti, lo que provocaba la asombrada respuesta del autor del *Tenorio*: « ¿Ciutti? ¿El criado? Desde luego lo que ha cambiado España últimamente. Es el maldito realismo; y lo social, que os ha convertido a los escritores en monjas de la caridad » (pág. 33).

Las referencias al mundo del teatro son continuas, algo lógico cuando es un viejo actor de reparto el que rememora su vida. Pero no se encuentran sólo alusiones verbales a él. En un juego de mucha mayor complejidad, y de efecto seguro, se sitúa en escena a un interlocutor al que dirigir la incesante verborrea del personaje, por más que se trate de alguien mudo e inmóvil, una monja, Sor Inés, que puede ser encarnada por un maniquí. Ella se constituye en el público de la última función del cómico.

Sobre este planteamiento, la escena o cuadro séptimo — pues en la edición se habla siempre de « cuadros » — va a plantear explícitamente las delicadas relaciones entre vida y teatro que los juegos metateatrales originan siempre. Convertido ya en Don Juan y con la monja de compañera muda — no se olvide, se llama Sor Inés —, imagina que en lugar de la habitación del asilo donde está acogido se halla en un teatro, proceso de transformación que se había iniciado ya en el cuadro cuarto:

¹ Así lo señala Ricard Salvat, art. cit., pág. 61, dando la referencia del « press-book » preparado por la productora para la representación: « un hospital de caridad en los años cincuenta de la larguísima postguerra española ». Salvat apunta que personalmente hubiera preferido el mantenimiento de los años cincuenta, pues en ellos el *Tenorio* era aún presencia anual constante en otoño.

« Imagínese que estamos en el teatro, Sor Inés, y que esto está lleno de público. Ahí delante está el escenario, hermana » (pág. 127).

Esta permutación imaginaria le permitirá contar el *Don Juan Tenorio* como si lo estuviera viendo, lo que va a ser uno de los caminos por los que se recuerdan muchos versos del drama romántico¹. Pero sobre todo se introduce así un juego metateatral de engaño con la verdad, de raíz muy cervantina. El actor trasciende su espacio imaginado — el hospital — para convertirlo en algo ficticio — un teatro —, que es donde realmente, empíricamente se encuentra. De este modo, el público concreto que ocupa la sala pasa a ser correlato de ese « público » inventado por el actor Saturnino Morales, inexistente, ficticio, con lo que su entidad se afantasma también en cierto modo.

En el cuadro séptimo todo esto es llevado a su límite. El viejo actor inventa de nuevo otra situación: « Estaba pensando yo [...] que, lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés, nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en el escenario » (pág. 142). El público real, nosotros en las butacas, somos llevados y traídos en un juego mental de vaivén entre la ficción y la realidad, porque aceptamos convencionalmente que el actor que vemos *es* Saturnino y que se mueve en la vida, pero sabemos que ello no es así. Por eso nos marea su propuesta de que el ser de ficción que es declare estar en un escenario, que es donde *realmente* está.

« ¡Es un teatro! ¡Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos, y luces en lo alto...! » (pág. 142). Por lo tanto, si su vida es una función, esta tiene que tener un autor, y así se explican las referencias inmediatas al mismo, que no podemos oír sin percibir la ironía: « Gracias a esta brillante idea del señor autor de la comedia [...] en lugar de estar aquí, con Sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes » (págs. 142-143).

« Ustedes » somos nosotros, el público, aunque al instante nuestra entidad se desvanece: « Pero Sor Inés, si no están ahí... No hay nadie. Nosotros somos los que existimos. Usted y yo sabemos nuestro secreto. Ellos no son más que un sueño: nosotros los inventamos... » (pág. 143). El juego de estirpe pirandelliana llega hasta el fin, y las barreras entre vida y teatro parecen desaparecer: lo que dicen los personajes — el personaje —

¹ Las citas están todas resueltas en la edición de Amorós, con localización de los versos de Zorrilla de que en cada caso se trata.

de sí mismos podemos y acaso debemos aplicárnoslo cada uno. La vida es una representación, el mundo es un teatro en que cada cual juega su papel, como ya decía el viejo Shakespeare. Y las palabras surgen inevitables: « ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? » (págs. 143-144).

Este elemento reflexivo parece ser el que Alonso de Santos quería subrayar más en la obra, y quizá quedaba un tanto ahogado en la puesta en escena en medio de los terrenos cómicos que interesaban con preferencia a Rafael Alvarez, el actor que la estrenó. No deja de ser significativo que tras el intermedio al que de inmediato haremos alusión, la segunda parte, en origen concebida como más densa, intensa y dramática, no superaba los diez minutos¹.

