

**EL *DON JUAN* DE TORRENTE
O LA ORIGINALIDAD DE
UN TEXTO PLURAL**

Eliane Lavaud-Fage
Universidade de Borgoña. Dijon (Francia)

En 1963, Gonzalo Torrente Ballester publica una obra titulada *Don Juan*, integrándola ya desde su título en el texto plural que constituye la gran corriente que parte de Tirso de Molina para llegar a nuestros días y encarna el mito del seductor.

Antes de pasar a analizar la obra, quisiera recordar lo más brevemente posible los invariantes del mito en la medida en que sólo después de conocerlos se puede apreciar la originalidad de quien nos dio en plena mitad de nuestro siglo una nueva versión de la estructura mítica.

Recordemos, pues, brevemente el núcleo duro del mito, es decir sus elementos constitutivos¹. Se pueden reducir a tres: primero, el muerto, o sea la estatua de piedra, luego, el grupo de las mujeres y, entre ellas, Ana, la hija del comendador, que establece el vínculo entre los tres elementos del sistema y, por fin, el héroe Don Juan.

La estatua del comendador es el elemento que funda el mito y es importantísimo recordarlo en el caso del *Don Juan* torrentiano. Tiene un papel bien definido: es mensajera de la muerte. Encarna la ira de Dios y

¹ Para mayor información sobre el mito de Don Juan en general, ver: Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris: A. Colin, 1978.

es instrumento de su justicia. Con ella irrumpe lo sobrenatural y el papel atribuido a la estatua es revelador de la concepción del mito que tiene cada autor. Suele aparecer por lo menos una vez en un lugar sagrado, es decir en un lugar de comunicación entre el mundo terrenal y el más allá. Por otra parte, en las relaciones entre Don Juan y el muerto, existe una constante desde Tirso de Molina² hasta Puchkin: el apretón de manos que abraza y aniquila³. La condenación y la muerte de Don Juan son consecuencia directa de sus pecados y la estatua, como mensajera del más allá, está encargada de llevar a cabo la sentencia.

Si pasamos a las mujeres -el segundo elemento constitutivo-, se pueden subrayar tres temas principales. Primero, la pluralidad femenina que es la condición imprescindible de la inconstancia de Don Juan. Además, una de las mujeres del grupo ocupa en relación con el muerto, es decir con el comendador, un lugar privilegiado en la medida en que ella es quien suscita el enfrentamiento entre el seductor y la estatua. Por fin, a las mujeres siempre se las considera como unas víctimas y ellas mismas se sienten víctimas del seductor. A estos elementos fundamentales se pueden añadir otros dos rasgos menores, pero sí interesantes. Aquellas mujeres -o, por lo menos, una de ellas- son mujeres que todavía no han conocido el amor. Además, en ellas se mezclan, en una dosificación sutilísima, la libertad y la alienación, lo cual las lleva a transgredir los tabúes morales, sociales y religiosos teniendo clara conciencia de que son tabúes.

El héroe, por fin, que es el tercer elemento del triángulo constitutivo del mito. Es un pecador, y la noción de pecado es un ingrediente importante del mito. Su apetito sexual no admite ni freno ni traba: no puede ver a una mujer sin desearla. Siente predilección por las vírgenes. Los obstáculos que salvar no hacen más que incrementar su afán de conquista. Uno de los juegos favoritos del héroe consiste en seducir a una mujer, amada

² Seguimos la tradición que atribuye a Tirso de Molina la paternidad de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

³ ¡Que me abrazo! No me abrases con tu fuego (*El Burlador de Sevilla y convidada de piedra*, Acto III, Esc. XXI).

