

# El mito de Don Juan sometido a revisión

P O R E L

Dr. ANTONIO GARCIA BERRIO

Con el post-romanticismo realista Don Juan fue una caricatura de que se sirvió el autor para demostrar a su público que el Burlador es sólo un bello sueño o una pesadilla romántica, y que toda acuñación donjuanesca en la realidad cotidiana, al verse aquejada por las circunstancias reales, por la presión del momento positivo, por el cerco inexorable del tiempo, no es sino un pobre recuerdo del sueño romántico. Los noventaiochistas se propusieron mostrar a la empecatada sociedad burguesa a la que ellos disfrutaban «epatando» como puede existir un Don Juan sin ninguna de las características tradicionalmente anotadas como imprescindibles; como incluso puede ser Don Juan un hombre idéntico al creador del relato. Nuestros ensayistas se propusieron poner en contacto al espectador con el monigote desmembrado que ellos hicieron de Don Juan. Era como paralizar el mito, congelándolo en un embalse de frío y objetivo científicismo crítico, y presentarlo después inmutable en la postura en que hubiera quedado paralizado. Nos sería imposible ahora describir pormenorizadamente todas las etapas por las que pasó en aquellos años el ensayismo español sobre Don Juan.

Nos bastará recordar en una primera época tan sólo los ensayos de Said Armesto, defendiendo la patria española de Don Juan y el maravilloso trabajo de Ramiro de Maeztu que, como el anterior de Said Armesto, se mantiene en la línea tradicional de la crítica donjuanesca. Sin embargo en una segunda etapa, a partir del año 1920, podría decirse en

líneas generales que la aptitud de los ensayistas de Don Juan experimenta un cambio radical: desde supuestos extra-literarios, y cobrando conciencia de la evolución mundial del mito a la vista de trabajos exhaustivos como el de Gendarme de Bevatte, de 1911, la crítica española consigue sorprender a los lectores con las tesis más variadas e inesperadas.

Ortega y Gasset, en artículos como «El hombre interesante», de 1925, y en general en la serie que publicó en 1939 en su volumen de «Estudios sobre el amor», contornea y retoca la figura del Burlador con precisiones más o menos directas. Marañón, partiendo de Schopenhauer y Malís, acaba de producir de un modo definitivo la sorpresa de Don Juan. Mejor o peor entendidas por público y cultivadores literarios, las ideas de Marañón, extendidísimas, influirán decisivamente en las recreaciones literarias del mito tradicional; y en el examen de esta línea de ensayismo podríamos llegar casi al infinito si hubiésemos de incluir a todos cuantos escritores españoles han enunciado su personal opinión sobre la figura del viejo mito.

### «EL HERMANO JUAN», DE UNAMUNO

Con todos estos antecedentes y aun con sus propios artículos «Sobre D. Juan Tenorio», aparecido en Madrid en enero de 1908 y el aparecido en «El Sol» el 1 de noviembre de 1931, hemos de contar al enjuiciar la pieza «El hermano Juan», de D. Miguel de Unamuno, compuesta en el año 1929 y que leyó a sus amigos en el marco espléndido y sencillo de su cuarto de Hendaya, que tanto gustaba a Azorín. Unamuno es ya el maestro eterno de la paradoja, el que discute su vida con don Augusto Pérez en el año 1915, el del sueño y la vida, el del ser y el representarse. En «El Hermano Juan» vieren los amigos de Unamuno y sus primeros espectadores, el encuentro de Don Miguel y de Don Juan, la salida de Don Juan al mundo de Don Miguel o el acceso de Don Miguel al mundo de Don Juan y la disputa subsiguiente.

«Unamuno se enfrenta con Don Juan y, sin embargo, difícilmente a individualismos tan desconcertados se les puede someter a la disciplina de la colaboración... El Don Juan egocentrista siente perder de sí el dominio de su significado, el centro de la acción. Sobre Unamuno gravita la comedia y con sus valores personales pesa y mide a Don Juan. Ya no existe el Burlador, sino el arrastrado por el ardor incontenible de su deseo de dominar, de poseer, de heroificarse...»

