

Notas al **Don Juan** de Torrente Ballester

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

0. Gonzalo Torrente Ballester es un autor en el que se aúna la mala suerte con la inteligencia. Mala suerte a causa de un no reconocimiento de su obra y a un silenciamiento de su nombre por gran parte de la crítica. Y también inteligencia, que se ha puesto de manifiesto a través de toda una vida dedicada a la enseñanza y a la crítica —ahí están para testimoniarlo: *Teatro español contemporáneo*, *Panorama de la literatura española contemporánea*, *El Quijote como juego*, etc.—. Pero esta misma inteligencia le jugó una mala pasada, que fue crear obras donde la cultura, lo ensayístico, lo literario..., en una palabra las ideas, tenían una importancia, ya sea tangencial, ya sea nuclear. Y así, al igual que Pérez de Ayala en otro tiempo —aunque el escritor asturiano da una mayor cabida a lo cultural que Torrente y la novela se resiente de prefiguraciones, por encarnar una tesis y tiende a encorsetarse, el ferrolano es más novelista, está más avisado, es más imaginativo—, se convierte en un escritor de minorías. Porque, alguno ya lo dijo antes, en este país tener cultura y demostrarlo es un pecado que no se perdona —si comparamos la novela intelectual española con la anglosajona, tenemos que optar por pensar que en España no existe.

En la actualidad, el panorama en torno a nuestro escritor se va aclarando, pese a que ya antes alguien había roto una lanza a su favor, como por ejemplo cuando se le concede el premio de la Fundación March de novela en 1959 por *El señor llega*, a fin de que finalice la trilogía *Los gozos y las sombras* comenzada por aquel título. Pese a todo la obra no tuvo éxito, al igual que las que siguieron. Sólo con *La saga/fuga de J. B. Torrente* pudo conquistar los laureles y los plácemes de la crítica y el público¹. Hoy el volu-

¹ Las razones del cambio de orientación de los lectores respecto a Torrente están explicadas por él mismo en una entrevista de M. FARTOS y R. DE LA FUENTE, "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester", *ACHE*, n.º 1, enero 1980, p. 15-18.

men de su producción narrativa es bastante considerable², y nadie le niega su categoría, aunque los estudiosos todavía no han comenzado un estudio amplio y sistemático de su obra.

Don Juan aparece en 1963³ y nadie lo tomó en consideración. Los estudios de conjunto a los que hemos tenido acceso —no conocemos ninguno que se dedique sólo a Torrente o a su *Don Juan*—, y que tratan más o menos extensamente sobre esta obra son los de M. García-Viñó en 1967⁴ que dedica a la obra un artículo completo, Antonio Iglesias Laguna⁵ en 1969, Gonzalo Sobejano⁶ en 1970, José Domingo⁷ en 1973 e Ignacio Soldevila Durante⁸ en 1980. Por lo que se refiere al resto de bibliografía que hemos consultado, o bien no citan a nuestro autor, o bien estudian otras obras —sobre todo *La saga / fuga*— y sólo nombran o hacen una mínima referencia al *Don Juan*.

El propósito de nuestro ensayo radica en bucear dentro de la compleja obra de Torrente y sacar algunas notas que nos ayuden en la comprensión de su sentido.

1. La narración se inserta en París⁹. En una de las librerías del barrio latino repara —el narrador— en un curioso personaje, Leporello —Torrente toma prestado el nombre de la ópera de Mozart *Don Juan*, donde hace oficio de criado del Burlador, como aquí—, con el que se encontrará repetidamente hasta trabar contacto con él. A partir de aquí la acción se intensificará y entraremos en el laberinto donjuanesco. El punto crítico de la intromisión del narrador dentro de la historia de Don Juan y que él nos cuenta se encuentra, cuando Leporello le lleva al «picadero» de su amo para asistirle de un tiro

² Javier Mariño, Madrid, Editora Nacional, 1943; *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, Madrid, Nueva Epoca, 1946; *Ifigenia*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950; *Los gozos y las sombras* I. *El señor llega*, Madrid, Arión, 1957, II. *Donde da la vuelta el aire*, íd., 1960, III. *La pascua triste*, íd., 1962 (están reeditadas en Alianza Editorial); *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963; *Off-side*, Barcelona, Destino, 1969; *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino, 1972; *Fragments de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977; *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979.

³ Op. cit.

⁴ M. GARCÍA-VIÑÓ: "El *Don Juan* de Torrente" en *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 129-140.

⁵ ANTONIO IGLESIAS LAGUNA, "Gonzalo Torrente Ballester, el intelectual" en *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española, 1969.

⁶ GONZALO SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1970, Vid. pp. 177-180.

⁷ JOSÉ DOMINGO, *La Novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1973. Vid. el volumen II que va de la postguerra a nuestros días. Habla de nuestro autor en pp. 31-34.

⁸ IGNACIO SOLDEVILA DURANTE, *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980.

⁹ También *Juan Mariño* está localizada en la capital francesa. Sobre las razones para la localización del *Don Juan*, vid. la entrevista ya citada p. 16-17.

que ha recibido por mano de su última conquista, Sonja. Así Leporello le contará su propia historia —el capítulo segundo— y le invitará a que intente conquistar a Sonja. Por ella y el criado aprenderá nuevas cosas de Don Juan y su increíble técnica amorosa. Lógicamente fracasa en sus intentos de acercamiento a la bella sueca.

La obra está marcada por un continuo tono dialéctico y dialogal, ni siquiera roto por las historias interpoladas que mantienen el mismo estilo.

El narrador a partir del capítulo tercero entra en un estado, en ciertos momentos, de ensoñación, debido a la transmigración del alma de Don Juan en la suya propia. Así revivirá escenas de una vida que no le corresponde. Por medio de este procedimiento la acción podrá continuar —y también demostrar cómo el secreto de Don Juan es la fascinación que produce independientemente de lo demás; ya que el mismo narrador cuando está poseído por el alma de Don Juan atrae el deseo de las mujeres, cosa que no consigue cuando desaparece el fenómeno— en el capítulo cuarto, constituido por unas cuartillas que escribe en aquel estado, y que constituyen el inicio de la historia de Don Juan. Se nos relata el descubrimiento del cuerpo, del placer, en un hombre virgen hasta los veintitrés años; cómo se rebela contra Dios; la importancia que tiene para él el pertenecer a un linaje —que le va a determinar—; las primeras seducciones; la muerte del Comendador; la no seducción de Elvira —la doña Inés de Zorrilla—; y la huida de España. Aquí terminan las cuartillas y acaba el capítulo cuarto.

El capítulo quinto va a desarrollar la última etapa histórica de Don Juan, que hemos conocido ya hecho y plenamente evolucionado en el primer capítulo. Ahora toma la palabra Leporello, que nos dice cómo llegaron a Italia y las peripecias y amoríos que allí discurren. Destaca el episodio de doña Ximena. La muerte de ésta le impelerá a regresar a España. El resto de la historia no la cuenta ya Leporello —por boca del narrador—, sino que la representan él y su amo en un teatro, al que acudirán el narrador y Sonja, y que trata de las últimas hazañas de Don Juan: el engañarse a sí mismo con su propia mujer, el convidado de piedra, el suicidio de Elvira, seducida pero no poseída, y la muerte de Don Juan. Se juzga si el Burlador tuvo o no libertad. El se reafirmará en ella, renegará de su casta y se marchará, seguido de Leporello, que, en cierta forma, reafirma, también, su albedrío. Antes de salir del escenario dando por terminada la función afirma Don Juan que el infierno está en cada uno de nosotros, no en los demás, como aseveraba Sartre, y se marcha para siempre a ser él mismo.

Acabada la obra, al narrador se le acaba, también, su papel, y no le queda más que regresar a España. Eso sí, Leporello y su amo le despiden desde el andén.

2. *Don Juan* «nació —dice Torrente en el prólogo— de un empacho de realismo»¹⁰. Ese empacho corresponde a su trilogía *Los gozos y las sombras*, que le había ocupado varios años. De esta forma, en el *Don Juan* van a primar los valores imaginativos, fantásticos, que no tuvieron un cauce amplio en su anterior obra y que para él por temperamento y educación dice: «me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario» (pág. 9); puesto que realidad y fantasía no son para el escritor ferrolano una dicotomía, sino una complementación. Como él mismo ha declarado pasa de un plano a otro con perfecta naturalidad. Su propósito al escribir esta obra «es meramente literario. Sumar, a las muchas existentes, mi particular visión de Don Juan». De aquí que se pueda clasificar la obra como novela ensayo¹¹.

El narrador, al contar en primera persona, pertenece, también, al mundo de la novela como un personaje más, y se identifica con el autor en ciertos rasgos.

Hay dos novelas interpoladas dentro de la obra: la de Leporello, escrita en tercera persona, y la de «El pecado de Adán y Eva», inserta dentro de la historia que Leporello cuenta al narrador, al recordar la charla de Don Juan con Dom Pietro. Las dos historias se hallan perfectamente engastadas dentro del cuerpo de la obra. De todas formas, parecen haber sido escritas antes que el resto, sobre todo la del «Pecado de Adán y Eva» pues su contenido, que hace referencia al tema de la obra, se halla anticipado en los capítulos anteriores. Torrente mismo nos dice en el prólogo que años antes de comenzar la novela ya había escrito y pensado sobre ella.

¿Pero cuál es la técnica empleada en esta novela? Nos atreveríamos a decir, que se trata de una técnica teatral. Toda la obra en la parte correspondiente a la narración actual se asienta en una serie de golpes de efecto que hacen que la fábula siga adelante: cuando el narrador va a abandonar

¹⁰ Vid. op. cit., p. 9. A partir de aquí las citas del libro no se remitirán a nota, sino que se colocará la página entre paréntesis al lado de la cita.

¹¹ En este sentido dice Soldevila: "En 1963 Torrente da rienda suelta de nuevo a su fantasía irónica y desmitificadora, construyendo la novela de la novelación de un mito, es decir, una obra en la que el proceso mismo de novelar está incluido. y en la que la complejidad casi infinita de facetas del mito (...) está presentada en una forma original: nos atreveríamos a llamarla híbrido de novela y ensayo". Vid. op. cit., p. 139.

el campo, porque cree que le están tomando el pelo, una llamada telefónica hace saber a Leporello y a él que Don Juan está herido en su piso; el mismo narrador para tener la oportunidad de volver a ver a Sonja, le declara, en el último momento de su visita, que el hombre de quien ella está enamorada es Don Juan; cuando a Don Juan se le aparecen sus antepasados utiliza otro golpe de efecto para subir en su consideración, etc. Por otra parte, los diversos capítulos se hallan divididos en párrafos que remedan, en cierta forma, las escenas de una obra dramática. El capítulo correspondiente a las cuartillas transcritas por el narrador se corresponde con el movimiento dramático del *Don Juan Tenorio* de Zorilla, aunque la interpretación y los hechos difieran en Torrente. El último capítulo está construido sobre la escenificación de un drama, en el cual se nos explica la última parte de la historia de Don Juan —aunque en forma de farsa.

¿Por qué el autor utiliza esta técnica? En primer lugar, es necesario señalar que Torrente antes de escribir novelas hizo teatro y que fue durante muchos años crítico teatral. Aunque su dramaturgia no tuvo éxito —hoy está sin reeditar— y la mayoría de las obras no llegaron a representarse, es un hombre que conoce y domina esta técnica; por lo tanto, es lógico conceder un cierto contagio. En segundo lugar, este modo de construir la novela como estructura dramática ya lo encontramos en *Los gozos y las sombras*, y en la siguiente novela a *Don Juan, Off-side*. Soldevila²¹ afirma que Torrente «propone la realidad como representación, el mundo como teatro. Por ello sus descripciones de los lugares en que transcurren las sucesivas secuencias narrativas corresponden exactamente a las instrucciones de puesta en escena que son habituales en los textos dramáticos (...) Todos los personajes son proclives a las «visiones»: en medio de la acción, sus imaginaciones fantasean y metamorfosean la realidad en ensoñación, sometiéndolas a los impulsos de su libido. Esos intermedios visionarios de los personajes se corresponden con otros intermedios, igualmente visionarios del narrador, que metamorfosea asimismo la realidad que está describiendo para presentarla como representación teatral (...) Los mismos personajes representan comedias, realizan elaboradas puestas en escena, e incluso pretenden manipular a los otros personajes de manera que las escenas se desarrollen de acuerdo con los planes previstos con sumo cuidado.» Soldevila parece olvidar al *Don Juan* al hablar de este procedimiento. De todas formas, la diferencia existente entre *Don Juan* y *Off-side* es, puramente, cuantitativa; es decir, la desfocalización, la tensión realidad/irrealidad es mucho mayor en la última —lo mismo que

¹² Vid. op. cit., p. 140.

en *La saga/fuga de J. B.*—, pues en la primera, por la misma naturaleza del tema la oposición no se siente tan flagrante. Pero el meollo para comprender, en última instancia, la utilización de esta técnica, aparte de la consideración vista que tiene para Torrente los conceptos de realidad y fantasía, viene dado por el tema. Queremos decir que el tema da la forma. Es decir, el autor ha visto el poder teatralizador de la figura de Don Juan. Decía don Miguel de Unamuno en el prólogo a *El hermano Juan*: «Porque toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es: histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representado, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriéndose. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu»¹³. Parte de este concepto es, también, compartido por Torrente, al igual que esa trascendencia del personaje, ausente en la mayoría de los anteriores donjuanes. Como vemos, realidad e irrealidad en la visión de nuestro autor son complementarias y el mundo es teatro. Unido a esto se encuentra el final de la obra. Terminada la representación de la pieza de teatro con la salida de Don Juan y Leporello, que han demostrado su incontrastable libertad, dice el narrador: «Al pasar cerca de mí, vi su rostro maquillado, sudoroso; los ojos brillantes de colirio; el traje ajado, de guardarropía, y la peluca que se le había torcido. Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que Don Juan y él no eran más que unos actores.

Me volví a Sonja, para comunicárselo, y hallé el asiento vacío. Al mirar a la puerta, vi su figura correr detrás de Don Juan.

—¡Bueno! Ella será también actriz, supongo» (págs. 353-54). Este final resulta un poco paradójico, pues la obra desemboca en farsa, y lo que es más el juego verosimilitud/inverosimilitud mantenido hasta este instante parece romperse —esto también choca a García Viñó¹⁴—. El carácter de farsa se corresponde con la representación de la obra de teatro «El final de Don Juan», y es típico del estilo desmitificador e irónico de Torrente. Y es lógico este uso paródico ya que el autor descubre la esencia ridícula de muchas situaciones dramáticas en los anteriores Burladores)¹⁵. El final puede tener el sentido siguiente: la necesidad de terminar la obra con un *tour de force* —es muy difícil dar otra salida que no sea ésta dado el tema y argu-

¹³ Vid. AMANDO C. ISASI ANGULO, *Don Juan: Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera, 1972, p. 548.

¹⁴ Vid. op. cit.

¹⁵ Vid. el prólogo de la obra ya citada, p. 12-13.

mento de la misma—, que asuma las contradicciones que han surgido en la obra y dar un sentido humorístico —de juego si se quiere—, que deja al lector perplejo. Por otro lado a pesar de la ambigüedad aparente, creemos que se trata de algo coherente. Nos explicamos. Ciertamente el narrador afirma que ha sido engañado y que Don Juan y Leporello son actores, pero ya anteriormente había señalado: «La impostura, querido páter, es un modo de actuar en la realidad como otro cualquiera. Tiene sustancia propia, y, a veces, es interesante, y hasta importante. Por lo pronto, cuando un hombre se convierte en impostor, la impostura elegida es reveladora. Hay en la impostura mucho de la verdad íntima de su alma» (pág. 24), también: «...tuve la sensación repentina de hallarme en el escenario de un teatro, o en algo que, sin ser teatro, fuese escenario, y que, sin embargo, no era fingido o falso, sino de la más depurada autenticidad», o «en aquel momento, no creía hallarme ante un ser humano, sino en compañía de un personaje literario». El mismo Don Juan participa de similares sensaciones a las del narrador: «Recordaba el pasado inmediato, desde el momento aquel en que mi brazo se había hundido en las aguas del río, y se me antojaba fantástico, no con la fantasía del ensueño, sino con la de la farsa: como si todo hubiera transcurrido en un escenario especialmente dispuesto para mí, en un teatro cuyos actores supiesen su papel y el mío: personajes todos de una comedia en que me hubieran repartido el papel de incauto» (págs. 223-24). Además hay un hecho circunstancial que, creemos, deja abierto el portillo a seguir dudando si todo ha sido cierto o falso: al terminar la narración, cuando el narrador parte de París, en la estación le despiden Don Juan y Leporello, pero Sonja no está. Si todo hubiera sido un engaño, Sonja, también estaría metida en él como él mismo asegura, y le hubiera ido a despedir. Aparte está todo lo inverosímil que tiene la obra como la transmigración del alma de Don Juan en el narrador, el que Leporello pueda leer el pensamiento, etc. Es decir, el concepto ya explicitado que tiene Torrente de la realidad.

3. Al igual que en la Santísima Trinidad hay tres personas en una, en el *Don Juan* hay tres temas englobados en uno. Nos referimos a: el concepto de pecado, el amor y la libertad. El mismo Torrente lo señala: «El problema del *Don Juan* podría formularse así: ¿por qué el pecado es pecado? A esta pregunta se responde con una fábula en la que utilizo a Don Juan porque me sirve, y porque, al mismo tiempo, yo tengo, hace muchos años, el deseo de salvar a Don Juan de alguna manera del esquema de señorito chulo y jodador. Claro está que en este momento se me complica la cuestión, porque

la presencia de Don Juan siempre presenta una vertiente muy comprometida del problema: la vertiente de la libertad. Yo resuelvo el problema de una manera dieléctica que será representada por los dos únicos bloques narrativos, o narrativo-poéticos, que están escritos en tercera persona. Estos son: la narración de Leporello en que se plantea el problema de la libertad, y el poema de Adán y Eva donde se plantea la naturaleza del amor. Ahí está la respuesta: el amor cuando deja de ser movimiento cósmico y se convierte en una cuestión individual, es cuando entra en un mundo donde es posible el pecado»¹⁶. Estos tres temas se hallan presentes, dentro de la concepción cristiana de la vida, desde los primeros pasos de nuestra religión. En el mismo sentido decía Edmont Harancourt en el prólogo de *Don Juan de Mañara*: «La figure de Don Juan, comme celle de Faust, est une création du monde chrétien, catholique; elle ne pouvait se produire avant lui.»

Cuando Don Juan descubre el amor éste le decepciona: «No creo que haya en el mundo nada en que un hombre pueda poner más esperanzas, ni que le cause decepción mayor. Porque nunca no me he sentido más yo mismo, más encerrado en los límites de mi cuerpo, que en aquellos momentos culminantes. Tenía entre mis brazos a una mujer gimiendo de felicidad, pero de la suya, como yo de la mía. El latigazo del placer nos había encerrado en nosotros mismos. Sin aquella comunicación apetecida y no alcanzada, mis brazos terminaban en su cuerpo impenetrable. Estábamos cerrados y distantes. Afortunadamente, fue rápido. Me sentí engañado y triste, y me vinieron de repente ganas de arrojarla de la cama a puntapiés. No lo hice porque ella no tenía la culpa, y porque soy un caballero» (pág. 165). Pero Don Juan reflexiona y se pregunta el porqué las cosas son así. De esta manera, aparece velada ya la rebeldía de la criatura que no puede aceptar la limitación del hombre, su imperfección. Así: «...pasé del entusiasmo casi religioso, del deseo de hallar a Dios en el cuerpo de Mariana, a la decepción, a la soledad incomunicable del placer (...) ¿Por qué no lo hizo Dios de otra manera? ¿Por qué hizo hermosa la carne y atractiva, y dijo luego que la carne es pecado? Se lo pregunto a Dios. Y me atrevo a decirle que está mal hecho» (pág. 177).

Unido a esto está el problema de la libertad, Don Juan es libre para actuar, pero se encuentra constreñido por una norma moral no dimanada de Dios, que es la de su casta, la de un honor que se hereda. Pero es más, lo que le exigen sus antepasados es que mate a un hombre, el Comendador, de forma que su moral heredada va a entrar en conflicto con la ley divina.

¹⁶ Vid. entrevista citada, p. 17-18.

Mas, para sus antepasados no había dicotomía, pues «El pecado se borra con el arrepentimiento» (pág. 173), a lo que contesta «...no puedo cometer un homicidio con el propósito de arrepentirme luego» (pág. 174). Quiere esto decir que Don Juan no admite argucias, su comportamiento tiene que ser lineal y consecuente. En realidad, aquí nos encontramos con uno de los principales motivos que abocó a Torrente a escribir esta novela, que parece ser el ilustrar un planteamiento radical y extremado ante el pecado, mejor dicho, derivado de las contradicciones de la esencia del pecado. Y para ello lo ejemplifica desde un punto de vista en el que se contempla un comportamiento no comprometido ante el hecho religioso, que abarca a gran cantidad de católicos, y que viene a coincidir con la postura luterana —ya al comienzo del libro insinúa algo cuando dice Leporello: «Observará que la teología protestante, teología seria, quiero decir, no ha logrado salir de la ratonera en que la metieron hace cuatrocientos años Lutero y Calvino» (págs. 18-19)—. Esto es, que no salvan las obras sino la fe, y que con arrepentirse ya está todo arreglado. Mientras que la teología católica insiste sobre el propósito de la enmienda, no contemplado por la otra. En el mismo sentido está lo referente a la libertad del personaje¹⁷. ¿Está o no está predestinado Don Juan? Como hemos visto, la libertad del personaje se demuestra, y, es más, quiere su actuación al margen de Dios y del Diablo.

Volviendo a la rebeldía; después de decirle a Dios que lo que ha creado está mal hecho, saca la conclusión de que: «Sólo en nombre de Dios puedo rebelarme contra lo que está mal hecho en el mundo. Pero si Dios no apoya mi rebeldía, es contra Dios contra quien me rebelo» (pág. 178). Por medio de doña Sol, la mujer del Comendador, halla la forma de rivalizar con Dios, de que su rebelión se patentice. Es sustituir a Dios gracias a su poder de dar un placer increíble a las mujeres. La lucha de Don Juan es aceptada por Dios, ya que tiene sentimiento de culpa y arrepentimiento. De modo que cuando no tenga ni lo uno ni lo otro, después del episodio de doña Ximena, sentirá que su diálogo con Dios se ha roto.

Por lo que se refiere al amor, Don Juan no ama, sobre todo no ama a Dios. El, a diferencia de los hombres, se lo declara sin ambigüedad: ¿por qué no ama a Dios?, ¿por qué la mayoría de los hombres no aman a Dios? Llega a rechazar el amor físico ya que lo único que desea es comunicarse

¹⁷ Durante el artículo hacemos referencias a materias teológicas, en las que no nos extendemos por carecer de los conocimientos necesarios, y que sólo dejamos apuntadas como posibilidad, dado lo exiguo de nuestra información al respecto. Por otro lado, sería interesante que alguien comenzase un estudio sobre la teología en la obra de Torrente, que sería muy útil para la comprensión de ésta.

con Dios, que éste le escuche, y rechaza todo tipo de ceguera, como es la del placer¹⁸.

Este tema, ya hemos dicho, se encuentra sintetizado en el poema narrativo «El pecado de Adán y Eva»: Adán y Dios hablan, y el primero le dice que no se entiende cuando habla de amor con las cosas y los animales que ha creado el Señor. Por ello éste crea a Eva, y Adán dice: «Ahora ya puedo traerte el mensaje que te debían las cosas, porque he sentido en el corazón la corriente de amor venida de ellas hacia Ti, y también el amor caído desde Ti y derramado por todo el Universo. Resuena en mis entrañas la vida, y te la ofrezco como una oración de todas tus criaturas. (...) Te estoy agradecido, Señor, por haber tendido sobre el abismo este puente... —señaló a Eva—, y por habernos hecho de tal manera que sienta en mi pecho la corriente de su sangre, y ella la mía, y los dos la creación entera. Como si fuéramos uno...» (pág. 287). Es decir, el amor antes de la caída consistía en la comunicación total, perfecta. Pero Satán, que está al acecho, descubre una aparente falla dentro de estas dos criaturas que ha creado el Señor: «Creo que el otro ha cometido un error. Ha hecho libres a Adán y Eva, como a nosotros» (pág. 289). La tentación de la serpiente se basa en insinuar que el goce puede ser mayor «si el Señor no nos robase una parte del goce» (pág. 291) porque El lo necesita. Señala a Eva que conseguirían «Más placer. Un placer incalculable, como el que Dios recibe. Bastaría con que tú y Adán os negaseis a recibir el amor que asciende de nosotros; bastaría que os cerraseis en vosotros mismos y gozaseis de vuestro propio placer, sin pensar en los demás» (página 292). Eva, egoístamente, pide a Adán que la complazca en el sentido apuntado por la serpiente, y entonces: «Adán, ¿qué te sucede, que no te siento? ¿Por qué mi goce no sale de mi cuerpo, Adán? ¿Por qué el tuyo no me llega? (...) Hemos pecado, Eva, contra el amor del Universo, que era el amor de Dios» (pág. 295).

4. Veamos ahora algunos de los rasgos de este Don Juan de Torrente, que son, justamente, los que le dan su originalidad.

En primer lugar, estamos ante un Burlador que no es un «fornicador» como el Don Juan estándar al que estamos habituados —aunque el de Unamuno sea impotente—. La mujer para él es un medio de entablar combate, y, por tanto, comunicación con Dios. Así, la mujer no es un fin, sino un medio.

¹⁸ El que rechace el amor físico no quiere decir que sea lo que ha llamado Gregorio Marañón un "tímido sexual" al hablar de Amiel. Vid. su obra *Amiel*, Madrid, Espasa-Calpe. 11ª ed., 1967.

Don Juan encierra una serie de valores o antivalores de carácter religioso, como casi siempre ha tenido el mito desde su nacimiento —recordar la frase de Harancourt ya citada—. Pero, mientras en Tirso teníamos un Don Juan que encarnaba la seguridad del hombre que actúa como le viene en gana creyendo que tendrá tiempo de arrepentirse —otros donjuanes, como el de Azorín, parten de la vejez del personaje, en la que, efectivamente, se nos muestra arrepentido—, y en Molière, otro que es ateo, el de Torrente quiere ser como Dios, mejor dicho, sustituir a Dios al dar un placer semejante a las mujeres como el que solamente puede dar Dios. Así doña Sol: «Desde que le he visto, he deseado que Dios no exista para no ser más que de usted. ¿Por qué he pasado el día esperándole como se espera al Mesías? ¿Y por qué estoy ahora junto a usted como en el Paraíso? ¡Usted es para mí la Promesa hecha a Abraham! ¡Usted es mi ser, mi dicha y mi triunfo!» (págs. 207-8). Igualmente lo encontramos en su última conquista, la sueca Sonja: «Aquí mismo, mientras me acostaba, me sorprendí hablándole y me reí de mi locura, pero no dejé de hablarle hasta quedarme dormida, como deben de hablar con Dios los que rezan» (pág. 54). En forma simbólica —si se nos concede— aparece en el siguiente fragmento: «Me encontré delante de él, desnuda; puse mi mano sobre mi brazo y le dije: «Ven». Entonces, él dejó de tocar, me miró, sonrió y dijo: «¿Para qué? Vístete». Esta palabra me reveló que estaba desnuda sin saber quién me había desnudado: hizo cesar el vértigo y me devolvió a mí misma; pero todavía el deseo me dominaba, y repetí. «Ven». No me hizo caso. Volvió a tocar y se rió. Sentí vergüenza, una vergüenza infinita, y me sentí despreciada, pero el deseo peleaba todavía en la oscuridad de mis venas. Insistí...» (pág. 59). Total, Sonja termina por dispararle a Don Juan. El párrafo transcrito se puede interpretar como una forma de contar, de interpretar, el pecado original tal como lo enseña la Biblia, o como más adelante lo contará Dom Pietro —el hecho de que aquí, al comienzo de la obra, aparezca ya una referencia al poema narrativo, sería otra razón para considerar la novela interpolada como escrita antes que el resto de la obra—. Don Juan toma el papel de Dios. Y el paralelismo entre la historia del pecado original y el fragmento podía ser: a) se le revela a Sonja que está desnuda; b) vergüenza de ésta ante el hecho; c) súplica; d) es arrojada del Paraíso —de la visión (o posesión) de Dios— al disparar sobre Don Juan. Este ya no la permitirá acercarse a él.

A causa de su lucha con Dios y de su intento de sustituirle tenemos a un Don Juan tan blasfemo, si no más, que los anteriores. Las referencias a su carácter blasfematorio son constantes en la obra. Escojamos una al azar: «No olvide —dice Leporello— que Don Juan es una blasfemia viva» (pág. 97).

Decíamos que nuestro burlador no es un simple aventurero del amor —a partir de su «muerte», según vemos en la obra que se representa en el capítulo quinto, Don Juan cambia de conducta en este sentido—, porque la simple posesión física no le vale, es superflua. Busca la posesión total. Esto no es nuevo en un sentido, pues los antecedentes literarios buscaban dos cosas: la posesión y el que la mujer se enamorara. Aquí el primer término llega a desaparecer, y lo que se busca es una pasión más integral que el simple enamoramiento, como es la transformación de la mujer. Don Juan es un develador de la esencia interna de la mujer. Como dice Leporello, el poder de Don Juan es el de transformar a la mujer, de modo que luego sea capaz de ser feliz en brazos de otro hombre. Realmente suena extraño, pero es que se dedica a «descubrirle —a Sonja— las riquezas que yacen en su alma, ignoradas» (pág. 56). En este sentido se acerca a la reinterpretación que hace Kierkegaard del mito en su *Diario de un seductor*¹⁹, que es «un artista del amor» y que asegura que a su lado la mujer «encontrará la libertad, más grande la hallará cuanto más la sujete con mis ligaduras»²⁰. Por cierto, que en el sentido en que arriba se expresa Leporello es difícil ver a Don Juan, a pesar de su rebelión, con carácter satánico —además, aunque nuestro agonista «quiera ser como Dios», él sabe que va a perder, y si trata de sustituir al Creador es porque no le queda más remedio dada la lógica del personaje y del relato.

Lo esencial de nuestro moderno Burlador, es lo que pudiéramos llamar el rasgo común a la inmensa mayoría de los donjuanes existentes; su potencial extraordinario de seducción, la *fascinación* que son capaces de producir en una mujer. Como dice Pérez de Ayala²¹, al hablar de la esencia del donjuanismo, «es el poder misterioso de fascinación, de embruimamiento por amor. El verdadero Don Juan es el de Tisbea, en Tirso de Molina, mujer brava y arisca con los hombres, pero que apenas ve a Don Juan se siente arder y pierde toda voluntad y freno: el Don Juan de doña Inés en Zorrilla». Y más adelante tacha al Don Juan de Molière de frío, y en otro ensayo de *flirteador*. Igual que el de Molière es el de Kierkegaard —seguramente porque no leyó el de Tirso—, al que conocía muy bien como lo demostró en *Los estudios eróticos inmediatos o lo erótico musical*²². El de Torrente, se halla lejano de

¹⁹ SOREN KIERKEGAARD, *Diario de un Seductor*, Buenos Aires, Santiago Rueda. 5.ª ed., 1973.

²⁰ Vid. op. cit., p. 142.

²¹ Vid. *Las máscaras*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, Tomo III, p. 173.

²² SOREN KIERKEGAARD, *Los estudios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Buenos Aires, Aguilar, 1967.

esto, pues aunque en el tiempo actual que nos presenta la novela esté bastante tecnificado y se tome su tiempo en sus conquistas, su poder de fascinación está intacto.

Si comparamos el Burlador tirsiano con el de Torrente, vemos que tanto uno como otro «burlan», pero el primero engaña y no se para en ningún medio para lograr su fin; el segundo como no tiene por fin a la mujer, como ya hemos visto, burla de la forma más original que se pueda concebir: no posee a la mujer, que, por otra parte, lo desea y exige. Decía Pérez de Ayala que, en realidad, la víctima y el juguete es Don Juan; es decir, el Burlador burlado. El autor gallego para destruir la paradoja y darle trascendencia no lo presenta así —recordamos que la obra de Torrente está dedicada entre otros a Pérez de Ayala.

Por otro lado, el autor no entra dentro del porqué de esta capacidad de seducción de Don Juan, y aunque se nos presente como «un hombre sin nombre», creemos que no coincide con el sentido clásico, sino más bien nos hallamos ante un viejo conocido, que reencarna un mito, y, por tanto, es una especie de arquetipo que tenemos en el inconsciente. De aquí que Sonja nunca se pregunte por el nombre de su seductor.

Una de las similitudes que acercan esta obra a la de Kierkegaard es, la que podríamos llamar, lo erótico musical. El filósofo danés cifraba en la música un cierto poder demoníaco, y aseguraba que Mozart, en su obra *Don Juan*, sugiere lo sensual. Quiere decir que la fuerza de la música del compositor vienés ha sabido captar esa fuerza desbordante de la seducción donjuanesca. Torrente va a emplear este arma en dos ocasiones: cuando Mariana baila, y entre su baile y la música hay un momento en que la gente que lo ve y escucha se siente arrebatada; y, cuando Don Juan «posee» a Sonja, de modo que con la música como multiplicador de su poder de fascinación provoca en ésta un «orgasmo» sin mayores esfuerzos.

