

EL MITO DE DON JUAN EN LA CULTURA Y LA LITERATURA GALLEGA

CARMEN BECERRA SUÁREZ

Universidad de Vigo

De todos es sabido que Don Juan es uno de los mitos literarios más fecundos de la Literatura Occidental. Desde su nacimiento en el siglo XVII español hasta la actualidad, Don Juan ha ido dejando huellas de sus pasos, en discursos literarios pertenecientes a todos los géneros, y adscritos a diferentes literaturas nacionales.

También los escritores gallegos han visitado este mito milenario. En esta ponencia, sólo pretendo mostrar una panorámica de los diversos tratamientos que han dado al mito los autores gallegos, tanto en lengua española, como en lengua gallega, además de reflexionar acerca de las causas que originan las diferentes versiones que unos y otros han producido.

El primer acercamiento a Don Juan, desde la cultura gallega, es el realizado por Ramón María del Valle-Inclán. Nada hay de sorprendente en ello si recordamos que el mito es uno de los temas preferidos por los escritores de fin de siglo. La atención prestada a este tema resulta natural si tenemos en cuenta la consideración que las mitologías poseen para estos escritores: el mito les proporciona un camino para acceder al conocimiento de la realidad que, habiéndose mostrado inalcanzable para la razón positivista, se afronta desde perspectivas metafísicas, trascendentes y simbólicas. Y no me refiero aquí a las mitologías clásicas, sino a una serie de figuras, comunes a todas las literaturas, relacionadas con temas como la decadencia o la melancolía, figuras que, en el caso de

los escritores españoles, podemos ejemplificar con Don Quijote, Don Juan, el Cid o la Celestina. El mito se adapta a los planteamientos filosóficos de cada autor y canaliza su pensamiento: el paso del tiempo, en Azorín; la disolución de la estabilidad del yo, en Unamuno, o la ética en Machado.

No es pues casual la incursión que Valle-Inclán realiza en el territorio donjuanesco, proporcionando tres versiones diferentes, en coherencia con otras tantas visiones del personaje inauguradas por los tratamientos románticos, y vinculadas cada una de ellas a uno de los grandes ciclos de su producción: El Marqués de Bradomín, de *Las Sonatas*; Don Juan Manuel de Montenegro, de *Las comedias Bárbaras* y Juanito Ventolera, personaje de uno de sus esperpentos, concretamente, de *Las galas del difunto*.

Entre 1902 y 1905 Valle-Inclán publica las cuatro *Sonatas*, que contienen las memorias escritas por el Marqués de Bradomín, «ya muy viejo», a quien la Marquesa de Tor en *Sonata de Invierno* describe como «feo, católico y sentimental», descripción repetida por el editor en la nota introductoria. No voy a detenerme en el análisis de los calificativos «feo» y «sentimental»; creo evidente su finalidad irónica al invertir el modelo original, al que la belleza se le supone, aunque el texto no la explicita, y cuya carencia de sentimentalismo se pone de manifiesto una y otra vez en sus acciones. El calificativo «católico» merecería mayor atención y más espacio del que dispongo ahora. Baste decir que el autor parece querer proyectar a su personaje en un marco religioso concreto, instalándolo en la línea de los donjuanes católicos, la que arranca del *Burlador*, atribuido a Tirso. Estoy refiriéndome a aquellos donjuanes que saben que alcanzarán la salvación de su alma, si al menos en el último instante de su vida muestran arrepentimiento; posición que explica el ¡*Tan largo me lo fiáis!* del drama fundacional. En este sentido podrían interpretarse las siguientes palabras de Bradomín:

Dios mediante, haría como las gentiles marquesas de mi tiempo que ahora se confiesan todos los viernes, después de haber pecado todos los días. Por cierto que algunas se han arrepentido bellas y tentadoras olvidando que **basta un punto de contrición** al sentir cercana la vejez (*Sonata de Estío*)

No podemos olvidar además que el molde genérico utilizado en las *Sonatas* es el de las Memorias. Esto implica un rasgo común a las versiones donjuanescas del siglo XX: estamos ante un donjuán viejo; pero contrariamente a lo que es habitual en otras versiones, este rasgo no se utiliza aquí ni para degradarle, ni para parodiarle, sino para recrear al personaje aprovechando la distancia entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado, consustancial al género utilizado. Por ello, y a pesar de las frecuentes alusiones que, a lo largo del discurso de las *Sonatas*, remiten a la tradición libertina europea (Casanova o el «Divino Marqués» de Sade), Valle no crea a un personaje de esa especie, sino que recrea un viejo mito de cuya perversidad es más responsable quien lo construye, el Bradomín «ya muy viejo», que quien protagoniza las aventuras sentimentales narradas.