La comedia tenía, en efecto, un « Entremés, o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público », según reza el subtítulo del cuadro décimosegundo. En él, sobre la base de ese público inventado antes, Saturnino se encara con el público real: « voy a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros » (pág. 163). Desde luego, el esquema de esta escena estaba perfectamente diseñado, pero su materialidad concreta variaba de una función a otra, según la respuesta del público. El actor baja de la escena, se mueve por el patio de butacas, cuenta anécdotas de su vida real u otras imaginadas para el caso, y hasta rifaba un jamón como en las viejas funciones de pueblos y lugares pequeños.

Pero la obra debe terminar con la superación de esta pausa que el bululú introduce para regocijo general. Faltan cuatro cuadros en que el actor nos conduce hacia el final. Y este no puede ser más que uno. Alucinado por la fiebre que le consume, se transforma totalmente en Don Juan. Realiza entonces su más honda ilusión y cierra a la vez el círculo de manera perfecta. La vida es sólo sueño, había afirmado antes; pero el teatro no tiene tampoco otra entidad: « ¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia! Una máscara. Y un sueño... » (pág. 178).

Ya al principio, en el cuadro segundo, el viejo actor resabiado avizoraba una situación inquietante, el paso a la otra vida, en la que su audiencia iba a ser distinta: « Lo que no sé es si a mi respetable público, los señores ángeles, y a Dios Nuestro Señor que me estará escuchando, les

¹ Así lo cuenta en la entrevista con Itziar Pascual, cit., pág. 41.

parecerá bien que un servidor se pase de criado a tenorio » (pág. 121). Ahora, al final, el ciclo entonces abierto cumple su función y se cierra para formar un paralelismo perfecto, intensificado por el recuerdo del desenlace de la obra de Zorrilla, cuyos versos finales evoca también ahora.

Como era inevitable, cuando Don Juan ronda la escena, la muerte lo hace a la vez. Este es uno de los elementos del mito que no se ha perdido. Si en el drama romántico una acotación señalaba que las « *flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan* », mientras se oyen músicas lejanas¹, aquí serán las monjas del hospital cantando maitines las que formen el coro musical, « que suenan a voces de ángeles » (pág. 180). El actor, alucinado, oye aplausos y entrevé a su nuevo público: « Y se abrirán aquí los cielos, como se abren en escena cuando llega este momento final, y saldrán los ángeles — ¡mi público! — ». (pág. 181).

Y con un guiño final, en que declara que en realidad no sabe si el papel del Tenorio será mejor que el de Ciutti, pronuncia al morir los últimos seis versos de Zorrilla:

Mas es justo: quede aquí
al universo notorio
que, pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia
el Dios de Don Juan Tenorio

Concluye así la obra de Zorrilla, concluye así la de Alonso de Santos. El final de la obra romántica es el final de la vida de Don Juan, que es a su vez el final de la vida de Saturnino, que es a su vez el final de *La sombra del Tenorio*. Todo ha sido un juego, pero ¿cómo iba a ser de otra manera, si estamos en el teatro? El juego es una cosa muy seria y el misterioso juego del teatro más todavía.

José Luis Alonso de Santos, en vísperas del siglo XXI, ha querido retomar por un flanco inédito el mito teatral de Don Juan, para hacer con él un experimento en que encerrar su amor al arte escénico. Por ello es una obra esencialmente metateatral, como un homenaje a un mundo y a unos

¹ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. cit., pág. 224.

Luis IGLESIAS FEIJOO

seres, los actores, que a él se consagran. Con su gran sabiduría dramática, ha elaborado un monólogo que conjuga comicidad y reflexión, para distracción inteligente de los espectadores, que eso es lo que siempre se ha buscado desde los escenarios, esos lugares donde el misterio tiene a veces su sede, como se sugiere desde dentro de la obra misma (págs. 163-164):

¡El escenario! Este lugar mágico donde en unos metros de espacio cabe el mundo entero. Y no sólo el mundo que vemos o sentimos, sino muchos más: caben los dioses y los diablos, los cielos y los infiernos. Caben fantasmas, espectros y seres imaginarios. Cabe la verdad y la mentira, la justicia y la injusticia, nuestros sueños y nuestras esperanzas. Aquí cabe todo, señoras y señores, porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación.