

narrador en París para presentarnos con riqueza y variedad de técnicas el mito de don Juan. Algún que otro argumento avalaría tal jerarquización: así, el hecho de que Leporello invite al narrador a asistir a la representación, o la estructuración del texto como trilogía, que procede igualmente del caletre del diablo. Ahora bien, son los materiales mismos los que, desde su modo de ser, postulan una organización determinada e incluso la engendran, según el discurso de nuestro novelista en su ingreso en la Academia. Con ello, a la vez que denuncia uno de los vicios de planteamiento más comunes en la narrativa española de aquel tiempo (la monomanía de encorsetar el material en razón de principios ajenos a él), explana Torrente la razón de ser del complicado entramado del *Don Juan*.

Si las dos tramas están ahí, bien diferenciadas o imbricadas una en la otra, por algo será. Todo lo que hay en la novela, en la buena novela, tiene sentido; a veces, lo tiene también lo que no está. La generación de una trama por otra es palmaria en el recorrido de lectura, si bien pudo darse invertida en el lapso inasequible de la síntesis textual. Fijémonos por un momento en el rol del narrador: de un lado participa, sin comerlo ni beberlo, en la trama matriz asiste, pasivamente, a unos acontecimientos de los que parece ser el único espectador (¿no parece toda la novela, y así se subraya en ella, una representación para él sólo?) De igual manera, es el recipiendario primero de todas las partes que componen la trama inducida, y muy activamente, en tanto atribulado medium, es él quien plasma la prehistoria del héroe, si lo es, o del impostor. En una persona convergen receptor y destinatario, y pese a recordar parcialmente al autor, se asemeja sorprendentemente, como parabólica metáfora, con el lector. Encarna en todo momento la actividad pasiva de éste: asiste y participa, recibe y, confusamente, desentraña, desconfía, asimila. Es el punto de inflexión en que confluyen ambas tramas, de igual modo a como el lector las conoce. Así, bien puede decirse que aparte de interpretar esclarecedoramente el mito en su conjunto, sin desquiciarlo fuera de contexto, Torrente ha querido revitalizarlo, trayéndolo precisamente a un tiempo y una sensibilidad muy próxima. No importa tanto qué sea don Juan, sino quién es para el narrador, tan paradigmático. No está de más añadir que el intento no es nuevo: además de novelistas tan cualificados como Joyce, el propio Torrente había perpetrado algo semejante en una novela primeriza, *Ifigenia*.

Puede añadirse algo más acerca de ese anónimo narrador, tan cotidiano y tan lábil, y es que, pese a estar inserto, y casi bloqueado, en la zona más tangible de lo real, resulta tan enigmático como los personajes o actores con que se codea. Aquella burla continuada e insoportable de que dice haber sido objeto, ¿no se la infringe él al lector? Todas las obras son claras a condición de que saber quién habla, esto es, si se localiza el ángulo en que lo borroso se vuelve tan natural que pasa inadvertido. Al igual que para don Juan, será el lector quien se encargue de determinar la identidad del narrador, a partir de las variables y constantes que se le ofrecen, a partir de la combinatoria abierta de las previsiones textuales y su intersubjetividad.

La novela, nótese, no acaba con la tercera parte de la trilogía, como tampoco empezaba con la primera, sino en el momento en que el narrador abandona el escenario de la misma, París..., que es justo el momento en que el lector abandona el escenario de la lectura, el texto.

Dejando a un lado la requisitoria de un lector trabajador y alerta, pero nunca desasistido, como espero se haya mostrado, esta novela de 1963 contiene, ya se dijo, algunas claves

al margen de las cuales difícilmente se entenderán las demás producciones de Torrente Ballester, claves o pautas que a la par son definitorias de este mundo y este quehacer narrativos. Conviene detenerse cuando menos brevemente en ellas con un doble propósito: examinar qué vino a suponer *Don Juan* en la trayectoria de su autor y calibrar su puesto en el panorama de la narrativa española de su tiempo.

En primer lugar, el humor: el humorismo de Torrente es una de las fuerzas fundamentales que alientan en su prosa. No se trata de un sentido del humor abstracto, ni grueso; sin embargo, tengo para mí que algunos de los lectores de *La saga* que no dan con el objetivo previsto pasan por sobre el texto sin detectar los múltiples registros de lo humorístico, sin calar en su variedad y en la trascendencia que tienen para la intelección y el disfrute del relato: lenificador o sarcástico, grotesto o sutil, agudeza o disparate, lírico o despiadado, sentencia, facecia o chiste, suele ser indicador de primera magnitud, y, más que envoltorio, cogollo. De otra parte, Torrente es uno de los escasos novelistas que en la actualidad mantiene vivo el legado de Rabelais y Cervantes, tal como lo ha explicado palmariamente Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Pocos libros expresan como *La saga* el doble alcance de la risa: en ella se superponen y alternan el deleite y la crítica demoleadora, la diversión y la utilidad, claro, que ni una ni otra concuerdan con la concepción de que ambos ideales se vienen arrastrando desde los tiempos y las obras de Aristóteles y Horacio, con toda la plétora de sus continuadores y exégetas, que dan cuerpo a la línea digamos oficial de la Poética. (No está de más recordar las agudas reflexiones que sobre la naturaleza y la función de la risa ha desarrollado don Gonzalo hace poco, con motivo de la novela de Umberto Eco.) Es difícil entender cómo, tras el ejemplo de que hablo, hay quien insiste en hacer ver y practicar la utilidad intrínseca y extrínseca de la letra impresa por vía del más seco aburrimiento.

De *Don Juan* puede entresacarse todo un inventario de estilemas con funcionalidad humorística, provenientes en su mayoría del choque de la identidad diabólica de Leporello, de la condenación perpetua de don Juan o de las apariencias que uno y otro ponen en pie como quimeras, frente a la sencillez un tanto campechana del narrador. Muchos de esos estilemas indican, precisamente, mediante el gesto que consiste en señalarse el ombligo, la cualidad de lo que allí se baraja. Y, además de este muestrario microestructural, el humor yace en la mesa de la macroestructura, sea en la intención paródica y su puntería, en la interpretación certera y personalísima de un mito que salta por los aires, que se muestran desnudo de hojarasca, perfilado mediante la risa sana e irreverente que hace mella tanto en la materia narrativa cuanto en quien la recibe, lector o narrador, o bien en la ósmosis continua de dos órbitas que la razón (o su uso) se empece en mantener permanentemente disociadas.

En toda la obra narrativa de Torrente encontramos un procedimiento cuya recurrencia y fertilidad puede parecer asombrosa, disparatada: en la entrega de 1972 se muestra en toda su exacerbación y exprimido al máximo, llevado a sus extremas consecuencias dentro de los móviles límites de la interacción textual; ya en 1981, en *La isla de los jacintos cortados*, viene explicitado desde el subtítulo («Carta de amor con interpolaciones mágicas»). En la novela de 1963 se nos da, como era de ver, en un estadio anterior de conocimiento, elaboración y rendimiento. Quizá puede, sin demasiada propiedad, denominarse lógica del salto, y es natural consecuencia de una lúcida asunción del tipo de libertad que uno encuentra en

la prosa narrativa, que se halla encorsetada y condicionada únicamente por las limitaciones que uno quiera aceptar y por los riesgos que supongan los lujos que quieran arriesgarse. Existe toda una línea, llena de sinuosidades, que enhebra el procedimiento digresivo más o menos sistemático: Rabelais, Montaigne, Sterne, Fielding, Proust, Miller, etc.; y Guevara, Alemán, Torres Villarroel, Lezama, Sábato, junto a otros. Digresión implica ruptura, de manera que, por así decirlo, figuras que la Retórica clásica conocía en el nivel frástico, como son el hipérbato, el paréntesis, la anástrofe y otras, son trasladadas al nivel textual, causativo, global, que es lo que permite afirmar que Torrente ha emprendido una reelaboración de la novela con propósitos constructivos, por contra de la destrucción joyceana, que tenía lugar tan sólo en el nivel lingüístico. Modelar pacientemente estas intuiciones y desarrollarlas, nos alejaría lo indecible del propósito de esta nota.

El hecho de que, en *Don Juan*, una de las tramas interrumpe ocasionalmente su discurrir para dar lugar, no sin cierta lógica —próxima a veces a la que rige una «private joke»—, a otra trama que a su vez quebrará su fluir para que retorne la inicial, dejando al tiempo una puerta abierta por la cual habrá que pasar más adelante, y así sucesivamente, *ad limitum*, por darse de manera sistemática, recuerda no poco algunas disposiciones constructivas musicales: si en *La saga* el molde era la fuga, aquí el patrón parece ser el del contrapunto, la alternancia de dos o más temas siguiendo un orden, reforzado por el perspectivismo. Y lo mismo que en la novela de 1972, en ésta no falta una considerable dosis de autocrítica; así, tras la primera alternancia digresiva (capítulo II), el narrador comenta con Leporello, el otro narrador, la interpolación reciente; el comentario, con toda su acritud, da alguna pista sobre cómo tomar lo sucedido y comentado. Respecto de la enorme complejidad que informa *La saga/fuga*, es notable que la disposición contrapuntual sea más fácilmente rastreable en *Don Juan*. La filiación carnavalesca, polifónica, de aquélla me parece incuestionable; en este orden de cosas, *Don Juan*, como tanteo, prefigura esa construcción orquestal y ese parentesco. La principal diferencia en punto a la teoría del anacoluto, y a otras propiedades del lenguaje del carnaval que en ambas se instaura es que en *La saga* las unidades del discurso que soportan la ruptura son de longitud y pertinencia variable, mientras que en *Don Juan* se trata de las partes y articulaciones mismas de la narración; asimismo, en aquélla los paréntesis van abriéndose sin cesuras, unos dentro de otros, vertiginosamente, y los cierres se posponen, en ocasiones indefinidamente, sin que se eche de menos tal final parcial. Por el contrario, la motivación constructiva, casi constrictiva, de *Don Juan* rige razonablemente el proceso: unidad-ruptura-unidad-vuelta-ruptura-vuelta-ruptura, etc. En algo coinciden ambos empleos, uno dentro de su arrolladora libertad y otro más constreñido y clásico: las unidades del relato que podríamos llamar intrusas son excelentes ejemplos de narraciones que, dentro de su inserción y funcionalidad en un contexto mayor, conservan un margen de autonomía, lo que las hace desgajables, válidas por sí mismas.

En *La saga* el tiempo salta en pedazos del mismo modo que se quiebra un espejo, espejo que refleja no ya el ser, cientos de imágenes. Ese mismo espejo, tras estallar, en *Don Juan* compone un mosaico de menor tamaño y sencillez que el friso de *La saga*. El personaje nace en 1599<sup>3</sup>; asistimos a su adolescencia y juventud en los primeros años del XVII; lo

<sup>3</sup> No está de más recordar aquí la fecha en que muere Tirso, a quien corresponde la primera plasmación del mito: 1582 u 83. Confrontado con la novela de Torrente, parece imposible que conociera a don Juan Tenorio: seguramente «anacronismo» es, a mi ver, uno más de los codazos al lector.

acompañamos en su madurez, en sus andanzas italianas, allá por 1640; en este punto, un tanto ajado y bajo de moral, decide volver a Sevilla, convencido de que «allí donde empezó todo, habrá ocasión de hacer algo que rompa el silencio del cielo». Pero la vuelta a Sevilla, en tiempo de carnaval, tiene lugar sobre el escenario de un teatro tétrico, en París, hacia 1960. Al decir de Elvira, han pasado veinte años desde aquella noche de su ultraje; según Mariana, tan sólo una hora, una hora durante la cual ha envejecido veinte años. Y en Sevilla, en carnaval, sobre el escenario parisino, muere don Juan, a quien, sin embargo, para pasmo de propios y extraños, hemos visto conversando con Charles Baudelaire.

La reversión temporal, anacolútica, anuda los dos planos de la narración, hasta el punto que cada una de las series viene a dar sobre ese escenario en el que se representa una función fantasmal, y esa escena se erige ambiguamente como puerta u horca caudina por la que ha de pasar toda interpretación. Todo hace pensar que, tal como ocurrirá en *La saga*, el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre secuencia y consecuencia, dado que lo que viene después es leído como causado por; en este sentido, el relato sería una aplicación a la letra del error lógico que denunciaba la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del destino, de quien en suma el relato no es más que la lengua.

