

EL ETERNO RETORNO DE DON JUAN:
FIGURACIONES DEL MITO DEL ETERNO
RETORNO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LA
DICTADURA Y DE LA DEMOCRACIA
(*REPRESENTACIÓN DEL TENORIO A CARGO DEL
CARRO DE LAS MERETRICES AMBULANTES* DE
LUIS RIAZA, Y *DON JUAN ÚLTIMO* DE VICENTE
MOLINA FOIX)

JOANNA MAŃKOWSKA

SWPS Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades

Resumen: En el marco de la problemática relacionada con la transición de la dictadura a la democracia parece interesante estudiar dos obras de los autores españoles que proponen originales enfoques del mito donjuanesco. *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* de Riaza, escrita en 1971, y *Don Juan último* de Molina Foix, escrita en 1992, representan, respectivamente, el teatro de la época franquista y el de los tiempos de la democracia. En ambos dramas aparece la idea del eterno retorno, aunque la forma de dramatizarlo, así como el mensaje que nos llega por medio de este recurso, son distintos en cada de los casos. En Riaza, al aludir al mito del eterno retorno, el autor parece hacerle al público una advertencia con respecto a la libertad, que cada ser vivo anhela, y las posturas que hacen imposible su conquista: los don Juanes conformistas de la obra, al renunciar a la lucha por la libertad, contribuyen ellos mismos a hacer perpetuar el estado de opresión (de terror e injusticia) en que viven. En Molina Foix, las alusiones políticas no son tan obvias, aunque los temas fundamentales de la obra, como el problema de la memoria de las violencias y los desengaños del pasado, y el reinicio del ciclo de vida, posible gracias al abandono de los propósitos de venganza, se dejan leer en el contexto de las polémicas que surgieron en España a raíz de la transformación del sistema.

Palabras clave: teatro español del siglo XX, teatro de la dictadura

franquista, teatro español de la democracia, teatro de Luis Riaza, teatro de Vicente Molina Foix

Abstract: As part of the problems related to the Transition from dictatorship to democracy it is interesting to study two works by Spanish authors that offer a novel reading of the myth of Don Juan. *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* by Riaza, written in 1971, and *Don Juan último* by Molina Foix, written in 1992, represent theatre of the Franco era and that of the democracy, respectively. In both dramas there appears the idea of the eternal return, although the way it is dramatized, as well as the message it transmits, are different in two cases. In the case of Riaza, by alluding to the myth of the eternal return, the author seems to give the public a warning concerning freedom, that every living being longs to, and the attitudes that make it impossible to conquer it: the conformist characters of the work, by renouncing the fight for freedom, contribute themselves to perpetuating the oppressive state (of terror and injustice) that they live in. In the case of Molina Foix, political references are not that noticeable, although the main themes of the work, such as the problem of the memory of violence and disillusionings of the past, and the resetting of the lifecycle, possible owing to abandonment of the revenge, can be read in the context of the controversies that arose in Spain in the wake of the transition of the political system.

Keywords: Spanish theatre in the twentieth century, Spanish theatre in the Franco era, Spanish theatre in the democracy, the theatre by Luis Riaza, the theatre by Vicente Molina Foix

La figura de Don Juan desde hace casi cuatro siglos no para de despertar el interés de los artistas que recurren al mítico personaje para, a través de sus vicisitudes, modificadas en función de las circunstancias socio-políticas y culturales que cambian, así como de los objetivos que los autores desean conseguir, tratar cuestiones palpitantes de su época.

En el marco de la problemática relacionada con la transición de la dictadura a la democracia parece interesante estudiar dos obras de los autores españoles que proponen originales enfoques del mito donjuanesco. *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes* de Riaza, escrita en 1971, y *Don Juan último* de Molina Foix, de 1992, representan, respectivamente, el teatro de la época franquista y el de los tiempos de la democracia. En ambos dramas se alude al mito del eterno retorno, aunque la forma de dramatizarlo, así como el mensaje que nos llega por medio de este recurso, son distintos en cada caso.

Camille Dumoulié recuerda que el “profeta del «superhombre», Zaratustra, incita a ver en el Eterno Retorno la idea de lo sobrehumano, del que es lo suficientemente fuerte como para volver a querer la vida eternamente” (Dumoulié, 1988:576) (traducción propia). En su artículo sobre el eterno retorno en el pensamiento de Nietzsche, Dumoulié afirma que “El eterno retorno, anulando la oposición de la muerte y la vida, del ser y el devenir, abre el camino de una nueva inmortalidad” (1988:578, traducción propia). Inmortalidad y poder, los valores que los tiranos riacescos desean por encima de todo.

Antes de pasar al estudio del drama de Riaza, cabe observar que en las obras de los dramaturgos españoles del siglo veinte que, como él, vivieron bajo la dictadura, el mito donjuanesco se convierte en instrumento de denuncia de la situación socio-política y del estado de la cultura nacional¹. La postura crítica se manifiesta en la degradación del mito que se ve grotescamente deformado por ser esa España, a que mediante él se alude, “una deformación grotesca de la civilización europea” (Valle-Inclán, 1998:591). Opinión de Valle –Inclán a la que Riaza parece arrimarse al introducir en su drama elementos del esperpento y motivos conocidos de *Las galas del difunto*.

En *Representación del Tenorio*, la figura de Don Juan se ve sucesivamente privada de las características consideradas como representativas de este mítico personaje: pasiones desbordadas, energía vital, rebeldía contra las trabas que impone la sociedad y rechazo a las reglas comúnmente respetadas: normas sociales y leyes divinas, visto como una inequívoca muestra del deseo de libertad por parte del rebelde. Todos valores que al parecer brillan por su ausencia en la España que conoce el dramaturgo. Los don Juanes que nos ofrece se convierten por tanto en unos títeres: amantes y rebeldes falsos e impotentes, en unos burladores rebajados y burlados. La obra alude directamente a *Don Juan Tenorio*, la versión romántica del mito creada por Zorrilla, parodiándola sin piedad, porque en esa realidad deformada que Riaza presenta, y que remite a la realidad extrateatral, el concepto romántico del mundo y los valores que propugna esa variante del mito: honor, amor, misericordia, fidelidad, son posibles tan sólo en forma de una caricatura grotesca del modelo.

El mito, cuyo protagonista rebelde simboliza el ansia de libertad, sirve aquí para hablar de su falta: se destaca la opresión, a la que se ven sometidos los personajes, pero se censura también la renuncia a la lucha por liberarse, por parte de los oprimidos. Se trata de un mito reflejado en el espejo cóncavo del esperpento que lo deforma y degrada. Los don Juanes grotescos, unos títeres lastimosos, son los don Juanes a la medida de sus tiempos miserables, unos anti Tenorios: restos de un mito nacional que se

¹ R. del Valle-Inclán en tanto que autor de *Las galas del difunto* (1926).

rompió en pedazos hace tiempo, que sirven para evocar la imagen de la España de la dictadura que conoció el autor, igual de lastimosa.

En el teatro que Riaza ofrece en aquella época, como recurso primordial destaca la dramatización de un acto ritual. Pedro Ruíz Pérez, al comentar la función de las ceremonias dramatizadas en la obra teatral de este autor, observa que “Todas estas ceremonias están destinadas a detener la fluencia del tiempo, ya que la naturaleza de éste es el cambio, la mutación. El tiempo sólo es perceptible a través de los cambios y, a la inversa, sólo en la línea del decurso temporal fluente es posible la existencia del cambio. Cuando el tiempo se para, se detiene la evolución; nada puede cambiar. Entonces el estatismo domina la situación, ésta se constituye en orden y el orden puede mantenerse intolerable. El tiempo, pues, se convierte para el poder en una puerta de acceso de la realidad y todo lo que ésta significa para el final de su orden de ficción. Su interés primordial será mantenerla cerrada, y el cerrojo más importante lo constituye el carácter ceremonial —repetitivo, de detención del tiempo— de todos sus actos, reforzado por la naturaleza específica de estas ceremonias. Por otro lado, y como una añadidura, el tiempo es detenido artificialmente, rompiendo el desarrollo lineal de su decurso, para hacerlo avanzar y retroceder de manera arbitraria e irregular, en saltos, o para congelarlo en paréntesis vacíos, haciéndolo retornar de cualquiera de las maneras, indefectiblemente, al punto de origen, para recomenzar con un nuevo ciclo” (1985:163).

En *Representación del Tenorio*, las aventuras eróticas de Don Juan (o más bien, su parodia), así como su rebeldía fracasada, se desarrollan en varios planos, y el burlador famoso es interpretado por más de un personaje: en la función en el carro de las meretrices —una obra intercalada— lo interpretan los Amarillos, mendigos, en otras escenas, y en la obra marco, lo desempeña el personaje denominado el Blanco, hijo de una familia acomodada. Riaza acude al recurso de la *mise en abyme*, da a su drama la estructura circular, alude a una serie de estéticas y motivos literarios bien conocidos. De esta forma insiste en que todo se repite, sugiere que por todas partes ocurre siempre la misma historia protagonizada por verdugos y sus víctimas, y advierte que nada cambiará, si los actores del *theatrum mundi* postmoderno que nos presenta, siguen comportándose como sus don Juanes caricaturescos que renuncian a la libertad a cambio de condiciones de vida aceptables y un poco de diversión bajo control, dejando que se los encierre en una jaula y decidia por ellos, lo que, por otra parte, les permite no tomar la responsabilidad de sus propias decisiones y actos. Madam observa, con respecto a los clientes de su teatro-prostíbulo ambulante: “La verdad es que hay clientes a los que hay que darselo todo hechito. ¡Como si fueran sacos!” (Riaza, 1973:71). Los sacos, junto con la jaula, forman por tanto parte de un sugerente decorado que Riaza propone.

La llegada a un pueblo, gobernado por un oscuro dictador interpretado por el personaje llamado el Negro 1, de unas prostitutas ambulantes con la representación del *Tenorio* y la participación activa en esta de los varones de la localidad, desemboca en una protesta social. La original función teatral que las prostitutas ofrecen a sus clientes promete pues a estos una recompensa en forma de acto sexual que estos se merecieron por desempeñar correctamente su papel en el teatro-prostíbulo, pero también, en el mundo en que viven. Promesa que no se cumple, por lo que los “actores”, identificados con el papel de Don Juan que están desempeñando, se rebelan contra sus opresores. Los rebeldes destruyen lo que encuentran en su camino, escriben la palabra “cerdos” en las murallas y se instalan en las casas de los ricos a los que matan como a unos animales sacrificados. La rebeldía, que acaba en un juicio inquisitorial y una represión cruel, se desarrolla en un ambiente que hace pensar en un mundo en caos, con el erotismo desenfrenado, destrucción y crimen, como elementos resaltantes. Las reglas de la vida cotidiana se ven suspendidas, los personajes aparentan cambiar de sexo y posición social: situación que evoca el ambiente carnavalesco. En la obra, como en la vida, al Carnaval le sigue la Cuaresma cuya severidad en Riaza se manifiesta en la actividad del Tribunal que somete a las prostitutas, que con su canto animaban a los rebeldes, a una clase de auto de fe grotesco. Estas, obligadas a cumplir la función de chivo expiatorio, se ven sacrificadas, y tras su muerte, el ambiente queda purgado y el orden, restituido. La estructura de la obra remite al ciclo de la naturaleza que vuelve a renacer tras su periódica muerte, dramatizado este eterno retorno en clave de parodia, ya que el autor hace un vínculo entre el ciclo vital y la representación de la obra de Zorrilla, obligatoria “para Todos los Santos” (Riaza, 1973:126). Sin embargo, ni el retorno del mundo, que Riaza plasma en su obra, al caos — indispensable para que pueda renovarse (Eliade, 1998:102) —, ni el sacrificio ritual, hacen que dicho mundo renazca realmente renovado. Visto que el poder queda siempre en las mismas manos, lo que renace, es el viejo orden podrido.

