

Yo soy el otro: yo soy Don Juan (Consideraciones sobre el Don Juan de Milosz)

Elena SUÁREZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

Numerosos autores han tratado el personaje de Don Juan desde su aparición en la literatura como *El Burlador de Sevilla* en la primera mitad del XVII, permitiéndose cada cual modificar el modelo primitivo y haciéndolo objeto en ocasiones –sobre todo a partir del siglo XX– de profundas deformaciones que han ido debilitando su identidad hasta extremos a veces insospechados. Una de las versiones más desgarradoras del mito es la que ha dado un poeta singular: Oscar Vladislav de Lubicz Milosz, quien probó suerte con esta creación que ya era mítica cuando decide imprimirle un giro peculiar e incorporarla a su producción.

Nacido en 1877 en un territorio perteneciente a la Lituania histórica pero anexionado a Rusia desde 1772, de noble y rancia ascendencia que se remontaba al siglo XII, creció en el vasto dominio familiar de Czeréja, dentro de un ambiente de gran tensión, debido al carácter de sus padres, que no le darían ningún afecto¹. En 1889, la familia se traslada a París, donde se instala definitivamente, aunque pasará algunas temporadas durante el verano en Lituania. A la soledad que conoce en el internado en el que sus padres deciden ingresarlo a los doce años se une el desasosiego que le provoca la gran distancia que lo separa de su país natal. No obstante, este malestar es interpretado por algunos críticos como algo positivo ya que le inspirará una nostalgia idealizadora de su infancia y de sus orígenes, que cuajará finalmente en un sentimiento antagónico mezcla de arraigo y exilio² que lo envuelve en el misterio y lo marcará a lo largo de toda su vida. Pero hay además de esta melancolía obsesiva una añoranza metafísica en Milosz, el cual asume plenamente en el plano religioso la dolorosa separación a que se ve abocado el hombre al ser desterrado por Dios a causa de su pecado de soberbia.

En 1893 tiene ocasión de asistir en París al matrimonio de sus padres³. En Francia cursa estudios de letras y de epigrafía hebrea y asiria, lo que le permitirá acceder a la lectura de ciertos textos inasequibles para el público lector común, integrándose más tarde ansiosamente en la vida literaria y bohemia. Admira entre otros

¹ El padre, militar retirado, ateo y anticlerical, pasaba poco tiempo junto a él ya que se dedicaba fundamentalmente a viajar. Tampoco su madre, judía no practicante, a la que Milosz calificará de “terrible créature” le daba cariño, siendo su preceptora alsaciana, Marie Wild, la única persona en la que encontraría la dedicación y ternura de las que estaba necesitado. El propio Milosz, autoanalizándose, atribuye a las largas ausencias de su padre la naturaleza más bien sombría de su carácter y su amor por la naturaleza, dado que creció en una soledad absoluta en Czeréja.

² Véanse sobre el tema la síntesis de las intervenciones de C. Milosz en el Colloque International de la Sorbonne (1989): “Czeslaw Milosz parle d'Oscar” (*Milosz, racines et exil*, 1990: 150-151) y el estudio de Yves-Alain Favre: “Sentiment de l'exil et nostalgie du sacré dans la poésie de Milosz” (*Ibid.*, 1990: 17-28).

³ Hecho que en vez de procurarle estabilidad emocional es calificado por Milosz, en una carta de 9-XI-1900, de “la tragédie de ma vie” (AA. VV., 1981).

a escritores como Lamartine, Edgar Poe o Baudelaire. Llega a conocer a Paul Fort, Moréas, Stuart Merrill, Oscar Wilde y Raymond de la Tailhède. En 1899 su formación literaria da fruto y publica su primera obra: *Le Poème des Décadences*, donde vierte incesantemente su inclinación a la melancolía y la dolorosa nostalgia de sus vivencias de antaño, consciente de no poder recuperarlas jamás:

C'est la vieille chanson qui vient pleurer tout bas
 Dans le parc orphelin de jadis, c'est l'amère
 Et chevrotante mélodie, ô ma bien chère,
 Du pauvre bon vieux temps qui ne reviendra pas...⁴

A finales del año 1900, concretamente el 9 de noviembre, confía a su amigo Christian Gauss con quien mantendrá una copiosa correspondencia: “Je suis, –malgré la beauté de la vie de Paris, beauté si belle de loin, –horriblement triste, macabrement triste, et triste d'une tristesse que rien ne peut vaincre”⁵. En esa época, Milosz cae incluso en la desesperación y la amargura. Decepcionado por el fracaso de su ansiosa búsqueda del Absoluto y del Amor, se deja invadir irremediabilmente por la angustia y hasta por el odio. Al final de esta crisis Milosz se vuelve hacia lo sagrado, único puente que tiende entre la vida terrena y la divina, buscándolo en determinados lugares y en el hombre mismo. El problema es que esos lugares son para él únicamente los de su pasado, inaccesibles ya debido al paso del tiempo y por ello idealizados, convertidos en una fuente inagotable de lamentos ante lo irrecuperable.

Este desequilibrio espiritual que lo acompañará a lo largo de toda su existencia no es sino el preludio de un suicidio fallido de un tiro en el corazón, el 1 de enero de 1901⁶. Tras ese intento de acabar con su vida, en el verano de 1902, se traslada a Czeréia, probablemente llamado allí ante la muerte inminente de su padre, que debe de haber ocurrido efectivamente ese año. Este hecho se reflejará en la obra teatral que entre 1901 y 1905 compone Milosz: *Don Juan*, cuyo protagonista asiste a la muerte de su padre con una actitud de sincero dolor primero, que se mudará repentinamente en crueldad despiadada dentro de una sorprendente conciliación de contrarios, auténtica e irreprimible constante en la vida y la producción de su autor. El último y sexto cuadro de la obra, –que será retocado más tarde– aparece con el título “Lola, fragment de drame” en 1901 en *La Grande France*⁷.

Entre 1902 y 1906 inicia una serie de viajes a Lituania, Alemania, Rusia, Francia y Suiza. En 1906 publica *Les Sept Solitudes*, canto a la coexistencia de la ternura y la violencia en los amores desengañados, a la soberbia espiritual y a la voluptuosidad de la tristeza. La muerte de su padre lo había convertido por herencia en un hombre rico y libre para realizar sus deseos, lo que le permite multiplicar sus viajes por Europa (Alemania, Polonia, Austria, Italia, España, Inglaterra...) en un desesperado intento de

⁴ (Milosz, 1958: 35). La edición de 1899 de *Le Poème des Décadences*, se publicó en la editorial Girard et Villerelle de París.

⁵ 9-11-1900, (Milosz, 1976).

⁶ El 12 de febrero escribe a Christian Gauss de nuevo: “Vous savez combien la vie me répugne : c'est cette haine -raisonnable parce qu'elle est sans raison- qui m'a poussé a attenter à mon existence”. Carta de 12 de febrero de 1900 (Milosz, 1976).

⁷ N° 20, octubre, 386-388.

colmar una vida que siente vacía. De 1910 a 1915 se dedicará a producir la mayor parte de su obra literaria.

Su conocimiento de múltiples lenguas extranjeras –hablaba corrientemente el ruso, el polaco y el francés y aprendió en la edad adulta el inglés y el alemán– le permite leer los originales de los principales autores que escriben en estas lenguas, aunque su propia producción literaria será exclusivamente en francés. Conoce también las literaturas antiguas: la Biblia y Platón serán sus referencias. También lo serán Dante y sobre todo Goethe, su autor predilecto⁸. Se interesa asimismo por la metafísica alemana y por los místicos herméticos. Dividido entre un catolicismo practicante y la influencia del pensamiento platónico y de la cábala luriánica, el 14 de diciembre de 1914 es presa de lo que él llamará “la nuit d’illumination” y del “soleil spirituel”, hecho que supone un antes y un después en la existencia del autor según algunos críticos. En cualquier caso, esa determinante experiencia supone un paso más en la búsqueda espiritual que siempre lo alentó y que no dejará de acentuar progresivamente su misticismo. Dispuesto como su admirado héroe Fausto a arriesgar su alma con tal de ampliar sus conocimientos, no le resultan suficientes para su satisfacción intelectual ni el arte ni el saber, y se empeña en transmitir lo que parece inefable en un intento desesperado por recuperar la perfecta adecuación entre realidad y lenguaje que se había perdido según él desde el preciso momento en que se había desmoronado la situación paradisiaca original del hombre.

Durante la primera guerra mundial Milosz sirve al ejército francés dentro de sus divisiones rusas, pero después de la revolución de octubre su fortuna le es confiscada por los revolucionarios bolcheviques; opta más tarde por defender los intereses del país de sus antepasados lituanos, ejerciendo como diplomático en París. Estas actividades militares y diplomáticas hacen que descuide su carrera puramente literaria si bien es cierto que no dejará de producir escritos en los que se mezclan la literatura, la religión, la cábala y la filosofía. Aquejado de cáncer, muere de un paro cardíaco en 1939.

