

Joanna Mańkowska

SWPS Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia

El Don Juan de Vicente Molina Foix en su viaje a un continente imaginado: intento fracasado de la conquista de la libertad

Recibido: 15.05.2017

Aceptado: 28.11.2017

Resumen: *Don Juan último* es una original propuesta teatral en que Molina Foix recupera el mito donjuanesco para ofrecer su interpretación en que las mujeres son las verdaderas creadoras del mítico seductor al que necesitan para vivir, Don Juan aparece aquí como una proyección de sus deseos. Don Juan se siente solo una copia de otros Don Juanes, que le precedieron y esta falta de originalidad, de la que es consciente, le lleva a renunciar al uso de una palabra que no es suya. Antes, sin embargo, hace un intento de liberarse de ese humillante papel del seductor que seduce porque las mujeres necesitan verse seducidas a lo donjuanesco y recurre a un sueño en que realiza un viaje a un continente salvaje, que es una clase de El Dorado. En el acto titulado "El Descubrimiento" crea la utopía de un mundo en que, convertido en conquistador, somete a las mujeres y humilla a sus rivales. Cuando se marcha de la tierra salvaje y exuberante, que primero imaginó y luego destruyó, se lleva de allí a una mujer indígena y una gran figura de oro que esta le regala. El ídolo dorado, que hace pensar en la estatua del Comendador y a la vez en la figura del padre, simboliza el fracaso de su intento de conquistar la libertad. Don Juan lo reconoce, abandona su utopía, renuncia a sus sueños de poder y a su deseo de romper una inacabable serie de repeticiones donjuanescas en las que se ve obligado a participar, y por fin se interna en el incesante ciclo vital que presupone su muerte y su ulterior renacimiento.

Palabras clave: utopía, mito de Don Juan, teatro de la democracia en España, teatro de Vicente Molina Foix, el Don Juan de Molina Foix y de Robert Wilson

Abstract: *The last Don Juan* is an original theatrical proposal in which Molina Foix recovers the myth of Don Juan to offer his interpretation, in which women are the true architects of the legendary seducer who they need to survive and who appears here as a projection of their desires. Don Juan feels like a mere reproduction of other Don Juans, who preceded him. This lack of originality, of which is aware, leads him to deny the use of the word (which is not his). Before, however, he tries get rid of the humiliating role of the seducer who conquers just because women need to be seduced in a *donjuanesque* way, via a dream in which he travels to a wild continent: a sort of El Dorado. In the act entitled "The Discovery" a utopia is created: a world in which, turned into a conqueror, he submits women and humiliates his rivals. When he leaves the wild and exuberant land, that he imagined and then destroyed, he takes with an indigenous woman and a large gold figure that she gave him. The golden idol, which resembles the statue of the Commander and at the same time the image of the father, symbolizes the failure of his attempt to conquer freedom. Don Juan recognizes it, abandons his utopia, giving up his dreams of power, his desire to break an endless series of Don Juan's repetitions in which he is forced to participate, involved in the incessant life cycle that predetermines his death and reborn.

Keywords: utopia, Don Juan myth, theater of democracy in Spain, theater of Vicente Molina Foix, Molina Foix's and Robert Wilson's Don Juan

En el presente artículo se comenta el modo en que Vicente Molina Foix, poeta y dramaturgo español, sirviéndose de un lenguaje altamente simbólico, plasma el intento hecho por el protagonista de una obra teatral que retoma el mito donjuanesco de librarse de las exigencias del entorno y de alcanzar su propia identidad. Se propone por tanto al

lector una interpretación de la lucha del protagonista, que es una encarnación del mítico Don Juan, por formarse como un ser independiente; esta lucha está representada de forma simbólica en uno de los actos del drama *Don Juan último*, intitulado “Descubrimiento”. En cuanto a la interpretación del lenguaje simbólico usado por el autor y considerado representativo de los problemas y las necesidades emocionales que se reflejarían en la conducta de su personaje, nos apoyamos en particular en las teorías del psiquiatra Antoni Kępiński presentadas en su libro *Lęk* (“Miedo”).

Antes de empezar el comentario dedicado a la utopía creada por el personaje donjuanesco en uno de los actos de *Don Juan último*, nos parece imprescindible detenernos un rato en el uso del símbolo que se presenta como recurso primordial de esta obra, a la vez hermética y de gran valor poético. Ambas características del estilo mencionadas se deben a la profusión de símbolos de los cuales se sirve el dramaturgo para presentar la lucha de Don Juan por librarse de las limitaciones que le imponen el peso de su propio mito. Destacan el continente salvaje al que, en su imaginación, se escapa Don Juan, la figura de oro que se lleva de allí, además de otros, de menor relevancia:

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relato), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas). (Cirlot 2016: 57)

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad [...]. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término. (Gilbert Durant 2007: 9-10)

Es por medio de las imágenes, por lo demás muy sugerentes, que nos habla Molina Foix en su original reinterpretación del mito donjuanesco. Estas imágenes de carácter simbólico parecen de suma importancia en el acto que en este estudio interpretamos como un intento por parte del protagonista de luchar por recuperar, o más bien forjar su propia individualidad, ya que él mismo reconoce que carece de ella. Anna Bielańska, en su libro *Teatr, który leczy* (“El teatro que cura”) resalta el valor terapéutico del teatro que acude al uso del símbolo. Coincide con otros investigadores, como M. Piróg y Z.W. Dudek, en considerar que “el símbolo desempeña el papel importante en el desarrollo del hombre, en su proceso de individualización (Bielańska 2005: 64). La representación simbólica sería entonces una vía para curar distintos males que acechan al hombre, al

librarlo de alguna manera de la opresión psíquica en que se halla, o por lo menos, al darle la esperanza de cura o de alivio. Este parece ser el caso del protagonista de Molina Foix también.