Valle mezcla, ajustándose a la poética de su tiempo, distintos estilos, incorporando a su obra innumerables elementos que provienen de fuentes ajenas. En la estela del modernismo, y partiendo de los rasgos que arrastra el personaje en el fin de siglo —la vejez, la paternidad, el arrepentimiento, la melancolía— crea un decadente donjuán en el que casi nada queda del Burlador barroco¹.

La segunda incursión de Valle-Inclán en el tema donjuanesco se produce un año más tarde. En 1906 el escritor publica en *España Nueva*, y entre los meses de septiembre y diciembre, es decir, por entregas, el texto de *Águila de Blasón*, primera de las *Comedias Bárbaras* publicada². Este es el territorio de Don Juan Manuel de Montenegro y así lo presenta su creador, en la acotación que precede a la escena segunda de *Águila de Blasón*:

Don Juan Manuel de Montenegro: es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos que se conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras.

¹ Para analizar el proceso al que Valle-Inclán somete al mito, véase Eliane Lavaud, «Las sonatas: un ejemplo de deconstrucción» en *Hispanística XX*, 4, Université de Dijon, 1986, pp. 49-72.

² Como es bien conocido, si seguimos el orden argumental de las *Comedias Bárbaras*, a *Águila de Blasón* le correspondería el segundo lugar, después de *Cara de Plata*.

Con la figura de Don Juan Manuel de Montenegro Valle-Inclán pretendió, según él mismo afirma, renovar «lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan», e insistiendo en los rasgos que, a su juicio, le caracterizan —«impiedad, matonería y mujeres»— ofrece la siguiente clasificación:

Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallego de frontera. El impío es el gallego¹, el originario, como explicaba nuestro caro Said de Armesto².

Gallego e impío, Montenegro, desafía constantemente las leyes terrenas y divinas, y ese desafío parece ser el signo ineludible de su vida. Figura llena de contrastes —viejo, pero todavía poseído por la fuerza y el deseo; orgulloso e impío, pero temeroso de Dios; padre que maldice a su propia stirpe; seductor de mujeres, pero amante hasta el final de su esposa— se proyecta sobre el paisaje y el ambiente rural gallego. Esa Galicia medieval, supersticiosa y miserable, es el escenario poético en el que Don Juan Manuel de Montenegro adquiere verosimilitud, porque hombre y escenario se presentan al lector como piezas indisolubles.

Si analizamos con detenimiento los materiales con los que Valle-Inclán construye las *Comedias Bárbaras*, no parece difícil demostrar cuáles son algunas de las fuentes en las que podría haberse inspirado. A mi juicio, Don Juan Manuel de Montenegro es el resultado de la suma del mito originario de Don Juan, en los romances medievales, y la leyenda española del histórico Miguel de Mañara³; pero esto es materia para otro trabajo y ocasión, baste decir aquí que la donjuanía de Don Juan Manuel de Montenegro, representa otra de las líneas seguidas por algunas versiones del mito de Don Juan en el siglo XX: aquellas que, relacionadas

¹ Citado por Alfonso Reyes en *Tertulia de Madrid*. México: Austral, 1950, p. 75.

² Valle-Inclán se refiere aquí al estudio titulado *La Leyenda de Don Juan* del pontevedrés Víctor Said de Armesto, quien intenta probar la españolidad del mito de Don Juan. El estudio fue publicado en Madrid, por Espasa-Calpe, en la colección Austral, en 1946.

³ El comienzo de *Romance de lobos* —encuentro con la Santa Compañía, visión del entierro (Jornada primera, escena primera), arrepentimiento y reparto de bienes (jornada segunda, escena cuarta)— son elementos presentes en la leyenda de Miguel de Mañara, leyenda de cuya unión con el argumento de *El Burlador* es responsable P. Merimée, en *Les âmes du Purgatoire*, 1834.

con la leyenda de Miguel de Mañara, presentan un Don Juan arrepentido, convertido, e incluso, con cierto aire de santidad.

Una tercera línea temática que desarrolla el mito de Don Juan en el siglo XX, en la casi totalidad de los géneros literarios, es la de la parodia y las imitaciones burlescas. Sobre esta línea, aunque, como era esperable, entendida de una manera particular e innovadora, recrea Valle-Inclán el personaje de Juanito Ventolera en *Las galas del difunto* (1930). Fue Ortega y Gasset el primero en establecer las relaciones existentes entre *Las galas del difunto* y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, relaciones que han sido calificadas por la crítica como inversión deformadora, esperpentización sistemática, deformación grotesca o juego paródico¹. Recordemos además, que la obra se articula temáticamente en torno a la crítica, centrada en las referencias al contexto de la Guerra de Cuba, de un sistema de valores basado en conceptos tan falsos como el heroísmo y la piratería, por lo que Juanito no sólo supone una metamorfosis grotesca del seductor, sino que además encarna la idea de la subversión contra el heroísmo².

Reafirmar las cualidades tradicionales de Don Juan, frente a intentos de destruir el mito, reinventar el mito aproximándolo al carácter galaico, o utilizarlo para canalizar en él un tema de carácter sociocultural son los tres caminos seguidos por Valle-Inclán.

En 1931, el dramaturgo coruñés Adolfo Torrado, publica una obra titulada *Don Juan contra Don Juan*. Desarrollada en cuatro actos y escrita en verso, es clasificada por su autor como farsa dramática. La pieza, que mantiene con otras precedentes (la de Molière, la de Zorrilla, por ejemplo) una serie, no menor, de deudas, se fundamenta en el desarrollo de un motivo temático que, si bien no es original, presenta la novedad de convertirse en el eje vertebrador de la peripecia donjuanesca y en su base argumental. También aquí encontramos al héroe seductor de mujeres: su lista o catálogo de mujeres burladas no tiene nada que envidiar a la de otros donjuanes. Pero el final de este donjuán no se resuelve en un

¹ Véase, por ejemplo, Avalue Arce, «La esperpentización de Don Juan Tenorio», en *Hispanófila*, 7, 1959, p. 35; Manuel Aznar, *Guía de Lectura de «Martes de carnaval»*, Barcelona: Anthropos, 1992; Jesús Rubio, «Introducción» en Ramón M^a del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, Madrid: Espasa, 1991.

² Véase, Eliane Lavaud, «Otra subversión valleincliniana: El mito de Don Juan» en «Las galas del difunto», en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Niemeyer Verlag Tubingen, 1988, pp. 139-146.

desenlace fatal: en la muerte, sino en el descubrimiento de que su capacidad de seducción con las mujeres no estriba en su poder social, en sus dotes físicas o en la fascinación de su palabra, sino en su fama. Es decir, cualquiera que se presente con su nombre obtendrá de las mujeres el mismo resultado. No es pues el hombre quien conquista, sino el nombre:

Pero, cuando ante Don Juan
Una alta dama se vió,
¿a quién ella se rindió?
¿A vos como buen galán
o al nombre que se filtró
por su oído hasta que abrió
dentro del pecho un volcán?

La pregunta, planteada por un personaje, llamado Urbino, se resuelve en un desafío que Don Juan acepta y, naturalmente, pierde. El tercer y último acto de la obra desarrolla el desafío: Clarín, criado de Don Juan, haciéndose pasar por él, consigue el amor de Elvira.

Por otra parte, la versión de Torrado se sitúa en la estela que magistralmente inauguran Mozart y su libretista Da Ponte. Es en esta ópera donde el criado de Don Juan, aquí llamado Leporello, alcanza su función más elevada: no sólo se erige en el depositario definitivo de la memoria del héroe, sino que, y eso es lo que interesa ahora, se convierte en su sustituto, su perfecto suplantador, desarrollando el mismo papel que su amo ante las víctimas femeninas.

A finales de la década de los cincuenta, Álvaro Cunqueiro crea, para la literatura en lengua gallega, una fantástica versión de Don Juan resultado de la fusión de características esenciales del mito, procedentes de la secular tradición donjuanesca, con otros elementos derivados del folclore y las creencias populares. En 1955 sale a la luz *Merlín e familia* y, dos años más tarde, en 1957, la obra se publica en lengua española, pero en ella se añaden algunos capítulos más, inexistentes en el original en gallego y que se mantendrán en la edición definitiva, publicada en lengua gallega en 1968; uno de esos añadidos es «El gallo de Portugal».

El mito de Don Juan

La obra de Cunqueiro, obra de carácter muy fragmentario, se estructura en una sucesión de historias que se ajustan a un patrón casi invariable: llegada a Miranda de un viajero, exposición de un problema al mago Merlín y solución del problema. Todas las historias están narradas retrospectivamente por un ya viejo Felipe de Amancia, antiguo criado del mago, que se encuentra en tierras de Miranda junto a la reina Ginebra. Así pues, todas esas historias conforman una especie de memorias de este personaje–narrador.

A pesar de la brevedad de este relato, no es difícil encontrar bajo su aparente simplicidad, un importante número de rasgos tradicionales de Don Juan que revelan, no sólo el conocimiento del autor de este mito milenario, sino también una muy reflexionada construcción discursiva por medio de la cual se consigue mantener su naturaleza mítica.

Don Esmeraldino da Cámara Mello de Limia, vizconde de Ribeirinha, es el nombre y título de este Don Juan, famoso en todo Portugal por sus dotes amorosas. Admirado y envidiado por todos, Don Esmeraldino es bastante presumido y fanfarrón: cada una de sus conquistas es divulgada para el conocimiento de todos, por medio de una muesca que él mismo hace en una tabla pequeña de caoba que cuelga en la puerta de su pazo. Un día, después de lograr los favores de una cantante de ópera que había actuado en Braga, sus convecinos deciden hacerle un homenaje. Reunido el estamento noble y el pueblo que le vitoreaba, el marqués de Évora, desde el balcón del pazo del héroe grita: «¡Por Braga dúas veces primada! ¡Aquí está o gallo de Portugal!», y, en ese momento, Don Esmeraldino se convierte en gallo. No consiguiendo curarle los médicos, se decide llevarlo en peregrinación a Santiago de Compostela, para ver si el santo hace un milagro. Por el camino, el gallo, encerrado en una jaula, va columpiándose en la tabla de caoba que representa sus triunfos de amor. Al llegar a la abadía de Meira, la comitiva hace un descanso. El gallo se escapa de la jaula y es encontrado en el corral de la abadía dando buena cuenta de los favores de las gallinas, desde entonces llamadas gallinas portuguesas. Devuelto a su jaula, la comitiva reanuda el camino, pero al llegar a Mellid, enferma, y cuando llega a Santiago, consumido por la fiebre entrega su alma a Dios.

El resumen del argumento muestra que Cunqueiro mantiene los rasgos fundamentales del esquema mítico —la capacidad de seducción del héroe, el grupo femenino y el castigo al transgresor—, pero todos ellos están sujetos a su desbordante imaginación y a su conocimiento de

la tradición donjuanesca. Don Esmeraldino es el hombre más guapo de Portugal, aunque es bajo de estatura y tiene la piel llena de lunares. No seduce con engaños o falsas promesas, sino con la mirada «de sus grandes y negros ojos», tradición neoplatónica, aquí retomada, que en el renacimiento adquiere una orientación más sensual, y que se mezcla con la tradición cristiana de la fuerza seductora de la mirada del demonio, carácter este, el demoníaco, también atribuido en la tradición a Don Juan, como justificación de su potencia de fascinación. Por otra parte, a este donjuán no parece interesarle la seducción en sí misma, sino los efectos que sobre los demás provoca: envidia y admiración general. De ahí la importancia que en este relato posee la tabla de caoba, prueba de los triunfos de Don Juan. Por el contrario en la tradición, el catálogo o lista de mujeres burladas, que nace por motivos de economía y agilidad dramática (evitar la repetición de conquistas en escena), adquiere con el tiempo la función de representar el pasado, la memoria del héroe, siempre en manos ajenas, generalmente del criado. Cunqueiro, con este recurso, no sólo reduce el número de conquistas narradas a una —la seducción de la primadona Carla— sino que destaca el carácter fanfarrón y presuntuoso del héroe.

Tradicionalmente el planteamiento del tema donjuanesco se estructuraba en dos planos: el moral, según el cual Don Juan era un transgresor de la norma por lo que debía ser castigado, y un plano teológico en el que intervenía Dios salvando o condenando el alma del pecador. Cunqueiro actúa sobre ambos, pero de distinta manera: no parece interesar al autor la moralidad o inmoralidad de la conducta de Don Esmeraldino, de hecho todos los bracarenses se sienten orgullosos de su paisano y, cuando se convierte en gallo, «Portugal se puso triste». Desde el punto de vista teológico, el castigo divino presenta aquí dos fases: una primera, al convertirse en gallo, que no sirve para cambiar la conducta de este Don Juan, y la muerte del gallo fornicador.

Es precisamente el castigo del héroe el rasgo que ostenta el tratamiento más original. Sin duda, el autor, elige premeditadamente el animal en el que se metamorfosea Don Esmeraldino. Se trata de un ave cargada de simbolismo en diversas y distantes culturas; pero además, popularmente, el gallo simboliza la vanidad masculina y un determinado comportamiento chulesco. Todos esos componentes están combinados en perfecta simbiosis en el texto cunqueiriano, porque Don Esmeraldino se transforma en gallo por la simple acción de las palabras del marqués de

Évora. Cunqueiro plantea de esta manera el poder de la palabra en la tradición judeo-cristiana; el poder creador del verbo divino que se conserva en el libro sagrado, el poder de la lengua adánica perdida en Babel; el secreto de esa lengua primitiva que conserva Salomón y, desde él, se transmite a los iniciados en la magia: es la lengua de Merlín.

Aquí la versión de Cunqueiro alcanza el nivel de relato fantástico. Si la estatua de piedra tradicional representaba el elemento sobrenatural que fundamentaba su verosimilitud en las creencias religiosas, el elemento extra-ordinario en Cunqueiro (la conversión en gallo) se inserta en tradiciones más antiguas de las que en la cultura gallega todavía se mantienen ciertos vestigios. Desde las *Metamorfosis* de Ovidio, hasta las leyendas orales gallegas de, por ejemplo, «O lobishome», «A doniña cerva» ou «A cobra do encanto», hay una distancia espacial y temporal, pero no ontológica.

Cunqueiro utiliza materiales míticos de diversa procedencia: la cultura clásica, la tradición donjuanesca, las creencias populares religiosas del camino de Santiago; todo ello combinado con materiales pertenecientes a la cultura popular gallega y portuguesa, componiendo un variado mosaico, de aparente sencillez, que esconde la complejidad narrativa del escritor mindoniense.

Casi cincuenta años más tarde, en el año 2000, el ya fallecido dramaturgo compostelano Roberto Vidal Bolaño recibe del Centro dramático Galego el encargo de escribir un Don Juan. Desde su título, *A burla do galo*, Vidal Bolaño desvela la línea donjuanesca a la que se adscribe; y por si el título no fuera suficiente, el subtítulo resulta definitivo: «Vida e amores de Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima e Galo de Portugal». Finalmente, y antes de la lista de 'dramatis personae', el autor declara: «De quen souben polo que arredor das súas certas andainas, deixou dito no seu *Merlin e Familia*, un tal Don Álvaro Cunqueiro, home de fina pluma e requintado verbo, ao que moitos temos por gloria das letras desta e da outra ribeira do Miño»¹. Dejando a un lado la confesada admiración por Cunqueiro, la frase de Vidal Bolaño «souben das súas certas andainas» tiene como finalidad proporcionar verosimilitud a unos contenidos que, racionalmente, no pueden ser admitidos más que

¹ «De quien tuve conocimiento por lo que alrededor de sus reales andanzas, dejo dicho en su *Merlin y Familia*, un tal Don Álvaro Cunqueiro, hombre de fina pluma y refinado verbo, al que muchos tenemos por gloria de las letras de esta y de la otra ribera del Miño» [traducción mía].

como ficción, dado que la posibilidad de la metamorfosis escapa a las leyes de la naturaleza. La afirmación de que las andanzas de Don Esmeraldino son ciertas supone que Vidal Bolaño acepta los planteamientos maravillosos de Cunqueiro, que amplían los límites de la realidad más allá de lo comúnmente admitido, quedando la frontera entre lo real y lo no real desdibujada e imprecisa. Pero esa posición le permitirá no sólo mantener uno de los rasgos esenciales de la estructura básica donjuanesca: la muerte del héroe por medio de un elemento sobrenatural, presente en el mito desde el drama fundacional, y sin la cual estaríamos ante una desmitificación, sino que además autoriza al autor para la utilización de lo sobrenatural, desde convicciones muy alejadas de las creencias religiosas.

La obra de Vidal Bolaño plantea, de manera directa, un fascinante diálogo intertextual con el breve relato cunqueiriano, e indirectamente, con la fértil y secular tradición del mito de Don Juan. Retornando el tema al lugar que, según la mayoría de los expertos, es su medio natural: el teatro, el autor produce la primera pieza dramática sobre el mito de Don Juan, en lengua gallega, y además logra devolver al personaje uno de sus rasgos esenciales: la pasión por la movilidad, por la diversidad; la inconstancia como una experiencia particular del tiempo¹.

Son muchas las características que revelan la modernidad de esta obra: la fragmentación de la materia dramática, la intensidad de los diálogos de los que está ausente toda narratividad, y, sobre todo, las formas metateatrales que llevan al lector/espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad.

Siguiendo las teorías de Manfred Schmeling², nos hallamos aquí ante no sólo «modalidades periféricas», como el prólogo, o la existencia de un personaje focalizador, sino también ante «formas completas», por la

¹ No es este motivo el único recuperado, por Vidal Bolaño, de la tradición mítica, y que no tienen cabida, o sólo están insinuados, en el texto cunqueiriano. La recuperación de espacios míticos, como el cementerio; el personaje y la función de Porfirio, el criado; la intensificación del demonismo en el carácter del héroe; el poder de seducción por la fama, que quizás remita a la versión de Adolfo Torrado, son algunos de los motivos a los que me refería.

² Fr. *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris : Lettres Modernes, 1982. Para Schmeling, las «formas completas» se relacionan específicamente con el teatro. Se refiere al teatro dentro del teatro, es decir, a la presencia de dos espacios y dos tiempos diferentes, pero simultáneos en escena; por otro lado, considera que las «formas periféricas» están más vinculadas a la narrativa que al teatro: prólogos, personajes focalizadores, etc.

presencia del teatro dentro del teatro, vinculadas con la instancia enunciadora. Y es que *A Burla do galo* contiene en su interior el relato de Cunqueiro, al que, mediante un juego de destreza imaginativa, se le modifica el final ampliando el contenido de la historia. Si bien es cierto que podríamos afirmar justamente todo lo contrario; es decir, *O Galo de Portugal* (relato de Cunqueiro) contiene en su interior la pieza dramática de Vidal Bolaño, inserta en la elipsis temporal que abarca desde que Don Esmeraldino marca con su navaja la muesca más grande y torneada, en la tabla de caoba, después de la marcha de Braga de la primadona Carla, y el homenaje que el pueblo de Portugal le tributa: espacio temporal omitido en el relato de Cunqueiro, que el autor compostelano aprovecha para crear el sueño de Don Esmeraldino, en el que se transforma en gallo.

Desde una perspectiva temática, resulta de gran interés la ambigüedad con la que concluye la historia. Vidal Bolaño, igual que Cunqueiro, pone en escena el homenaje a Don Esmeraldino. También aquí el marqués de Évora dice, gritando delante del pueblo de Braga, «¡Por Braga dúas veces primada!» «¡Aquí está o gallo de Portugal!», última de las frases de la obra, seguida de una acotación, cuyo contenido dice:

(Coroano e mentres se fai o escuro, logo de que arrecian os vivas na praza, faise un profundo silencio, que só racha o quiquiriquí do gallo)¹

dejando así a juicio del lector/espectador la posibilidad de metamorfosis de Don Esmeraldino; y no sabemos si el sueño era una premonición o simplemente una desagradable pesadilla. De esta forma, la obra se mantiene en una suficiente estética realista, sin excluir del todo el hecho extraordinario o sobrenatural, necesario para mantener el mito.

En 1963, el ferrolano Gonzalo Torrente Ballester publica una novela titulada *Don Juan*. No voy a explicar por qué la atención que Torrente dedica a este mito no puede resultar extraña a quienes conocen su producción literaria o ensayística²: el mito ha sido siempre uno de sus

¹ «(Lo coronan y mientras la escena queda a oscuras, después de que arrecian los vivas en la plaza, se hace un profundo silencio, sólo roto por el quiquiriquí del gallo)» [traducción mía].

² Torrente hace uso de una gran variedad de mitos: mitos históricos (Lope de Aguirre, Napoleón), bíblicos (Tobías), clásicos (Ulises, Dafne), literarios (Quijote). El grado de utilización es muy variable, desde la mera alusión implícita hasta el tema central de la obra, en un amplio abanico de posibilidades que se desarrollan por cauces teatrales o narrativos, y con tratamientos serios o paródicos.

temas centrales. Me interesa ahora destacar la originalidad de esta nueva versión. Torrente no sólo actualiza un mito, intenta además proporcionar al lector las razones que justifican su conducta —la seducción de mujeres—; comportamiento que le otorga su imagen esencial, y en cuyas causas reside, según esta versión, su naturaleza:

Mi particular concepción del amor sirve pues, de base a mi novela *Don Juan* y, al mismo tiempo, está en ella expresada [...] un ansia de amor cósmico que se ve reducida a la mera sexualidad individual, algo que no da lo que se espera, algo que defrauda [...] Creí que con eso había alcanzado mi objetivo, había hallado una causa y un motivo de la conducta de Don Juan...¹

Así pues, la actualización del mito de Don Juan y la justificación de su donjuanismo son las bases en las que se asienta la versión torrentina, así como las responsables de su compleja y lúdica estructura. De todo ello resulta una obra que contiene varios niveles de lectura (y por ende, de significación) para cuya adecuada comprensión se precisa un riguroso análisis de los «muchos préstamos» tomados a la tradición (no sólo española), y cuya transformación, reinterpretación o subversión, sumada a la visión personal del autor, conducen al renacimiento del mito, ofreciendo además originales respuestas a las preguntas que ha arrastrado durante siglos.

Una calculada combinación de elementos culturales y ficcionales proporciona, a esta versión, la ambigüedad necesaria para conferir verosimilitud a una trama que, desarrollada en el París de los cincuenta, cuenta las extrañas relaciones entre un periodista español (narrador de la historia), buen conocedor del tema mítico, una estudiante atea, última de las víctimas del seductor, doctorada con una tesis sobre donjuanismo, y una peculiar pareja, que se presenta como Don Juan y su criado Leporello². Respecto a estos últimos, el lector (y el Narrador) nunca sabrá con seguridad si trata de dos actores, de dos farsantes, o si son realmente lo que dicen ser: el mítico Don Juan y su criado.

¹ Gonzalo Torrente Ballester, «Don Juan» (conferencia), 1966, en *Ensayos críticos*. Barcelona: Destino, 1982, pp. 100-101.

² Es obvio el homenaje de Torrente a la versión de Mozart/Da Ponte, *Don Giovanni*.

El uso de la cervantina técnica de la ficción dentro de la ficción permite, de manera verosímil, la presencia en la historia del Convidado de piedra, personaje del drama que, junto con el Narrador y Sonja, la estudiante, «presenciamos» al final de la novela, y en el que intervienen como actores Leporello y Don Juan. En este drama, titulado «El final de Don Juan», Don Juan muere en escena, como impone la tradición cultural, pero, a continuación, irrumpe en la vida real, incorporándose a nuestra realidad cultural como mito:

He muerto como Don Juan y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea ¿qué más da? El infierno soy yo mismo. (p. 341)

- Y ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre.

Dio un brinco y cayó al patio de butacas que de repente se iluminó. Con paso recio adelantó por él, hacia la puerta del fondo, también iluminada. (p. 345)

Este hecho justificaría la presencia de Don Juan en el París de mediados del XX: los mitos no mueren. Pero además, la edad del héroe explica, no sin sentido humorístico, el cambio en la técnica amatoria de este viejísimo, a pesar de su aspecto, Don Juan. La música es ahora su instrumento para seducir mujeres, ya que sus condiciones físicas están lógicamente muy limitadas.

La novela de Torrente presenta, respecto de versiones narrativas precedentes, un importante número de modificaciones que le confieren una gran originalidad. Una de ellas, quizás fundamental, es el tratamiento de la modalización. Nos hallamos ante un relato en primera persona, en el que un yo protagonista (periodista español) narra, desde el presente, algo que le ha sucedido en el pasado; la presencia de este yo, que cuenta su aventura parisina, asegura la unidad en el universo discontinuo y fragmentado de la novela. Pero este narrador, lejos de poseer todas las claves del relato, aporta los datos a medida que los va conociendo, en tanto que otros se los van proporcionando; de esta forma se sitúa, generalmente, en el mismo plano que el lector, al acceder a la información en el mismo momento y del mismo modo que éste. Así, por ejemplo, todo lo que cuenta acerca de Don Juan lo conoce a través de la acción y la palabra de Leporello, su criado, quien, en ocasiones fundamentales para la comprensión de esta versión –concretamente me refiero a la «Narración de Leporello» y al «Poema de Adán y Eva»–

establece una comunicación directa y doble a la vez, con el lector y con el Narrador, ya que ambos conocen los hechos al mismo tiempo. Esta función otorgada a Leporello favorece que se convierta en el narrador fundamental de la novela, en perjuicio de quien, estructuralmente, ostenta este papel.

A esto hay que añadir el recurso utilizado en el capítulo IV, donde conocemos la prehistoria de Don Juan. Ahora la persona que escribe es distinta a la que cuenta: quien escribe es el periodista español, pero lo hace como los profetas al modo bíblico; esto es, inspirado o «insuflado» por otro. Ese otro es Don Juan, quien cuenta sus propias memorias, que constituyen la totalidad del capítulo:

Me inundaban otra vez los recuerdos ajenos [...] Me inundaban y me urgían, me empujaban a describirlos [...] No sé el tiempo que pasé de aquella manera, como médium cuya mano conducen desde el ultramundo, no sé tampoco cuándo dejé de escribir. (p. 143)

Este procedimiento es uno más de los recursos empleados por Torrente para lograr un tratamiento mítico de Don Juan. Analicemos el porqué de esta perspectiva. El autor quiere contar la historia de Don Juan en primera persona (recordemos que una de las bases de esta versión es la de explicar el donjuanismo de Don Juan), porque sólo Don Juan conoce su pasado; sólo él sabe el porqué de su comportamiento. Pero ¿cómo lograrlo?, ¿cómo hacerlo si es un personaje que pertenece a la historia que otro nos cuenta, historia de la que él no es protagonista? ¿Cómo contar una historia que se desarrolla cuatro siglos atrás y en lugares diferentes, al mismo tiempo que otra, sucedida en la actualidad, sin cambiar de perspectiva narrativa? Torrente podría haber optado por la posibilidad de que el Don Juan parisino narrara su historia directamente al periodista. Pero esa solución no sería acertada: a lo largo de la novela Don Juan es un personaje que, aunque argumentalmente está en primer plano, físicamente se sitúa en un plano lejano del que el Narrador ocupa. En ningún momento vemos su rostro¹; conocemos su figura y algún detalle

¹ La única ocasión en que tenemos cerca el rostro de Don Juan es en el teatro; es decir, cuando deja de ser una persona para convertirse en un actor que desempeña un papel. Pero, en esta ocasión, el rostro de Don Juan está transformado por el maquillaje. Podría interpretarse que este personaje sólo tiene realidad cuando forma parte de la ficción; por ello, en el momento que ingresa en la vida, su persona física se nos hurta.