En 1904 Milosz había presentado al editor Fasquelle un manuscrito que contenía la obra teatral dedicada a Don Juan junto a numerosos poemas para su publicación, manuscrito que sin embargo intentaría recuperar enseguida, arrepentido de algunos atrevimientos, con la idea de eliminar ciertos pasajes y suavizar lo que él mismo calificaría de brutalidades siniestras⁹. *Don Juan* no se publicará hasta 1906 con el título de *Scènes de “Don Juan”*, dentro de *Les Sept Solitudes* donde constituye una tercera parte discordante con el resto y ciertamente corrosiva. Dentro del mismo poemario y en el conjunto “Chansons et danses d’autrefois” se incluyen poemas de temas donjuanescos. Se trata concretamente con el n° XXII de: “Deux chansons pour “Don Juan””, dedicadas respectivamente a Don Juan y a Doña Inés (Milosz, 1958: 198-200), y con el n° XXX y último de “Danse macabre” que hace referencia a Sganarelle

⁸ “Vous savez d’ailleurs que Goethe est mon dieu, que je le place bien au-dessus de tout ce que nous connaissons de plus beau et de plus grand – qu’il plane, dans mon amour, au-dessus même de Shakespeare, de Dante, de Byron, d’Edgar Poe”. Carta de 8 de octubre de 1912 a Ch. Gauss (Milosz, 1976).

⁹ “[...] j’ai couru chez lui et j’ai retiré mon manuscrit ; j’ai l’intention de le retravailler encore un peu, de retrancher certaines beautés trop belles pour les hommes d’aujourd’hui et surtout d’atténuer certaines brutalités sinistres dans le « don Juan » dont j’ai déjà eu la hardiesse de vous entretenir trop longuement dans une de mes précédentes lettres”. Carta de 4 de noviembre de 1900 (Milosz, 1976).

(Milosz, 1958: 222-224). Si bien Milosz seleccionará los poemas que considera mejores para integrarlos en nuevos poemarios, *Don Juan* no se volverá a imprimir en vida del autor, que parece condenarlo de esta forma al olvido de los demás y de él mismo. Esa es probablemente la razón de que resulte aún hoy una obra teatral de Milosz poco conocida¹⁰.

El *Don Juan* de Milosz es una obra organizada en seis cuadros y escrita mayoritariamente en versos alejandrinos franceses de 12 sílabas, sin rima. Milosz utiliza el término “*tableaux*” y no “*actes*” porque realmente opta por establecer un panorama de acontecimientos estático y condensado, resultado de una acción que nunca se ve en escena. La peripecia desaparece en favor de los pequeños desenlaces de cada situación, lo que procura cierta solemnidad al desarrollo sincopado de los hechos. Cinco de los cuadros tienen lugar en distintos lugares de un castillo con vistas al Rhin, el castillo de Rubezahl, –estos son: una sala, el dormitorio de Don Luis, un parque, otro dormitorio y las mazmorras de la torre Norte del castillo, respectivamente–. Sólo el cuarto cuadro tiene por escenario una taberna en el puerto inglés de Plymouth. Todos ellos son espacios que responden a una estética decadente de gusto por los lugares tenebrosos, misteriosos, adecuados a los sombríos temas que sobrevuelan la obra como pueden ser la enfermedad, el crimen, el engaño y la degeneración.

Conocemos las pretensiones de Milosz al elegir este personaje porque él mismo comentaba en una carta a Gauss:

[...] c'est une chose horrible, dégoûtante (humaine en un mot) [...] le Don Juan d'aujourd'hui, le plus atroce des Don Juan [...] il est philosophe heureux dans la vie et artiste très heureux dans ses rêves comme tous les chercheurs d'absolu¹¹.

