

El infierno de Don Juan: La versión de Gonzalo Suárez

Carmen Becerra Suárez
Universidad de Vigo.

Cuando alrededor de 1630 Tirso de Molina escribe *El Burlador de Sevilla*, lo que crea en el texto, y lo que más tarde aparece en escena, es un personaje protagonista de determinadas acciones que sugieren obras anteriores y que, de manera más o menos explícita, remite a una antigua y dilatada leyenda popular que atraviesa nuestra península asomando tímidamente en la creación tirsiana. Pero Tirso no crea el mito de Don Juan, sino el personaje de don Juan, aunque justo es reconocer que determinados elementos de su estructura formal, o de su contenido temático, favorecieron la fortuna del personaje y, en suma, su elevación a la categoría de mito.

Desde su nacimiento en el siglo XVII español, la figura de don Juan fue creciendo cuantitativa y cualitativamente impregnando otras culturas, y enriqueciéndose en la pluma de nuevos autores distantes y distintos. El resultado es el increíble número de versiones sobre el tema (superan ampliamente el millar) originando una importantísima tradición literaria que recorre nada menos que cuatro siglos de creación¹. La conclu-

1.- Hasta el momento la bibliografía más completa sobre el tema es la publicada en 1954, revisada y ampliada en 1965 por A. Singe, *The Don Juan Theme. Versions and Criticism: A Bibliography*, Morgantown, W. Virginia UP, 1965.

sión obvia que de este dato se extrae es que no hay un don Juan, sino muchos; y, lo que es más importante, no estamos ante un mito unívoco, sino ante varias versiones de un mismo mito cuyo significado está en íntima conexión, entre otros factores, con las coordenadas espaciotemporales en las que se crea y los movimientos estético-culturales en los que se inscribe el autor de cada nuevo nacimiento.

Es cierto que de entre las versiones de Don Juan hay muchas que pierden interés porque, como ramas de un árbol, se han ido separando del tronco al alejar al personaje de su esfera mítica; algunas, sin embargo, alcanzan tal importancia que por su grosor han de ser consideradas como nuevos troncos; otras al fin, al fundamentar la unión con el tronco en la simple anécdota han permanecido delgadas y sin fruto. Sin embargo, es cierto que cualquier acercamiento al mito conlleva de manera más o menos consciente, las huellas de todas las versiones anteriores porque, como ya se afirmaba en el *Metalogicon* de Salisbury, que data de 1159: "Frecuentemente sabemos más, no porque nos hayamos adelantado gracias a nuestra natural habilidad, sino porque nos sustentamos en la fuerza mental ajena, y poseemos riquezas que hemos heredado de nuestros antepasados. Bernardo de Chartres solía compararnos con enanitos encaramados sobre los hombros de los gigantes. Decía que vemos más y más lejos que nuestros antepasados no porque tengamos vista más aguda o mayor altura, sino porque se nos eleva y nacemos sobre su gigantesca estatura"². Esta metáfora de Bernardo de Chartres, convertida más tarde en una máxima retórica, pone de manifiesto nuestro reconocimiento de que toda creación humana no es fruto sólo del genio singular, sino también del bagaje cultural que cada hombre histórico hereda de épocas precedentes.

Tanto en sus momentos capitales, como en aquellos otros de mayor oscuridad, el mito de Don Juan mantiene en su interior, con mayor o menor comodidad, tres motivos estructurales que denominamos invariantes: el héroe, las mujeres y la muerte. Parafraseando a Jakobson en sus *Ensayos de Lingüística General*, afirmamos que únicamente la existencia

².- John of Salisbury, *The Metalogicon*, Traducción. Introducción y notas de Daniel D. McGarry, Gloucester Mass, 1971. p.167. Cito por Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, p.25.

de elementos invariantes permite reconocer las variaciones; pues bien, son precisamente esas variaciones las que han ido metamorfoseando el mito y, con ello, su interpretación y su sentido.

A lo largo de su historia, el mito ha sido vertido en muy diversos moldes (el teatro, la poesía, la novela, la ópera, la danza, el cine...), si bien es cierto que unos han sido preferidos a los otros, probablemente como consecuencia de determinadas características internas e inalienables del personaje protagonista; de manera que está claramente demostrado que Don Juan ha frecuentado con mayor asiduidad el teatro que ningún otro género, pero ello no implica que no pueda ser perfectamente adaptado a muchos otros, de hecho algunas de las versiones llamadas mayores, por su importante papel en la transmisión y reorientación del mito, no son teatrales; pienso, por ejemplo, en la versión narrativa de Hoffmann³, de importancia capital para la interpretación romántica. Tampoco el cine ha permanecido ajeno al tema, aunque ha de reconocerse que las versiones cinematográficas poco o nada han aportado a la tradición donjuanesca, si (dejando a un lado la mayor o menor calidad del film) consideramos los frutos que de ellas han surgido.

Don Juan en los infiernos es el título de la versión cinematográfica del escritor y director Gonzalo Suárez. Estrenada en 1992, obtuvo el premio Goya de interpretación masculina protagonista para el actor Fernando Guillén. El guión del propio Gonzalo Suárez está inspirado libremente en la obra de Molière⁴, tal y como figura en los títulos de crédito. La película ofrece, a nuestro juicio, una curiosa e interesante versión del mito donjuanesco cuyo interés fundamental reside en la superposición de planos estéticos y en la, no sabemos si consciente, intertextualidad literaria.

Es evidente que nuestra intención, al aproximarnos con esta reflexión a la película de Gonzalo Suárez, se mantiene lejos del análisis de la calidad cinematográfica del film, nada podríamos aportar sobre este aspecto, por simple desconocimiento, y es obvio además que no debe ser

³.- E.T.A. Hoffmann, *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit*, 1813.

⁴.- Molière, *Don Juan ou le festin de Pierre*, 1665.

nuestro cometido. Tampoco nos pronunciaremos acerca del mayor o menor atractivo que la película pueda contener para el espectador, a nuestro juicio en este punto debe primar el gusto individual, y nuestra modesta información sobre sociología sólo nos permite aventurar que probablemente se trata de un tema ajeno a las modas y a los intereses que parecen mayoritarios en nuestro fin de siglo. Así pues, en adelante, transitaremos por caminos más seguros y adecuados, atendiendo fundamentalmente a dos aspectos: las huellas del Don Juan de Molière, y la versión que, a través de un código semiótico distinto, ofrece Gonzalo Suárez.

Como hemos afirmado arriba los guionistas reconocen explícitamente su fuente de inspiración: *Don Juan ou le festin de Pierre* de Molière, publicada en 1665. Esta obra, cuyo tema llega a Molière a través de los comediantes del arte, supone ya la combinación de elementos procedentes de varias fuentes; así por ejemplo, entre los elementos tomados de los 'escenarios' de los comediantes italianos está el nombre de Sganarelle⁵, criado de Don Juan, nombre de uno de los "zanni" de la *Commedia dell'arte*, personaje que cierra la comedia molieresca reclamando su paga. También Gonzalo Suárez mantiene el nombre del criado, y también aquí, como en la obra de Molière, el personaje se refiere en varias ocasiones al dinero, siendo éste uno de los últimos temas de los que habla en la historia cinematográfica, aunque no en el discurso, porque, y volveremos sobre este asunto, el orden temporal de la historia no coincide en la película con el orden temporal del discurso. Pero no es ese el único rasgo que conserva este criado de aquel otro de la comedia francesa: Sganarelle actúa en la obra y en la película como contrafigura moral de su amo, con sus críticas, directas o indirectas, utilizando a veces la treta de la suposición ("...y si yo tuviera un amo de esa calaña le diría...") se muestra temeroso de las leyes divinas y humanas que su amo transgrede continuamente.

En lo que al protagonista se refiere, la versión cinematográfica contiene algunas de las cualidades más características del personaje en el

5.- Curiosamente este era el personaje que interpretaba Molière en escena.

que supuestamente se basa. El don Juan de Molière, respecto del original tirsiano, ha perdido en pasión y generosidad, pero ha ganado en inteligencia, actúa premeditadamente y hace profesión declarada de hipócrita. Este último rasgo, la hipocresía es un componente tan importante en esta versión que algunos críticos han llegado a considerarlo el tema de la obra⁶. También en la versión de Suárez ese rasgo es un componente fundamental; véanse para ratificar tal afirmación las escenas de la entrevista con su padre que darán buena muestra de ello. Como en Molière, don Juan es cuando menos un descreído, si no un ateo, siendo éste uno de los motivos por los cuales la intervención de la estatua de piedra en la pieza francesa presenta una debilidad estructural extrema, que probablemente sólo pueda ser justificada como una concesión a la tradición, ya que el personaje está tratado más como un delincuente que como un pecador. Esta es la razón por la cual, a nuestro entender, constituye un acierto de Gonzalo Suárez la sustitución de dicho elemento por otro, aunque tal sustitución conlleve nuevas implicaciones que trataremos más adelante.

Es interesante destacar el tratamiento que en la película se da al personaje femenino. Respeta Gonzalo Suárez su nombre, doña Elvira, su relación con Don Juan, (es su esposa), y algunas de sus acciones, por ejemplo, perseguir a su esposo, pero modifica o altera otras acciones que en la pieza francesa son fundamentales para la confección del personaje. El resultado de tal modificación es un personaje distinto: En Molière doña Elvira sufre una clara evolución desde su primera aparición en escena, reclamando a don Juan como marido y amante, hasta la última, en la que sus palabras de mujer enamorada se transforman en retórica devota: "Este amor purísimo y perfecto me trae aquí, por vuestro bien, para haceros saber un aviso del Cielo y tratar de apartaros del abismo en que os precipitáis (...) que está en vuestras manos evitarlo con un sincero arrepentimiento" (Ac.IV, Esc. IX). Así pues la Elvira de Molière, que tiene su antecedente claro en la Leonora de un escenario anónimo italiano titulado

⁶- Véase para este tema, *Jacques Guicharnaud; Molière, une aventure théâtrale*, París, Gallimard, 1963, pp.294-305.

*L'Ateista fulminato*⁷, introduce en el tema algo que posteriormente la ópera retomará. Elvira es el gran amor de don Juan, motivo que alcanzará su expresión más elevada y su auténtico desarrollo en los románticos. Pero si en Molière Elvira sufre una explícita evolución en su relación con don Juan, en la versión de Suárez tal transformación no se produce, el personaje no logra, aunque lo intenta (encerrándose en un convento, evitando el encuentro con don Juan), modificar sus sentimientos, controlar sus pasiones, por lo que está más cerca de las mujeres que presentan las versiones románticas que del modelo en el que se inspiran los guionistas.

Otro motivo procedente de la comedia francesa es la escena en la que Sganarelle y Guzmán, escudero de doña Elvira, conversan sobre las virtudes del tabaco, si bien, a nuestro juicio, las razones que justifican tal escena son diferentes en una y otra versión. En Molière es un elemento más, entre otros muchos, de la crítica social que sus obras en general contienen, y ésta en particular contempla, motivo que entendían muy bien los espectadores contemporáneos de la pieza francesa, conocedores de una reciente ley promulgada en donde se prohibía el uso del tabaco, pero sorprendente para el lector actual de Molière. El mantenimiento del motivo en la película puede tener dos vertientes: la primera, considerar el tabaco como un placer al ligarlo a la danza y al sexo; la segunda, y quizás más probable, sería un guiño al espectador actual conocedor del aumento progresivo de las voces que claman por la supresión de ésta, llamémosle, costumbre.

Pero la película de Gonzalo Suárez contiene muchos más elementos que los ya señalados procedentes de Molière. Ello justifica lo que los títulos de crédito señalan con la frase "inspirada libremente en..." y salva el obstáculo del polémico tema de las adaptaciones sobre el que la crítica no ha logrado todavía ponerse de acuerdo⁸. El paso del texto literario al cine supone irremediamente una transformación no sólo de los contenidos semánticos, sino también de las categorías temporales, instan-

7.- Véase para este escenario la obra de G. Macchia; *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, pp.119-135.

8.- Véase para este tema el ya clásico trabajo de Pío Baldelli, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966

cias enunciativas y rasgos estilísticos que configuran la significación del texto de partida. Gonzalo Suárez esquivo este problema impidiendo una posible comparación de su film con una obra concreta, aunque de una en particular tome prestados algunos motivos, pero incluso en este caso, como hemos visto, modifica o altera aquellos que no se ajustan a sus objetivos. En consecuencia, hemos de contemplar la versión que nos ofrece de acuerdo con un código semiótico, cuya complejidad es mayor que el literario, y analizar los resultados obtenidos.

La versión cinematográfica que nos ocupa presenta, según nuestro criterio, una clara superposición de planos estéticos provocada por la mezcla de imágenes y motivos, que contienen connotaciones claramente románticas, con el desarrollo de una historia ligada explícitamente a una época cronológica que aleja de sí misma cualquier rasgo de ese signo. El comienzo de la película es un buen ejemplo de ello: sobre un plano fijo en el que la imagen muestra unos árboles azotados por el viento y las aguas de un lago embravecidas, que inmediatamente suscitan en el espectador el recuerdo de los paisajes románticos, una voz narradora en off nos informa ("Mientras se extinguían los últimos vestigios del Imperio y el rey Felipe agonizaba...") del lugar y el tiempo en que debemos situarnos, así como de los caracteres del personaje protagonista. El contraste entre imagen y voz es evidente: la imagen nos aproxima a una estética muy diversa a la que nos ancla la voz: renacimiento y romanticismo se superponen provocando cierta sensación de ambigüedad, quizás calculada, a tenor del desarrollo posterior⁹.

La última palabra pronunciada por el narrador, "Don Juan", se superpone a un nuevo plano en el que alguien a caballo se interna en un bosque; el espectador espera que ese alguien sea don Juan, inevitablemente se instala en su memoria la idea tradicional de don Juan huyendo a caballo tras cada aventura amorosa; de pronto, la imagen realista se trans-

⁹- La primera escena del film recuerda no sólo la pintura romántica inglesa, sino las descripciones de poetas como Keats, Coleridge, Wordsworth (narraciones del distrito del lago, 'District Lake'), el mismo Poe de *The Lake*, Holderlin, y otros de menor relieve. No olvidemos tampoco la similitud del paisaje de esta primera secuencia con los de la anterior película de Gonzalo Suárez, *Remando al viento*.

forma, desrealizándose, por medio del uso de lo que técnicamente suele llamarse cámara subjetiva¹⁰. El jinete cae del caballo y se aproxima a un lugar en el que oímos unos gemidos procedentes de un extraño objeto destrozado, que más tarde identificaremos con una enorme caracola. Se trata de una joven parturienta vigilada de cerca por un criado que se enfrenta al jinete desconocido. En este momento, descubrimos que el criado es Sganarelle y el jinete no es don Juan, sino Doña Elvira, su mujer. Sganarelle informa a Elvira de la muerte de don Juan y su indudable condena eterna, al no dar lugar al arrepentimiento, y de que nada tienen que ver con la mujer a la que cuida. Elvira decide entonces que ese niño "nacido entre los muertos" se llamará Don Juan. Estas escenas que acabamos de contar están plagadas de imágenes que evocan la muerte y la destrucción, elemento fundamental e imprescindible¹¹ en la estructura del don Juan mítico: la relación de la vida con el amor y de éste con la muerte, con lo trascendente, con lo sobrenatural. A nuestro juicio, el recurso técnico de esa cámara subjetiva representa la frontera entre uno y otro ámbito, entre el aquí y el más allá; ámbito en el que tiene lugar el sueño y la alucinación, esfera de lo mítico, lugar en el que siempre vivirá don Juan.

A continuación, la película muestra la historia del personaje, siguiendo el orden natural que los hechos poseen en la realidad, desde el momento en que su fama ya le precede hasta el desenlace trágico, el cual enlaza con el comienzo. Así pues, el orden de los acontecimientos de la historia no se corresponde con el desarrollo de los hechos en el discurso.

¹⁰.- Si la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, y la de la existencia de la historia es el espacio, ahora las imágenes distorsionan uno y otro elemento. El espacio, es decir, el fragmento de mundo que se muestra en la pantalla, aparece ahora con perfiles inconcretos, envuelto en una especie de niebla, oscuro excepto una zona al fondo intensa y extrañamente iluminada; el tiempo se ralentiza, el jinete sigue a galope, pero el espectador le ve como a cámara lenta. A este tipo de recursos nos referimos cuando hablamos de cámara subjetiva, aunque somos conscientes de lo polémico de esta denominación.

¹¹.- Es la presencia de la Muerte quien otorga su trascendencia al personaje, la que muestra su enfrentamiento con el más allá. La Muerte, llamada por Philippe Sellier "(Qu'est-ce qu'un mythe littéraire", *Littérature*, nº55, Octubre 1984) "advertencia metafísica", caracteriza a todo mito literario.

La película empieza donde termina; y este factor además de proporcionar una estructura circular, sugiere algo muy relacionado con el contenido de Don Juan, nos referimos, claro está, al mito del eterno retorno, vinculado a las sucesivas muertes y nacimientos del personaje y, en último término, a su naturaleza mítica: los mitos no mueren, perviven en el inconsciente colectivo y afloran de cuando en vez sin que seamos capaces de explicar razonablemente el porqué.

Para nosotros estos primeros minutos de la película suponen una declaración explícita de la interpretación que quiere darle a la historia la instancia enunciativa que la muestra. No vamos, por tanto, a presenciar la historia de un vulgar seductor de mujeres, ni la de un delincuente o perverso transgresor de las leyes humanas; no vamos a estar en presencia de uno más de los numerosísimos tipos donjuanescos, sino ante el mito de don Juan. El tratamiento del tema, a partir de estos primeros minutos que, como hemos visto, corresponden al final de la historia, prueban lo afirmado sin ninguna duda. La película combina, en un mismo plano espacio-temporal, imágenes y motivos que la lógica racional situaría en distintos planos. De tal manera que presenta, con el mismo grado de mimesis, las escenas de la vida y aventuras de don Juan, que aquellas otras que muestran al espectador fenómenos prodigiosos cuya representación hay que situar en un nivel metafórico, simbólico o alegórico, y que sin embargo a nadie causan asombro o maravilla. De este modo, tan lógicas resultan en la historia de don Juan las secuencias de, por ejemplo, el robo de las ropas en el río, o las que muestran el ambiente en un mesón o prostíbulo, como aquellas en las que un extraño hombre ligado a su sombra, seguido de una especie de carro que, tirado por figuras humanas, arrasta una inmensa caracola, ofrece el raro artefacto al Rey, Felipe II, mientras su bufón oye o ve en el interior de tal objeto, según aproxime el ojo o la oreja, máscaras que recuerdan el teatro, doncellas sobresaltadas y voces que pronuncian el nombre de don Juan. Dejando al margen cuál sea la interpretación que a estas imágenes, con algo más que un simple valor denotativo, quiera dar el espectador, lo importante, según nuestro criterio, es la superposición de planos semánticos, logrado con la utilización de imágenes pertenecientes a distinto nivel mimético en un mismo cronotopo. Esta es la verdadera naturaleza del mito.

Por lo demás, tal y como habíamos afirmado respecto de las

secuencias iniciales del film que muestran el final de la historia, a lo largo de todo el desarrollo se observa una amalgama de niveles estéticos: las iglesias son renacentistas, el ambiente es claramente contrarreformista y algunos de los motivos empleados suscitan el recuerdo de la pintura holandesa que anuncia el romanticismo. Incluso desde el mismo título la película pone de manifiesto la intertextualidad: *Don Juan en los infiernos* es el título de un conocido poema de Baudelaire¹² en el que el genial poeta francés aborda el tema de Don Juan desde la versión de Molière, pero situando al héroe, orgulloso e indiferente, cruzando el río en la barca de Caronte. Del mismo modo, en la versión que nos ocupa, la muerte de don Juan, tan lejana de lo sobrenatural, tan realista, culmina sin embargo con el paso de la laguna en la barca del mítico barquero.

Así pues, a nuestro juicio, la versión de Gonzalo Suárez es el resultado de la intertextualidad y de una amalgama de motivos que el autor ha recogido en la médula que originó y mantiene al mito durante cuatro siglos de cultura.

12.- Baudelaire, "Don Juan aux Enfers", *Les fleurs du mal*, 1857