Estas son las palabras de José A. Maravall, testigo de una lectura de la comedia, tales como aparecen en «El Sol». Madrid, 5 de julio de 1938.

Veamos pues cómo sale este Don Juan del Unamuno de 1929, pesado y medido con los valores propios de Don Miguel.

El mismo autor al final del ensayo que coloca como prólogo, nos deja en la duda de si el ensayo fue antes que la comedia y fue, por consiguiente, la causa de ésta. Desde luego el ensayo inicial va fechado en 1934 (1), siendo, pues, posterior a la comedia, aunque nada nos diga que no estuviera escrito como ensayo ya antes, y desde luego, si no éste mismo, su esquema doctrinal, es el modelo próximo de la comedia, que viene a ser, por otra parte, ensayo de sí mismo, pues cumple bastantes más condiciones del género ensayístico que del dramático. Así pues, con fines metodológicos, vamos a proceder al análisis de la comedia, basándonos primeramente para cada problema en los supuestos y enunciados de su extenso prólogo y examinando después su expresión en las distintas escenas de la obra.

Lo primero que nos salta a la vista, analizado el prólogo y leída la comedia, es la duplicidad de la problemática en «El Hermano Juan». Como en las viejas comedias del Burlador, las relaciones seductor-seducidas completan un aspecto; el otro, el teológico, es sustituido en Unamuno por otro tipo de consideraciones en cierto modo afines. La obsesión del viejo Don Juan era la del insulto a Dios, la de la muerte y el abismo que se sigue tras ella. La obsesión que al nuevo Don Juan le presta su autor es también la obsesión unamuniana por excelencia, la de la existencia: el viejo problema del vivir y del fingirse, el salto pirandelliano de una realidad existencial a otra. La comedia es así nueva en este segundo aspecto, pero también hay novedad en el primero, en el de las relaciones de Don Juan y sus víctimas que trascienden ya los viejos moldes del donjuanismo, para presentarse nuevas y vinculadas a ciertas corrientes de época.

La idea dominante es la de la inversión del donjuanismo, la de las mujeres donjuanes, seduciendo al complemento universal que pintó Schopenhauer en «Metafísica del amor», las mujeres activas, arrebatándose al pobre Don Juan que acuñó en España Ortega con sus «Estudios sobre el amor»; y junto a tal idea, al ocuparse de la pesadilla de la esterilidad de Don Juan, de la consunción de Don Juan que no puede tener sino hijos espirituales, habiendo sido la ocasión de casi todos los hijos ajenos, paga su tributo Unamuno a la corriente moderna de los estudios

(1) La fecha no viene en la edición del texto completo de Unamuno de García Blanco, que da el 1929 como fecha, sin precisar la posterioridad del ensayo. La fecha de 1934 la extraigo de don Angel Valbuena «Historia de la Literatura Española», t. III.

biológicos, de cuya intromisión en cuestiones de tipo histórico o biográfico se burla Unamuno por boca de su Don Juan.

La primera afirmación del prólogo es ya verdaderamente significativa. La verdad de Don Juan Tenorio hay que buscarla fundamentalmente en su teatralidad: en su afán inmoderado de impresionarnos, de ganar notoriedad. El impulso radical de vivir en la historia, de imponerse en el espacio y en el tiempo, es razón superior en Don Juan Tenorio a cualquier consideración teológica.

La teatralidad, el narcisismo como razón primera del ser donjuanesco, común a los donjuanes de todas las épocas:

«Toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es, histórica, de Don Juan Tenorio, consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, en que está siempre representando, es decir, representándose a sí mismo.

Siempre queriéndonos. Queriéndose a sí mismo y no a sus queridas. Lo material, lo biológico, desaparece junto a esto. La biología desaparece junto a la biografía, la materia junto al espíritu».

La idea del vivir representándose a que se alude en los fragmentos citados del prólogo, encuentra eco en varias situaciones de la comedia; siempre jugando con el doble plano y el equívoco pirandelliano de la duplicidad teatral. La impresión fundamental que causa Don Juan en quienes más le conocen es la de un comediante en eterna representación de sí mismo:

*Juan.*—Y dices que te armó una escena.

*Inés.*—Claro.

*Juan.*—¿Escena? ¡Cosa de teatro!

*Inés.*—Pues él no lo es, créemelo.

*Juan.*—¿Y yo?

*Inés.*—Tú... no lo sé; pero la verdad se me antoja que siempre estás representando».

En los momentos en que más abundan estas reflexiones sobre la teatralidad es cuando se alude a la vida, al mundo y a la razón última de todo ello, a Dios. A este propósito, Unamuno no nos sorprende con algo nuevo, es el Unamuno de siempre, el de juegos de palabras, el de la broma llena de intención y plasticidad; Juanito, el libertino, no es un hombre sin fe; como su esencia no alcanza más allá de las mismas tablas del escenario y su vida se detiene en el fin de la representación, cree en el Dios que aparece siempre de algún modo en la comedia de su vida, pero es en rigor, la creencia de un ser vivo sólo en el teatro, en el principio so-

brenatural del teatro mismo, caracterizado por su aparato, sus «apariencias»:

«*Elvira*.—¿Y si nos castiga Dios?

*Juan*.—Dios lo más que hará es sonreírse de tí... ¡O reírse, que es peor! ¡Risa divina! Sus truenos los del final del «Don Alvaro», me sueñan a pavorosas carcajadas... de tramoya... todo tramoya en este mundo».

Todo el enigma teológico de la condenación y el desafío está resuelto de modo festivo e ingenioso en este ser, muy vivo, pero que, como se sabe de ficción, sabe también que no ha de arder en llama alguna:

«*Elvira*.—¿Que no crees en Dios, Juan?

*Juan*.—Creo en él, pero no le creo. Es un bromista, y a mí ni me la da ni me toma el pelo...

*Doña Petra*.—¡No hay plazo que no se cumpla!»

De acuerdo con su talante, la preocupación de Don Juan por el apremiante negocio de su condenación es nula en la obra. El ridículo contraste lo marca la voz de Doña Petra, otra sibila, repitiendo el clásico estribillo. Esta metáfora del mundo como teatro y la vida como sueño, presenta ahora un nuevo rasgo frente al primitivo calderoniano: Lo que en Calderón era genial logro de arquitectura filosófica y genial y trágica escapada del mundo tangible, es en Unamuno un ágil juego. Don Miguel introduce la angustia jocosa como método de expresión frente a la angustia infinita de los personajes de nuestro teatro clásico, ya que la diferencia entre los personajes de Unamuno y los de Calderón estriba en que los de éste no caen en la cuenta de que son seres vivos, con vida independizada del creador, que es sólo vivo fuera de la finita dimensión biológica, en la mirada de su animador. Ellos, las criaturas literarias, no son el caso inerme ante su creador, sino que, como seres con vida y voluntad, reaccionan y tuercen el rumbo de «su caso» riéndose de los mismos que les dieron el ser. Los hombres son muñecos llenos de estopa y serrín, el mundo el teatro, Dios la empresa, etc., etc.

«Juan, el hermano Juan, conoce bien cuál es su progenie: él es un hijo espiritual del primer Don Juan, y lo sabe porque se reconoce en el rasgo familiar indeleble de la teatralidad. Su obsesión es la muerte, su verdadera novia, que nació con él el mismo día y a la misma hora; no se trata de la muerte en universal, que va muriendo a los hombres y le sobrepasa en la historia, la muerte de Juanín es la suya, su esposa que será muerte sólo para una vez, para morir a Juan». La muerte informa toda la representación de «El Hermano Juan», le lleva siempre con él, en los ojos y en las manos, en la historia y en cada suspiro, por esto le dice Elvira:

«Llevas la muerte en los ojos y por eso te quiero; por el estrago que haces... Del suicidio lento que es tu vida de vacío quiero redimirte yo...»

Es el eterno femenino, en usufructo del manantial de la existencia, que tiene el divino privilegio de trasponer su carne y librarla de la muerte:

«*Juan.*—En nuestra niñez, al no saber que se muere, fuimos inmortales...

*Elvira.*—Lo seremos. Porque te quiero. Y déjate querer.

*Juan.*—Es mi oficio, dejarme querer... pero le temo al fruto, le huyo... Entonces no sabíamos de la muerte... Mis hijos serían los hijos de la muerte... Es mi secreto... Aquí donde nací, nació ella conmigo». (Acto II, Esc. 1.<sup>a</sup>)

Por la vía de la muerte llegamos así a la negación de la fecundidad, pero este es tema en el que entraremos más adelante. Por ahora la cuestión está planteada en torno al representarse como ser: El hermano Juan se mantiene, ora en el mundo de lo que es, ora en el mundo de lo que representa. Por lo que representa, siente el aleteo de la muerte en forma tan intensa que ni fecundar puede, pues el suyo sería un engendro en el dolor de la finitud; por lo que es —ente de ficción vivo y eterno— juega su papel de reencarnaciones infinitas, de eternidad.

Se sabe de la familia de Don Juan Tenorio, hijo espiritual o enésima reencarnación del prototenorio, y no oculta su fatiga ante tantas representaciones, y su desajuste actual con la época, su anacronismo en lo que él llama el momento de la velocidad, de la prisa, de los kilómetros. El ser que él representa, hombre vivo, en la dimensión biológica, se enfrenta ahora, lleno de dudas, sobre la verdad del ser que es, ser teatral, vivo en la dimensión histórico-espiritual, vivo como idea, y como tal eterno; pero como en estas reflexiones pasa de uno a otro de los extremos de su dualidad constitutiva, surge la duda de una dimensión frente a la otra.

En el acto III se desenvuelven estas consideraciones. Veamos primeramente cómo afirma su filiación donjuanesca, y cómo enjuicia la naturaleza del primero de su dinastía o su primera actuación:

«*Juan.*—Todos vivimos otras vidas, «nuestras vidas son los ríos»... Y el agua es siempre la misma, y los mismos ríos. Los hacen las orillas... ¿Descendiente según la carne, nieto, hijo de Don Juan Tenorio? ¿Hijo? Don Juan no tuvo hijos, al menos temporales... De carne. De hueso y sangre... Padre, sí, pero como su paternidad, como nuestro bendito padre San... ¿Es que sólo la carne engendra?»

*Padre Teófilo.*—¿Qué Don Juan? Condenado a ser siempre el mismo... A no poder ser otro... A no darse a otro... Don Juan... ¡Un solitario! ¡Un soltero!... ¡Y en el peor sentido! ¡Enamorado! ¡De sí mismo!»

Toda la relatividad existencial en conexión con las realidades esenciales tiene su expresión más elocuente en la penúltima escena del Acto I. Quiere resolver en ella Unamuno el problema de la teatralidad y la existencia:

*Juan.*—...fui Don Juan Tenorio, el famoso burlador de Sevilla... un juerguista, un badulaque, y un ¡Celestino!

*Inés.*—¡Pero si Don Juan parece que no fue más que un personaje de teatro! ¡Si creo que hasta no existió!

*Juan.*—¿Hasta? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe Don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un ensueño de niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote, Don Miguel y Segismundo y Don Alvaro y vosotras existís y hasta existo yo... es decir, los sueños... y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo mientras lo están, mientras nos sueñen...

*Elvira.*—La vida es sueño, será el refrán...

*Juan.*—Vale decir que es comedia, sueño... río».

Y en virtud de este doble juego, cuando el Don Juan se apaga entre las cuatro tapias de su convento, ya está dejando un hueco vivo a un nuevo ser Don Juan:

«Don Juan es inmortal, como el teatro».