Su criatura debería conjugar las dos vertientes del hombre perfecto según Milosz: las de poeta y las de héroe, constituyendo un particular caso de Verbo creador. Si el Don Juan de Tirso seduce fundamentalmente por su virtuosismo de la palabra que le permite culminar mediante la acción los más inconfesables deseos, Milosz lleva al suyo por su parte a arrostrar las últimas consecuencias de su propia congruencia llevada al extremo. Por piedad –esta última venerada por el escritor debido a la influencia del hasidismo polaco– ante el sufrimiento de su padre, Don Juan es capaz de llegar hasta el crimen que perpetrará sirviéndose exclusivamente del inmenso poder y la fuerza demoledora de las palabras sinceras, “épouvantables comme toutes les vérités”¹², en su rechazo frontal de la hipocresía. Su sensibilidad de “écorché vif” llevada al límite, lo conduce por exceso al vicio y la perversión, y lo que en principio no era sino sentido del humor agrio e irónico se convertirá en una actitud cínica que llega a sadomasoquista. Milosz se adelanta así al teatro de Artaud y a versiones donjuanescas que despojarán al personaje de su heroísmo y galanura, enfrentándolo a su propia decadencia, haciéndolo envejecer o incluso convirtiéndolo en un espectro.

En efecto, éste es un Don Juan privado de su plenitud física, y hasta de su poder de embrujamiento por la palabra debido a una languidez que le impide disfrutar de los

¹⁰ Sólo un fragmento que recibirá el título de “Le pont sur le Rhin” pasará a engrosar la antología *Poèmes* que publicó en 1915 el editor Eugène Figuière.

¹¹ Carta a Christian Gauss, 6 de enero de 1904 (Milosz, 1976).

¹² Carta a Christian Gauss, 6 de enero de 1904 (Milosz, 1976).

placeres de la vida y que le hará caer en la apatía: “Bah ! Puisque nous vivons, faisons semblant de vivre” (Milosz, 1988: 47), afirma el personaje a pesar de estar dotado de una visión certera de la vida y el hombre. Esta desmesura de las virtudes y defectos de su antepasado Don Juan Tenorio, ya excéntrico y peculiar *per se*, genera un ser monstruoso que cree encontrar la paz en el nihilismo, capaz de suscribir el estribillo repetido hasta cuatro veces en el poema ya citado “Danse macabre”, que proclama la eterna ataraxia del no ser: “Il est doux, il est sage, il est bien / De n'être plus, de n'être plus rien” (Milosz, 1958: 222-224).

Milosz se toma todo tipo de libertades con el mito tanto en lo que concierne al protagonista como a los demás personajes y a la propia intriga, a pesar de reconocer expresamente tres deudas literarias de su Don Juan, al proclamarlo biznieto de Tirso de Molina, nieto de Molière e hijo de Byron¹³.

Biznieto de Tirso, lo es por su sustancial condición de burlador desafiante, soberbio y amoral, y por su conciencia de casta, su orgullo por pertenecer a una familia cuyo apellido lo induce a menospreciar al resto de los mortales. El año 1630, fecha de la edición *princeps* del *Burlador*, sirve aquí para datar frívolamente una buena cosecha de los vinos del Rin. Motivo privilegiado en Milosz como lo era en Tirso y en muchas versiones posteriores del mito, el vino riega esta obra de principio a fin, captado en distintas imágenes a cual más bella:

Voici, dans ce flacon velouté de vieillesse,
De tendres pleurs du Rhin de l'an seize cent trente :
Ils n'ont pas l'éloquence ardente de vos laves
D'Ibérie : un vin pâle et timide, enfantin
Presque ; mais sa douceur nostalgique mûrie
Au clair chatoyant des lunes de Germanie
Endort les cœurs de sa chanson de fée berceuse (Milosz, 1988: 27)

El vino del Rin lo acompaña todo: el amor, el juego, la depravación, la muerte, la soledad, a pesar de no tener, según dice Sganarello a su señor “l'éloquence ardente de vos laves / d'Ibérie”. Es compañero inseparable de las capas nocturnas que protegen la identidad del embozado, de las tabernas, de las prostitutas y de los juegos de azar, de la escenografía tirsiana:

Incognito charmant sous les capes nocturnes,
Sonnets gauches jetés sur un chiffon au clair
D'une lanterne sourde en un lieu malfamé ;
Attitudes aussi — ah, quelles attitudes,
Les soirs de grand départ ! et quel regards de mort
Vers la rive où l'ennui vagabond débarqua
Afin d'avoir plus tard quelque chose à quitter !
Cartes liqueurs et sang. [...] (Milosz, 1988: 22)

¹³ “[...] c'est Don Juan fils de celui de Byron, petit-fils de celui de Molière et arrière-petit-fils du Juan espagnol de Tirso de Molina. C'est le dernier rejeton de cette sombre dynastie [...]”. Carta a Christian Gauss de 6 de enero de 1904 (Milosz, 1976).

El vino embrutece: “Ivre enfin du vieux vin de la mort, sous la table” (Milosz, 1988: 30), enardece: “O Dieu ! Fais que mon sang ne soit qu'une lampée / d'aigre vin furieux” (Milosz, 1988: 83), embellece: “-Et toutes choses qui furent et ne furent pas / Luiront comme dans les lacs d'or de ton vin, / Dans les lacs d'or – songe aux années - de ton cher vin / du Rhin” (Milosz, 1988: 71).

Nieto del don Juan de Molière por su actitud de esteta y de filósofo racionalista, –a pesar de no tratarse de un racionalismo cartesiano sino en connivencia con la tradición idealista desarrollada por Kant y el neoplatonicismo, y de no compartir en ningún momento con él su hipocresía final–, Don Juan no vacila en emplear su bolsa para premiar la ruindad que quiere fomentar en los que le rodean, emulando no sólo el gesto sino el agnosticismo del personaje de Molière: “Et l'on enivrera des pauvres par pitié !” (Milosz, 1988: 22); “Ramasse cette bourse / –Comme mon pauvre aïeul don Juan de Sicile/ Je la jette - par amour de l'humanité” (Milosz, 1988: 62). En honor de Molière son también las menciones no de una sino de varias Elvire, el nombre del padre de Don Juan, Don Luis, y la presencia a su lado de un personaje que lleva el nombre italianizado de su criado Sganarelle: Sganarello, que es en esta ocasión un barón arruinado al servicio de Don Juan a quien es totalmente leal a pesar de no hacer ascos a su oro, y con quien se compenetra hasta el punto de precederle en la perpetración de crímenes pasionales, al haber asesinado por adúlteras a su primera y a su segunda esposas sucesivamente. A su palmarés de delitos añadirá también el título de envenenador por encargo de su amo. Como en Molière, los diálogos con el criado, su único confidente, permiten al espectador/lector el acceso a las fibras más ocultas del ser de Don Juan.

La pluralidad de facetas del don Juan de Lord Byron –trágico, lírico, irónico, a veces grotesco y hasta grosero–, debió complacer sobremanera a Milosz hasta el punto de reconocerle la paternidad de su creación. Hijo del don Juan de Byron no precisamente por la belleza juvenil o la condición de “candide corrupteur” que le atribuía Musset al –en su opinión– auténtico Don Juan en *Namouna*, sino por su calidad de sujeto paciente de la seducción femenina, su aparente indiferencia, por la primacía que otorga a la fantasía sobre la operatividad, y por una serie de ideas que sobrevuelan la obra y que se establecen a partir de la voz del narrador de Byron: la mentira de la seducción, el libertinaje, el cinismo. Es asimismo juguete irremediable de su propia voluptuosidad y de un elegante hastío que comparte también con el “Don Juan aux enfers” baudelairiano, presa de la melancolía y de la nostalgia de un tiempo pasado que siempre fue mejor, consciente de que su búsqueda de la mujer ideal será infructuosa, por lo que se verá forzado a inventarla en su mente:

Juan, puisque tu sais que tout cela n'est pas, [...]
Puisque tu sais que tout est ridicule ici
Comme ailleurs et partout, et qu'elle, elle surtout
N'existe tant soit peu que dans le nostalgique
Et faux poème de ton rêve d'impossible (Milosz, 1958: 55)

Por eso lo más dulce que puede encontrar en la mujer que ha elegido es el silencio que le permite a él fabular libremente: “Votre silence. – O doux silence de la femme, / Sagesse négative et source de nos songes” (Milosz, 1958: 59). Más tarde sin embargo, el interés por la obra de Goethe cristalizará en la adopción del principio del

autor alemán que no asume la idea del sueño imposible y presenta el amor por la mujer como redención de la imperfección humana y única vía de acceso a lo divino. Buen ejemplo de este cambio en su mentalidad será su *Miguel Mañara* (Milosz, 1957), que resultará ser un Don Juan tocado por la luz de Fausto.

En una carta a su editor John Murray el 16 de febrero de 1821, Byron, que iba escribiendo su poema poco a poco, adelantaba su proyecto de mostrar a su Don Juan progresivamente deteriorado y hastiado a medida que envejecía, sin saber aún si lo haría terminar en el infierno o en un matrimonio desgraciado, lo que según el autor venía a ser lo mismo, preguntándose cuál de las dos decisiones sería más cruel, interpretando que si la tradición española había elegido el infierno era probablemente como alegoría del otro estado. Esá será la solución elegida por Milosz, que casará a su Don Juan provocando el desastre.