e incluso amante de otro hombre o destinada a otro, para abandonarla en seguida. Cualquier treta le vale para lograr sus fines. Se hace pasar por otro: por el amante a favor de la sombra, y por lo tanto engaña a un amigo; promete el casamiento, y todo esto con la seguridad de que el alto linaje de su familia le garantiza prácticamente la impunidad. De esta impunidad debida a la estirpe resulta, en la versión tirsiana del mito, la separación entre la justicia divina y la humana. La primera sustituye a la segunda porque la justicia humana -imperfecta- no cumple como debiera. Además de esto, llega a ser el lenguaje de Don Juan un verdadero calco del de su interlocutor, pero es una copia perversa en el sentido en que finge reconocer los valores en que se sustenta el discurso de su interlocutor (amor, casamiento, familia, religión) y, en realidad, los subvierte. Es decir que el intercambio de palabras por parte de Don Juan no es un verdadero intercambio sino mera palabra. Don Juan es incapaz de un lenguaje que transmita la verdad. Su palabra es mentira: es puro espectáculo, puro juego. Juega esencialmente con la institución monogámica que es el casamiento. Es un seductor que crea la ilusión mediante la palabra, que fascina por las apariencias. Es el disfraz en carne y hueso, es la máscara personificada. Ahora, cuando, después de burlarse repetidas veces de un sacramento, profana lo sagrado turbando la paz de los muertos, ya es demasiada transgresión y se hace necesaria una condenación ejemplar sin posible arrepentimiento para que, en última instancia, triunfe el orden y el transgresor quede aniquilado.

Para terminar, después de analizar los elementos constitutivos del mito (estatua, mujeres, héroe), conviene evocar a otro personaje que puede integrar el triángulo mínimo: el criado. De hecho, pertenece a este triángulo en la medida en que suele ser el doble y el reverso del héroe. El es quien explica las acciones del amo y lleva la cuenta de las mujeres conquistadas. Además, sus preguntas, su desasosiego, la constante referencia al orden perturbado por Don Juan y al consiguiente castigo celeste que le espera hacen de él la conciencia del héroe así como una de las voces de la sociedad. El es quien normalmente introduce, en el discurso, el Cielo como la suprema instancia.

Sobre esas bases, es evidente que dentro de los elementos constitutivos el tiempo introdujo ciertas transformaciones. Si no, el mito no sería más que un calco permanente de sí mismo y muy pronto desaparecería. No viene al caso aquí un estudio diacrónico de las variaciones sufridas por este núcleo constitutivo a lo largo de los siglos. Sólo voy a indicar algunos enfoques para situar mejor el *Don Juan* de Torrente Ballester.

El muerto, el comendador, va perdiendo crédito y esto ya desde Molière que insiste sobre su vanidad. El dramaturgo francés censura en él un engrandecimiento que va más allá de la muerte⁴. Sin embargo, al finalizar el siglo XVIII, la ópera de Mozart -Da Ponte, *Don Giovanni*, restituye al invitado de piedra su grandeza⁵. Ahora, la edad moderna se muestra muy escéptica frente a los castigos celestes, sobre todo cuando se manifiestan de forma tan aparatosa. Parece evidente que, andando el tiempo, los escritores modernos tendrán cierta dificultad en conservar este elemento constitutivo del mito. La tendencia, ya en el siglo XIX, va hacia un castigo por vías más naturales: un desafío con el hijo del comendador (o sea con un vivo), un suicidio, o sencillamente la vejez, que tortura y degrada al protagonista. Así que, con el tiempo, se tiende a eliminar la estatua y, por lo tanto, el lugar sagrado que le correspondía, reelaborando sustanciosamente este elemento constitutivo.

También el grupo femenino padecerá ciertas modificaciones. En el siglo XVIII tiende a multiplicarse el número de las mujeres, perdiendo así vida propia y valor dramático. Y, aquí también, cumple la ópera *Don Giovanni* un papel determinante restaurando el triángulo constitutivo en toda su pureza y devolviéndole a Ana, la hija del comendador, su lugar preponderante. De esta ópera surgieron además interpretaciones que influyeron poderosamente en la versión romántica del mito de Don Juan.

Entre dichas interpretaciones es de recalcar la de Hoffmann que, en su novela corta *Don Juan*, analiza la obra mozartiana viéndola a través del prisma de su propia sensibilidad. Para Hoffmann, Ana es la mujer desti-

⁴ Molière, *Don Juan ou le festin de pierre*, (Acto III, Esc. V).

⁵ Representado por primera vez en Praga en 1787.

nada por el cielo a revelar a Don Juan la parte divina de su naturaleza; está predestinada para salvarle: y ésta es una de las tendencias que manifiestan las versiones románticas, la de un Zorrilla por ejemplo⁶. En este caso, el grupo femenino, de hecho, se reduce a una mujer, siendo la inconstancia del héroe un elemento ya involucrado en el pasado.