Bielańska observa que el contenido del símbolo se origina en dos esferas: en tanto que significado viene de la conciencia racional y en tanto que imagen, de lo inconsciente irracional (2005: 64):

El símbolo se sitúa [...] en la frontera entre lo consciente y su realidad inmediata de los datos sensoriales, imágenes, fantasías y pensamientos, y lo inconsciente con sus arquetipos, que se descubren únicamente como fuerzas que forman la materia consciente. El símbolo es entonces lo que crea la realidad psíquica, que llamaremos entonces [...] como la realidad simbólica. Es una realidad relativa [...], pero al mismo tiempo una realidad viva, inmediata, que es una verdadera sustancia de la psique. (Piróg citado en: Bielańska 2005: 64)

El **símbolo**¹ junguiano es un elemento del lenguaje de arquetipos que lo vincula a lo consciente. El símbolo vierte la energía psíquica en imágenes, las que Jung llama imágenes psíquicas que son reflejo y esencia de la dinámica de nuestra vida psíquica. Aparecen en sueños, fantasías, visiones, formando una clase de mitología personal. (Bielańska 2005: 64)

El valor terapéutico de los símbolos se debe a que existen por encima de la realidad múltiple. El símbolo reúne por lo menos dos significados y eso hace que su mensaje tenga un impacto tan grande. Debido a esa fuerza de acción, así como a su vaguedad, la realidad simbólica es un espacio perfecto para poner en marcha proyecciones y sentimientos reprimidos. Pueden manifestarse traumas, conflictos inconscientes o complejos. Por otra parte, mediante los símbolos que curan, pueden aparecer posibilidades de la transformación y del desarrollo de las facultades creativas del hombre. (Bielańska 2005: 65)

Bielańska, comentando el valor terapéutico de la representación teatral, observa que “[e]n el psicodrama se recurre con frecuencia al lenguaje de los símbolos. Para expresar sentimientos difíciles, fantasías o visiones de ensueño, el protagonista puede servirse de los símbolos” (2005: 69). Por su parte Durand afirma que “la imaginación simbólica es un factor de equilibrio psicosocial” (2007: 128) y Kępiński, respecto a la representación simbólica, defiende la tesis según la cual cuando el hombre llega a satisfacer sus necesidades naturales básicas, no necesita recurrir al símbolo, que se vuelve superfluo, porque el hombre se encuentra entonces “en el centro mismo de la vida”² (2012: 47). El no satisfacer dichas necesidades parece ser la primera razón del viaje imaginado que el Don Juan de Molina Foix hace a un continente salvaje ideado como una clase de utopía

¹ El subrayado es de A. Bielańska.

² El famoso psiquiatra observa asimismo que: “El símbolo penetra profundamente en la estructura y funciones del sistema y sin él es imposible imaginarse el desarrollo de los procesos vitales. Lo que sentimos como nuestra “materia”, se encuentra saturado de sentidos simbólicos, un peculiar “espíritu”. Es imposible apartar la “materia viva” del “espíritu””. (Kępiński 2012: 47)

que, tal como intentamos demostrarlo a continuación, simboliza su deseo de libertad y una oportunidad que se ofrece a sí mismo de confirmar su propia identidad.

Don Juan último es una original propuesta teatral³ en que Vicente Molina Foix recupera el mito donjuanesco para ofrecer una interpretación según la cual las mujeres son las verdaderas creadoras del mítico seductor (entre ellas, su madre), ellas al necesitar a Don Juan para vivir y él apareciendo así como una proyección de sus deseos. La madre de este Don Juan, al referirse a su llegada al mundo, confiesa: “Y en todo respondería el niño a las proporciones de mi deseo. En todo parecido a cómo lo había adivinado” (Molina Foix 1992: 57). No se precisa cuándo ni dónde discurre la acción de la obra —tal vez eternamente y en todas partes—, pero lo esencial es que este Don Juan se siente nada más que una copia en una larga serie de Don Juanes completamente idénticos: un ser sin individualidad. Por ser proyección de los eternos deseos de las mujeres, él se encuentra dependiente de ellas e incapaz de cualquier acto que no sea previsto en el modelo del héroe donjuanesco en que se ve “encarcelado”. Dice desesperado:

Toda nueva mujer me recibe con la seguridad de mis palabras; las espera, y se las imagina, como si las hubiese oído ya, las vocaliza antes de que yo abra la boca, y va reconociéndolas, como quien pone al despertar las caras a las siluetas de un sueño. (*Pausa*) ¿Las tiene merecidas de antemano? Soy una obligación. Eso me desanima. O peor: una fantasía oficial. Un hombre que saca a relucir el misterio que todas ocultan sin decirlo, sin saber cada día dónde se esconde. (Molina Foix 1992: 51)

Molina Foix, en una entrevista con Carlos Espinosa, precisa que “de alguna manera, las mujeres crean a Don Juan, aunque luego puedan prescindir de él” (Espinosa 1992: 68). El suyo es:

un Don Juan en crisis, aunque no se trata, desde luego, de una crisis religiosa ni basada en el problema de los rivales que le aventajan, sino en la angustia de sentirse repetido, de sentirse uno más, alguien que está calcando el molde que otros hicieron antes y que las mujeres esperan de él. (Espinosa 1992: 68)

Lo único que puede hacer para no repetir los gestos y palabras que no considera suyos, es callarse o hacerse “nada”. Sin embargo, esta actitud tampoco sirve para resolver su problema, porque las mujeres desean y necesitan a Don Juan todo el tiempo y no piensan renunciar a su derecho a tener sus fantasías. Lo necesitan para formarse como mujeres. “He oído que las mujeres que te buscan se buscan. Con tus manos. ¿Tienes el poder de darles forma?” (Molina Foix 1994: 23), le dice a Don Juan Doña

³ La obra, que Vicente Molina Foix terminó de escribir en junio de 1992, fue creada especialmente para un proyecto del Centro Dramático Nacional que llevaba a cabo el famoso director norteamericano, Bob Wilson. La obra se estrenó el 27 de septiembre de 1992 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

Diana, una de sus amantes. De ahí que, incluso cuando el protagonista parece ausentarse del mundo en que las mujeres reinan y le oprimen, cuando al parecer se convierte en nada, como lo deseaba—es lo que ocurre en las últimas escenas de la obra— en realidad sigue presente en la memoria de las mujeres y en especial en la de su madre, que es un símbolo de la Naturaleza, responsable del continuo reinicio del ciclo vital en el que el Don Juan de Molina Foix se ve incorporado. Al final de la obra informa ella que su maravilloso hijo pronto despertará, o sea, volverá a renacer.

En estas circunstancias, Don Juan se siente solo una copia de otros Don Juanes que le precedieron (incluido su propio padre) y cuyo recuerdo guardado por las mujeres condiciona el comportamiento que de él se espera. Sus amantes saben de antemano las frases que el mítico seductor debería pronunciar y los actos que debería cometer; y los esperan, hasta se los exigen. Esa falta de originalidad, de la que el Don Juan de Molina Foix es consciente, le lleva finalmente a renunciar al uso de una palabra que no es suya. Escoge el silencio, incapaz de rebelarse de otra forma contra el papel que le ha sido impuesto. Antes, sin embargo, hace un intento por liberarse de ese humillante papel de seductor que seduce porque las mujeres necesitan verse seducidas a lo donjuanesco. Para eso recurre a un sueño en el que realiza un viaje a un continente salvaje, imaginado como una clase de El Dorado que conquista para destruir después, lo que revela su ansia de dominar por completo la utópica tierra que descubre.

En el acto titulado “El Descubrimiento”, el mítico seductor que en su vida cotidiana está reducido a ser un simple repetidor del tradicional modelo donjuanesco, crea una utopía que consiste en un mundo en el que él es un conquistador temible y respetado que domina por completo a la mujer y humilla sin piedad a sus rivales. Se imagina pues conquistar un continente exótico, salvaje y rico en oro, donde la tierra se destaca por una superabundancia impresionante: la vegetación es allí exuberante y la gente, que se alimenta con la carne de los viajeros imprudentes que se aventuraron a este mundo remoto, es de tamaño descomunal. Además, las mujeres autóctonas, que, según los conquistadores como Don Juan y su criado Patraño, son al mismo tiempo puras y voluptuosas, poseen órganos genitales semejantes a los masculinos. Aunque ellas dan la impresión de valor y fuerza, pues son las que matan con sus propias manos a los extranjeros y preparan comida con su carne, Don Juan se muestra completamente independiente de ellas. En su utopía no se ve a sí mismo como una creación de las mujeres, a diferencia de lo que pasa en su vida cotidiana. Al contrario, ahora es él quien las domina, y ellas, después de una feroz resistencia, acaban por someterse a él. El

contenido del acto intitulado “El Descubrimiento”, que en la obra de Molina Foix aparece como una clase de “intermedio o *scherzo* metafórico”, tal como lo llama el mismo autor (Molina Foix 1994: 10), tiene poco que ver con la tradición donjuanesca. Pero hay que reconocer que las demás partes de esta original propuesta teatral también se apartan considerablemente de las versiones canónicas del mito. Sin embargo, su protagonista evidencia un notable vínculo con el Don Juan de Molière cuando declara que para él “El mundo es poco” (Molina Foix 1994: 37) y, a la manera de Alejandro Magno, al que el Don Juan del dramaturgo francés aludía como inspirador de su conducta, imagina conquistar un continente que, según aclara el autor de *El Don Juan último*, aparece aquí como “la sinécdoque política del cuerpo” (Molina Foix 1994: 10).

Cabe observar el relato sobre la llegada de los conquistadores, en que Don Juan y su criado Patraño⁴ mencionan los milagros que encontraron en la nueva tierra descubierta, pero también revelan los detalles sobre su propio comportamiento cruel hacia los indígenas, y refieren el tamaño de la destrucción que el contacto con los viajeros “civilizados” significó para la cultura de los “salvajes”. El relato tiene una forma que hace pensar en un diario de viajes, ya que incluye fechas exactas seguidas de frases en que se enumeran maravillas encontradas y describen la gente autóctona y una naturaleza exótica que sorprenden e impresionan a los viajeros, remitiendo de manera evidente a la literatura sobre la conquista del Nuevo Mundo.

Curiosamente, en su sueño sobre la conquista de este mundo utópico, Don Juan se muestra muy cruel con las mujeres y a los hombres, que considera sus rivales, los trata de modo aún más salvaje. Indefectiblemente, siempre es el que vence y el que llega a dominar a los demás. Se comporta como un macho muy brutal que no acepta las reglas previas del mundo al que llegó con propósito de conquistarlo. Su actitud se parece a la de Alejandro Magno e igualmente a la del émulo de este, el Don Juan de Molière, para el que conquistar a las mujeres era como conquistar el mundo. Además, siempre le parece poco lo que llega a tener, pues parece padecer de una insaciabilidad eterna. Es interesante mencionar aquí el duelo al que Don Juan participa que en la vida real, es decir, en su vida no soñada y donde está dominado por completo por las mujeres. Así, batiéndose en duelo ante un amplio público femenino, Don Juan queda vencido por una osa espadachina, que es una representación de la naturaleza salvaje y del elemento femenino al mismo tiempo y a la que el protagonista ve como su reflejo o su doble

⁴ Nombre que hace pensar en “la patraña” que significa “mentira o noticia fabulosa, de pura invención (Diccionario de la Lengua española. Real Academia Española 1992: 1549).

femenino, ya que, como él, está privada de libertad y obligada a repetir siempre los mismos movimientos automáticos aprendidos, verbigracia a probar su valor en innumerables enfrentamientos forzados. La osa, privada de libertad en grado supremo, ha de luchar con sus adversarios (entre ellos, Don Juan) atada a un poste. A pesar de eso, siempre gana.

En su vida real, el protagonista de Molina Foix tiene más de una razón para sentirse privado de libertad. Por un lado, tiene la sensación de ser condenado a permanecer en una clase de círculo vicioso, viéndose integrado en el interminable ciclo de la vida, muerte y resurrección: ese eterno retorno del mito donjuanesco parece ser su destino; es este el mito en el que el mismo protagonista parece haberse convertido⁵. Como tal, le es imposible desaparecer del todo, aunque lo deseara. Por otro lado, tampoco le es posible ser diferente del modelo del héroe al que necesita la comunidad del que forma parte. Conviene aclarar que en su vida real, aparte de su criado y de los Dobles de Don Juan que imitan el mismo modelo del comportamiento donjuanesco (personajes que se disponen a sustituirlo en su papel de seductor mítico), el protagonista de Molina Foix trata casi exclusivamente con las mujeres. Este Don Juan se presenta como esclavo de las convenciones y las pautas de comportamiento impuestas; se ve pues obligado a adoptar un modelo de conducta considerado como propio de Don Juan, un modelo preexistente, el que no toma en cuenta en absoluto sus necesidades y preferencias. De este modo, por una parte, su conducta es presidida por la naturaleza responsable de su continua desaparición y reaparición, puesto que él es todos estos Don Juanes que le precedieron y que le sucederán, y por la otra, su actividad vital se ve limitada y condicionada en alto grado por las esperanzas y exigencias que su entorno expresa respecto a él. Su viaje a un continente imaginado, el que destaca por riqueza, abundancia, libertad de costumbres y donde conquista, de manera brutal, a las mujeres que son caníbales con órganos semejantes a los masculinos, equivale a un acto de rebelarse contra el deber de ajustar su conducta al modelo que pervive en los sueños acerca de un amante ideal (un Don Juan mítico) que tienen las mujeres. Este viaje parece un desesperado intento de romper el molde que sirvió para plasmar su vida: una vida inauténtica vivida bajo el signo del Don Juan eterno, repetidor de un mito bien

⁵ Con este respecto Carmen Becerra, en su artículo “Memoria y Repetición. La mirada de Molina Foix sobre Don Juan”, observa que “Don Juan es un mito consciente de serlo; es decir, se sabe Don Juan, conoce su destino, no ignora que está condenado a repetir una y otra vez lo mismo. Es una copia de otra copia..., de un modelo original cuya sombra se arrastra desde un pasado remoto para ser reinventado cada vez” (2014: 178-179).

conocido, o tal vez, la encarnación misma del mito. Además, la conducta del protagonista en la tierra que es el producto de su sueño, su ostentoso rechazo de las pautas de comportamiento seguidas por su entorno y la negación de las normas que cada ser civilizado se ve obligado a respetar, se dirige contra todas las instancias responsables de la opresión que él mismo sufre y contra la falta de libertad que caracteriza su vida y que es en realidad una proyección de deseos ajenos.