\* \* \*

Si tan cargado está de sustantividad, de unamunismo, «El Hermano Juan», frente a todos los otros donjuanes por la vertiente, ya señalada, del vivir y el representar. No deja de ser también original y singular la resolución unamuniana al problema de los amores donjuanescos, y aún cuando en determinados personajes y por ciertos personajes se expresen concepciones biológico-psicológicas al uso del momento, la solución definitiva, la definición del donjuanismismo como tercería o celestinaje en amores ajenos, tiene como mínimo el valor de sorprendernos con su originalidad. Ciertamente ésta del celestinaje no es una solución explotada,

con ser salida ingeniosa y útil. Apenas si la encontramos formulada, si acaso en Pérez de Ayala, cuando Tigre Juan al final de la novela dice a Vespasiano: «Tú eres quien me ha hecho el regalo de Herminia. Antes de tú traérmela, y me la trajiste llevándomela, Herminia no era mía. Ahora sí... Tú la has hecho mía».

\* \* \*

En el terreno de lo que, en nuestra opinión, podría denominarse donjuanismo anecdótico, frente al donjuanismo constitutivo del mito tradicional, y nos referimos con tal denominación —anecdótico— al donjuanismo de faldas y galanteos, la comedia de Unamuno nos ofrece ciertas singularidades. Por una parte acoge los estados de opinión más abonados al respecto en su momento, y de otra intenta una salida, que no deja de ser original: la de la tercería. Al análisis de estas cuestiones pasamos a continuación:

Don Juan a un lado y las mujeres a otro, componen dos acciones, dos poderes contrapuestos. La ruptura con las convenciones tradicionales es absoluta. Las mujeres se mueven hacia Juan fundamentalmente por dos razones o sentimientos: el sentimiento de la protección materna y el egoísmo y singularidad donjuanesca, algo emparentado con el egoísmo acaparador de la madre. Las mujeres ven en Don Juan la hermosura eterna del niño, su debilidad, siempre cerca de ellas como el niño está siempre más a gusto cerca de la madre y las amigas de ésta que cerca de los hombres. De otro lado, Don Juan es una víctima de su historia y del misterioso poder de seducción que su infatibilidad y debilidad ejerce en los registros maternos de sus amadas. Siempre un Juanito entre ellas, ni hombre ni mujer, tercero, celestino, nodrizo, como él mismo se define. Este Don Juan de Unamuno como cualquier Don Juan tiene en su haber el amor de muchas mujeres, amor desesperado que llevó a alguna de ellas hasta la misma muerte. Y como los demás donjuanes, tiene también el odio de los hombres, impotentes, sin embargo, para atajarle por la fuerza de sus desmanes.

En lo que diverge este Don Juan del común de los donjuanes es —aparte de su reflexión filosófica, de su continuo desdoblamiento introspectivo— en la naturaleza de sus desmanes. Don Juan era un robador de honras. El Hermano Juan, Juanito no arrebató la suya a ninguna mujer, al menos que nosotros sepamos. Nuevo Segismundo, salvando las diferencias, la reflexión eterna sobre si le ha aproximado tanto a la sombra de la muerte que no puede escapar a la obsesión de ella, a su abrazo, y así es la muerte, la verdadera y única esposa de Juan.



Con su mirada puesta en la boda a celebrar en el instante mismo del encuentro de ambos —de Don Juan y la Muerte— nuestro Don Juan está ausente de todo el entorno momentáneo; en la ansiedad de la espera, se siente obsesionado por la progresión temporal, por el sucederse de los acontecimientos. Sabe que ha nacido para desposarse con la Muerte, y es amante fiel, elude los devaneos; y en este mundo, por lo tanto, es estéril, mejor dicho: no fecunda.

Los demás, los que no han tenido la visión exacta de su fin, los que son ciegos quizás, quizás los que no sean visionarios o locos, esos otros, hombres y mujeres, se atraen y se repelen, se nutren y se perpetúan. Ellas, al pasar junto a Don Juan, curiosas y maternales, quieren enlazarse al hombre que no ha olvidado la primera visión de la muerte que tuvo en el instante mismo de su nacimiento. Ellos, al chocar contra las mujeres, pugnan con todas sus potencias por arrancarlas del lazo sobrenatural, mejor dicho de naturaleza, que las vincula a Don Juan.