En cuanto al héroe, su metamorfosis sigue la variación de los otros elementos. El siglo XVII hizo de él un pecador empedernido y condenado por confiar demasiado en la gracia divina: no basta el arrepentimiento de última hora para el Dios justiciero de Tirso, verdadero Dios del Antiguo Testamento. El siglo XVIII lo rebaja al nivel del petimetre libertino. La ópera mozartiana obra también en él: le restituye su grandeza permitiéndole además que goce -y esto es algo nuevo- de la simpatía de los creadores que, en adelante, van a interesarse por el mito. En el siglo XIX, Don Juan llega a salvar su alma merced al arrepentimiento provocado por el amor de una mujer. En una palabra, Don Juan sigue siendo un conflicto encarnado en un personaje ejemplar, pero lo que varía es el sentido del conflicto.

Estas precisiones, aunque muy breves, permitirán captar más claramente la tradición y la originalidad en la visión del mito que propone el *Don Juan* que hoy nos ocupa.

Antes de analizar la originalidad de la versión torrentiana del mito, recordemos brevísimamente cómo se presenta la obra. Consta de un relato principal (o relato matriz) en el que se van integrando otros relatos referidos por otros narradores. El relato matriz cuenta la extraña aventura que vivió en París un periodista español interesado por el mito de Don Juan que se encontró en las calles de la capital francesa con una pareja que dice ser Leporello y Don Juan. El primero se presenta como un demonio enviado por el infierno para saber si Don Juan está predestinado o no y pretende que el hombre que le acompaña es Don Juan, un Don Juan de unos 370 años. Colocado como título de la obra, el nombre mítico -Don Juan- ya

⁶ Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, representado por primera vez en 1844 y editado el mismo año.

permite al lector prever todo un programa de comportamiento por parte de los protagonistas de este relato. Pero, como ya se puede suponer con el rápido resumen que precede, este nombre sumamente semantizado, irá perdiendo su significado tradicional que se transformará en el trancurso del relato manifestando la tensión constante entre el Don Juan, fruto de un saber común del productor y del receptor (es decir del autor y del lector) y el Don Juan, creación personal de Torrente, una tensión entre los invariantes y precisamente la variación.

Una de las grandes originalidades del *Don Juan* torrentiano es la presentación que nos hace del héroe antes de que sea Don Juan. El hijo de Don Pedro Tenorio no nació Don Juan, se hizo Don Juan o mejor dicho lo hicieron Don Juan, como vamos a verlo. Juan Tenorio a partir de los diez años vive en Salamanca estudiando; lleva la vida de un buen cristiano hasta tal punto que, cuando muere su padre, tres emisarios de órdenes religiosas le ofrecen entrar en su respectiva congregación. Tanto el jesuita como el dominico y el mercedario se refieren a que Juan Tenorio "piensa entrar en el sacerdocio"⁷. Aunque el joven precisa que no se ha determinado todavía, está claro que su forma de vivir pudo dejarlo augurar. El propio Juan Tenorio ofrece una síntesis de su vida de estudiante en esta forma: "Jamás pisé una taberna salmantina, ni recibí de tapadillo a una prostituta, ni rondé rejas, ni anduve a cencerros tapados. Llegué a los veintitrés años virgen, y, lo que es más raro, sin que la presencia o la imagen de una mujer turbase mis entrañas y me hiciese apetecer la carne. [...] Era un chico estudioso, y en el estudio, y en algunos deportes, consumía tranquilamente la fuerza de mi juventud"⁸. O sea que el Juan Tenorio joven es estudioso y virtuoso, concretamente, casto cuando deja Salamanca para Sevilla donde acaba de morir su padre. Y ésta es una visión poco frecuente del Don Juan: los autores que se interesaron por el mito no suelen ofrecer a su público la prehistoria del Don Juan o su pró-

⁷ Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona: Destino, 1981, p. 91. En adelante se cita por esta edición.

⁸ P. 149.

logo para decirlo en palabras de Leporello. El criado de Don Juan le ofrece al periodista contarle cómo conoció a Don Juan y, ante sus reticencias, le puntualiza: "-Si aspira a enterarse de cómo fue la vida de Don Juan, este cuento mío es una especie de prólogo"⁹. Ahora que aquí, aparte de introducir un cuento dentro de la novela, esta prehistoria del Don Juan le permite al creador ofrecer al lector una profundísima variación del esquema mítico.

En efecto, la prehistoria del Don Juan permite recalcar el papel nefando desempeñado por el comendador. Unas líneas metadiscursivas del texto torrentiano nos ponen inmediatamente sobre aviso: "Mis relaciones con don Gonzalo de Ulloa comenzaron poco después de la muerte de mi padre. Jamás se ha dado a don Gonzalo la importancia instrumental que en realidad tuvo"¹⁰. Y es que el comendador que tradicionalmente en el mito donjuanesco representa la virtud, el orden y suele ser el emisario del cielo es el que, en el relato torrentiano pervierte al joven Juan Tenorio porque es rico y así piensa poderlo desplumar fácilmente. El comendador, tal como lo ve Torrente, está mucho más cerca de las comedias de comendadores (tipo *Fuenteovejuna*) y aún peor que del comendador del mito creado por Tirso. La transformación operada por el novelista gallego es pasmosa: Gonzalo de Ulloa es un ser totalmente corrompido; tiene para con su hija un comportamiento que roza en el incesto; por interés engaña a una mujer con falsas promesas de casamiento e incluso con un falso casamiento y esto con una judía, lo cual resulta ser una profanación absoluta del sacramento. Por su forma de portarse y de hablar pervierte a los seres y en primer lugar a Juan Tenorio y subvierte los valores que regían la vida del joven (la sinceridad, el amor, la religión). La hipocresía es el código de vida del comendador; es hipócrita en sus gestos, en sus palabras y en todo su comportamiento social. Está convencido de que todos los vicios están permitidos con tal de salvar las apariencias y de arrepentirse, incluso de modo puramente verbal, en el último trance de la vida y así lo

⁹ P. 67.

¹⁰ *Ibid.*

explica a Don Juan. Al pervertir al joven, el comendador se burla de las enseñanzas del recién fallecido Don Pedro Tenorio, del que se dice amigo, y ofende a todos los Tenorios muertos en la persona de su descendiente. Así lo entienden ellos y se lo hacen saber a Don Juan mientras están reunidos con él en su paraíso particular. Aparte de engañar a un amigo, el comendador se burla de los muertos¹¹. Hipócrita, subversivo, transgresor, el comendador torrentiano tiene todos los vicios del Don Juan mítico; es el condenado de la obra y la estatua es su infierno¹². Cuando reaparece en la función teatral que se da en París, lo hace bajo la forma de un payaso (el típico payaso blanco¹³) tan embustero muerto como lo fue vivo.

Aunque el comendador es seguramente uno de los elementos constitutivos del mito que más variación conoció andando el tiempo, un cambio tan radical, hasta la total inversión de los signos, llama poderosamente la atención del lector que se pregunta a qué responde un cambio tan drástico. Y esta pregunta se la hice a Gonzalo Torrente cuando nos encontramos en la Academia de Bellas Artes de Roma donde se organizó en noviembre de 1985 un acto conmemorando la estancia de Valle-Inclán en Italia, donde entre 1933 y 1935 fue director de la Academia Española en la ciudad eterna. Los dos días que pasamos en la capital italiana fueron, aparte de las ponencias, momentos de charlas largas con Don Gonzalo que en ningún momento se negó a hablar de sus obras y al revés se prestó con una magnífica paciencia a escuchar y contestar mis preguntas que versaron esencialmente sobre su *Don Juan* que siempre me fascinó. Y una de

¹¹ Mientras que Don Juan deja muy claro que, si invitó al comendador después de muerto, fue por cortesía.

¹² "-No mienta Comendador. Usted no está en el cielo.

-¿Cómo que no? ¿A dónde piensas tú que pueda ir don Gonzalo de Ulloa? ¡A los cielos más altos, y cerquita de Dios, como corresponde a mi calidad y mis títulos! [...]

- Pero no está en el cielo.

- El cielo, para mí, es esta estatua solemne en que me siento perfectamente retratado

- Pero pertenece a la jurisdicción de los infiernos.

- Admitido, pero con trato excepcional" (p. 319-320).

¹³ "Por el espejo entreabierto asomaba la cara enharinada de don Gonzalo" (p. 331).

mis preguntas fue precisamente: ¿Por qué tanto cambio en el Comendador? Y debo decir que a esta interrogación precisa, el autor del *Don Juan* tuvo una respuesta clarísima y fue: "Por Zorrilla". Y explicó que para él la actitud del comendador de Zorrilla ante el arrepentimiento del Don Juan era imposible de aceptar para un cristiano. A Don Juan que, de rodillas, suplica:

*Míralo bien, don Gonzalo;
que vas a hacerme perder
con ella hasta la esperanza
de mi salvación tal vez
Don Gonzalo responde:
¿Y qué tengo yo, Don Juan
con tu salvación que ver¹⁴?*

Esta última réplica en la medida en que desmiente toda dimensión cristiana fue determinante, según el propio Torrente, en su creación del comendador, personaje para el que el autor practica la máxima variación.

Frente a aquel comendador que subvierte los valores de los demás, Don Juan, al revés, le da sus propios valores a Mariana, la prostituta con la que hizo el comendador que se acostara. Y, sin haberle prometido nada ni desde luego haberla engañado con falsas promesas de casamiento, se casa con ella redimiéndola cuando, en la estructura que nació de la pluma tirsiana, Don Juan se sirve de cualquier mujer como de una prostituta y cuando, en el mito visto por los románticos es la mujer la que redime a Don Juan y no a la inversa.

Del Don Juan tirsiano se ha podido decir que es el hombre sin nombre en la medida en que lo disimula para engañar mejor a las mujeres, y está claro también que se vale de su estirpe para escapar a la justicia humana. La creación de Torrente es también en este punto de una absoluta originalidad. Efectivamente su Don Juan, como parte del destino que

¹⁴ J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid: Cátedra, p. 176.

elige, decide rechazar su nombre patronímico, no para engañar mejor sino para ser sincero consigo mismo y con los demás. Rechaza el peso de la estirpe, la dictadura de sus antepasados que le impusieron su conducta. Aquel gesto subversivo hace que abandone todo clasificador de linaje. Ya no es ni Tenorio ni Moscoso; ya no tiene nombre patronímico. Sólo es Don Juan, es decir una singularidad desconectada de su raza de donde el hecho que el título de la obra no sea *Don Juan Tenorio* como en Zorrilla sino *Don Juan a secas*. Y de donde el hecho también de que, cuando asiste a algún acto, lo llamen Juan Pérez, apellido tan usual que es casi como no tener apellido propio.

El mito de Don Juan, nacido en el teatro, pasó prácticamente por todos los géneros a lo largo de los siglos: la poesía, el ensayo, el cuento, la novela, la ópera, eligiendo cada autor el género que más le convenía (Espronceda o Baudelaire el poema, Hoffmann o Mérimée el cuento, Marañón el ensayo, Mozart la ópera). En uno de sus escritos críticos sobre el teatro, Torrente se interrogaba a propósito del género que mejor le convenía al mito de Don Juan. Concluía que, a pesar de los enormes recursos que poseía la novela, un *Don Juan* novelesco quedaría amputado. Ahora, en su *Don Juan* resolvió el problema de una forma admirable. En el manuscrito de la obra (sin fecha), la portada lleva como título: *DON JUAN* seguido por un subtítulo en minúscula : *Historia de humor para eruditos*. En el segundo folio del mismo manuscrito que se presenta como una portadilla, el título se repite en esta forma: *DON JUAN novela*. O sea que, desde el manuscrito, se percibía la ambivalencia genérica de la obra, su doble pertenencia a través de los dos subtítulos (historia y novela). Los dos van a desaparecer en el volumen publicado. Y, en un prólogo que no existía en el manuscrito, el autor explica esta doble desaparición subrayando sin embargo la ambigüedad genérica de su creación:

Hace bastantes años empecé a escribir una serie de narraciones con el título general de "historias de humor para eruditos" [...] Había "Don Juan" de formar parte de la serie, aquel "Don Juan", no éste, porque el de entonces hubiera sido distinto. [...] Ahora, mi propósito es meramente literario. Sumar a las muchas existentes mi particular versión de Don Juan.