La cuarta deuda, y no menor que las anteriores, la tiene Milosz con Shakespeare y su comedia *Sueño de una noche de verano* (*Midnight Summer's Dream*), uno de cuyos versos le sirve de epígrafe de entrada. Se trata de una frase pronunciada por Hipólita, reina de las amazonas y prometida de Teseo, que Milosz traduce así: “Voilà la plus impertinente sottise que j'ai [...] jamais entendue”¹⁴, y que previene sobre el ingenioso desatino de su versión del mito.

La presencia entre los personajes de *Titania*, del hada *Menterie*, de figuras alegóricas como la *Vieille* y la *Jeune Rose*, la *Beauté borgne*, *Rossignol*, *Fontaine*, *Taupe*, *Fourmi*, *Hibou disciple*, *Hibou Nostradamus*, *Clair de lune*, *Saule pleureur*, *Pieuvre* así como la *Voix du Feu* son resonancias shakespearianas que evocan a placer el estrecho margen que separa la cordura de la loca fantasía que domina al Don Juan de Milosz. Todas ellas están cuidadosamente elegidas por evocar la fragilidad y lo percedero e inestable y aparecen para proteger un breve sueño reparador del protagonista, que precede al definitivo enfrentamiento de éste con la inquietante realidad, al desengaño que engendrará el engaño.

En efecto, el tercer cuadro nos traslada a un parque¹⁵, particular paraíso terrenal del castillo, preservado del tinte lúgubre del resto del decorado, en una noche del mes de junio durante la que Don Juan se adormece sobre la hierba¹⁶ con el suave susurro de las voces de las plantas y animales que pueblan el jardín y de la reina de las hadas, Titania.

¹⁴ Hipólita pronuncia esta frase en el Acto V, escena 1, debido al estupor que le produce la atolondrada actuación de los cómicos que representan ante Teseo el sainete: “Breve y enojosa escena del joven Píramo y su amante Tisbe. Sainete muy trágico”, de título ya de por sí contradictorio.

¹⁵ El motivo del parque se repite insistentemente en la poesía de Milosz. Él mismo se compara a un jardín triste: “Je suis un grand jardin de novembre, un jardin éploré”, (Milosz, 1958: 97). El jardín es la naturaleza humanizada de acuerdo al ideal del hombre. Es el *locus amoenus* clásico que reúne vegetación, sombra, perfumes, musicalidad del agua, que tan bien armoniza aquí con el paisaje ateniense del sueño que Titania procura a Don Juan, reflejo del de *Sueño de una noche de verano*. Véase acerca del motivo del jardín, Y-A Favre, “Sentiment de l'exil et nostalgie du sacré dans la poésie de Milosz”, e I. Garnier, “Ma soeur ortie” (Milosz, *racines et exil*, 1990: 17-28).

¹⁶ De hecho, *Don Juan* constituye un muestrario del campo semántico de los estadios de la ensoñación, el sueño, el despertar o la vigilia: *s'endormir, rêver de, veiller, réveiller la vie, se réveiller, endormir, chanson de fée berceuse, l'abri du songe, rêver, le lointain pays pardonnant du sommeil, un brouillard d'hallucination, songer, la nuit blanche, somnolence, bercer, sommeil, le temps dormant, demi-sommeil de ton enfance, ton rêve d'impossible, assoupi, dormir, nuits d'insomnie, la noire, rageuse, stupide insomnie*. La obra termina con un lapidario: “Dormez-vous Lola ? La lampe meurt...”

Todo ello consigue frenar por unos instantes el arrebató de sus pensamientos. Sin embargo, Don Juan no es capaz de desprenderse del peso de su experiencia:

Un noble coeur, un coeur immense plein de nuit,
Et s'il voulait bien désapprendre
la science humaine de souffrir, il serait notre égal...

dice Hibou Nostradamus (Milosz, 1988: 51), y ese sueño de una noche de verano es sólo el punto de cruce que da paso a los funestos acontecimientos posteriores.