A los pobres fantoches del escenario de las prostitutas, así como a ese otro Don Juan, hijo del gobernante del pueblo, se les niega la libertad de decidir su comportamiento y ellos renuncian a luchar por ella. Cuando, por fin, parecen hacerlo, su rebelión contra el orden en vigor resulta ser obra del mismo sistema que, tras apagarla, se consolida. Para el poder, ella ha significado solo “una ceremonia confirmadora de la perdurabilidad de su orden”, por volver a citar a Ruíz Pérez (1985:168).

La casa de los Tenorios, donde a los hijos se les inculca el miedo a los cambios, junto con el respeto hacia la tradición, y los contactos entre los familiares se basan en una serie de ritos repetidos a diario con el fin de proteger el statu quo, es una evidente alegoría del país autoritario. La poderosa familia debe su posición a la postura de los que sirven en ella

dando muestras de una admiración ciega por el modo de vivir de los señores y los valores que estos representan. Entre ellos hay verdugos, sepulteros y artistas que, vencidos por la censura e incapaces de llamar a la rebeldía, se resignan a servir a los que tienen el poder. En Riaza, el teatro, sinónimo de simulación, de fingimiento, y el arte en general, se convierte en instrumento de opresión.

En la casa de los Tenorios se celebran una serie de rituales, como el de comer, que parece de particular relevancia. Al final de la obra, los sirvientes lo comentan admirados —igual que lo hacen al inicio de la obra—, mientras los Tenorios, fingiendo su desinterés por la comida misma, celebran dicho ritual de la mesa intercambiando lugares comunes y enfadándose el padre por el retraso del hijo —tal como lo hacían unas escenas atrás—. Sin embargo, esta vez el padre de familia es el mismo Don Juan, casado con Doña Inés. Para su hijo es tan severo y exigente como su propio padre era para él. Riaza alude de modo obvio a la petrificación del sistema, impresión aún más fuerte puesto que se trata del personaje que poco antes viene a casa de los Tenorios interpretando el papel de la estatua del Comendador. Al final de la obra vemos al antiguo niño de la casa hecho padre de un hijo que no respeta las reglas de esta. Pero también el joven “rebelde” seguirá un día el ejemplo de su padre, buen católico y burgués, porque, como se dice en la obra:

El príncipe heredero
 Tiene la obligación
 De retomar la antorcha
 del machismo tribal. (Riaza, 1973:148)

Como observa Ruíz Pérez, en Riaza, “El entramado de las ceremonias de permanencia y sucesión es lo que constituye el orden del poder. Su destino no es más que conseguir su propio mantenimiento” (1985:165).

Para el ritual de la mesa celebrado en casa de los Tenorios, de modelo sirve la vida burguesa. Los sirvientes recitan, de modo muy solemne, todo un catálogo de comportamientos y valores admitidos en una gran casa, confirmando su eterna validez.

Ruíz Pérez en el artículo “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza” afirma: “El carácter de la ceremonia, del rito es el de la rememoración y repetición de un mito o un hecho primordial. Es decir, se trata de revivir, de dar nueva vida, a una visión originaria de la realidad, a una imagen de la misma captada en su esencia más pura, sin ningún elemento de deformación. Pero la ceremonia no se compone exclusivamente del elemento mítico, sino que en ella también entra a formar parte de manera esencial el elemento de repetición, que por un olvido y degradación de su origen primitivo, puede derivar, al fosilizarse, hacia un

desvirtuamiento de su significado inicial, desvirtuamiento que se convierte en el camino más seguro para toda manipulación a la que se desee someter la ceremonia, reducida ya a un conjunto de acciones despojadas de todo significado y dispuestas a adquirir uno nuevo (1986-87:489).

Y es el caso de las ceremonias de la *Representación*. En la obra, el mundo sin renovarse realmente empieza a deteriorarse. Los personajes se descomponen en un incesante intercambio de papeles, sexo, nombres, posturas vitales, y parecen difuminarse. El lenguaje pierde la facultad comunicativa, convertido en una parodia del lenguaje de los *mass-media*, de la propaganda política y mercantil. Los discursos, a veces paralelos, se contradicen, interrumpen y mezclan, por lo que desembocan en un caos comunicativo. Y de ninguna forma sirven para informar, su función siendo más bien la de enmascarar la realidad de las cosas y confundir o provocar la postura que se espera del receptor. La función de los ritos y ceremonias que los poderosos brindan a su público es detener el progreso, evitar cambios y guardar el actual estado de cosas. Los fantoches riacescos, seducidos por el espectáculo que les ofrecen los gobernantes, quedan atrapados en una suerte del círculo vicioso. El eterno retorno, que los que gobiernan esperan asegurarse por medio de un eterno espectáculo ritualizado, les permitiría por tanto perdur sin cambios peligrosos para el sistema.

Riaza, al aludir al mito del eterno retorno, parece hacerle al público una advertencia con respecto a la libertad que cada ser vivo anhela y las posturas que hacen imposible su conquista: los don Juanes conformistas, al renunciar a la lucha por la libertad, contribuyen ellos mismos a hacer perpetuar el estado de opresión (de terror e injusticia) en que viven.

En la obra de Molina Foix, alusiones políticas no son tan obvias, aunque temas como el de la memoria de violencias y desengaños del pasado, evocado en conexión con el reinicio del ciclo de vida —reinicio al que facilita el abandono de los propósitos de venganza— se dejarían leer en el contexto de las polémicas acerca del “pacto del silencio” sobre las atrocidades de la guerra civil y la dictadura franquista, que surgieron en España a raíz de la transformación del sistema.

En *Don Juan último*, la depositaria de la memoria es la madre del protagonista, personaje que podemos ver como una representación simbólica de todas las mujeres: engañadas, heridas, pero también llenas de deseos, ilusiones y buenos recuerdos, los que se convierten en una fuerza que genera el incesante renacimiento del mítico Don Juan. Es curioso observar cómo en un momento todos los personajes femeninos que desean a Don Juan dan la impresión de fundirse en uno solo: el de su madre, cuya figura puede remitir asimismo a la de la Madre Naturaleza, puesto que en la obra el ciclo vital parece depender de ella, de su capacidad de olvidarse del crimen y la muerte, y despertar a la vida. Su postura respecto al pasado y al futuro favorece el reinicio del ciclo vital, permite el eterno retorno. Ella

desea a un hijo que no tenga “manos como las de la espada” (las de su amante y el asesino de su padre) ni “labios tan fríos como los de la máscara de mármol”, en la que “se dibujaba la venganza” (Molina Foix, 1994:57) (los de su padre de ella matado por el padre de su hijo): herencia y testimonio del crimen y del dolor. Tal postura hace posible que la memoria del pasado se transmita a los descendientes, pero sin convertirse en razón de venganza, sino como una fuerza creadora. A Doña Diana, que se declara “neutral”, la Madre le dice que la “memoria es un problema” (55). “Yo soy especialista del olvido, y en esa resignación está mi complicidad” (58), añade y sigue “...vivo y soy germen de otras vidas. Despertaré más pacíficamente. Y no me pudro aún, ni sufro heridas incurables, ni mi ojo se oscurece del todo, ni mi oído es sordo a los avisos del corazón. Ni el cuello se separa de mi cabeza maquinal, ni mi lengua se seca bajo la máscara obligatoria” (58). Mientras la Madre lo confiesa, le hacen eco otras mujeres: la Señorita Tenaz y la Criada Natural, que parecen identificarse con ella; es también el caso de Doña Diana.

La renuncia a la venganza hace posible que se reinicie el ciclo vital en el que los personajes —y sobre todo el Don Juan de la obra— se ven integrados.

Por lo que respecta a este último, Molina Foix dice que “es consciente de su limitación máxima, que es el ser no ese instigador y fundador de una leyenda, sino la encarnación repetida de un mito que todo tiempo y toda colectividad necesitan, en este caso la colectividad femenina”. El dramaturgo observa 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).

Queda obvio que en *Don Juan último*, obra escrita en los tiempos de la democracia, más que la libertad considerada en el contexto político, interesa la libertad del hombre a ser él mismo y no solo una copia de los que le precedieron o un reflejo de los deseos ajenos, esclavo de las convenciones sociales y de la imagen que él mismo se ha forjado y adoptado para complacer a su entorno, o que este le impone. En Molina Foix, Don Juan, proyección de los deseos de las mujeres, queda vencido por una osa espadachina que lucha atada a un poste. El mítico burlador reconoce que, por esa falta de libertad y el automatismo de movimientos aprendidos, su rival victoriosa, que encarna una fuerza primitiva y femenina, puede pasar por su reflejo de él.

Don Juan de Molina Foix es un reflexivo que, hasta cierta edad, carece de energía y ganas de comer los dulces, que pueden simbolizar los placeres

de la vida. Congelado en la imagen que hereda y perpetúa, imita y se ve imitado. Con estas características representa la inmovilidad, más propia de la estatua del Comendador, ausente de la obra. Tal “petrificación” puede explicarse por el hecho de ser este Don Juan, como él mismo constata, “una obligación”, “una fantasía oficial”: mito de que las mujeres precisan siempre.

En su libro sobre el mito del eterno retorno, Eliade observa que „una sola repetición de los gestos paradigmáticos hace que un acto (o un objeto) gane cierta realidad” (1998:47), “la imitación sería entonces una reactualización” (89), y la „repetición, por lo tanto, la reactualización de “aquel tiempo” de la época mítica (del tiempo de la creación)” (40). Por otro lado, afirma que “el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo y se contenta con imitar y repetir los actos de otro” (46). No obstante, para Don Juan el sentirse una copia, carecer de originalidad, pero, y sobre todo, como observa Carmen Becerra, no poder lograrla jamás, “porque de lo contrario quedaría desprovisto de sentido mítico” (Becerra, 2014:183), es razón de su angustia. Confiesa preferir callarse, porque todas sus palabras ya han sido pronunciadas antes, no son suyas, no sirven sino para expresar los deseos de las mujeres. Deseos que no cambian, a pesar del paso del tiempo, condenando al mítico amante a faltar de originalidad para poder satisfacerlos. Desesperado quiere hacerse “mudo” o “nada”, si le es imposible hacerse “nuevo”. Tal vez encarna el ideal porque en él se encontraron simbólicamente el hombre y la mujer, cuando siendo niño, una criada le pintó la cara convirtiéndole en una “niña hermosa”, de la que, al ver su propio reflejo, se enamoró “de un corto amor” (Molina Foix, 1994:31). Se lo desea, como él mismo desea a una mujer con el órgano sexual semejante al masculino: un ser humano completo.

En Molina Foix, a Don Juan no se le condena, como afirma el autor, “sino que es víctima de su propia autoconciencia como mito insuficiente, ya caduco y un poco fuera de tiempo y lugar” (68). Al final de la obra se le invita a cenar, como a sus antecedentes donjuanescos, pero no se trata de castigarle. Hay que invitarlo para que el ciclo vital vuelva a iniciarse, para que la vida continúe. La Madre dice a Doña Diana “Invítalo al banquete.[...] El gabinete nos espera. La comida espera. [...] Él no tardará. No es la víctima de ninguna venganza: es un invitado. Ha de venir. No es que estuviera muerto. Dormía. Despiértalo” (58-59).

El protagonista de Molina Foix parece simbolizar el renacimiento posible siempre y cuando se renuncie a vengar daños sufridos. Don Juan que destruye y mata, pero también da ánimo para vivir, hace pensar en el

² Todas las citas de *El eterno retorno*, de M.Eliade, son las traducciones de la autora del artículo.

ciclo vital, en el mundo que sobrevive a catástrofes. El padre de su madre (trasunto de Doña Ana) muere para que pueda nacer él: Don Juan que seguramente no será el “último”. La figura de la Mujer Apocalíptica —representación simbólica de los daños sufridos por el continente salvaje que Don Juan descubre en sus fantasías, por un lado, y las de la Madre y de la Criada Natural —esta última vuelve de más allá mientras “el Comendador”, que exige la venganza, permanece bajo la tierra, encerrado en su tumba y se oye su voz solo dentro de ella— que renacen, reverdecen, por el otro, evocan, respectivamente, la destrucción y la renovación: una oposición binaria inherente al ciclo vital. En Molina Foix, la idea del eterno retorno no aparece en relación con una actividad centrada en guardar el poder, como en Rianza, sino con el ciclo natural de la vida que continúa a pesar de todo.