Que es, en cierto modo, tradicional, y, en cierto modo, no. El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas (e incluso entre ellas algunas que, si se refieren a un "Don Juan", no lo llaman así, como el estudiante salmantino de Espronceda y el protagonista del estupendo cuento de Mérimée). Si algún erudito se entretiene alguna vez en analizar mi historia, a sus cuidados encomiendo poner en claro de acuerdo con su oficio, los muchos préstamos tomados a mis muchos predecesores. Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este Don Juan sea mi "Don Juan". Es cierto que, en su mayor parte, mis aportaciones personales no son imágenes, sino conceptos. Por eso, sólo por eso, prefiero llamar "historia" y no "novela" a esta obra mía. La novela, tal y como yo la concibo, es otra cosa. Sin embargo, esta "historia" tiene estructura novelesca, y a escribirla apliqué mi oficio de novelista¹⁵.

O sea, no es novela sino historia, pero una historia con estructura novelesca, es decir que pertenece la obra a un género poco definido, algo híbrido y esto, lejos de perjudicarla la enriquece notablemente. En efecto, la obra torrentiana apela a una pluralidad de géneros. La novela, el teatro, el ensayo se unen paradójicamente en esta obra multiforme: el teatro contado en la novela, la novela referida como teatro, y el ensayo -el ensayo sobre el paraíso perdido- que es a la vez poema, como lo señala el propio autor en su prólogo, novela y teatro¹⁶. Al usar conjuntamente estos géneros, Torrente consiguió sumar a los recursos de la novela los del teatro sin que quede en absoluto amputado el mito nacido en y para el teatro. La riqueza de la novela es, bajo su pluma, la máscara de una representación teatral. Efectivamente, en el último capítulo de la novela, el narrador del relato primero -un periodista español interesado por el mito de Don Juan-

¹⁵ Pp. 11-12.

¹⁶ "Me he tomado tremendas libertades, y no es la menos grave esa inclusión en el cuerpo narrativo de dos "bloques" que rompen la unidad planteada: el que llamo "Narración de Leporello", y el que no llamo de ninguna manera, pero que pudiera llamar "Poema del pecado de Adán y Eva" (p. 12).

presencia una función teatral anunciada desde el primer capítulo: "Mientras el cielo calla" aunque, como lo indica Leporello "debiera titularse "El final de Don Juan"¹⁷. Es una función ya ambigua desde el principio: en el telón que separa la escena de la sala el narrador ve por momentos la careta de la comedia e inmediatamente después la de la tragedia. Presencia aquella representación conservando una enorme distancia y sin creer en ningún momento en lo que ve. El mismo parlamento de los actores dice que es teatro e impide toda ilusión teatral: "El comendador se acercó a ella [Elvira].

- Si vas a acabar matándole, ahorramos una escena."

Y cuando Elvira se clava el puñal en el pecho:

- Esto es un error -gritaba don Gonzalo-. La escena no es así"¹⁸.

Ahora bien, hablé antes de teatro contado en la novela y efectivamente ésta es, como se pudo apreciar en el breve ejemplo que acabo de dar, una función teatral contada dentro de la novela y bajo forma novelesca. Pero al lado de esta función teatral existe otra que no dice explícitamente que lo es y en la que el narrador del relato primero está mucho más directamente implicado ya que en ella también él es actor: la que se da por las calles de París y en el picadero de Don Juan. Hablo aquí de función teatral a dos niveles: primero el campo semántico más usado para definir a Don Juan y Leporello con los que el narrador vive aquella extraña aventura parisina es el de la representación teatral e incluso cinematográfica. Menudean en el relato palabras o expresiones como: "farsante", "disfraz", "traidor de melodrama", "tonillo amanerado de los actores españoles", "criado de comedia", "galán de cine". La forma de hablar, el gesto, la manera de caminar de los dos personajes tienen que ver con el código teatral. Al referir su propia historia, la voz de Leporello "tan espontánea, dejó de serlo: hablaba con ese tonillo amanerado de los actores españoles cuando interpretan teatro clásico"¹⁹. Cuando se dispone a recitar el poema de

¹⁷ P. 254.

¹⁸ P. 339.

¹⁹ P. 68.

