

dinámica. Dejando a un lado la «lógica», por así decirlo, con que se desprenden de ella, mantienen entre sí cierta aglutinación: así, el capítulo IV es la esperada continuación del II, que quedará suspenso. Cada uno de estos episodios inducidos surge a instancia o requerimiento de la trama matriz, y completa a su vez a los anteriores.

Ahora bien: así como el que hemos llamado plano matriz es enteramente homogéneo (entiéndase desde el punto de vista de la construcción y desde la lectura misma, pues conviene recordar que es en él donde tiene lugar esa continua interferencia de dos órdenes diferentes de lo real —verdadero alimento de la novela—, lo cual se debe seguramente a la apariencia de solidez, de «realidad» que de ese París existencialista frente a otros lugares y tiempos), en estas otras partes inducidas la cosa cambia y requiere mayor atención y detenimiento; por lo pronto, son algunas más que los dos bloques mencionados en el prólogo. La homogeneidad de la matriz es verificable en la tríada de actantes que andan en torno a un don Juan que hasta el final no habrá de mostrarse; asimismo, en la técnica empleada en la narración de secuencias, casi cuadros o escenas como en el teatro; también en la intriga conductora, que constituye la isotopía vertebral —según la deposita el lector, como una expectativa que ha de cumplirse—: ¿quién y cómo es don Juan el legendario, y qué hace en París hacia 1960? (susceptible de desglosarse en otros *topics* e incluso en leves modificaciones: ¿quién es y qué representa don Juan para un español de ese tiempo?); por fin, en la linealidad siempre de la narración, y en su modalidad, de la cual no estará de más abundar algo.

El narrador del que hemos hablado es quien, en primera persona del pretérito, cuenta el cuento, un cuento que ha vivido en carne propia, una historia puede que real, puede que fingida o soñada, en la cual se ha visto impensadamente involucrado con las vívidas formas de una pesadilla². Así, su punto de vista en modo alguno es el de la omnisciencia: las lagunas de su perspectiva las completan otras voces, entre las que sobresale la de Leporello: éste, por su condición satánica, es quien roza el conocimiento absoluto, desde lo que ocurrió hasta lo que haya de venir, amén de los pensamientos del narrador y las escenas que no presencié. Ya de por sí es sarcástico, por crudamente paródico, el que la posición del *on-looker*, reservada tradicionalmente a la divinidad, sea asignada a un diablo de poca monta: la mirada omnisciente del XIX con sus prolongaciones es aquí puesta en solfa mediante un uso decididamente despiadado. Sólo que, por si fuera poco, esta perspectiva avejentada, ese actuar de factótum, es lo que lejos de clarificar el paso por el mundo de unos y otros, deja paso al equívoco vertebrador: lo que al narrador acontece, ¿es un trozo de vida sin más complicaciones, es realidad o es sueño? ¿Esencia o apariencia? ¿Burlas o veras? Pocos temas tan universales como éste de la incertidumbre en lo que a uno atañe, en una novela que, por méritos y propósitos, puede arrogarse el subtítulo de «indagación sobre un aspecto de la españolía». Pocas veces se ha dado una conjunción tan elegante y efectiva de ambas esferas, en principio y sempiternamente dissociadas, de maneras irremisibles, por quienes todavía digieren el engañoso dilema unamuniano —quien, por cierto, tanto tiene que ver en la novela de Torrente.

Vayamos, uno por uno, a los textos inducidos.

A) El primero es el capítulo II en su totalidad. En él cuenta Leporello al narrador su especie y origen, y cómo empezó a jugar su papel en la historia de don Juan. Se presenta a sí mismo, en tercera persona, como diablo, de nombre Garbanzo Negro, al que ha sido en-

comendada el alma de don Juan, sin que se especifique en qué consiste tal encomienda (¿hemos de leer la novela dando por sentado que se nos ha dicho todo lo que necesitábamos saber, y nada más que eso?) Para ello tomó posesión del cuerpo de un criado. Hay en este capítulo otras transmigraciones: así aparece, por vez primera, como parte integrante de la narración, el que en la pluma de Torrente será excepcional procedimiento narrativo (la migración del alma, el desdoblamiento de la personalidad, la esquizofrenia, cercana siempre a la magia, a lo que parece impenetrable desde una óptica racionalista: los antecedentes, desde *El asno de oro* hasta *El Cróton* y la *Vida de don Gregorio Guadaña* no han sido, que yo sepa, estudiados con el acento puesto sobre esta técnica y su aprovechamiento).

B) Dentro del mismo capítulo se intercala un fragmento de la declaración de Celestina ante el Santo Oficio: el texto, inducido, pues, en segundo grado, está al servicio de una mayor rapidez expositiva en un episodio digamos menor para la progresión de la acción: como en otros pasajes, el final ya nos es conocido; se debe, asimismo, al pudor que se deja sentir en toda la novela: la orgía que allí se refiere, presentada en forma más directa, habría resultado brusca y fuera de contexto (y de cotexto).

C) En III, 5, el narrador es abandonado por Leporello en el picadero de don Juan, lugar que resulta tan mágico y sagrado como Castroforte. «Allí —al decir del narrador— podría escribirse una obra de arte, vivir los episodios de un gran amor o sentir en soledad cómo la vida de uno está formada de la sustancia del tiempo. [Allí ocurre el rapto, la experiencia mística]... Directamente, sin deducciones, sin que la inteligencia comprobase datos y sacase consecuencias, me sentí en presencia, casi en contacto, con las mujeres que por allí habían pasado, que allí habían vivido largas horas apasionadas y que habían dejado los salones impregnados de sí mismas.» O, como resume Sonja: «Nunca he vivido en mi casa como en la de él. Fue para mí un templo.» Así se introduce lo misterioso; comienza el fuego cruzado de esos dos órdenes de lo real. El narrador, en una experiencia que recuerda o prefigura la escisión en siete de José Bastida, es invadido por recuerdos que no le pertenecen: concretamente, un encuentro en 1865 entre don Juan y Charles Baudelaire. Y no sólo recuerda: presente, espera la inmediata llegada de Lisette, la asistente, «gauchiste» que acepta el servilismo de su profesión sin darle más vueltas. En principio disparatado, y desgajado, este episodio, amén de introducir de lleno esa segunda realidad —que no viene impuesta desde fuera, como anteriormente y más adelante hace Leporello, sino que aparece, como un fognazo, como una invención, en el mismo centro de la conciencia del narrador—, anticipa la reaparición de Baudelaire, del cual, al decir de Torrente, parten las versiones modernas del mito donjuanesco. Las sugerencias, en fin, reverberan y giran de manera vertiginosa.

D) La técnica narrativa basada en la metempsicosis (Platón, Pitágoras) halla su culminación en el capítulo IV: don Juan ocupa el cuerpo (¿solamente?) del narrador, que, actuando como medium, deja de su puño y letra buen número de cuartillas, escritas una noche en el picadero. Se relata en ellas el período de la vida del personaje que conocemos por todos los que han tocado el tema antes que don Gonzalo, si bien él lo hace libérrima, esclarecedoramente. El fragmento, impagable ejemplo del arte de narrar, contiene la médula de la interpretación del mito, o de cómo el humor es ironía, a partir de lo imaginativo, es un medio de conocimiento más valioso que otros más probados. De otra parte, es novela dentro de la novela: nos era necesario conocer esta «prehistoria», tanto por cómo quedó el capítulo

IV como por el estado de las cosas en París. El procedimiento, tan de su autor, se combina aquí con otro no menos fecundo: la técnica del manuscrito encontrado.

E) Dentro del capítulo IV, siendo don Juan joven, entre otras experiencias de comunión con el universo, sufre un arrebató que le transporta al «cielo» privado de los Tenorios: allí se encara a un tribunal que representa su estirpe, su pasado, y este juicio viene a ser la dovela en que se apoya la interpretación del mito: de cómo en la personalidad de don Juan tiene parte la sangre y su alternativa, la decisión, libre, de enfrentarse a los designios del cielo.

F) Ya en V, como lago al que llevan los ríos subterráneos y de superficie que recorren e informan el texto de la novela, Leporello vuelve a relatar al narrador un fragmento del pasado de don Juan: la historia de doña Ximena y don Pietro. Ella aparecía ya en el capítulo I, donde era parangonada a otra mujer, copartícipe de otra aventura de don Juan que sucediera durante los años de la ocupación de París: ¿qué clase de temporalidad, de creer a Leporello, es la de don Juan?

G) De la historia de doña Ximena, virtuosa dama de hacia 1640, en forma de manuscrito, más que encontrado, rememorado, se desprende una de las páginas más bellas del libro: el *Poema de Adán y Eva*, el otro bloque de que daba noticia el prólogo. Su significación, para el entendimiento cabal del mito, es elemental: la experiencia cósmica de don Juan es análoga a la de Adán y Eva antes del pecado; don Juan, en este sentido, es paródicamente mesiánico, puesto que restituye a infinidad de mujeres, como por arte de birlibirloque, la sensación verdadera: las acerca a la divinidad (Mariana), las hace conocer el relámpago místico (Sonja), completa su conocimiento (Sonja). El único caso que no participa de estas coordenadas es el original: la burla de Elvira que sigue a la muerte del Comendador, de la cual la ironía de Leporello da una explicación muy plausible. Claro, que tras esta gama de experiencias subyacen otras muy variadas y conocidas.

H) La representación teatral en que confluyen todos los hilos de este «grand guignol» (o todos los afluentes de que hablaba): según Leporello, es la tercera parte de una trilogía: la primera la componen los capítulos II y IV; la segunda la historia de doña Ximena (¿se le fue de las manos la materia a su inventor y ordenador?).

Muy resumidamente, y con la simplificación (amputación) que lleva consigo un intento sistematizador, ese sería el panorama desde una lectura integradora. Ciertamente, no todos los textos tienen la misma relevancia; ninguno de ellos es prescindible. Los nexos y relaciones de dependencia que engastan unos en otros y constituyen el tejido de la novela no están, empero, aclarados: ¿qué fue primero, el don Juan de Sevilla, siglo diecisiete, o el enigmático parisino de 1960? ¿Ilustran los fragmentos inducidos el plano matriz o viceversa? La generación mutua no ofrece lugar a dudas; el mismo Torrente, en alguna conferencia recogida en sus *Ensayos*, relata pormenorizadamente el proceso y la falacia de la génesis. Con todo, no creo que pueda afirmarse lo siguiente: la historia de don Juan, que es sólo una parte de la novela homónima, pese a constituir la trama inducida o paralela, es la fundamental, en tanto en cuanto interesa primordialmente al autor. ¿Es entonces la trama inductora, esquema más o menos imaginativo, divertido o agobiante, un mero marco donde enhebrar una serie de ideas respecto del mito? Tiene, desde luego, valor e interés en sí mismo, pero ¿resulta, en efecto, más importante todo lo que atañe a don Juan que lo referente al anónimo narrador? En resumen, se trata de saber si Torrente se sirve de la trama del