de su fisonomía. Ante nosotros aparece un hombre sin rostro, una figura inaprensible que nunca habla directamente, lo hace siempre por medio de alguien, y si bien casi siempre está ausente, en todo momento se está hablando de él. Todos estos procedimientos van encaminados a marcar el carácter mítico del personaje; de ahí su inconcreción, su ausencia física. Por ello considero un acierto de Torrente la modalización: si Don Juan se convirtiese en un personaje narrador de su historia directamente, su figura sería percibida como persona con encarnadura, el hechizo se rompería y el mito dejaría de existir. Si el mito es algo que pertenece al inconsciente colectivo, aquí, deslizándose desde el inconsciente del Narrador, podemos percibirlo en primer plano, carente de las deformaciones que cualquier interpretación, por objetiva que fuese, le añadiría. No obstante, no podemos perder de vista que estamos, aun así, ante un truco del autor, un recurso que proporciona, a los problemas formales planteados por su visión personal, una respuesta perfecta.

En 1998, Marina Mayoral publica una obra titulada *Recuerda, cuerpo*, colección de relatos breves poblados de personajes míticos, reencarnados en personas de la vida común, y cuyo hilo de conexión es la evocación del deseo. De ellos, el titulado *Adiós, Antinea* resulta ser un acercamiento al mito de Don Juan, muy adelgazado, pero todavía reconocible.

Solita, una jovencita y soñadora mujer de Brétema, postrada transitoriamente en la cama, aquejada de una leve tuberculosis, sabe, por los amigos y familiares que la visitan, de la llegada al pueblo de un hombre guapísimo de quien todos hablan, y, sin conocerlo todavía, se enamora:

Mucho antes de que llegase a verlo en persona me fueron llegando sucesivas y variadas informaciones sobre él. Todas coincidían en su belleza, en su extraordinario atractivo y en la rareza de su comportamiento, inusual en una persona de su condición (p. 34).

Ese hombre, llamado Don Juan, no es otro que el nuevo cura del pueblo. La belleza de Don Juan provoca un enorme revuelo entre las mujeres de Brétema, que lo persiguen y acosan, al margen de su edad y condición. Solita, ya restablecida, vive perturbada y obsesionada con él.

Fue en el coro donde lo vi por primera vez [...] había algo en él que yo no sabía que era, pero que me daba escalofríos al mirarlo y me

obligaba a apretar con fuerza las piernas una contra otra; algo que asomaba a sus ojos y a su boca...

Finalmente, el cura es enviado a una parroquia de la montaña, como medida de precaución ante posibles y rumoreados desmanes. Pero no abandona Brétema solo, sino acompañado de la sobrina del obispo que, una semana más tarde, regresa al pueblo avergonzada, para ingresar más tarde en un convento.

El relato de Marina Mayoral desmitifica a Don Juan y pone en escena a un tipo donjuanesco, que mantiene algunos de los rasgos del mito tradicional, más o menos transformados: el héroe, joven, guapo y fascinador; el grupo de mujeres, burladas o seducidas; y el castigo al pecador:

De Don Juan se dijo que se había alistado en la Legión y también que se había ido a Cuba, pero nadie lo sabía con certeza (p. 56)

Incluso se le atribuye reiteradamente la posesión de un poder de fascinación demoníaco, que lo sitúa en el camino de los tratamientos donjuanescos clásicos. Es obvio, sin embargo, que no estamos ante un Don Juan mítico: la ausencia de la muerte, del enfrentamiento con el más allá, en relación estrecha con el amor, le priva de uno de los rasgos intrínsecos necesarios para otorgarle tal condición (una de sus invariantes), y lo convierte en un tipo donjuanesco, tan abundante en la literatura; pero el relato contiene elementos suficientes para que el lector identifique a Don Juan, en realidad, a la sombra a la que le reducen la mayoría de los tratamientos de la segunda mitad del siglo XX.

No son demasiados los autores gallegos que han abordado el mito de Don Juan¹, y, además, las dos únicas versiones en lengua gallega desarrollan el mito combinándolo con ancestrales motivos populares, en los que pueden identificarse antiguas creencias y tradiciones que constituyen el substrato cultural gallego, no del todo perdido. Quizás la estructura matriarcal gallega tenga algo que ver con el aparente desdén por este mito masculino, nacido en la más sólida sociedad patriarcal.

¹ Ya terminado este trabajo, he tenido noticia de la reciente publicación de una nueva versión donjuanesca, con autoría del escritor y dramaturgo gallego Euloxio R. Ruibal. No he podido acceder todavía a esta obra, pero quiero dejar constancia de su existencia.

El mito de Don Juan

También es posible que Don Juan ya no interese hoy; es posible que sea necesario reinventarlo, despojándolo de elementos trascendentes morales y religiosos. Pero lo incuestionable es que sigue apareciendo, aquí y allá, con la versatilidad propia de los mitos que permite, a cada autor, moldearlo a su manera.