La prometida y más tarde esposa de Don Juan, que lleva aquí un nombre bien español, Lola de Trémeur, acapara el espacio del tradicional grupo femenino del mito, ya que las otras mujeres de la obra, todas anteriores a ella en la vida de Don Juan, no son ya sino pálidos nombres que recuerda con esfuerzo, vagos fantasmas de su pasado que no le procuran ni tan siquiera el deleite en el célebre repertorio de conquistas del que vanagloriarse. Ese grupo femenino espectral viene a unirse al de las jóvenes seducidas por su padre cuando era joven, su propia madre incluida, —a las que alude Don Juan— y al de las mujeres de Sganarello. Don Juan, que padece en la obra una parálisis en el brazo izquierdo, presenta una cicatriz en el rostro y sólo puede procurar un amor que Sganarello califica de soslayo de “*physiquement problématique*”, está perdidamente enamorado de Lola. En consonancia con la falta de forma física de su dueño, la espada de Don Juan, es aquí una espada... vieja y mohosa. Todo un símbolo de que sus cualidades de espadachín como las de galán se deterioraron irremediamente en la inexorabilidad del tiempo. Su auténtico atractivo para la huérfana Lola, que no parece poseer patrimonio, es su primogenitura gracias a la que heredará el condado de Rubezahl y un ducado en Extremadura, junto con una inmensa fortuna. Lola, con quien Don Juan se casará poco después de la muerte de su padre, no dudará en engañarlo con Roland, su hermano menor quien será por su traición envenenado por orden de Don Juan, celoso de su juventud y su vigor. Lola por su parte, será por su traición confinada en las mazmorras del castillo, encadenada y torturada por su propio esposo.

El lado masoquista de Don Juan le hace recrearse en el profundo sentimiento de los celos que lo impelen a hacer de la venganza el objetivo que Lola le había aconsejado ingenuamente que se impusiera para despojarse de su melancolía, sin imaginar cuál iba a ser la naturaleza del mismo. En efecto, será la venganza y no la dignidad como su padre le aconsejaba, lo que le dará fuerzas para seguir vivo por ser para él más intensa que la lujuria, más bella que la verdad y la piedad, más dulce que el amor y el juego, como afirma al final de la obra Don Juan, llegando en su paroxismo a dar gracias a Dios por ese sentimiento que lo convierte en un ángel caído. Esos celos los desatan no sólo el engaño de Lola y las cualidades físicas de Roland, sino el favoritismo de Don Luis por el hijo menor. En su agonía, Don Luis tiene tiempo de manifestar esta predilección, lo que provoca en Don Juan una transformación radical. Su confesión de amor filial verdadero hasta el punto de estar dispuesto a envenenarse para morir con él, y sus lágrimas de tristeza por la muerte inminente de su padre se mudan en odio feroz. Hablándole al oído al moribundo le lanza toda suerte de verdades aterradoras sobre su existencia pasada, y le reprocha el haber sido un mal padre violento egoísta y cruel. No sale mejor librada la madre, a la que califica así: “*une bête sans âme et sans coeur, et sans nerfs à qui ma chair depuis donna le nom de mère*” (39). El padre es condenado tan

duramente por su hijo que las palabras envenenadas que se ve obligado a escuchar provocan su muerte. Si algunos críticos han querido ver en este proceder una especie de desahogo de Milosz con respecto al injusto proceder de sus propios padres, cosa que no es imposible, más bien parece sin embargo que se trata aquí de una perversión de la catarsis que Don Juan espera lograr en su camino hacia el Absoluto, catarsis por la que es capaz de desprenderse de cualquier prejuicio o freno moral llevando a un punto sin retorno la culminación de sus sentimientos. A este respecto, afirma O. Piveteau analizando el proceder del autor:

[...] il semble qu'il ait senti en ses multiples Don Juan une voie d'accès privilégiée, quoique obscure, voire ténébreuse, vers un absolu. Plusieurs de ses oeuvres racontent ainsi la déchéance puis l'initiation, l'initiation au prix de la déchéance¹⁷.

En cualquier caso, Don Juan se convierte en el esposo atormentado que espía a Lola y Roland cuando se entregan a sus embates amorosos, a través del ojo de la cerradura de la puerta de un dormitorio donde los amantes se han dado cita. La delgada pared a través de la cual Don Juan puede escuchar sus pasos y sus gemidos es bien distinta de aquella que separa a Píramo y Tisbe en la obra representada a manera de *mise en abyme* por los cómicos de *Sueño de una noche de verano*, allí símbolo de la pasión desbordada de los amantes que se besan y acarician a través de la estrecha abertura del muro agrietado, aquí improvisada celosía para el atormentado amante solitario y presagio inequívoco de muerte. Es entonces cuando Don Juan, sin haber renunciado a ser él mismo, es decir sin dejar de ser el Otro sempiterno, el temible seductor, saborea bien a su pesar la amarga experiencia de ser víctima de un seductor más joven y más cínico que él, que al arrebatarle a su amada lo despoja a la par de su altiva y apreciada condición de burlador y lo degrada a la humillante e irrisoria de marido burlado.