Para terminar citemos una vez más a Eliade quien observa que el hombre de las culturas arcaicas y tradicionales para protegerse contra el terror de la historia disponía de todos los mitos y ritos, y también los comportamientos como la repetición. “En el horizonte de arquetipos y reiteración, el terror de la historia, cuando aparece, puede ser eliminado”, dice el estudioso (1998:175). Se puede contar pues con “la abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos” (Eliade, 1998:47). Por medio del mito del eterno retorno y los rituales respectivos, los personajes de Molina Foix suspenderían entonces el tiempo de historia y volverían al punto de partida, cuando esta resulta traumática hasta el punto que se quiera anularla. Eliade, comentando las prácticas rituales de las sociedades arcaicas y tradicionales, familiarizadas con el mito del eterno retorno, afirma que mediante ellas

“el cosmos y el hombre se ven periódicamente renovados, sin cesar y por todos los medios, el pasado se ve absorbido, desastres y pecados, eliminados etc. [...] todos estos medios de renovación apuntan hacia el mismo fin: la anulación del tiempo pasado, la abolición de la historia por medio de un permanente retorno „in illo tempore”, la repetición del acto cosmogónico” (1998:94).

Los protagonistas de la obra, sometidos a la ley del eterno retorno, disfrutarían entonces del instrumento de que dispone el hombre “primitivo” que, según observa Eliade, “al dar al tiempo la forma cíclica, anula su irreversibilidad. En cada momento todo vuelve a empezar” (1998:102-103).

Asimismo parece interesante estudiar tal postura en el marco de otra afirmación del autor de *El mito del eterno retorno*, quien dice al respecto del “hombre que se sitúa en el horizonte histórico”, que este “tiene derecho de ver en la tradicional concepción de arquetipos y repetición una desviada reintegración de la historia (es decir “libertad” y “novedad”) en la Naturaleza (en la que todo se repite)” (1998:167-168) y aclara: “El rechazo que el hombre arcaico opone a la historia, su negativa a situarse en el

tiempo concreto, histórico, sería entonces testimonio de un cansancio prematuro, fobias del movimiento y espontaneidad; obligado a escoger entre la aceptación de la condición humana con sus riesgos, de un lado, y la reintegración en la modalidad de la Naturaleza, del otro, optaría por la segunda (168).

Tal vez sea la postura vital que atrae al hombre de finales del siglo veinte, igual de cansado, angustiado y asustado de su condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA, Carmen (2014), “Memoria y repetición. La mirada de Molina Foix sobre Don Juan”, en Karolina Kumor–Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 173-183.

DUMOULIÉ, Camille (1988), “L'éternel retour: la “grande pensée” de Nietzsche”, en Pierre Brunel (ed.): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 574-579.

ELIADE, Mircea (1998), *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa, Wydawnictwo KR.

ESPINOSA, Carlos (1992), “De nuevo Don Juan, por qué no”, *Primer Acto*, 246, 66-69.

MAÑKOWSKA, Joanna (2014), “Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes de Luis Riaza: enfoque contemporáneo del mito donjuanesco”, en Karolina Kumor–Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.): *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 185-195.

MOLINA FOIX, Vicente (1994), *Don Juan último*, SGAE.

RIAZA, Luis (1973) “Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes”, en Luis Riaza, Francisco Nieva, Juan Antonio Hormigón: *Teatro*, Madrid, Edicusa/Cuadernos para el diálogo.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1985), “Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza”, *Alfinge*, 3, 157-168.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1986-87), “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza”, *Anales de Literatura Española*, 5, 479-494.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, (1998) “Luces de bohemia”, en Ramón María del Valle-Inclán: *Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe.