

EL EXORCISMO DE LA MEMORIA: FANTASMAGORÍAS NOMINALES Y HERENCIAS PATRIMONIALES EN *DON JUAN* DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.
(Baudelaire, 1961: 18)

Los dos versos que cierran «Don Juan aux enfers», el poema que Charles Baudelaire incluye en *Les fleurs du mal* (1857), contienen una de las claves del famoso burlador, por eso Víctor Said Armesto las incluye en su estudio sobre *La leyenda de don Juan* (1908: 181) y Gonzalo Torrente Ballester las repite en su novela *Don Juan*, publicada originariamente en 1963 (1999: 168).¹ En el poema el héroe se presenta

¹ Torrente ha dejado un relato pormenorizado acerca de la génesis de la obra en la conferencia fechada en 1966 que ofrece durante su estancia como Profesor Distinguido de Literatura Española en la «State University of New York at Albany» (1982a: 81-114). Según este testimonio, la novela se comienza a gestar alrededor de 1948 (1982a: 93); sin embargo en el «Diario de trabajo» que el autor incluye en el segundo volumen de su *Teatro* existen dos entradas correspondientes al 23 de junio y al 15 de agosto de 1943 donde se menciona al «hijo de don Juan» (1982b: 332 y 336) como posible tema de un drama. Además de éstas, existen otras claves fragmentadas acerca de este proceso; por una parte, en dos entradas fechadas en 1962 e incluidas en *Los cuadernos de un vate vago* (1984a: 47-51); por otra, el mismo año de la aparición del libro, Torrente publica un artículo en *La Estafeta Literaria* que discurre sobre su recién publicada obra (1963: 2). Véanse además Torrente, 1977b: 104-06 y Reigosa, 2006: 123-28. Por último, también resulta de interés a este respecto una entrada incluida en *Cuadernos de La Romana* en la que se reconoce la influencia de la novela epistolar

fascinado por la estela que forma la barca de Caronte, rodeado por los lamentos de todas sus víctimas y vigilado de cerca por un convidado de piedra que se aferra como un ancla a la nave, absorto, apoyado en su espada, ajeno a lo que sucede a su alrededor, pero al mismo tiempo atrapado en la herencia de su nombre. Decimos que esta imagen representa una de las cifras del inmortal personaje porque sintetiza en un certero cuadro la equívoca relación que éste mantiene con su memoria: siempre fijado hipnóticamente en un proteico presente en el que resuenan los ecos de su pasado; pero, al mismo tiempo, obligado a olvidarlo y a repetirlo en el futuro para seguir siendo él mismo. Don Juan, sin otro pretérito y sin otro porvenir que la eterna reproducción espec(ta)ular de su propia imagen, está atrapado en un vértigo estático, en un devenir petrificado y en una fugacidad esculpida en piedra. Condenado a no poseer ni una conciencia trágica, ni una paródica, debe ser fiel a su misma infidelidad, debe vivir rodeado por las reverberaciones de una memoria que lo inmoviliza sin afectarle y, finalmente, debe encerrarse en su ensimismada unicidad sin intención alguna de asumir o reconocer la amarga herencia que su nombre ha testado. Si la memoria de don Juan es un infierno exterior a su conciencia, sombra de su figura anunciando la llegada del personaje a modo de prólogo y clausurando su huida como epílogo, se podría concluir que sus múltiples encarnaciones no hacen sino expandir la misteriosa fascinación evocada por el recuerdo que habita en el patrimonio de su estela. Hasta cierto punto tautológico, don Juan solamente es don Juan mientras su memoria y su pasado no lo alcanzan, puesto que en el momento en el que esto sucede, o bien muere, o bien ha sido exorcizado de su demonio particular.

La estela que liga a Baudelaire con don Juan se convierte en triángulo al introducir la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*.² No sólo

The Screwtape Letters de C. S. Lewis (1975: 116) y, en cuanto a las fuentes hispánicas, se explicitan *Los Sueños* de Quevedo y, por supuesto, *La Celestina* (1975: 117-18). Tal y como ha confesado públicamente el propio Torrente, la novela fue ampliamente censurada, pero, la mediación del entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, hizo que se autorizara íntegramente (Reigosa, 2006: 198).

² Se ha insistido notablemente en el «fracaso [. . .] de ventas y de crítica» (Jiménez, 1981: 47), en que «nadie [. . .] tomó en consideración» (Fuente, 1981: 42) la novela y en que «pasó prácticamente desapercibida ante la crítica y el público» (Moreno, 1994: 315). Asimismo, Dale Knickerbocker ha observado que «es difícil entender la relativa carencia de crítica sobre una novela tan innovadora» (485) como la de Torrente. En relación a las ventas, Carmen Becerra ha confirmado esta apreciación al decir por su parte que, a pesar de ser una de las mejores novelas de Torrente, han «de transcurrir nueve años» hasta agotarse una no muy numerosa primera edición de la novela (1982: 62; 1997b: vi). Sin embargo, respecto a la recepción crítica contemporánea habría que matizar más la información, ya que José Marra-López desde las páginas de *Ínsula* comenta «este sorprendente *Don Juan*, que es una revelación inesperada y magnífica en nuestro panorama novelesco» (1963: 9) y, desde las

porque, como es sabido, los dos versos que encabezan estas páginas son citados textualmente, al mismo tiempo que el poeta francés participa en la acción de la novela de modo recurrente y oblicuo, sino porque en el prólogo Torrente ya anticipa —cierto que de forma «humorística» (1999: 14)— que su protagonista se halla en un infierno singular.³ Este tipo de condena metafísica vuelve a reiterar el mismo destino que, entre otros, el drama atribuido a Tirso le asigna, el mismo fin que Baudelaire repite en su poema, la misma fortuna que George Bernard Shaw dramatiza en la segunda escena del tercer acto de su *Man and Superman* (1903: 86-138) —a veces extraído de la obra y representado independientemente como *Don Juan in Hell*— y la misma suerte que Gonzalo Suárez le asignará en su versión filmica inspirada en Molière. Al mismo tiempo que Torrente ofrece un inevitable homenaje a la herencia arraigada en esas raíces y retoñada en varias ramas, se distancia de ellas y enmarca el destino del burlador dentro de las corrientes

páginas de *La Estafeta Literaria*, Juan Rof Carballo, un mes después de que el propio Torrente haya presentado la novela en la misma revista, concluye que «es una obra importante y también una de las más brillantes contribuciones que se han escrito en los últimos tiempos al desentrañamiento del mito famosísimo» (1963: 20), a pesar de haber manifestado previamente reparos a su «barroquismo final» (1963: 20). Manuel García-Viñó, ya en la primera edición de su *Novela española actual* terminada en 1965 y publicada en 1967, incluye un ensayo dedicado a la obra donde afirma que con *Don Juan* Torrente «ha levantado una de las pocas y verdaderas cimas de la novela española contemporánea» (1975: 108). Ambivalente es la valoración de Antonio Iglesias en 1969, aunque esta cualidad la extiende a toda la obra de Torrente hasta la fecha ya que «si no cae en lo caricaturesco [. . .] recae en el uso excesivo [. . .] de los mitos más viejos y venerables» (329).

³ En la novela de Torrente, el poeta francés aparece mencionado ya en las primeras páginas de la narración (1999: 16) y, de hecho, según indica Leporello, el apartamento de don Juan «Es el piso en que vivió cierto poeta, amigo suyo [. . .] Creo que se llamaba Baudelaire» (1999: 39). Más tarde, la voz de don Juan reconoce que el escritor «a quien conocí algo tarde: había escrito ya un bello poema sobre mi entrada en el infierno y proyectaba un drama, que no llegó a escribir, sobre mi muerte» (1999: 167). Incluso, la primera vez en la que el espíritu de don Juan posee al narrador, asistimos a una reunión entre el burlador, Baudelaire y Jeanne Duval, amante y musa del poeta (1999: 137-40), donde Torrente inserta en boca del escritor palabras tomadas del artículo «Richard Wagner et *Tannhäuser* a Paris» publicado en la *Revue Européenne* en abril de 1861 (Baudelaire, 1961: 1230). Además de los versos del poema «Don Juan aux enfers» ya citados, Torrente toma de *Les fleurs du mal* el primer verso de uno de los «Spleen», el número LXXVI: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» (Baudelaire, 1961: 69; Torrente, 1999: 165-66 y 167). Finalmente, aunque el préstamo nunca se reconoce explícitamente, es necesario mencionar que Leporello da a la obra que se representa en la conclusión de la novela el título de «*Mientras el cielo calla*, aunque debiera titularse *El final de don Juan*» (1999: 297). No creemos una casualidad que el título de este drama coincida con el proyecto teatral inconcluso de Baudelaire, *La fin de Don Juan* (1961: 563-64). De hecho, el propio Torrente menciona el título de la obra «nonnata» del poeta francés en su ensayo «Don Juan tratado y maltratado» (1968a: 298 y 301; 1982a: 309 y 312).

existencialistas del siglo XX: «Condenado al individualismo, a ser él, sólo él, *per saecula saeculorum*. Como se es, según dicen, en el infierno. En lo cual me aparto de la conocida concepción sartriana de que el infierno son los demás. Para mi don Juan, el infierno es él mismo» (1999: 14).⁴ La principal novedad de este cambio reside en esa memoria que en aquellos referentes se había metaforizado en un espacio infernal, ajeno y exterior a la figura del burlador, aunque a él vinculado, y que ahora ha pasado, en cierto modo, a ser parte del seductor sin llegar a fundirse completamente con él. Por este motivo, si bien es inevitable considerar que el infierno de don Juan constituye de alguna manera el encuentro tanto con el espejo de un testamento que sirve de memorial, como con la relectura de una siempre incompleta lista de conquistas, se puede comprender que la novela de Torrente debe proponer soluciones alternativas al problema para que, en primer lugar, el burlador siga siendo igual a sí mismo sin traicionar su sempiterna falta de memoria; y, en segundo, para que esa característica no impida una narración presentada como transferencia del pasado y sucesión del futuro justificados ambos por el nombre que da título a la obra.⁵ Si esto parece, por una parte, una

⁴ Esta situación no significa que en Torrente se encuentre el mismo tipo de condena metafísica y moral que se encuentra en otros referentes clásicos. Así lo afirma el mismo año en el que publica la novela: «A mí me pareció siempre que a ‘Don Juan’ había que salvarlo: no tanto para el cielo, católicamente, como Zorrilla, sino humanamente» (1963: 2). Regresa sobre el mismo tema en la conferencia acerca del origen de la novela, confesando simultáneamente lo que de él mismo hay en el personaje: «Yo, menos ambicioso, y, sobre todo, respetuoso con las Divinas decisiones, que jamás pretendo investigar, intenté salvarlo sólo para los hombres, librarlo de adherencias sentimentales, de tortuosidades sociológicas que lo deforman. Creo haber puesto en él, aunque de modo simbólico, algo que todos sentimos y llevamos en el alma, aunque con frecuencia no nos sentimos capaces de pensarlo, cuanto más de formularlo en palabras, de concretarlo en figuras» (1982a: 114). Esta misteriosa conexión subjetiva con el personaje la encontramos enunciada en otras ocasiones anteriores incluso a la escritura de su *Don Juan*. Así, en un ensayo que aparece en la primera edición de *Teatro español contemporáneo* publicado en 1957, reeditado en la segunda edición de 1968 y asimilado posteriormente a sus *Ensayos* dice: «No estoy convencido de que don Juan sea tan canalla como a primera vista parece, aunque sea indiscutible que lo que hace se parece mucho a una serie de canalladas» (1982a: 297). Estas observaciones justifican que en la novela don Juan busque una tercera vía no para estar ni con Dios, ni con el Diablo, sino para optar por otra solución y preguntarse: «¿No se podía estar —por ejemplo— con los hombres?» (1999: 209).

⁵ En su «Currículum, en cierto modo» Torrente se lamenta contradictoriamente de no poder tener la lista de don Juan, al mismo tiempo que afirma poder sacarla: «¡Qué bonito haría empezar aquí la lista de don Juan, o aunque sólo fuera la de don Luis, más modesta! Pero no serviría de nada: a las mujeres que amé las nombro, incluso en mi corazón, con nombres literarios: Ariadna, Dafne, Silvia... Y eso no aclara episodios biográficos, que es lo que gusta a los cotillas, pero que a mí me gusta mantener en secreto» (1981: 43). Más allá de la intencionalidad irónica de la situación, es curiosa la afirmación tanto por la simbiosis que revela entre personaje y escritor, como también por el reconocimiento a uno de los lugares

paradoja; por otra, confirma el hecho de que la novela se haya descrito como «una curiosa aporía literaria» (Knickerbocker, 1994: 496) en la que varios tipos de herencia se van a resolver a diferentes niveles tanto externos como internos a la obra.⁶

comunes asociados con la figura del burlador. Para Torrente el recurso a la lista es una solución pragmática y estructural para evitar la «monotonía teatral de las sucesivas y múltiples seducciones» (Torrente, 1982a: 327), puesto «que este *número* de conquistas, esta *repetición* de la misma situación dramática, ha sido escollo en que han naufragado varios autores, el primero de ellos Tirso de Molina» (Torrente, 1982a: 103; énfasis en el original), pero también es, en cierta manera, otro de los suplementos memorísticos que necesita don Juan. A esto se acerca Torrente al decir que «Si [don Juan] algo guarda de ellas [de sus conquistas], es el nombre para la lista famosa» (1982a: 301) o, en otra instancia, «para recordarlas cuando lo ha de menester, necesita llevar sus nombres apuntados en una lista» (1982a: 319). El propio Torrente otorga a Antonio de Zamora el establecimiento de «una novedad curiosa, la lista o relación de desafueros, esa misma que constituye uno de los momentos más teatrales de la pieza de Zorrilla» (1990: 20); sin embargo, Carmen Becerra, desde un punto de vista comparatista, dice que se encuentra «por primera vez en los imitadores italianos (en la versión de Pseudo-Cicognini) hacia 1650» (1997a: 93; véanse también las páginas 107 y 129). En este sentido, tanto Gonzalo Torrente como Carmen Becerra siguen el libro de Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan* (1953: 23-48; véase Torrente 1982a: 293 y 294; Becerra, 1997: 107), donde se conecta la idea de la lista con la del tiempo que habita en la enumeración del seductor. En un interludio jocoso, recuérdese el artículo incluido en *Torre del Aire* titulado «Don Juan en la Casa Blanca», donde, al hablar de una noticia periodística centrada en el presidente J. F. Kennedy, Torrente dice que «una de las revelaciones del periodista, una, al menos, me ha dejado turulado, y es el número de mujeres que el señor Presidente se pasó por la piedra, o, como dicen otros, se cepilló: nada menos que 1.600 en números redondos. ¡Mil seiscientas mujeres en una vida que no llegó al medio siglo! ¿No parecen excesivas?» (1992: 95). Digna de mención en este sentido es la escenografía que Calixto Bieito prepara para el *Don Giovanni* de Mozart en la que la escena se cubre de muñecas Barbie para referirse a las mujeres de la lista (Wright, 2007: 172).

⁶ El artículo de Dale Knickerbocker explora uno de los temas que recurrentemente se han examinado en el *Don Juan* de Torrente: la metaficción. Antes de ella Robert Spires ya ha observado que «Torrente's *Don Juan* raises the questions of authorial control and artistic originality» (1984: 61) y por eso la incluye en su libro sobre el «modo metaficcional». Siguiendo su estela, Genaro Pérez (1988 y 1989) ha colocado la novela en una línea experimental que culmina en *Fragments de Apocalipsis*; Frieda Blackwell señala como parte de esta técnica el hecho de que Torrente haya introducido «fictional characters from other literary works as well as actual historical persons» (1989: 117); Carmen Becerra, por su parte, ha relacionado esta problemática con «la cervantina técnica de la ficción dentro de la ficción» (1998: 490); y, finalmente, Antonio Gil ha dicho que la novela «ensaya parcialmente algunos procedimientos *autoconstructivos*» (2001: 51-52). Relacionado con este tema se ha hecho énfasis en la mezcla de géneros que se encuentra en *Don Juan*. De hecho, en uno de los manuscritos observados por Eliane Lavaud ya existía cierta «ambivalencia genérica de la obra» (1997: 167) al titularse simultáneamente «historia» y «novela». Ricardo de la Fuente ha visto que «los diversos capítulos se hallan divididos en párrafos que remedan, en cierta forma, las escenas de una obra dramática» (1981: 45); Eliane Lavaud ha escrito que «cette oeuvre est plurielle: roman, théâtre, essai, ces trois genres se côtoient et paradoxalement se

Desde un punto de vista general, el legado que el nombre de don Juan nos ha dejado es contradictorio, heterodoxo y ambivalente. Todo aquel que se acerca a esta figura, e incluso aquéllos que rechazan su relevancia, está forzado a actuar como heredero y está obligado a confrontar un paradójico ejercicio de evaluación crítica. Por este motivo, la contradicción lógica que Jacques Derrida observa en toda herencia se presenta plenamente:

An inheritance is never gathered together, it is never one with itself. Its presumed unity, if there is one, can consist only in the *injunction* to *reaffirm by choosing*. «One must» means *one must* filter, sift, criticize, one must sort out several different possibles that inhabit the same injunction. And inhabit it in a contradictory fashion around a secret. If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. We would be affected by it as by a cause—natural or genetic. One always inherits from a secret—which says «read me, will you ever be able to do so?» (1994: 16; énfasis en el original)

Tomando estas palabras como referencia, don Juan es una incógnita engendrada por una larga y fructífera tradición que siempre nos precede y que, de algún modo, nos reta a enfrentarnos a ella. A pesar de que distintas voces han señalado que la figura del burlador constituye tanto «una especie a

conjoignant dans cette oeuvre puissante et multiforme» (1985: 214); Antonio Gil ha estudiado el «juego metaficcional entre narrativa y teatro» (1998: 345), así como Covadonga López observa «La mezcla de dos géneros literarios —novela y teatro—» (2001: 51). Para Ignacio Soldevilla, sin embargo, lo determinante es que se trata de un «híbrido de novela y ensayo» (2001: 460). La mezcla de géneros es comprensible, ya que el propio Torrente ha confesado que el proyecto nace como obra teatral. Como recoge en *Los cuadernos de un vate vago*, todavía en 1962 trabaja con «los fragmentos de los dramas, o del drama en sus varias versiones» (1984a: 47) y en 1963 explica que acaba «por renunciar a la solución teatral (aunque no del todo, puesto que la versión publicada comprende, en cierta manera, una representación dramática)» (1963: 2; véase también 1982a: 92-101). En ese mismo artículo de presentación de la novela se defiende de quienes lo acusan de mezclar varios géneros al afirmar desafiante que «Me dicen, por ejemplo, que *Don Juan* no es una novela, sino un ensayo novelado. Bueno, ¿y qué?» (1963: 2); e, incluso, años más tarde recuerda que entonces el tema de don Juan «de tentaba como materia de una narración, que no se atrevía a llamar novela si de la novela se tiene un criterio estrecho y riguroso, pero que podría caber perfectamente en un concepto amplio y liberal» (1977b: 104). Toda esta problemática específicamente metaliteraria inaugurada en la obra de Torrente con *Don Juan* ha causado la denominación de novelista o novela intelectual (Iglesias, 1969: 328; Domingo, 1973: 34; García-Viñó, 1975: 105; Sobejano, 1975: 234; Giménez, 1981: 48; Giménez, 1984: 87; Sobejano, 1995: 341).

punto de extinción» (Piedra, 2001: 90) como «un mito rancio y superado» (Nieva, 2004: 75), dicha necesidad de reevaluación es significativa en sí misma puesto que habla de cómo estamos culturalmente encadenados a un nombre que, por definición, nos ha llegado impuesto. Ya el propio Torrente observaba que «desde que apareció en la poesía, don Juan encierra un secreto sobre cuya consistencia no solemos estar conformes. Y cada generación lo busca, y cree hallarlo, y lo que hace es depositar en el alma de don Juan buena parte de sus propios secretos» (1982a: 292).⁷ Es decir, la figura del burlador contiene un enigma proteico idóneo como vehículo para expresar las variaciones de un *Zeitgeist*, gracias a la máscara de su persona y a los elementos que forman el esqueleto de su historia. En cuanto herencia cifrada y susceptible de ser revelada y reevaluada nos presenta los dos movimientos simultáneos y a la vez contradictorios a los que alude Derrida: recibimos de manera pasiva y a la vez seleccionamos de modo activo; estamos obligados a dar la bienvenida a aquello que nos preexiste, nos condiciona, y nos exige, mientras, al mismo tiempo, debemos interrogarlo, interpretarlo y transformarlo (Derrida, 2004: 5; 2005: 139). En otras palabras, y usando en concreto nuestro ejemplo, toda escritura de don Juan es necesariamente una reescritura en la que el autor se enfrenta a un legado habitado por un nombre e interpela el sentido de su significado. Al infiltrarse el uno en el otro, ambos terminan modificándose mutuamente. La tensión creada entre la repetición y la innovación explica la pervivencia del personaje y su misterioso poder de fascinación que, además de seducir a Gonzalo Torrente Ballester, ha hecho lo mismo, por mencionar dos de los ejemplos más representativos, con José de Zorrilla y Ramón María del Valle-Inclán.⁸

⁷ Las palabras pertenecen al ensayo «Don Juan tratado y maltratado» que puede hallarse tanto en el volumen de *Ensayos críticos* como en el de *Teatro español contemporáneo* (1968a). En el caso del segundo, la cita realizada se halla en la página 282. Se recomienda la lectura de este ensayo para observar cómo Torrente es consciente de la dinámica contradictoria que existe en todo acercamiento moderno a la figura del Tenorio.

⁸ Véase Pereiro, 2007. Es especialmente significativa la ambivalencia que Torrente muestra hacia el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, quizá un reflejo de la relación contradictoria que el escritor vallisoletano mantiene con su propia obra y que explicita en el capítulo XVIII de *Recuerdos del tiempo viejo*, «Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*» (1880: 162-80). Por una parte, Torrente ha dejado escrito que «el don Juan de Zorrilla —un hombre, un intento romántico de humanizar el mito— no es verdadero don Juan, sino ocasional y forzado» (1982a: 343; en inglés en 1968b: 56) afirmando también «la inautenticidad del personaje zorrillesco, como tal don Juan» (1982a: 344; cursivas en el original); aunque, por otra parte, ha observado que «*Don Juan Tenorio* acumula aciertos de forma dramática y de concepción poética que lo convierten en una de las pocas piezas teatrales verdaderamente clásicas, es decir, *vivas*, de todo el teatro español. Sólo por él —a su lado, las restantes obras líricas y dramáticas de Zorrilla carecen de importancia— merece el poeta vallisoletano el recuerdo y la admiración» (1965: 47). En este aspecto, el escritor ferrolano sigue al pie de la letra a

Lo admite claramente, una vez más, en el prólogo a *su Don Juan*: «El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas [. . .] Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este don Juan sea ‘mi’ don Juan» (1999: 12; véase también Becerra, 1997b: xxxiii-xiv). Como ya se ha anticipado, este orgullo de padre, esta declaración explícita de intenciones y esta conciencia de la tensión que existe entre la iteración y la renovación actúan a diferentes niveles dentro y fuera de la narración.

Mediante este interminable proceso en el que la novela de Torrente conforma otro eslabón más, don Juan se ha transformado en una figura central en el patrimonio de la cultura hispánica al hacer gala de una prototípica promiscuidad, que, tras haber fecundado múltiples lenguas y tradiciones, ha legado, pese a su esterilidad genésica, una estirpe difícilmente igualada por cualquier otra criatura literaria.⁹ Es decir, si bien en su estado más cercano a los modelos clásicos hispanos, que representan *El burlador* atribuido a Tirso y el *Tenorio* de Zorrilla, nunca llega a reproducirse, su linaje artístico es increíblemente numeroso: en estas y otras obras, don Juan es hijo, pero no llega a ser padre; sin embargo, a otro nivel, don Juan se perpetúa a sí mismo, no reproduciéndose, sino más bien copiándose, sin

Ramón Pérez de Ayala —«es la obra más popular y conocida en España» (1963: 170)—, a José Ortega y Gasset —a quien seducía «esta absoluta popularidad de *Don Juan*» (2006a: 382)— y a Gregorio Marañón —quien, pese a su rechazo del personaje, decía de la obra de Zorrilla: «Este tipo de aciertos inconscientes es, por cierto, una de las características del genio, y en pocas ocasiones se hallarán con mayor abundancia que en el *Tenorio*» (1967: 87)—. No es entonces casual que el *Don Juan* de Torrente esté dedicado, entre otros, a los anteriores. Respecto a Ortega, la novela manifiesta también otra posible filiación, puesto que en uno de los artículos publicados en *El Sol* durante junio de 1921 y recogidos en las *Obras completas* bajo el título «Introducción a un ‘Don Juan’» se dice: «Entretanto, ausente de la tierra natal, don Juan, que fue siempre un vagabundo, vive emigrante en París, en Londres, en Berlín» (2006b: 184). Teniendo en cuenta los datos ofrecidos, la coincidencia con la localización de la novela no parece casual.

⁹ Lo ha expresado Ramón Pérez de Ayala: «Don Juan es —enorme paradoja— el garañón estéril. No se sabe que don Juan haya tenido hijos» (1963: 351). Y, a pesar de que Gonzalo R. Lafora en el ápice de los estudios clínicos sobre don Juan dice en su ensayo de 1927 que el seductor es un «hiperérótico polígamo» (1975: 27), esto no es obstáculo para que Gregorio Marañón suscriba la tesis del escritor y crítico ovetense: «Pérez de Ayala anotaba la observación sospechosa de que la fauna donjuanesca de la literatura, con tanto prodigar su supuesta masculinidad, rara vez dejaba en hijos de carne y hueso huellas tangibles de su poderío. Mis observaciones en los donjuanes de la vida real me han permitido comprobar estos indicios en confesiones sorprendentes de los mismos, a veces corroboradas por las de sus víctimas» (1967: 90). Toda esta discusión tiene ecos en Valle-Inclán cuando afirma en una entrevista de 1926 que «Don Juan es el Ángel Rebelde; es monstruo y no engendra; es eterno y no se reproduce, como todo lo monstruoso y como todo lo eterno» (1994: 310). Véase también Sobejano, 1995: 331.

engendrar literalmente descendencia alguna. Esta contradicción implica que existen, por lo menos, dos burladores que actúan en diferentes ámbitos de lo real. Habitualmente nos referimos a los dos utilizando el mismo nombre, aunque la memoria y la herencia de cada uno sea bien diferente: a uno se le ha llamado «leyenda», «mito» o «arquetipo» para enfatizar tanto su carácter transhistórico como su papel orientador y fundacional, mientras el otro siempre adquiere una singularidad que admite variaciones respecto a ese modelo; ambos son hasta cierto punto interdependientes, pero también es necesario marcar que esto no significa que sean equivalentes.¹⁰ Se podría ver la diferencia de un modo más claro si comparamos a criaturas que no comparten el mismo nombre como el esproncediano Félix de Montemar o como el valleinclaniano Marqués de Bradomín con la sombra de don Juan. Solamente en referencia a ese archi-modelo epónimo, se puede entender a éstos últimos como donjuanes, aunque hayan renunciado de forma paradójica al legado del nombre y hayan ganado, por el contrario, una originalidad que se suma simultáneamente a la subordinación. Creemos que esta diferencia explica que uno de ellos, el abstracto, pueda reproducirse a sí mismo siguiendo el contradictorio legado de cualquier herencia, mientras el otro, el concreto, no engendra descendencia alguna en varias de sus encarnaciones, aunque sigue siendo legatario; uno no tiene origen conocido, mientras el otro tiene un padre que le ha testado un importante patrimonio del que forma parte imprescindible su apellido;¹¹ uno sobrevive a su propia

¹⁰ Resulta muy complicado hablar de don Juan y evitar el pronunciamiento sobre su «naturaleza». Es sabido que para Víctor Said, éste es una «leyenda» de acuerdo con el título de su libro. Por su parte, Carmen Becerra ha dedicado un estudio al personaje en cuanto «mito literario» (1997a: 20) aplicable, también, a la novela de Torrente (1998: 487 y siguientes), puesto que ésta forma parte de un proceso de remitificación (1997a: 190; 1997c: 138; también en Villar, 2001: 47-48). Esta terminología coincide con la de Carlos Feal, tal y como indica el subtítulo de su libro (1975), sin embargo para Antonio Piedra es un tipo especial de mito, un «mito sociológico» (2001: 91). En contra de los anteriores James Mandrell, tras calificar la historia de don Juan como «*mythology*» (1992: 38), especifica que «once labeled a myth, don Juan becomes an ineradicable force in the world, like Mother Earth, the sun, the moon» (1992: 47). Han aplicado la palabra «mito» al don Juan de Torrente Juan Rof (1963: 19), José Domingo (1973: 34), Janet Pérez (1984: 78) —aunque en su caso observa en la novela una «demythologizing tendency» (1984: 78)—, Eliane Lavaud (1985: 219; 2001: 239), Ignacio Soldevilla (2001: 460; a pesar de que también habla de «tipos y arquetipos» en 455) y Wojciech Charchalis (2005: 60 y siguientes). Para Sagrario Ruiz es «un arquetipo, un personaje topificado» (1992: 83), mientras que para Frieda Blackwell es tanto un «theme», como un «archetype» (1989: 117).

¹¹ Los apellidos de don Juan se discuten en la novela, donde se admite que «los Tenorios de Sevilla son anteriores a los registros parroquiales» (1999: 34). Torrente asume que el apellido de don Juan es originario de la localidad pontevedresa de San Pedro de Tenorio perteneciente al Ayuntamiento de Cotobade a unos 8 kilómetros al este de la capital provincial. Ofrece varios datos genealógicos del apellido Víctor Said Armesto (1908: 63-64 y

muerte, renaciendo de sus cenizas para repetirse a sí mismo, mientras que el otro encuentra su destino en presencia de la estatua del Comendador.

Es sabido que el primer don Juan del que se tiene noticia ya nace con el secreto de su origen enterrado en el corazón, puesto que lo hemos recibido herméticamente sin poder saber quién o qué nos lo ha testado. Sin entrar en las muy significativas discusiones alrededor de la primacía cronológica de *Tan largo me lo fiáis* sobre *El burlador de Sevilla*, o las polémicas acerca de la paternidad de Andrés de Claramonte *versus* la atribución a Tirso de Molina, los intentos de fechar o de identificar una fuente primigenia anterior a esos gemelos se han mantenido prácticamente intactos desde que, al comentar el romance anónimo recogido por Juan Menéndez Pidal (Said, 1908: 32), protagonizado por «un galán» sin nombre y, esta vez, sin padre, Marcelino Menéndez y Pelayo dijera: «no conozco ninguna forma tan próxima a la leyenda de *Don Juan* como ésta» (1912: 192; 1951: 78).¹² A pesar de la inexistencia de datos en referencia a esta incertidumbre genética que se mantiene diluida en múltiples fuentes folclóricas y populares europeas gracias a su opacidad, Torrente Ballester ha afirmado como en un acto de fe que originariamente don Juan «fue, sin duda, un verdadero sevillano que verdaderamente cometió escandalosos desafueros en materia erótica, en una

91). Dicho origen, junto a la procedencia de algunos de los romances citados por Said, parece haber inspirado a don Ramón del Valle-Inclán la idea de que «El don Juan impío ha nacido seguramente en Galicia» (1994: 323). Esto explica que el don Juan de Torrente diga: «nuestra estirpe [. . .] tenía casa en Galicia desde tiempo inmemorial» (1999: 168). No solamente se cita la idea, sino que en el trasmundo que ocupan los Tenorios se dice cómo el primero de ellos adoptó dicho apellido tras asesinar a un religioso benedictino: «el labrador gallego que asesinó una noche, en un camino, a un abad de San Benito y le robó el caballo, y después sirvió al rey en la guerra como caballero, ganó tierras y honores, y tomó apellido del lugar donde había nacido» (1990: 190). Recuérdese la importancia del cenobio benedictino a orillas del río Lérez así incorporada por Torrente a su ficción para afianzar el sabor local de esta idea.

¹² Emilio Cotarelo y Mori conectó este romance con *El burlador de Sevilla* en 1893 (117). La composición puede leerse en Marcelino Menéndez y Pelayo (1900: 209-10; 1955: 316-17) y en Guillermo Díaz Plaja, quien comenta la acción y ofrece algunos datos adicionales (2000: 13-18). El hallazgo de Juan Menéndez Pidal, que Víctor Said Armesto data en 1889 (1908: 32), es complementado por el polígrafo pontevedrés con otras versiones españolas y europeas (1908: 31-58). A pesar de que Torrente conoce la obra de Said Armesto, ha rechazado este romance como fuente usando las siguientes palabras: «Nunca he conseguido ver relación alguna entre el episodio del mozo disoluto que juega al fútbol con una calavera, y el convite macabro del *Tenorio*» (1982a: 325). Puesto que la composición contiene el episodio del doble convite entre el joven y la calavera, muy probablemente Torrente se refiere a la figura del convidado de piedra, la que, efectivamente, no aparece en este posible germen de don Juan. Sobre el estado actual de la autoría y la cronología de *El burlador de Sevilla* y de *Tan largo me lo fiáis*, véanse en los prólogos de las ediciones realizados por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Molina, 2007: 11-21 y Claramonte, 2008: 40-53).

época muy concreta y con personas conocidas» (1982a: 325). El énfasis en la facticidad del origen presupone en este caso un intento por aclarar uno de los misterios que más han obsesionado al autor y que se halla enunciado repetidas veces a lo largo de sus *Ensayos*: «¿Por qué don Juan es don Juan?» (1982a: 94, 303, 332; en inglés en 1968b: 48). Desde este punto de vista, la novela que nos ocupa indaga una posible respuesta a ese misterio y constituye, además, el intento más importante que conocemos de fusionar la memoria y la herencia de esos dos donjuanes a los que aludíamos más arriba bajo un solo nombre y en una figura única. En otras palabras, la obra cuenta cómo el don Juan «histórico» y concreto, se transforma en el don Juan eterno e inmortal. Por este motivo la herencia patrimonial del nombre de don Juan Tenorio es una de las principales preocupaciones de la novela.

Este don Juan se distancia de otros a causa de la densidad con la que su historia regresa obsesivamente a cuestiones relativas a la herencia y al patrimonio que habita su nombre.¹³ No solamente porque, como veremos más abajo, él mismo se denomina heredero cuando toma la palabra, sino porque toda la novela se estructura alrededor de un legado aquilatado en los nombres. Como el renombre de don Juan ha acumulado una memoria y, por lo tanto, actúa metafóricamente como un espacio para recordar, se convierte en testamento y correlato objetivo de ese infierno existencial en el que Torrente lo sitúa. El mismo Leporello, llevando al narrador a un restaurante donde le muestra por vez primera a don Juan, confiesa que «Le traje aquí para que, al verle, recordase en seguida su nombre» (1999: 23) con la intención de demostrar que imagen y nombre son interdependientes. Ante el fracaso, el criado se despide y abandona el lugar, pero, cuando el narrador sale y la camarera le menciona el nombre del criado, se consigue aquello que la visión por sí sola no ha podido realizar. La memoria de los nombres le

¹³ El nivel de conciencia del *Don Juan* de Torrente es notable, ya que constantemente dialoga implícita y explícitamente con gran parte de la tradición donde se inserta. Por eso, Carlos Feal ha dicho al respecto que Torrente manifiesta conscientemente un rasgo que se halla latente en casi muchos donjuanes anteriores: «Leporello y don Juan, al actuar como farsantes, revelan un aspecto esencial del donjuanismo. El primer don Juan, el de Tirso, es un farsante en cuanto que oculta su verdadera identidad. Los posteriores donjuanes, como el de Zorrilla, se beneficiarán del prestigio del primer don Juan, o del mito creado por él. Hablan y actúan con conciencia de estar representando un papel, el de don Juan, y en gran medida sus conquistas se amparan en el prestigio del nombre —especie, a su modo, de personalidad prestada—, a que se vinculan connotaciones mágicas o míticas» (88). En este sentido, merece la pena recordar un aspecto latente en el *Don Juan* de Zorrilla primeramente advertido, que sepamos, por Torrente. Se trata del hecho que «el caballero sevillano habla de sí mismo en *tercera persona* un número tal de veces que se hace sospechoso» (1982a: 344-45; énfasis en el original), técnica que convierte al personaje «en un admirador de sí mismo» (1982a: 345; énfasis en el original). Desde este punto de vista, don Juan es actor y espectador simultáneamente: él es testador y legatario.

asalta automática y metonímicamente: «Al nombre de Leporello había asociado inevitablemente el de don Juan Tenorio» (1999: 25). Esta interdependencia entre amo y criado se comentará más abajo, pero hay que destacar cómo estos nombres son complementarios al formar la cara y la cruz de una misma moneda: son reconocibles en cuanto conservan la memoria de una identidad en común.¹⁴ Dicha idea se confirma cuando más adelante otros posibles nombres de criados se acumulan para referirse a la entidad que en esta ocasión se llama Leporello: «Ciutti [. . .] Catalinón [. . .] Sgagnarelle [sic]» (1999: 26). De este modo, el nombre del amo desata en el narrador el recuerdo metonímico de la herencia del burlador y une a este hombre innominado que cuenta su historia —y junto a la suya la de otros—, con la multiplicidad genealógica en el caso del criado y con la exclusividad intransitiva en el de don Juan.

Llegado el momento apropiado, el narrador, tal y como admite el propio Leporello, descubrirá que ha sido elegido como uno de los herederos de don Juan, aunque el patrimonio que ofrece sea, estrictamente hablando, un matrimonio: «Le dije el otro día que mi amo elige a sus sucesores con el mayor esmero. No siempre dignos de él, porque eso es imposible, pero, en todo caso, dignos de la mujer de que se trate» (1999: 155). Tal y como se viene exponiendo, esa herencia se contiene en un nombre al que no es posible alcanzar y al que no es posible sustituir plenamente: el sucesor será siempre una versión degenerada e impropia que no podrá asumir la inmensidad de ese legado. Lo más curioso es que no se debe olvidar que el legatario se ha escogido previamente a sí mismo gracias a los artículos que ha firmado sobre la figura del burlador (1999: 34-35) y gracias a que don Juan y Leporello han oído «su nombre en la Embajada de España» (1999: 34). Estas circunstancias son la causa primera de que criado y amo se hayan fijado en él para cómplice y quizá víctima de su burla. Del mismo modo, la narración

¹⁴ Recuérdese que la pionera interpretación psicoanalítica del don Juan de Molière realizada por el discípulo de Sigmund Freud, Otto Rank, enfatizaba la idea de que amo y criado son intercambiables, ya que «both [scenes] clearly confirm the identity of master and servant. They demonstrate not only that Leporello represents his master on occasions when a personal appearance would be painful, but that don Juan plays the role of Leporello» (1975: 47). En la ya citada conferencia que Torrente ofrece con el objetivo de trazar la composición de su novela, él mismo reconoce el papel inicial que el libro de Rank jugó en su planificación de la obra, pero que terminó desechando (1982a: 94 y 101). Así lo recoge en la entrada del 21 de julio de 1962 en *Los cuadernos del vate vago*: «acabo de darme cuenta, me he dado cuenta hoy, de que la invención del doble es una puerilidad, que no tiene utilidad dramática ninguna y que no es más que un elemento allegadizo que la naturaleza del drama no exige en modo alguno, que me lo complicaría y que no tiene finalidad práctica de ninguna clase» (1984a: 47-48).

contenida en *Don Juan* será la evaluación de esa herencia que en parte le ha sido otorgada sin haberlo pedido y en parte ha sido escogida por él mismo.

Este narrador se convierte, de esta manera, en depositario de la memoria de don Juan transmitida directamente al ser poseído en varias ocasiones por el espíritu del burlador, e indirectamente a través de la palabra de Leporello, quien es, verdaderamente, el custodio, testigo privilegiado por encargo del infierno (1999: 90), de un pasado que conoce con mayor profundidad que su propio amo. Si como se ha dicho el burlador mantiene una relación contradictoria y heteróclita con su memoria, el de Torrente necesita tanto a su criado como a este narrador para poder expresar su legado: sin ellos, estaría de nuevo encerrado en su eterno retorno y en su vértigo petrificado.¹⁵ No debe olvidarse que solamente porque don Juan agoniza tras ser tiroteado por su última conquista, sólo porque su alma ha dejado su cuerpo y «Parecía muerto, y por muerto lo tomaron» (1999: 143), puede ocurrir esta narración. En consecuencia, el texto del narrador adquiere las características implícitas de un palimpsesto convertido en medio donde proyectar y vislumbrar una suerte de testamento polifónico.

Existe entre los tres personajes principales, pues, un sistema complementario de interdependencias que une a criado, narrador y amo para conseguir transcribir la herencia del burlador. En otras palabras, su memoria, tras haberse fragmentado, se reconstruye mediante el proceso de narración y el paralelo proceso de lectura. Esto nos indica la relación que liga a la trinidad de los protagonistas masculinos mediante múltiples ecos y paralelismos que convierten la novela en un juego heterogéneo de espejos. Las tres entidades son en algún momento narradores, ya sea el criado-diablo en «La narración de Leporello» y en la historia de Ximena de Aragón, ya sea en la del propio don Juan en el Capítulo IV, ya sea en la experiencia del narrador anónimo que cuenta toda la historia y que ve suplantada su voz narrativa en varias ocasiones o por el amo, o por el criado.¹⁶ Del mismo

¹⁵ Siguiendo el ya citado libro de Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, Torrente se pregunta: «¿cómo no averiguar lo que es el tiempo para quien, como don Juan, cuenta con él de modo tan reiterado?» (1982a: 294). En las distintas encarnaciones de don Juan existe constantemente una preocupación por números y contabilidades que reflejan el paso del tiempo o «el instante frente a la eternidad» (Becerra, 1997: 32-33). Esto ha hecho que en don Juan se haya visto reflejada, respectivamente, la búsqueda del uno insustituible del padre o de la madre (Rank, 1975: 41), la experiencia del sadismo (Kristeva, 1987: 193), la deconstrucción del valor absoluto de lo primero (Felman, 2002: 23) y la expresión del absurdo (Camus 2006: 268-69).

¹⁶ Narratológicamente hablando no puede negarse que la primera voz narrativa, enunciada por el hombre sin nombre, es la única responsable de todo el relato. A pesar de esto, es cierto también que a ratos se halla subordinada a Leporello, quien tiene la capacidad de filtrarse entre los diferentes niveles narrativos. En otras situaciones, como, por ejemplo, en

modo, las fronteras entre estas tres entidades se desdibuja en otras ocasiones a través de repeticiones y ecos que las mantienen reunidas al mismo tiempo que desperdigadas: don Juan y Leporello tienen la posibilidad de abandonar su cuerpo y entrar en otros; don Juan y el narrador tienen los dos «gafas oscuras» (1999: 23), ambos sienten devoción por Baudelaire (1999: 165) y — en esta fascinación coinciden con Adán (1999: 325)— comparten el mismo gusto por similares atributos femeninos (1999: 23 y 35); Leporello, el narrador y don Juan son grandes aficionados a estudiar Teología (1999: 17-19) y ya se ha dicho que el criado, suplantando algunas de sus funciones y reflexionando omniscientemente sobre los juicios, las motivaciones y las actuaciones del narrador, es capaz de leer los pensamientos y las intenciones de éste. De hecho, narrador y criado se expresan de modo misteriosamente similar en varias ocasiones. Por ejemplo, el primero, hablando con un cura amigo suyo observa que: «don Juan no es una especie [. . .], sino un hombre de intransferible singularidad» (1999: 27); mientras, páginas más adelante, el segundo afirma, casi recordando las palabras del anterior, que «Don Juan no es una especie, sino una persona concreta de intransferible individualidad» (1999: 75). Estas y otras repeticiones inciden en la idea de la codependencia que existe entre las tres instancias.

De toda esta maraña de relaciones existe una a la que se debe conceder una especial importancia, puesto que hunde sus raíces en la tradición acerca del burlador: si bien el don Juan atribuido a Tirso se identificaba como un «hombre sin nombre» en la primera escena del drama,

la «Narración de Leporello», tenemos transcrita, siempre mediatizada través del primer narrador, la voz de un demonio ocupando el cuerpo de Leporello, que, en una ocasión, cede el paso a Celestina: una voz que en parte pertenece a todos —al narrador, al demonio y a Leporello— y estrictamente a ninguno de ellos. El caso del poema de Adán y Eva supone un *mise en abyme* todavía mayor, puesto que el narrador transcribe el poema recitado por Leporello que don Pietro lee a don Juan. Torrente siempre ha defendido la intercalación de historias, la consecuente multiplicación de voces narrativas y la interdependencia entre esos elementos que dan una apariencia heterogénea a la novela: «la ‘narración’ de Leporello no es precisamente un ‘divertimiento’; que las ‘memorias’ de ‘Don Juan’ responden a lo planteado en dicha ‘narración’, y que el ‘Poema del pecado de Adán y Eva’ proporciona al protagonista una respuesta, que rechaza» (1963: 2; véase también Pérez Gutiérrez, 1986: 7). Sobre las voces narrativas de la novela, véase Becerra, 1997b: xiii-xxiii y Medrano, 1981: 167-72; y, específicamente, sobre la capacidad narrativa de Leporello: Sobejano, 1975: 88; Miller, 1982: 166; Martínez, 1986: 14; Pérez, 1984: 81; Ruiz, 1992: 86 y López, 2001: 55. Algunas voces críticas han defendido esta idea unitaria, coherente y estructural de la novela (Iglesias, 1969: 335; García-Viñó, 1975: 111; Sobejano, 1975: 235; Fuente, 1981: 44; Giménez, 1984: 89; Martínez, 1986: 16; Ruiz Baños, 1992: 87; Lavaud-Fage, 1998: 189) mientras que otras han visto en esta inclusión «fallas estructurales» (Pérez, 1989: 18).

en la novela esta cualidad acaba trasladándose al narrador.¹⁷ Así, su anonimato contrarresta tanto la tradicional multiplicidad de nombres aplicados al criado, como la singularidad trascendental del amo. Todas estas relaciones que ligan los vértices del triángulo son explicadas con implacable lógica por Leporello puesto que uno y otro siempre necesitan a un tercero para poder existir: «Mi amo y yo, para creer que somos, respectivamente, don Juan y el diablo, intentamos que alguien lo crea. Y para que alguien lo crea, él se porta como don Juan y yo como diablo» (1999: 148). El razonamiento circular es impecable y demuestra cómo el narrador está incluido dentro de un sistema que le precede donde se le ha impuesto un sentido en principio relacional. De hecho, como ya se ha dicho, sin narrador y sin Leporello, ni la memoria de don Juan ni la novela misma existirían. Por esta razón, podríamos decir que don Juan es en la obra de Torrente una presencia nominal, una misteriosa semilla que gira alrededor del contenido de dicho nombre, cuyo rostro se mantiene ausente excepto al ser mediatizado o al encadenarse a otra entidad.¹⁸ Por esto resulta extraordinariamente significativo el hecho de que la correspondencia entre el hombre sin nombre que narra y el nombre sin hombre de don Juan se termine expresando en términos de posesión nominal. Lo confirma la circunstancia de que la primera vez que el narrador es poseído por la memoria del burlador, se siente asaltado, principalmente, por un nombre anónimo:

Al mismo tiempo se me debilitaba la conciencia de mí mismo, quedaba unida a mí por un recuerdo sutil, y si bien no llegué entonces a creer que fuera otra persona, es indudable que me sentía

¹⁷ El doctor Gregorio Marañón saca un especial jugo de esas palabras: «He aquí definitivamente expresada, desde su primera versión literaria, la definición de don Juan: *un hombre sin nombre*; es decir, un sexo, y no un individuo» (1940: 77; la misma idea con leves variaciones léxicas en 1967: 960). Esa expresión que tantos frutos ha dado en la exégesis del donjuanismo aparece en *Tan largo me lo fiáis* de modo diferente: «ISABELA: Pues di quién eres. DON JUAN: Un hombre. / ISABELA: ¿Tu nombre? DON JUAN: No tengo nombre» (Claramonte, 2008: 116). Alfredo Rodríguez, en cuanto editor de *El burlador*, defiende esta versión dada «la gran cantidad de errores y omisiones del texto» atribuido a Tirso (Molina, 2007: 139).

¹⁸ El mismo Torrente confirma esta idea, puesto que don Juan «es alguien de quien se habla, alguien que actúa indirectamente y de quien no se sabe bien si es un divertido farsante» (1977b: 106). Carmen Becerra resume la situación de la siguiente manera: «Torrente consigue mantener a don Juan también ahora en un segundo plano, en una ausencia obsesivamente presente, en un personaje al que nunca podemos ver con claridad, incluso cuando está en el mismo espacio físico que los demás no podemos ver su rostro» (1997b: xvi-xvii). Han reiterado la misma idea Gonzalo Sobejano (1975: 88) y Dale Knickerbocker (1994: 488).

como ocupado por otro *de nombre desconocido*, de cuya vida unas horas se me recordaban con claridad e insistencia. Simplemente, la totalidad de mis recuerdos era sustituida por los recuerdos de otros. (1999: 137; énfasis añadido)

Dicha circunstancia enfatiza una constante preocupación que vertebra toda la novela, puesto que en ella, la importancia de nombrar y de ser nombrado no es patrimonio exclusivo de las preocupaciones de los personajes. Dicho interés no alcanza solamente a los fragmentos pseudo-autobiográficos en los que don Juan posee con un nombre desconocido al narrador, sino que forma parte de una problemática epistemológica de mayor alcance en la que nombrar es conocer y, sobre todo, recordar: los nombres son herencias. Esto explica por qué el burlador, como explica Leporello, «va a veces por la Embajada [de España en París], pero nunca se presenta con *su verdadero nombre*, sería escandaloso. Lo cambia cada diez o doce años» (1999: 35; énfasis añadido); también justifica que para el Comendador sea importante que su hija no se haya rendido a don Juan: «¿Demostraste al botarate aquél hasta qué punto una Ulloa sabe guardar veneración al *nombre de su padre?*» (1999: 378; énfasis añadido); y también esto esclarece por qué don Juan, tras haber pasado la noche con la prostituta, Mariana, y ser recibido por el Comendador, reflexione del siguiente modo ante la voz de don Gonzalo: «¡Don Juan Tenorio!—repitió; pero el trémolo de voz parecía más apropiado para el ‘¡Sésamo ábrete!’ de la felicidad que para *música de fondo de mi nombre*» (1999: 210; énfasis añadido). En la cita, el fondo musical de la memoria que habita su nombre es diferente de la felicidad que don Gonzalo le superpone artificialmente. Al mismo tiempo, es significativo que, al narrar la historia sobre la seducción de Ximena de Aragón y al contar el efecto que ha causado entre las monjas oír la historia de don Juan, Leporello advierte que «Ninguna de ellas soñaba pecaminosamente con don Juan, pero todas sentían *deseos sin nombres*» (1999: 314; énfasis añadido). Si bien las bernardas no pueden expresar el deseo que sienten al carecer de la memoria de su nombre, doña Ximena por el contrario sí puede hacerlo, ya que ella lo ha visto a través de la celosía y, todavía más importante, ha obtenido su nombre gracias a Leporello (1999: 312). Así, «Doña Ximena sabía lo que era desear a un hombre, *tenía un nombre para el deseo*, y deseaba a don Juan con la furia saludable de sus treinta años solitarios» (1999: 314-15; énfasis añadido). De esta forma, el misterioso nombre del deseo está íntimamente ligado a la pasión desatada por la fecunda palabra de don Juan, la que, a su vez, ha provocado el recuerdo del deseo herméticamente encerrado en el nombre del burlador. Uno de los

secretos de la posesión amorosa se transforma, consecuentemente, en poseer dicho nombre y ser poseído por él.

De acuerdo con lo dicho, en el nombre de don Juan se cifra y se concentra particularmente gran parte de su poder y, sobre todo, en él se contiene el contradictorio y blasfemo legado de su memoria: es uno de los mecanismos para poseer. En este sentido es revelador el modo en el que Sonja, la última amante y homicida frustrada del seductor, descubre el nombre del hombre que la ha seducido, pero que no ha llegado a poseerla sexualmente. El narrador observa que, cuando le lleva noticias acerca del estado de salud de su amante, ella «No pronunciaba su nombre» (1999: 52). Ante esta circunstancia el narrador admite que «Eludí toda información sobre mi persona y el nombre de don Juan» (1999: 53) estableciendo otro curioso paralelismo entre narrador y burlador; sin embargo, picado por la curiosidad ante el silencio en el que Sonja oculta una información que él considera importante por la memoria que contiene, mantiene el siguiente diálogo:

—¿No le sorprendió su nombre?