En contra de lo que decía Marañón²³ sobre que Don Juan era el típico hombre de instinto indiferenciado, Leporello caracteriza a su amo de la siguiente forma: «El comportamiento de Don Juan se asemeja al de un gran torero, el gran torero, el torero genial, no el que inventa chicuelinas o manoletinias, ni el que torea largo o corto, ni el severo o el adornado, sino precisamente aquel que comprende la singularidad, la irrepetibilidad de cada faena, la necesidad de torear a cada toro de una manera exclusiva, que no puede ser cualquiera, sino precisamente la exigida por el toro. (...) Para mí amo no existe la mujer, sino cada mujer, distinta de las demás, inconfundible.

23 GREGORIO MARAÑÓN, *Don Juan*. Madrid, Espasa-Calpe, 11.ª ed., 1967.

Haber descubierto la personalidad singular de cada una, incluso en aquellos casos en que permanecía escondida, es la más incomparable de sus glorias» (págs. 264-65). Es decir, todo lo contrario de Marañón.

Análogamente Don Juan es un individuo: «Don Juan no es una especie, sino una persona concreta de intransferible individualidad. Los que por ahí se llaman donjuanes, son vulgares sucedáneos, simples fornicadores cuantitativos» (pág. 66). De todas maneras, hay un proceso en la obra que es la progresiva individualización de Don Juan. La conquista de su ser propio se encuentra al final de la obra, durante la representación de la pieza teatral. Don Juan ha muerto y ha sido juzgado por los Diablos. Su padre, a la cabeza de sus antepasados, viene hacia él y le comunica que ellos le expulsan de su clan. De la misma manera el protagonista acuchilla las sombras y dice: «¡Fuera! ¡Iros a vuestro infierno y dejarme en el mío, que me basta! ¡Reniego de vosotros! ¡No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan!» (pág. 353). Así, rechazando su apellido rechaza su casta, sus antecedentes; ahora es totalmente libre. Por si había alguna duda: «y, ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre» (pág. 353).

Mientras que los donjuanes anteriores al siglo xx eran, a menudo, ridículos, fanfarrones e irreflexivos, el que estamos enjuiciando es totalmente opuesto: transcendentalista, consciente, inteligente, ... Nos hallamos ante un hombre fiel a sí mismo que quiere llegar a ser quien es —decía Safo—. Es un ser auténtico, y como tal le angustia no amar a Dios, lo mismo que la mayoría de los hombres, y consciente de este sentimiento, y a pesar de él busca un comportamiento que debemos considerar como moral ya que su actuación vital corresponde a lo que cree que debe de hacer. Lo que piensa que es su deber está en contra de la ordenación Divina, y de aquí que él se rebelde contra Dios. Si le comparamos con los otros donjuanes que conocemos, en los clásicos hallamos una rebeldía irracional, mientras que la del personaje torrentino está sujeta a la lógica y, en ocasiones, al más puro silogismo.

Esta insubordinación a Dios y esta certidumbre en su modo de ser, hacen que nos encontremos ante un héroe problemático, y, en cierto, modo, trágico. De esta forma, podríamos tomar la frase de Américo Castro²⁴ al calificar al Burlador como «verdadero héroe de la transgresión moral», que le cuadra perfectamente, con la salvedad de que quiere estar equidistante de Satán y de Dios, y trata de no hacer mal a los hombres, o el menos posible

²⁴ Vid. p. XXIV del prólogo de la edición de Américo Castro a la obra de Tirso *El burlador de Sevilla*. Madrid, Espasa-Calpe. 1932.

—ya que para su lucha no le queda más remedio que hacer daño—. En muchas ocasiones Don Juan se nos presenta como un filósofo, amigo de mirar como decía Platón: «Ni aún libidinoso soy. Quizá no llegue a serlo nunca, porque me repugna cualquier clase de ceguera, y la de la carne, por lo que he experimentado, se parece bastante a las embriagueces del vino, que tampoco me gusta» (pág. 193).

Por lo que respecta al amor, el único que le preocupa a Don Juan es el amor divino, como buen *ens religiosus*: «El amor no me importa, Elvira. Lo que me importa es que Dios me responda de algún modo; que me muestre su ira o su misericordia, que me colme el corazón de dolor, pero me grite: «¡Estás delante de mí, Juan! ¡No te he olvidado!» Lo que tú me propones es la embriaguez y la ceguera, y yo quiero estar despierto» (pág. 347). Como vemos, un sentimiento existencial similar al presentado por las criaturas unamunescas.

Podemos concluir que es posible ver en el *Don Juan* de Torrente un problema crucial del hombre contemporáneo. Es decir, Don Juan se margina de la sociedad, de Dios, de su familia, porque ellos no le dejan realizarse como individuo. En otras palabras, le falta su identidad, que parece conseguir al final de la obra.

5. Esperamos que estas notas parciales y desordenadas, sirvan para comenzar a valorar y estudiar esta figura de nuestra novela actual, que ha sido preterido durante demasiado tiempo.