Es así como se cierra el círculo de los contrarios. Presa de un constante oxímoron que le impone una doble y profunda visión de la realidad: “Delicieuse douleur de poète !”; “La clarté brumeuse de vos yeux”; “Connais-tu la brûlante / Douceur d'être jaloux, physiquement jaloux ?”; “Le pressentiment d'une délicate / Trahison qui suavement torturera”; “marbre chaud”; “avoir doucement mal à l'âme”; “vieux soleil sombre”, y que incluso contagia a su criado que habla de un: “Usurier généreux en amour”; “Pauvre et magnifique seigneur !” en una imitación de su señor digna del Sganarelle de Molière (Milosz, 1988: 31, 34, 60, 72, 59, 80, 82, 24, 25), su lucha espiritual bascula finalmente hacia el lado oscuro y despiadado de su sensibilidad exacerbada. No en vano Sganarello afirma al comienzo de la obra: “Comme vous je crois que la meilleure / Moitié du mal provient d'un excès de tendresse” (Milosz, 1988: 23).

Como para Don Juan, para Milosz el lenguaje paradójico es el único que le permite traducir sus misteriosas visiones ambivalentes del cosmos. Viéndose a sí mismo como un poeta del decadentismo, acusa el pesado presentimiento de un terrible

¹⁷ O. Piveteau, entrada “Milosz”, (Brunel, 1999: 630). Véanse también del mismo autor “Racines et exil. Le thème de la décadence” (*Milosz, racines et exil*, 1990: 77-88) y “En relisant le *Don Juan* de Milosz”, (AA. VV., 2005: 67-88).

cataclismo y de una civilización abocada a su perdición, pasando luego a la fase de profeta de una nueva época. En su viaje extraordinario hacia lo sagrado, persigue una expresión que traduzca la perfecta adecuación entre realidad y lenguaje. Será una lucha impenitente contra la fugacidad del verbo, sólo captado por la metáfora y la antítesis, en su ambición de expresar el principio de dualidad heredado de la doctrina de Goethe sobre la búsqueda de la totalidad del ser.

Su fórmula será la tensión de un lenguaje rico en imágenes, desgarrado y desgarrador, mezcla de patetismo y de misterio, conciso y denso al mismo tiempo como evocan los versos: “Et voilà qu'un sonnet vous dit tout votre mal / Comme un petit étang reflète tout un soir”, pronunciados por Don Juan en uno de sus soliloquios (Milosz, 1988: 28). El poder de embrujamiento por la palabra originariamente adjudicado a Don Juan pasa así a Milosz, al no desistir el poeta de su empeño en capturar verbalmente la esquiva complejidad de los sentimientos humanos.

Bibliografía

- AA. VV. (1981). *Cahier n° 18 de l'Association des Amis de Milosz*. París: André Silvaire.
- AA. VV. (2005). *Cahier n° 22 de l'Association des Amis de Milosz*. París: André Silvaire.
- BRUNEL Pierre (1999). *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont.
- (1977). *Lire Milosz aujourd'hui*, Colloque International de Fontainebleau, présidé par Jean-Bellemin-Noël. París: André Silvaire.
- MILOSZ O. V. de L. (1957). *Œuvres complètes de O.V. de L. Milosz*. Tomo III, *Poésies III: Miguel Mañara - Faust* (traduction fragmentaire). París: André Silvaire.
- MILOSZ, O. V. de L. (1958). *Œuvres complètes de O.V. de L. Milosz*. Tomo I, *Poésies I: Le Poème des Décadences – Les sept solitudes*. París: André Silvaire.
- MILOSZ, O. V. de L. (1960). *Œuvres complètes de O.V. de L. Milosz*. Tomo II, *Poésies II*. París: André Silvaire.
- MILOSZ, O. V. de L. (1976). *Lettres inédites à Christian Gauss*. París: André Silvaire.
- MILOSZ, O. V. de L. (1988). *Œuvres complètes de O.V. de L. Milosz*. Tomo IV: *Don Juan – Méphiboseth*. París: André Silvaire.
- (1990). *Milosz, Racines et exil*. Colloque International de la Sorbonne, présidé par Czeslaw Milosz, 14 et 15 octobre 1989. París: André Silvaire.