—¿Su nombre? ¿Por qué me lo pregunta?

—Sólo por precisar un detalle.

—No sé cómo se llama, y, hasta ahora mismo, nunca me he dado cuenta de que no lo sabía.

Se sentó en el borde de la mesa, absorta.

—Jamás le he preguntado su nombre, ni sentí necesidad de preguntárselo, ni su nombre hubiera añadido nada.

—Cuando Jacob combatió con el ángel, le preguntó su nombre, y creo recordar que también algún profeta se lo preguntó a Jehová.

—Ni Jacob estaba dentro del ángel ni el profeta dentro de Dios como yo estaba dentro de él y él dentro de mí.

—¿Dentro de quién?

—De él, de él... (1999: 61)

La obvia tensión entre revelar y ocultar enfatiza un nombre ausente que posee al desaparecer y que ofrece un conocimiento místico en virtud de su secreto; es decir, la falta de nombre para el deseo implica una comunión religiosa y una posesión amorosa trascendente. El hecho de que Sonja no recuerda y no sabe el nombre de quien la empujó a cometer un homicidio —aunque en este caso más que matarlo, «do» suicida— le crea cierta ansiedad y termina por insistirle al narrador: «¡Oh, ahora necesito saber su nombre, porque se rompió el encanto! Dígamelo»; y él, mintiéndole, le responde «No lo sé» (1999: 62). Sonja continúa: «Me gustaría hacerle comprender [. . .] que

no me ha sido necesario saber su nombre» (1999: 62); y su interlocutor le echa una mano al elaborar la siguiente teoría: «Cuando se ama, el nombre estorba. La amada es ‘ella’. Y cuando la amada se posee, cuando es de veras del que ama, entonces se le inventa un nombre secreto, ese nombre que es la clave del amor» (1999: 62). Dicho «anominalismo» viene a completar una carencia que existe en los nombres y que disloca sistemáticamente la relación entre, en este caso, el sujeto y el objeto del amor, puesto que nombrar es encarcelar y es dar forma, temporalidad y sentido a la experiencia. Esta huida de la significación se confirma páginas más adelante cuando el narrador sugiere que el sentimiento religioso que don Juan hizo nacer en el seno de Sonja «es una forma de misticismo hindú» (1999: 64), observación contra la que la mujer reacciona vehementemente diciendo: «¿Por qué tiene que *ponerle un nombre*? En todo caso, el que usted acaba de darle ni me sirve, ni me importa. Yo le llamaba amor» (1999: 64; énfasis añadido). El consiguiente rechazo a nombrar como imposición analítica y comunicativa, unido a esa resistencia a especificar, guardan estrecha relación con los «deseos sin nombre» y el «nombre de los deseos» discutidos más arriba; pero representa sobre todo una rebeldía a proyectar una memoria mantenida en el presente a través de las palabras.

Significativamente, toda esta discusión acerca del sentido, de la utilidad y de los límites de los nombres se rompe cuando, al crear en palabras de Leporello un «efecto teatral» (1999: 72), el narrador confiesa a Sonja que «ese hombre dice llamarse don Juan Tenorio» (1999: 71). A pesar de que Sonja —quien al igual que el narrador se ha acercado previamente al burlador— es ya una heredera antes de conocer a don Juan y antes de que le haya sido revelado su nombre, el efecto que este conocimiento produce, y sobre todo el legado que éste porta, es bien expresivo, tal y como ella misma lo confirma páginas más adelante: «al revelarme el nombre de don Juan fue como si hubieran sembrado un niño en mis entrañas. Ahora lo siento palpitar dentro de mí; crecerá, me llenará enteramente, será uno conmigo, y así permaneceremos unidos hasta la Eternidad» (1999: 127).¹⁹ Esa fecundación es la posibilidad de que don Juan se reproduzca fundido con la mujer, después de que previamente hubiera sido innecesaria toda palabra, pero lo más importante a nuestro juicio es recalcar cómo el acto de la

¹⁹ Es una constante en la novela de Torrente una especie de fetichismo nominal que se manifiesta, sobre todo, al utilizar nombres con mayúscula inicial para traspasar, quizá influido por el trasfondo teológico de la obra, cierto prestigio trascendental a los sustantivos abstractos: «la Nada y la Materia» (1999: 63), «la Infinitud de Dios» (1999: 63), la «Eternidad de la Nada» (1999: 64), «la complicidad del Cosmos» (1999: 73), «la Creación es un Cosmos, es a saber, un Orden» (1999: 89), «La Creación no es un Cosmos, sino un Capricho. El Otro la ha inventado» (1999: 89), «el Destino» (1999: 124 y 125), etc.

inseminación se ha producido nominalmente. Tras el vacío místico del silencio, se ha manifestado la preñada plenitud y la memoria heredada que ayuda a gestar un posible vástago engendrado por el nombre del burlador.

Si bien a través del acto de nominar se hereda o bien, a juicio de Sonja, la «Eternidad» o bien, a juicio del narrador, la «Nada» (1999: 127), don Juan por su parte advierte que su nombre, y especialmente su apellido, pueden llegar a convertirse en una prisión. Quizá por ese motivo no ha querido revelarlo mientras ha perseguido la seducción de Sonja. No obstante, durante su educación en la Sevilla del siglo XVII es muy consciente estar encadenado no por ser el verdadero don Juan —todavía éste no ha nacido—, sino por ser Tenorio: «Y en eso, en acatar los límites estrechos que por *el nombre me cercaban*, consistía la virtud, y sólo dentro de ellos podía construir mi felicidad si me importaba» (1999: 171; énfasis añadido). Dicha conciencia de las fronteras en las que su individualidad puede mantenerse igual al nombre que le han testado, pero diferente a su singularidad, lo convierte obligatoriamente en un heredero:

Esto sólo cuidó mi padre directamente: hacer de mí su heredero. Me hablaba de su sangre y de su casta como de un cuerpo grande contra el que la muerte no había podido, como de un ser plural, eminente y distinguido, al que él y yo pertenecíamos y en cuya participación hallábamos lo mejor de nosotros mismos; un ser exigente, representado por *el nombre* y que con él daba una ley hecha de vetos (1999: 170; énfasis añadido).

Ese nombre legítimo asegura la herencia de don Juan, la cual es simultáneamente patrimonial —«Tu patrimonio vale como doscientos mil ducados» (1999: 177), le dice el Comendador— y onomástica —«Yo admiraba a mi padre. No sé si le amaba, pero le respetaba profundamente, quizá no como tal don Pedro sino como Tenorio, representante de una estirpe admirable a la que yo también pertenecía» (1999: 170)—. Como tal heredero y admirador de su estirpe, don Juan se va a encontrar ante la misma tesitura que se ha perseguido en este artículo: asumir, por una parte, una herencia que le viene impuesta y en la que no ha participado, un legado encerrado en el nombre de su familia, que le preexiste y le obliga; mientras, por otro, evaluar activamente qué asimilar y qué abandonar. Finalmente, don Juan va a optar por afirmar una identidad ajena a todo sentimiento de pertenencia, ya que el camino hacia la inmortalidad supondrá el rechazo de toda herencia.

Esa senda parecería apuntar hacia otro tipo de revolución, puesto que, cuando don Juan tiene que definir su individualidad, lo hace afirmando,

en un principio, esta idea que lo singulariza, al tiempo que lo despersonaliza: «yo soy un heredero» (1999: 168). Esto hace de él tanto un ser excepcional como uno normal en esta sociedad ya que, según el Comendador, el hecho de haber heredado a sus años particulariza a don Juan. Así, al quejarse de que los hombres con los que juega a las cartas tienen muy poco dinero para apostar, don Gonzalo explica: «Son hijos de familia y juegan lo que tienen. No todos están heredados como tú» (1999: 278). Al mismo tiempo, el haber sido heredado implica también la posibilidad de ofrecer nuevamente ese legado para prolongar la existencia de lo recibido en el tiempo. Por una razón similar, Leporello le dice a su amo que el hecho de haber testado a favor de su esposa, Mariana, le servirá a ella de asilo a pesar de haber sido una prostituta: «no olvide que, además, la ha dejado usted, como quien dice, heredada. La virtud, con dinero, le resultará más llevadera» (1999: 272). Ambas citas confirman, pues, que, en la sociedad donde nace y se educa don Juan, heredar supone una protección al mismo tiempo que una desprotección: ampara al individuo y marca su excepcionalidad, es liberación y condena. Recuérdese que el legado que don Juan deja a Mariana será empleado en proteger y convertir a otras prostitutas, lo que provoca la ira en Sevilla, la pérdida del juicio de Mariana, su expulsión a las afueras de la ciudad y, finalmente, después de que el burlador regrese a su ciudad natal, su destrucción al volver a ser poseída por un don Juan a quien, a pesar de no haber olvidado, tampoco reconoce tras tantos años de ausencia.²⁰

El tema de la memoria se hace más denso ya desde antes de regresar a Sevilla, puesto que tras de la muerte de doña Ximena, por una parte, don Juan siente que Dios lo ha olvidado (1999: 341) y, por otra, ha conseguido que el Papa perdone sus pecados y el rey sus crímenes. Este viaje al origen constituye otro de los sinos del burlador, porque de forma constante el personaje se ve obligado a recorrer los mismos pasos, sin ser totalmente

²⁰ En este sentido, consideramos muy elocuente que Mariana viva dentro de la estatua del Comendador, puesto que mora dentro de la memoria exterior de su marido. Igualmente significativo es el eco de Zorrilla, ya que, al igual que sucede en la obra de teatro, la novela ha transformado la estancia de don Juan en un espacio donde literal y simbólicamente la memoria del seductor se ha espacializado y solidificado en la estatua del Comendador. Si bien, éstas son similitudes, la diferencia entre ambas obras estriba en que en el caso del *Tenorio* nos encontramos ante un cementerio y en el de *Don Juan* ante un jardín. Recuérdese que el propio Torrente admira en la obra de don José, por una parte, «este cuadro (primero del cementerio) el más romántico de todos y el que muestra más a las claras el perfecto y atinado instinto dramático de Zorrilla» (1965: 45); mientras, por otra, señala que «Don Juan se diferencia de don Luis en la nocturna soledad del cementerio. Es allí, desafiando a los muertos, y con ellos, al Señor de la Muerte y de la Vida, cuando sus fanfarronadas dejan de serlo, cuando el número de sus pecados, aun reducidos a uno, se cargan de gravedad y de sentido» (1984b: 329). Dada la valoración de dicha escenografía, resulta comprensible que la novela trate de asumir el legado de Zorrilla.

consciente de esta repetición debido a su falta de memoria: el seductor debe regresar a Hispalis a confrontar la clave de su futuro cifrada en su pasado; debe, de alguna manera, confrontar el origen de su legado y la verdad de su nombre. Es entonces, al volver al lugar «donde empezó todo» (1999: 342), cuando se manifiesta el grado en el que la amnesia forma parte del carácter del burlador. Así, al llegar a su finca a orillas del Guadalquivir, pregunta a Leporello: «Aquí estaba mi casa, ¿verdad?» (1999: 362) y el criado responde «Sí, mi amo. Recuérdelo. En lo alto de la colina» (1999: 362). En el intercambio no solamente se manifiesta la proverbial falta de memoria de don Juan, sino que complementariamente se deja ver hasta qué punto su sirviente atesora la remembranza que a él le falta. Sin embargo, el recuerdo del seductor sí se conserva de forma inequívoca en la ciudad, tal y como explica la Vieja: «Corre un rumor, y la gente se huele que es verdadero. ¡Y qué rumor! Síncopes de casadas, patatuses de doncellas, preocupación de los maridos, y un reforzar los cerrojos que ha quedado Sevilla sin uno que vender» (1999: 346). La posibilidad del regreso de don Juan tras la estela que dejó en la ciudad afecta a todos sus habitantes, gracias a la memoria que sobrevive en su nombre y gracias a un legado imposible de olvidar.

Don Juan regresa a Sevilla a enfrentarse con los fantasmas de su pasado y a buscar la respuesta a su vida tras haber considerado varias opciones. De hecho, aunque don Juan ha recibido el mandato inequívoco de matar a don Gonzalo como condición irrenunciable para formar parte de la comunión trascendental de los Tenorios, el burlador, hablando con su criado, ha especulado previamente con la posibilidad de «Renunciar: al nombre, a las riquezas, al mundo, a la libertad. Humillarse y obedecer. Aniquilarme en un acto continuado de amor, vivir sólo para otros... ¿Qué dirían los Tenorios si un día un santo de su nombre fuera a sentarse entre ellos? ¿Tú crees que se atreverían a rechazarme?» (1999: 267). Sus palabras son elocuentes en cuanto ratifican la paradójica situación basada en una renuncia al nombre y a la herencia, para poder ser admitido en el trasmundo que ocupa el apellido «Tenorio».²¹ Sin embargo, si la duda existía en el corazón de don Juan antes de cumplir la sentencia emitida por sus antepasados, tras el asesinato de don Gonzalo, la huida a Italia y el regreso a Sevilla, se aclara que la herencia de don Juan Tenorio destruye a quien la

²¹ Recuérdese que en el prólogo a la obra Torrente enfatiza que desde su punto de vista una de las cualidades del personaje es «saberse miembro de una casta, como se expresa en su afirmación de ser un Tenorio; es decir, de poseer, al lado de cualidades y obligaciones individuales, las comunes a todos los de su nombre» (1999: 14). El escritor encuentra esa circunstancia representada en un fragmento de *El Burlador* que encabeza el cuarto capítulo de la novela (1999: 167). Ambos datos subrayan que para Torrente la estirpe tiene gran relevancia en su concepción del personaje.

asimila. Don Juan es el último y el primero, el único que ha sabido hacer de su hombre y de su nombre un infierno: «He muerto como don Juan, y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea, ¿qué más da? El infierno soy yo mismo» (1999: 398). No obstante le espera más de una sorpresa en el camino trazado hacia la sentencia emitida por su linaje.

Dada la energía discursiva que se ha creado a lo largo de la novela alrededor del nombre propio y del apellido familiar del personaje, resulta irónico que, cuando don Juan es rechazado por sus ascendientes, se le expulse, como su mismo padre le informa, «En nombre de los padres y maridos que dejaste en ridículo» (1999: 401). Tras esa condena final, basada en un prestigio onomástico, paternal y patrimonial, el burlador, afirmándose en sí mismo, opta por deshacerse de su nombre familiar y refugiarse en la individualidad de su nombre propio: «¡No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan!» (1999: 401). Con esas palabras, termina por renunciar a toda herencia legada, rehúsa vivir en la contradicción inherente a todo acto de asumir un testamento y, en consecuencia, se encierra en su propio nombre, al mismo tiempo que pasa a ser una criatura inmortal que sólo puede repetirse una y otra vez sin diferencia, sin capacidad de evaluación y sin contradicción alguna. No casualmente Torrente se refería a ese estado al decir que don Juan está atrapado en su identidad: «don Juan no es nunca *otro*, sino el mismo y él mismo. Por una razón que desconocemos, por una causa ignorada, no existe en el mundo nada capaz de cambiar a don Juan en otro» (1982a: 342-43; en inglés en 1968b: 56; énfasis en el original). De esta manera, el seductor no puede transformarse a riesgo de perderse él mismo en el proceso. Para evitar dicho paso que le obligaría a asumir una posibilidad de cambio, don Juan repudia definitivamente su herencia y su memoria, convierte a Leporello en alguien indispensable y se refugia en su absoluta singularidad. Si como ha explicado Derrida, memoria y herencia no son sino caras de la misma moneda, el final de don Juan enfatiza la entrada en el tiempo inhumano de la inmortalidad, en el tiempo de los espectros condenados a repetirse y a regresar de acuerdo con un ciclo: «The critical choice called for by any reaffirmation of the inheritance is also, like memory itself, the condition of finitude. The infinite does not inherit, it does not inherit (from) itself» (1994: 16). Esta interdependencia entre el recuerdo, el tiempo y la finitud del ser (Derrida, 2004: 5) queda definitivamente rota al concluir la novela, ya que, mediante este orgulloso acto de individualismo radical, el don Juan de Torrente se funde con la figura de ese otro don Juan sin tiempo, abstracto y universal que es su gemelo, pero también, en determinados casos, su opuesto. Por eso, al abandonar la obra, *El fin de don Juan*, a través del patio de butacas se libera de las cuatro paredes del teatro

que lo constriñen, pero, al hacerlo, da un paso más para encerrarse en la esterilidad trascendente que deja como testamento.

Finalmente, la novela de Torrente incide en el proceso por el que don Juan se exorciza de su memoria sin librarse del «demonio que lleva dentro y que le mantiene siempre igual a sí mismo» (Torrente, 1982a: 332).²² Una de las claves de ese ser implica tanto el triunfo de la amnesia, como la necesidad de mantener a su lado a ese demonio que constantemente le recuerda quien es y lo mantiene idéntico a su propia imagen. Como contrapartida, la cárcel de ese nombre tan común y a la vez tan cargado de connotaciones se hace con el espacio de mayor prestigio en la novela: el lugar de su portada. El título de la obra promete, de este modo, la historia de un individuo sin otro patrimonio que la fantasmagoría que habita su nombre, pero capaz de haber engendrado una herencia patrimonial indispensable tanto en la cultura occidental como en la carrera de Torrente.

En este sentido, conviene reiterar que quien sí atesora la herencia viva de don Juan a través de sus múltiples artículos críticos y periodísticos y, sobre todo, a través de su novela *Don Juan* es Torrente. Según sus propias palabras, «Don Juan *constituye una excepción dentro de mi sistema temático*» (Pérez Gutiérrez, 1986: 7; énfasis en el original), al mismo tiempo que «Por muchas razones, *Don Juan* es mi preferida entre mis obras» (1992: 843).²³ Esa anomalía temática, unida a las múltiples razones que hacen al escritor valorar los hallazgos técnicos de la novela, adquiere una singularidad todavía mayor. Contemplada desde la perspectiva de su obra posterior, «la herencia de *Don Juan* se comprende» (Miller, 1981: 3), ya que en ella se ensayan soluciones narrativas y semillas conceptuales que fructificarán en novelas posteriores. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de su propia vida, ese legado es todavía más importante, puesto que, como el escritor ha relatado en múltiples ocasiones, decide emigrar en circunstancias relacionadas con el

²² Es sabido que los demonios son uno de los temas favoritos de Torrente. Curiosamente, en al menos dos de las ocasiones en las que diserta sobre ellos, don Juan se halla muy cerca. Véase la entrada del 26 de marzo de 1974 en *Cuadernos de La Romana* (1975: 114-19) y la «Carta sobre demonios a Álvaro Cunqueiro» en *Torre del Aire* (1992: 17-20). En ésta última llega a afirmar que el protagonista de la historia de don Juan no es él mismo, sino su demonio respectivo (1992: 19).

²³ Obsérvese igualmente la respuesta que Carlos G. Reigosa transcribe de boca de Torrente: «Eu non lle nego cualidades nin valores a *Los gozos y las sombras*, pero creo que *Don Juan* ten moita máis importancia e é artisticamente moito máis lograda e moito máis difícil. E, como contido poético, é infundamente superior» (2004: 128). De modo complementario, la crítica le ha reconocido a esta obra de Torrente el carácter de bisagra que articula la transición entre las novelas del realismo y las novelas de corte fantástico. En realidad, se la ha considerado fundamental para comprender la totalidad de la obra de Torrente (Miller, 1981: 3; Miller, 1982: 163-64; Giménez, 1984: 94; Martínez, 1986: 11-12; Pérez, 1989: 17; Basanta, 2001b: 85).

fracaso de la novela; y, espacialmente, a causa de la amargura que le supuso el que la obra fuese superada por un ensayo socio-económico al ser presentada para el premio Álvarez Quintero de la Real Academia Española (1977a: 75; 1977b: 104-06; véase también Basanta, 2001a: 19 y Reigosa, 2004: 125 y 135).

En definitiva, a pesar de las multifacéticas y contradictorias repercusiones que la herencia de *Don Juan* deja en la vida y obra de Gonzalo Torrente Ballester, es evidente que el legado del burlador no llega nunca a desaparecer de la memoria del escritor. No podía desvanecerse porque, si confiamos en la palabra del travieso autor, don Juan se encuentra todavía vivo, caminando por las calles de cualquier gran ciudad del mundo, arrastrando una condena escogida por él mismo, sin poder asimilar su propia amnesia y al mismo tiempo atrapado por la herencia de su nombre. Por lo menos dos veces recuerda haberse cruzado en la vida real con hombres poseídos por don Juan: una, en 1958, cuando al ver a un hombre sin nombre en un café de París, obtiene «una impresión física, no meramente imaginativa, de [su] personaje» (1982a: 105; véase también Reigosa, 2004: 127). Este encuentro será posteriormente asimilado a la novela. Sin embargo, años más tarde recordará también, un encuentro fortuito en Nueva York con otro hombre le hace recordar a su «*Don Juan*, a quien describo con una piel así de vieja» (1977a: 88). Dicho hombre sí tiene nombre y no es otro que «Ashaverus» [sic] (Torrente, 1997^a: 89 y 90), el mítico Judío Errante, a quien, según menciona el narrador de la novela tanto le debe la historia de Don Juan (1999: 109). Esa supervivencia de varias facetas de don Juan incide en su inmortalidad y en el hecho de que su espíritu, al igual que el demonio de la literatura, puede manifestarse, burlar y poseer a quien se cruce en su camino tratando de asimilar su herencia.²⁴

JOSÉ MANUEL PEREIRO OTERO
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

²⁴ Agradecemos a la «Hispanic Faculty and Staff Association» de la «University of Texas at Austin» la concesión de un «Professional Development Award» para concluir con éxito la investigación que ha dado lugar a este artículo. Asimismo, agradecemos la asistencia bibliográfica de Francisco Plata, así como su atenta lectura del manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Basanta, Ángel. (2001a). «Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (historia de un largo olvido)». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 7-26.
- (2001b). «Historia, mito y literatura en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 75-97.
- Baudelaire, Charles. (1961). *Oeuvres complètes*. París. Gallimard.
- Becerra, Carmen. (1982). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- (1997a). *Mito y literatura (Estudio comparado de don Juan)*. Vigo. U de Vigo.
- (1997b). «Introducción». *Don Juan*. Barcelona. Destino.
- (1997c). «Contribución al estudio del significado de *don Juan* en la versión de Torrente Ballester». *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Ángel Abuín. Carmen Becerra y Ángel Candelas. Vigo. Tambre. 129-61.
- (1998). «La versión mítica de *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester». *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante. Madrid. Cátedra. 487-99.
- Blackwell, Frieda H. (1989). «Literature within Literature in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester». *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Janet Pérez y Stephen Miller. Boulder. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 113-26.
- Camus, Albert. (2006). *Le Mythe de Sisyphe. Oeuvres Complètes*. Vol 1. París. Gallimard. 217-322.
- Charchalis, Wojciech. (2005). *El realismo mágico en la perspectiva europea: el caso de Gonzalo Torrente Ballester*. Nueva York. Peter Lang.
- Claramonte, Andrés de. (2008). *Tan largo me lo fiáis*. Madrid. Cátedra.
- Cotarelo y Mori, Emilio. (1893). *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas*. Madrid. Imprenta de Enrique Rubiños.
- Derrida, Jacques. (1994). *Specters of Marx*. Nueva York. Routledge.
- (2004). *For What Tomorrow... a Dialogue*. Stanford. Stanford University Press.
- (2005). *Paper Machina*. Stanford. Stanford University Press.
- Díaz-Plaja, Fernando. (2000). *El don Juan español*. Madrid. Encuentro.
- Domingo, José. (1973). *La novela española del siglo XX*. Vol. 2: *De la postguerra a nuestros días*. Barcelona. Labor.

Feal, Carlos. (1984). *En nombre de don Juan (Estructura de un mito literario)*. Ámsterdam. John Benjamins Publishing Company.

Felman, Shoshana. (2002). *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford. Stanford University Press.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. (1981). «Notas al *Don Juan* de Torrente Ballester». *Castilla*. 2-3. 41-55.

García-Viñó, Manuel. (1975). «El *Don Juan* de Torrente Ballester». *Novela española actual (segunda edición aumentada)*. Madrid. Prensa Española. 101-12.

Gil González, Antonio Jesús. (1998). «El teatro en el escenario de la novela». *Theatralia*. 2. 337-53.

———(2001). «Imagino que cuento; cuento que imagino. Una lectura aurorreferencial de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 45-74.

Giménez, Alicia. (1981). *Torrente Ballester*. Barcelona. Barcanova.

———(1984). *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

Knickerbocker, Dale F. (1994). «Metaficción, fantasía y mito en el *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester». *Letras Peninsulares*. 7. 485-501.

Kristeva, Julia. (1987). «Don Juan, or Loving to Be Able to». *Tales of Love*. Nueva York. Columbia University Press. 191-208.

Iglesias Laguna, Antonio. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Vol. 1. Madrid. Prensa Española.

Lafora, Gonzalo R. (1975). *Don Juan, Los milagros y otros ensayos*. Madrid. Alianza.

Lavaud, Eliane. (1985). «Juan, Don Juan ou Anti-Don Juan chez G. Torrente Ballester». *Les Mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXe siècle : actes du colloque international, Dijon 22-23 novembre 1985*. Dijon. Université de Dijon. 211-19.

———(1997). «Torrente Ballester y la crítica genética». *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Ángel Abuín. Carmen Becerra y Ángel Candelas. Vigo. Tambre. 163-73.

———(1998). «Avec Gonzalo Torrente Ballester: au carrefour de la creation et de la reception». *Melanges offerts à Maurice Molho*. París. Ed. Hispaniques. 131-41.

———(2001). «El *Don Juan* de Torrente o la originalidad de un texto plural». *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Eds. José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far. A Coruña. Universidade de A Coruña. 237-54.

López Alonso, Codavonga. (2001). «El espacio representado en el *Don Juan*». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 51-68.

Mandrell, James. (1992). *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park, Pa. Pennsylvania State University.

Marañón, Gregorio. (1940). *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid. Espasa-Calpe.

———(1967). *Obras completas*. Vol. 3. Madrid. Espasa-Calpe.

Marra-López, José R. (1963). «Torrente Ballester, Gonzalo: *Don Juan*. Barcelona, Editorial Destino, 1963». *Ínsula*. 203. 9.

Martínez Lage, Miguel. (1986). «En torno a don Juan». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 428. 11-21.

Medrano Chivite, Javier. (1981). «Notas para un análisis de *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester». *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca. Biblioteca de la Caja de Ahorros. 163-80.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. (1900). *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. 10. Madrid. Librería de Hernando.

———(1912). *Estudios de crítica literaria*. 2ª serie. 2ª edición. Madrid. Tipografía de la 'Revista de Archivos'.

———(1951). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*. Vol. 8. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. 3. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Aldus S. A. de Artes Gráficas.

———(1955). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo*. Vol. 25. *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. 9. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Aldus S. A. de Artes Gráficas.

Miller, Stephen. (1981). «*Don Juan* y la novelística posterior de Torrente Ballester». *Ínsula*. 412. 3, 5.

———(1982). «Don Juan's New Trick: Plot, Verisimilitude, Epistemology and Role-Playing in Torrente's *Don Juan*». *Revista de Estudios Hispánicos* 16.2 (1982): 163-80.

Molina, Tirso de (atribuida a). (2007). *El burlador de Sevilla*. 15ª edición. Madrid. Cátedra.

Moreno Hernández, Carlos. (1994). «*Don Juan* y *El Quijote* como juego: Torrente Ballester y la tradición romántica». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. 70. 315-26.

Nieva, Francisco. (2004). «Don Juan a la parrilla. Divagación sobre un mito y un tópico». *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla-La Mancha. 69-77.

Ortega y Gasset, José. (2006a). *Obras completas*. Vol. 5. Madrid. Taurus-Fundación José Ortega y Gasset.

———(2006b). *Obras completas*. Vol. 6. Madrid. Taurus-Fundación José Ortega y Gasset.

Pereiro Otero, José Manuel. (2007). «El espectro de don Juan y los fantasmas de Zorrilla: la herencia de Valle-Inclán». *Hecho teatral*. 7. 91-125.

Pérez, Genaro J. (1988). «Metaficción en *Don Juan y Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 12.3. 415-28.

———(1989). *La novela como burla/juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia. Albatros.

Pérez, Janet. (1984). *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston. Twayne.

Pérez de Ayala, Ramón. (1963). *Obras completas*. Vol. 3. Madrid. Aguilar.

Pérez Gutiérrez, Amparo. (1986). «Conversación con Torrente Ballester». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 428. 5-9.

Piedra, Antonio. (2001). «Don Juan, ¿el fin de un mito?». *Don Juan, genio y figura*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid. España Nuevo Milenio. 89-101.

Rank, Otto. (1975). *The Don Juan Legend*. Ed. David G. Winter. Princeton. Princeton University Press.

Reigosa, Carlos G. (2006). *Conversas con Gonzalo Torrente Ballester*. 2ª ed. Vigo. Testemuños.

Rof Carballo, Juan. (1963). «Don Juan por los siglos de los siglos». *La Estafeta Literaria*. 271. 19-20.

Ruiz Baños, Sagrario. (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia. Universidad de Murcia.

Said Armesto, Víctor. (1908). *La leyenda de don Juan: orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando.

Sauvage, Micheline. (1953). *Le cas Don Juan*. París. Éditions du Seuil.

Shaw, George Bernard. (1903). *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*. Westminster. Archibald Constable.

Sobejano, Gonzalo. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid. Prensa Española.

———(1995). «Don Juan en la literatura española del siglo XX (ensayo y novela)». *Letras de la España contemporánea: homenaje a José Luis Varela*. Ed. Nicasio Salvador. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 329-43.

Soldevilla Durante, Ignacio. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. 1. Madrid. Cátedra.

- Spires, Robert C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington. The University Press of Kentucky.
- Torrente Ballester, Gonzalo. (1963). «Don Juan, de G.T.B». *La Estafeta Literaria*. 270. 2.
- (1965). *Panorama de la literatura española contemporánea*. 3ª edición. Madrid. Guadarrama.
- (1968a). *Teatro español contemporáneo*. 2ª edición. Madrid. Guadarrama.
- (1968b). «Zorrilla's *Don Juan* Revisited». *The Theatre Annual*. 24. 47-57.
- (1975). *Cuadernos de La Romana*. Barcelona. Destino.
- (1977a). «Prólogo a la obra completa». *Obra completa*. Barcelona. Destino. 9-99.
- (1977b). «Intervención de Gonzalo Torrente Ballester». *Novela española actual*. Ed. José M. Martínez Cachero. Madrid. Fundación Juan March-Cátedra. 93-113.
- (1981). «Currículum, en cierto modo». *Triunfo*. 25.8. 40-47.
- (1982a). *Ensayos críticos*. Barcelona. Destino.
- (1982b). *Teatro*. Vol. 2. Barcelona. Destino.
- (1984a). *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona. Destino.
- (1984b). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona. Destino.
- (1990). «Don Juan, un mito que se extingue». *Cotufas en el Golfo*. Barcelona. Destino. 17-23.
- (1992). *Torre del Aire*. A Coruña. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- (1999). *Don Juan*. Barcelona. Destino.
- Valle-Inclán, Ramón del. (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia. Pre-Textos.
- Villar Dégano, Juan F. (2001). «El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester». *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino y Carmen Becerra. Madrid. Complutense. 35-50.
- Wright, Sarah. (2007). *Tales of Seduction: the Figure of Don Juan in Spanish Culture*. Londres. Tauris Academic Studies.
- Zorrilla, José. (1880). *Recuerdos del tiempo viejo*. Vol. 1. Barcelona. Imprenta de los Sucesores de Ramírez.