Adán y Eva, "Recordaba la actitud de las recitadoras hispanoamericanas y, cuando termina, el texto puntualiza: "Durante media hora, había recitado, había declamado, había representado. Sus ojos relucían, sus manos se clavaban en el aire, su rostro gesticulaba, su cuerpo entero bailaba. Una vez había echado mano del hongo, y, por virtud de sus palabras, lo había convertido en imagen del Universo"²⁰. Las casas parecen pertenecer a un decorado: el periodista no consigue volver a encontrar el piso de Don Juan cuando intenta llevar a Sonja. Incluso el número de teléfono que tantas veces marcó Sonja sólo tiene realidad cuando está Don Juan para contestar. Y el narrador constantemente oscila entre la ilusión y la denegación, lo que es una manera muy original de enfrentar el mito y la razón conocedora. Pero podemos hablar de representación teatral también a otro nivel: merced a la demultiplicación del narrador el texto torrentiano ostenta una especificidad de la enunciación teatral que es la circulación de la palabra (con una pluralidad de narradores: el narrador del relato primero, Leporello que narra su historia y la del paraíso, Don Juan que escribe su historia invadiendo el ser del narrador primero y valiéndose de su mano para que trace el relato con una especie de escritura automática). En el encuentro romano al que aludía antes, intrigada por esas migraciones del alma de Don Juan, le pregunté a Torrente si se interesaba por el espiritismo a lo cual me respondió que, sin llegar al espiritismo, se interesaba por la parasicología, pero que para el *Don Juan*, lo que había buscado esencialmente era la posibilidad de una narración en primera persona fuera del relato matriz propiamente dicho o sea la circulación de la palabra de la que hablaba antes que permite que se mezclen casi todos los géneros literarios que acogieron al mito de Don Juan en una sola obra.

Este juego constante de ilusión-denegación que culmina en la función teatral, pero que está presente en toda la obra con un narrador primero que sólo tiene el saber cuando no es él mismo y está investido por otro, pone de manifiesto permanentemente la búsqueda, la del narrador ; la del lector. Y no olvidemos que el mito está precisamente en la búsqueda

²⁰ Respectivamente, pp. 273 y 288.

da y en la creencia y no en el saber. Cuando llega el saber, desaparece el mito. En el *Don Juan* torrentiano nunca se llega a saber quiénes son realmente aquellos dos seres extraños que se dicen Don Juan y Leporello y está bien así: si se supiera ya no habría mito.

La misma estructura de la obra es otra fuente de originalidad. En una de las numerosas conversaciones que mantuvimos en Roma, hablamos de la estructura del *Don Juan*. Torrente se mostró muy preciso: siempre trata, dijo, de construir sus obras según una estructura que se pueda dibujar. Y de hecho esta estructura la fue trazando en el mantel (de papel) de la *trattoria* romana donde cenábamos. Toda la obra descansa en dos columnas portadoras constituidas la una por el relato de Garbanzo Negro y la otra por el poema sobre el Paraíso, los dos "embuchados", como las llama en su prólogo²¹. El primer relato plantea el problema infernal de la libertad del hombre -tan infernal que se discute precisamente en los infiernos y el que lo presenta es un demonio, humorística transposición de la *Querella de Auxiliis*-; en cuanto al poema, revela las consecuencias del pecado del primer hombre: la pérdida de la comunicación con Dios y con el cosmos entero, una comunicación que el ser humano no volverá a encontrar a partir del momento en que peca por primera vez, ni siquiera con la mujer a la hora del amor. Entre estas dos columnas que se levantan frente a frente está textualmente expuesta toda la vida de Don Juan (cap. 3° y 4°), y son las dos columnas las que la sostienen y la explican. En ellas tiene sus raíces, como lo indica el propio Leporello²². Explican su rebeldía frente a Dios que no avisa, Dios que calla y permite el pecado. Así que él, Don Juan, para manifestar su disconformidad con la obra de Dios, decide "ser pecado"²³. Además este tipo de estructura permite la circularidad sugerida por las últimas palabras de Leporello al final del volumen.

²¹ P. 12.

²² "Y podrá enterarse, además, de cómo la vida de Don Juan tiene sus raíces en el cielo y en el infierno" (p. 67).

²³ "-No estoy en pecado; soy pecado" (p. 177).

El periodista español, el narrador del relato primero, está ya en el tren para volverse a Madrid y en el andén aparecen para despedirle Don Juan y Leporello que le grita: "-¡Adiós, adiós! -me gritaba en español-. ¡A ver si vuelve pronto!"²⁴ Y todo puede volver a empezar según el eterno recorrido del mito, con el Don Juan eternamente vivo.