Hay, con todo, una clave que quizá permita desentrañar tanto misterio —o poner en su justo punto tanta farsa, como se prefiera—. Dos mujeres distintas, doña Ximena y Simone, son parangonadas en boca de Leporello: sus virtudes y la acción de don Juan sobre cada una de ellas es tan análoga como la analogía fónica de sus hombres, de ahí que sólo se nos relate una de las dos historias. Esto recuerda, y no poco, la confrontación J.B./canónigo villasantino de turno, llámase Acisclo, Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio. Tampoco allí se pormenorizan todas y cada una de las historias; basta con el paradigma. Allí, la reiteración y similitud es subrayada con la chanza estructuralista; aquí, la ciclicidad del tiempo o, mismamente, la ucronía en que los hechos acontecen, resulta más velada, pero igualmente tangible. Sin necesidad de escribir un ensayo al estilo de *La textura del tiempo* como el que Van Veen escribe en *Ada o el ardor*, simplemente mediante la mostración de un fluir estático, de una eternidad móvil y sarcástica, el tiempo einsteniano u orientalizado de la modernidad queda expresado de manera implacable.

Venimos a dar así a la que podría considerarse cuestión de fondo: la dialéctica que se establece entre esos dos órdenes de lo real, de los que los nombres no son sino máscaras; cuestión que, para más inri, subyace en la narrativa de don Gonzalo y en el centro del problema mismo de que sea la ficcionalidad. Ya es un dato insoslayable el que en la novela, en medio de tanta insistencia —no hay secuencia de la trama matriz en que el narrador no advierta sobre la dualidad inequívoca que en ella se da—, no se hable de ficción y de vocablos semejantes: lo que tenemos entre manos son dos esferas de lo real, una propiamente dicha, cotidiana, y otra irreal, sí, pero no con la irrealidad de la fantasía, sino de la perfección: para explicarlo no hace falta acudir a lo sobrenatural, dice Leporello. Otra opción, imagino que fructífera, es la que supone trasladar la dicotomía a lo real interno y a lo externo. En cambio, sí se habla de burla y teatro, ambos son dos ingredientes básicos en la configuración de un don Juan universal: de todos modos, no hay por qué empeñarse en sentirse burlado. «¿Es que ha perdido usted de pronto el sentido del humor?»

El problema va más allá de los escuetos límites de este trabajo, que ya bastantes cues-

tiones deja fuera —como, por poner un ejemplo, el tema de la idiosincracia del mito respecto de la femineidad y la sexualidad, tema que parece haber sido el de la tesis doctoral de Sonja—: quede, pues, para mejor ocasión. Baste recordar que en el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, intitulado *Acerca del novelista y su arte* (reimpreso en el mismo volumen de *Ensayos* en el que Torrente proporciona indicaciones para una interpretación y consideración de su novela en textos mayores), don Gonzalo discurre sobre el modo de estar presente lo real en la novela. Allí se puede leer lo siguiente:

«Donde el poeta épico pedía: “cree con entusiasmo en lo que canto”, el novelista se limita a proponer que haga como que cree en lo que cuenta. La ficción propuesta engendra, pues, una segunda ficción, la del lector o auditor del cuento, que hace como si creyera mientras el cuento dura, pero que inmediatamente después deja de creer»

En *Don Juan* es notable cómo ambos principios, la realidad y la irrealidad —tan real como aquella, por cierto: es decir, tan ficticia— coexisten y se funden (se fundan) uno en otro; se viene a demostrar así la perogrullesca cita de Zubiri que se hace en el discurso mencionado: «El hombre es un animal de realidades. Lo real es, apurando el concepto, todo lo que de algún modo incide en la conciencia del hombre.» Quien quiera despejar la incógnita de *Don Juan* pensando con el narrador que don Juan y Leporello no son sino dos actores o farsantes que se entretienen engañándole, que a ratos lo consiguen y a ratos no, se equivoca de medio a medio, pues, suponiendo que así fuera, que es dudoso, han dicho y hecho más verdad que si fueran efectivamente don Juan en persona y un diablo encarnado.

MIGUEL MARTÍNEZ LAGE

*Jorge Juan, 55, 6.º d.*

*28001 MADRID*