He aquí como Patraño relata esta clase de “hazañas” controvertidas de su amo en su propio El Dorado:

Trece de noviembre... A su rival le corta todas las extremidades, narices, manos, lengua, sexo, como se cortan los árboles, y se propone emplear su sangre para regar los campos como si fuera el agua de un río. Y con una navaja de piedra negra, que en esta tierra las hay, con aquel cruel navajón de filo limpio como espejo, abría al desventurado y le sacaba el corazón, y caído el corazón del pecho, estaba un poco bullendo sobre el polvo de la tierra. (Molina Foix 1994: 40)

En cuanto al continente soñado, —cuya plasmación interpretamos aquí como una prueba, por parte de Don Juan, de buscar liberación, o por lo menos alivio en su vida falta de autenticidad—, su mismo creador se priva de posibilidad de disfrutar de sus encantos. Al contrario, siembre la destrucción general en la tierra que conquista sin mostrar ningún respeto hacia ella, hacia su naturaleza y habitantes, sus tradiciones y usos que encuentra exóticos e impresionantes y a los que teme por las mismas razones. Ese mundo salvaje y puro es por un lado un producto de la imaginación de un ser oprimido; por otro lado, el desastre que significó el contacto con el mundo “civilizado” de los conquistadores como Don Juan, está simbolizado por la figura de la Mujer Apocalíptica. Representa ella la destrucción, la violencia, las enfermedades: todo lo que los conquistadores traen a la tierra de los salvajes para cambiarlo por el oro, que es el tesoro de esta. Otro tesoro de la tierra ideal imaginada por Don Juan son las mujeres. Las indígenas impresionan a Don Juan y a Patraño, que las encuentran excepcionales: grandes, fuertes, salvajes y lujuriosas, pero al mismo tiempo, puras. “Rústicas, mudas, y, como musulmanas, limpias. Pero lujuriosas”, según la descripción que da de ellas Don Juan (Molina Foix 1994: 40). Y encima, pueden pasar por seres completos por reunir en su cuerpo encantos femeninos, que los hombres aprecian mucho, y ciertas particularidades del cuerpo que las hacen en cierto grado parecidas a los hombres.

Sus curiosos órganos genitales, sus deseos sexuales que los hombres reconocen como similares a los suyos, causan su fascinación, pero al mismo tiempo, les dan miedo. A los conquistadores, hombres, les inquieta la potencial fuerza de unas mujeres como las

indígenas, que son seres completos, encarnaciones de la plenitud anhelada y desesperadamente buscada por el ser humano. Entonces los conquistadores las mutilan amputándoles el órgano que hace pensar en el miembro masculino. Impresionado por su fuerza y el secreto de su ser, el hombre al mismo tiempo desea y teme a una mujer como la que allí encuentra; es incapaz de aceptarla tal y como es, a saber, diferente y a la vez semejante a él, lo que le lleva a aniquilar su carácter excepcional. De esta forma se priva de oportunidad de tratar con un ser que represente cierta clase de plenitud, o sea de la oportunidad de una experiencia descomunal.

Don Juan, creador y destructor del paraíso anhelado, al reconocer su fracaso, abandona el continente que imagina, y con él su utopía, su deseo. Se lleva de allí a una mujer que se le somete y que, en esta calidad, no le da miedo, sino que al contrario, parece ser la compañera a cuyo lado Don Juan puede sentirse seguro y lleno de autoestima. La mujer le regala el tesoro de su tierra: el oro que tan ansiosamente buscaban los conquistadores y que representaba para ellos el mayor valor. Patraño, comentando las particularidades del continente que él y Don Juan se disponían a conquistar, presenta el oro como “el hijo” de esta tierra salvaje, que crece en estrecha relación con la acción del sol (Molina Foix 1994: 37). El regalo tiene forma de una figura de oro, que a su vez puede remitir a la estatua del Comendador, elemento obligatorio de las variantes tradicionales del mito. La figura que Don Juan llama “príncipe-padre”, está cubierta de tierra, por hallarse largo tiempo enterrada a modo de un muerto. Hace pensar por lo tanto en el Comendador difunto que, en la tradición donjuanesca, suele volver al mundo de los vivos bajo la forma de una estatua de piedra.

Aclaremos aquí que el tema del Comendador identificado con la figura del padre (del protagonista), lo encontramos también en otras obras donjuanescas. Se puede mencionar aquí *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de Luis Riaza, pieza en la que, como en *Don Juan último*, de Molina Foix, se retoma el mito donjuanesco en conexión con el del eterno retorno. En ambas obras se destaca el paralelismo entre las figuras del padre, el Comendador, su estatua de piedra y el último eslabón de la cadena, el mismo Don Juan. Ambas obras mencionadas resaltan la idea del eterno retorno dentro de un ciclo de vida y renacimiento que no acaba nunca y en el que los personajes (en particular Don Juan) se ven involucrados. En Molina Foix, cuando la figura de oro le habla a Don Juan, lo hace a modo de un padre espiritual que le enseña la vida, desvela sus secretos y señala sus principales valores. Ocupa el lugar del padre

ausente del protagonista, ese otro Don Juan que vive en la memoria de su madre, y recuerda a sus “hijos” que él siempre acompaña en su viaje por la vida:

Hijo mío, la dicha solo se consigue en la tierra, y yo ya no dejo huella en su superficie. ¿No le daréis placer, Hija e Hijo mío, al dador de la vida? Recuerda que mi cuerpo no se ha despedazado, ni está disminuido, ni mis intestinos los corren los gusanos, ni me pudro como se pudren las flores. Aún tengo validez, por decirlo así. No verás en mi cuerpo heridas visibles, Hija mía, ni mis ojos han perdido su fuerza, hijo mío. Mi oído te oye, mi cabeza sigue pegada a tu cuello, mi lengua cosida a tu boca, y encuentra, ya lo oyes, el modo de hablar. ¿Estás oyéndome? Yo te escucho. (Molina Foix 1994: 44-45)

El ídolo de oro alude a la figura del Comendador, o sea el padre de Doña Ana, por cuyo trasunto puede pasar la madre del “Don Juan último”, protagonista de la obra. Cuando le habla a la mujer que acompaña a Don Juan en su viaje de vuelta del continente soñado la llama “hija”. Hay que decir que en el respectivo momento esta mujer parece ser la representación simbólica de todas las mujeres, papel que, por otra parte, desempeña en la obra el personaje de la madre de Don Juan. Entonces, el ídolo de oro representa al Comendador muerto que habla a su hija Ana que era amante del otro Don Juan, asesino del padre de ella, y es madre del “Don Juan último” y al mismo tiempo, como se ha dicho ya, símbolo de la Naturaleza. De esta forma el ídolo dorado, para Don Juan, es como padre y abuelo a la vez, representantes, ambos, de las normas que el joven tiene que acatar. Dice Don Juan: “Pero el cuerpo de oro me habla a mí más claramente que a ella, y así le oigo en ese sueño que no es de mi cabeza: “Hija mía, he salido del escondite para recordarte, y vengo, Hijo mío, a hacer que veas tu propio cuerpo” ¿Mi cuerpo?” (Molina Foix 1994: 44)

Al marcharse del continente con la figura de oro, Don Juan renuncia simbólicamente a su propósito de independizarse, de romper las pautas de comportamiento que le impone su mundo. La figura que remite a la estatua del Comendador, a su vez visto como figura del padre, al hablar a Don Juan consigue tranquilizarle; al darle caretas con las que el protagonista puede cubrirse su propia cara que le parece incompleta y deformada, hace que este se sienta protegido:

Pero yo me miraba y no había ojos, hundidos en el fondo de las cuencas, sin su luz, y la cara estaba toda llena de abolsamientos. Por eso me regala él una de las suyas, una careta hecha de turquesas, con rojo en los labios y color amarillo en la frente, y hasta me dibujó los dientes como si fueran los de una serpiente, y hasta una barba y una lengua más azul que amoratada me dibujó. Cuando me vi, me vi muy hermoso, y no tenía miedo entonces de salir de aquel sueño, y hasta de mi cabaza, y regresar al mundo conocido. (Molina Foix 1994: 44)

Convenciones, normas y máscaras sociales, todo eso es lo que representa este padre simbólico que le impone restricciones, pero al mismo tiempo aparece como una entidad

protectora. Sin embargo, Don Juan dice: “Pero ni protegido por la careta escapaba ya al aviso del padre-príncipe” (Molina Foix 1994: 44).

En este lugar parece preciso citar a Antoni Kępiński, un psiquiatra polaco y autor del libro *Lęk* (“Miedo”) quien recuerda que:

En muchos mitos religiosos, las divinidades de género femenino representan la tierra, las fuerzas de la naturaleza, la fecundidad etc. Mientras las divinidades de género masculino representan el cielo, leyes que rigen el mundo, un orden moral superior etc. Para usar el lenguaje del psicoanálisis, las divinidades femeninas son más bien representantes del *id*, y las masculinas, del *superego*. Por supuesto eso es simplificar mucho las cosas, pero refleja de modo aproximado la tendencia que se deja observar en distintos círculos culturales, una tendencia a representar la naturaleza, la tierra, en forma de elemento femenino, y el cielo, el mundo del espíritu, de las normas, del orden, en forma de elemento masculino⁶. (2012: 220)

En Molina Foix, el ídolo de oro se comunica con Don Juan al que llama su hijo, facilitándole caretas que le ayudan a sentirse protegido en los contactos con el mundo, y es porque la figura del padre aparece como símbolo de las normas sociales. De ahí que, en el caso que estudiamos, él sirve para resaltar la dependencia del protagonista de dichas normas. Se añade otra circunstancia que hace que nunca pueda sentirse libre del todo, esto es la dependencia de la naturaleza, con la que se deja identificar su madre, y que es igual de importante. Incluso soñando, Don Juan no para de pensar en su madre a la que relata enseguida todo lo que le ocurre en su El Dorado. Con este respecto parece útil volver a citar a Kępiński cuando afirma que “[p]ara desarrollarse es preciso independizarse del entorno materno, y al mismo tiempo guardar su propia individualidad en el mundo social circundante” (2012: 221). El psiquiatra observa también que “[a]mbos tipos de relación con la realidad (materna y paterna) pueden generar el miedo (Kępiński 2012: 221).

Al parecer es lo que le ocurre al protagonista de Molina Foix, aunque su mismo autor se opone a dar a su obra el significado y explicación de índole psicológica cuando dice que “en cuanto a ver psicologismo en una obra tan desnuda de construcciones psicológicas, hecha a base de elementos irracionales y oníricos, sencillamente me parece una afirmación descabellada y sin fundamento” (Espinosa 1992: 69). A pesar de esa declaración del dramaturgo, su obra, cuajada de símbolos que se dejan interpretar en el sentido del conflicto de índole psicológica, parece invitar a tal lectura, procurando al investigador un abundante e interesante material para el análisis y permitiendo varias interpretaciones, también las desmentidas de antemano por el autor de la obra. Su

⁶ Todas las traducciones del polaco son de la autora del artículo.

protagonista parece pues encontrarse en la situación que evoca Kępiński, al hablar del hombre al que:

se le ofrecen como dos caminos; uno le lleva a reunirse de nuevo con la madre, es el retorno a la naturaleza, la tierra, al misterio del propio cuerpo. En esta unión se pierde su propia individualidad, se entra en el ritmo de la naturaleza, en caso extremo se trata de la unión con la nada, con la muerte. El segundo camino, el paterno, lleva a entrar en el mundo que rodea, en sus leyes y costumbres, en sus normas, tabúes; es principalmente un mundo social, porque el mundo exterior se nos puede manifestar solo en forma social, porque el sistema de comunicación con el entorno externo es ante todo el sistema social, formado sobre todo con ayuda de las mayores formas del movimiento, es decir, símbolos verbales. La unión con la naturaleza, con su propio cuerpo, con lo que ha sido aquí definido como el camino materno, es tácita y asocial. En el mundo social, externo, asimismo se corre el peligro de perder su propia individualidad, el hombre puede dejar de ser sí mismo e identificarse con su entorno social hasta el punto de volverse una viva norma o un tabú. Por ello no se puede adelantar demasiado en uno u otro camino, eso detendría el individual desarrollo del sujeto. (2012: 221)

Y observa el investigador que “[l]a señal de miedo, la señal de amenaza advierte contra un excesivo adelantamiento en uno de estos caminos” (Kępiński 2012: 221).

A lo mejor lo que le salva al protagonista de Molina Foix de esa excesiva identificación con el entorno materno, por un lado, y paterno, por el otro, es la utopía que es objeto de nuestro estudio. Como se ha comprobado, el intento de conquistar la libertad, que se manifiesta en el hecho de abandonar su papel de seductor consagrado por la tradición y que el protagonista ve como “una obligación” termina en un fracaso. Este intento de liberación a través de un viaje imaginado a su El Dorado parece una prueba de independencia de las distintas ataduras que le privan de libertad. Don Juan no consigue pues ni librarse de los influjos de la sociedad (del padre que representa las normas sociales) ni del sometimiento a la naturaleza representada por la madre responsable del ciclo vital. Hasta en su sueño del continente salvaje, el protagonista acusa una gran dependencia de su madre, a la que escribe con mucha regularidad contándole todo lo que le sucede⁷; y de su El Dorado se lleva la figura de oro que le da

⁷ Sin embargo, cabe mencionar que a veces calla ciertos detalles más desagradables. Los conocemos entonces por la boca de Patraño, quien en esos momentos deja de cumplir el papel del *superego* del protagonista, el que parece representar cuando interviene al considerar el relato de Don Juan sobre los actos de violencia que cometió tratando con los indígenas como demasiado infamante. Tampoco considera prudente revelar los pensamientos poco conformes con las normas que acata su mundo, por lo que se siente obligado a intervenir. Aquí conviene aclarar que Patraño, en el papel del criado de Don Juan, es quien la tradición donjuanesca suele ver como *alter ego*, como el doble de Don Juan, y su conciencia. Una interesante tesis al respecto se halla en el famoso libro de Otto Rank, *Don Juan et le Double* (Paris: Éditions Payot, 1973). En Molina Foix, cuando el relato de Don Juan amenaza con volverse peligroso para él mismo, por ser demasiado sincero (no respeta la moral, las normas de su mundo, se aleja del modelo al que el protagonista debería conformarse), Patraño interviene para interpretar los hechos contados de modo que resulten inofensivos. No obstante, curiosamente, el mismo personaje, pero desempeñando ya un papel distinto, es quien desvela al receptor los actos lícitos, opuestos

consejos y caretas con las que cubrir su verdadera cara. Sin embargo, al parecer, ya el mismo intento de oponerse al peligro de fundirse por completo en sus “padres”, sus progenitores/creadores, y ser demiurgo de su propio mundo, o sea una utopía, puede ser visto como cierto éxito. Kępiński, hablando de las medidas de las que dispone el hombre para protegerse contra el peligro de una excesiva identificación con los entornos paterno y materno, observa que entre otros

Contra una excesiva unificación con el mundo social protege [...] su divinización. Las normas de este mundo se ven exageradas hasta parecer un absoluto que se hace inalcanzable. Frente a ellas el hombre se encuentra demasiado pequeño como para poder unirse con ellas, siente el miedo ante su Dios, que es una abstracta quintaesencia de las normas y los tabúes del mundo social. El miedo es entonces como un guardia que le obliga al hombre a escoger su propio camino del desarrollo, el que le defiende contra la pérdida de su propia individualidad en el camino de la madre o el del padre, contra el fundirse en la “naturaleza” del universo o en el “espíritu” del universo. (2012: 221-222)

El protagonista de Molina Foix acude al recurso que señala Kępiński. Sus padres son para él unos seres a los que hay que adorar, y al mismo tiempo, son intocables y distantes. El padre se le aparece bajo la figura de oro deificada y a la madre le muestra un especial respeto, pero no quiere que se toquen una a otro. Dice ella pensando en su hijo: “No es alguien que se deje tocar. Lo suyo no es eso. Lo sabré yo. Nunca le ha gustado. Una resistencia casi felina. Cariñoso, y hasta sensual a su modo, pero reacio al tacto de los otros. En esa rareza, como en todo, le respeto” (Molina Foix 1994: 22); y en otro lugar confiesa a Doña Diana, una de las amantes de su hijo:

Yo, que le di todos los caprichos, acepté el más doloroso. No acariciar el rostro del niño ni frotarle la espalda cuando está enfermo, tocarle sólo el pelo al cortárselo, tocarle sólo el cuerpecito al meterle las sábanas si se destapa. Pasar la madre los dedos por las costuras de la ropita que se le ha quedado pequeña. ¿Fue cálido contigo? (*Pausa*) Silencioso. (Molina Foix 1994: 57)

Conquistar la libertad, es decir librarse por completo del influjo materno y paterno, rechazar el modelo del personaje donjuanesco que le ha sido impuesto como pauta de vida, es el intento condenado al fracaso. Del continente que pretendía conquistar, esa tierra imaginada con el fin de expresar su independencia y fuerza, Don Juan se lleva la

a la moral, a las pautas de comportamiento socialmente aprobadas, que los conquistadores cometen en el continente que visitan. Con respecto a los remordimientos, que tal vez experimenta el protagonista donjuanesco por sus actos, y que a veces le hacen maquillar la realidad (hasta el contenido de sus sueños), Kępiński afirma que “[l]a intensidad de los remordimientos está en función de la relación emocional con el entorno. Es mayor, cuando esta es más fuerte y su signo positivo es más evidente” (Kępiński 2012: 114).

figura que alude al Comendador tradicional y que, a modo de un dios, le dice cómo comportarse ofreciendo caretas que permiten ocultar su verdadera cara.

El Don Juan de Molina Foix, frente a la imposibilidad de realizar su proyecto, reconoce su fracaso. Abandona la tierra salvaje y exuberante que imaginó y destruyó, renunciando de esta forma a sus sueños de poder y grandeza, a sus deseos de transgredir el modelo del seductor eterno y de romper así una inacabable serie de repeticiones donjuanescas en la que se ve obligado a participar, involucrado en el incesante ciclo vital que presupone su muerte y renacimiento.

En cuanto a esta última constatación podemos citar aquí a Juan Eduardo Cirlot quien, en su *Diccionario de símbolos*, observa que “[l]os grandes temas de la muerte y la resurrección, relacionados con la idea de ciclo, de involución (progresiva materialización) y evolución (espiritualización, retorno al origen), inspiraron mitos y símbolos” (2016: 56).

Este tema asimismo destaca en la obra de Molina Foix. Respecto a los mitos que tratan este problema Antoni Kępiński, en su otro libro, *Melancholia* (“Melancolía”), aclara que:

El mito de la muerte y la resurrección presente en muchos sistemas religiosos, así como la fe en la inmortalidad que conforta a los mortales, o por lo menos, en la perduración de sus propias ideas y hazañas, son tal vez la expresión de la continuidad de la vida, que se refleja en el ritmo de las estaciones del año. (2014: 102)

Visto en este enfoque, el destino de Don Juan, obligado a padecer el continuo renacimiento, representa una idea que puede resultar reconfortante para el ser humano. Don Juan no consigue oponerse al ritmo de la naturaleza ni resistir a la presión del entorno social. Sin embargo, su madre alude a las “últimas cartas” de su hijo, cartas en que este la asegura “que en los viajes no hay tiempo perdido, ni abandono” (Molina Foix 1994: 58). Y tomada en cuenta la afirmación de Kępiński “La libertad absoluta del hombre desembocaría en caos” (2012: 262), la utopía de Don Juan le brinda una experiencia más bien beneficiosa. A lo mejor, este sueño de Don Juan en que se escapa a su utopía le permite ganar las fuerzas necesarias para regenerarse y seguir adelante. Se duerme, o muere simbólicamente, en invierno como la naturaleza, y como ella renace en primavera. Al final de la obra, su madre le dice a Doña Diana: “Tú y yo, ¿qué esperamos? Pasa. Él no tardará. No es la víctima de ninguna venganza; es un invitado. Ha de venir. No es que estuviera muerto. Dormía. Despiértalo” (Molina Foix 1994: 59).

Bibliografía

- BECERRA, Carmen. "Memoria y repetición. La mirada de Molina Foix sobre Don Juan". *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Eds. Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska-Dürst. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014. 173-183.
- BIELAŃSKA, Anna. *Teatr, który leczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2016.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores, 2007.
- ESPINOSA, Carlos. "De nuevo Don Juan, por qué no". *Primer Acto* 246 (noviembre/diciembre 1992): 66-69.
- KEPIŃSKI, Antoni. *Lęk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- . *Melancholia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- MOLINA FOIX, Vicente. *Don Juan último*: SGAE, 1994.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª edición, tomo II, Madrid: Espasa Calpe, 1992.