Y llego al último rasgo de originalidad que quisiera abordar hoy: el hecho que este Don Juan del siglo XX, escrito por un autor español, viva en París y que la función *Mientras el cielo calla* o *El final de Don Juan* se represente en la capital francesa. Cuando le pregunté el por qué de esta localización a Torrente, me contestó en seguida: "por Sartre". Y es verdad que, a mediados de nuestro siglo XX, el lugar donde se planteó de la forma más aguda en el terreno filosófico el problema de la libertad del hombre fue París donde nació y se desarrolló el existencialismo. En el *incipit* del *Don Juan* y en los dos párrafos siguientes están presentes todos los lugares que anuncian los problemas planteados por la obra: el parisino barrio de San Sulpicio es un embrague sobre la teología, el amor y la filosofía. El Gran Seminario de San Sulpicio dejó una huella doble en el barrio: las librerías religiosas y el recuerdo del Caballero Des Grieux que allí se retiró desesperado de la traición de Manón a la que amaba locamente. Esta barrio además, por los años 50-60, lindaba con la zona de París donde se citaban los existencialistas y desde el principio, el texto alude al café *Aux deux magots*, lugar de reunión de Sartre mientras el tercer párrafo se cierra sobre la mención de *L'être et le néant*, una de las obras más conocidas del escritor existencialista. No lejos de allí, y también lo señala el texto, está el *Le vieux colombier* que, como teatro de arte y ensayo, ya anuncia la novedad que significa la mezcla de los géneros de la obra y, por supuesto, la pieza final.

Torrente vivió en París unos meses en el 36, estancia truncada por la Guerra civil como se sabe. Le gustaba recordar que el personaje de Don Juan "...un correcto varón de unos cuarenta años, bien conservado, vestido de traje gris, grises también los aladares y el bigote"²⁵ con sus gafas

²⁴ P. 346.

²⁵ P. 6.

oscuras le fue sugerido por un hombre fugazmente entrevistado por él en un café de la capital francesa. Sólo lo vio de lejos como el narrador del relato matriz ve a Don Juan, pero aquel señor le impresionó enormemente.

Pero no son éstos los únicos vínculos de Gonzalo Torrente Ballester con Francia y quisiera para terminar rescatar algunas líneas de un texto sin publicar, que yo sepa, que leyó en Dijon el 5 de octubre de 1988, en el momento de recibir el *Doctorado Honoris Causa* que le otorgó la Universidad de Borgoña. Después de indicar que ya se sentía integrado en el cuerpo de la universidad francesa, puntualizó: "No soy el primer miembro de mi familia en tener aquel honor: un fraile de la orden carmelitana, Fray Juan Ballester, fallecido en Palma en 1374, enseñó la teología en París [...] Su nombre creo que está olvidado salvo en la región donde nació y en la memoria de sus familiares. Si ahora evoco su figura, es para mostraros que las relaciones intelectuales de la gente que llevó mi nombre a Francia son largas y antiguas". Evoca luego la figura de su padre que hablaba perfectamente el francés con el buen acento de la región de Touraine y en cuya biblioteca pudo leer a Chateaubriand, Merimée, Saint-Simon y Descartes. Y siguió: No sólo la literatura francesa, sino toda vuestra cultura, incluida la Historia de Francia, colaboraron en la constitución de mi personalidad intelectual inmediatamente después de la literatura, la cultura y la Historia de mi país. No es ésta una afirmación oportuna o gratuita: en mis libros, en todos mis libros se pueden encontrar huellas de mis lecturas francesas, se pueden señalar bien visibles las influencias de vuestros grandes escritores, desde los recuerdos de Rabelais hasta los de Baudelaire, Bergson, Mallarmé, Valéry, Sartre. También fui profesor de Literatura: como tal en mis últimos años de docencia recibí con entusiasmo e hice mías las ideas y los métodos de aquel gran esfuerzo intelectual que constituyeron las diversas teorías críticas creadas en vuestras universidades. La huella de aquellas ideas son tan claras en mi obra crítica como la de vuestros escritores en mi literatura narrativa".

Creo que, incluso si Torrente sólo hubiera dado a la literatura el *Don Juan*, la obra es tan sumamente original y tan profunda bajo el permanente humorismo que el título de *Doctor Honoris Causa* concedido por la Universidad de Borgoña quedaría plenamente justificado.