Don Juan es el dueño de la situación, tiene en sus manos burlar a las unas y a los otros; pero Don Juan de Unamuno es un buen hombre y se siente desvinculado del contorno que le rodea, y de las pasiones de los hombres y mujeres de ese contorno. Los ve tan ajenos a su asunto como el actor que ha de representar una obra, y, llevándola aprendida, se mete, por equivocación, en el escenario de otro teatro. El alejamiento de Don Juan de estas pasiones cotidianas y su bonachonería indolente, le llevan a la tercería, es tercero no sólo porque engendra un sentimiento en el alma de la mujer del que luego se aprovechará otro, sino porque él mismo se afana por encaminar esa misma mujer, enamorada de él, a los brazos del hombre que pueda dar sustento a ese amor. La tercería de Don Juan es pasatiempo inocente de sala de espera.

Pero hora es ya de dejar hablar al propio Unamuno:

«¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas? ¿Es que, como sostienen ciertos autores, sienten la supuesta feminidad de él? ¿Acaso por una suerte de homosexualidad femenina? Quizá es que le compadecen, le agradecen ante todo, que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera físico, corporal. Y que las quiera —aun sin él propiamente quererlo— hacer madres. Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida la preferida y de distinguirse así. Pero hay, además, y acaso sobre todo, compasión maternal.

«¡Que no sufra el pobre por mí!». Alguna vez la víctima coje a Don Juan, se lo arrima a sus pechos, se lo apechuga, y acaso se los pone en la boca...»

De las dos ideas clave introducidas en el texto anterior, una, la referida a la vanidad de sentirse preferida y distinguida, por lo que supone

de movimiento erótico en Don Juan es una explicación al mito eterno, no del unamunescos, y no tiene expansión en la comedia; la otra, la del que «no sufra por mí» y de la maternalidad de sus amadas, apunta a más modernas interpretaciones y tiene un correlato en la comedia como explicación última de la actuación de las mujeres frente a Don Juan.

El original seductor unamunescos no pretende otra cosa en la comedia que quitarse las amadas de encima, porque no se considera con la capacidad de hacerse hombres, haciéndolas a ellas mujeres. Va precipitando a sus amadas, a viva fuerza, en los brazos de sus antagonistas masculinos, en los que reconoce poderes de que él carece. El no quiere la pasión femenina, cuando mucho aspira al afecto materno:

—«¡Cásate con él, quíerele —dice a Inés que le asedia— como a marido y a mí como a hermano. El hermano Juan, sé mi hermana de la caridad; ten piedad de mí... ¡soy tan desgraciado!».

La respuesta de Inés a estas palabras nos proporciona la clave de la razón de amar en sus mujeres:

—«Por eso te quiero, Juan».

Es, pues, lo que tiene de niño, de asustado y desvalido niño, lo que enloquece a las mujeres en Juan. Y a veces, incluso el lenguaje de ellas afecta los matices tiernos y llenos de complacencia pueril, con que las madres se dirigen a sus pequeñitos.

Tras de Inés, en la escena cuarta, Elvira, su esposa, que quiere robárselo a las demás mujeres que lo asedian, habiendo olvidado toda conveniencia sin prejuicio viene a él, para llevarlo a Renada, a la casa en que nació. Y tras haber procurado la salida de Inés, se dirige a Juan en ese tono maternal y protector en que Unamuno quiere simbolizar la razón secreta del atractivo de Don Juan y su favor con las mujeres:

«Elvira.—¡Padre Juan!

Juan.—¿Don Juan?

Elvira.—¡Don Juan! ¡Quiá! ¡Don Juan!, no, sino... Juanito... Juanito entre ellas. Anda, vente ¡niño!»

De la vieja comedia teológica a la moderna comedia de Unamuno el centro de gravedad de la iniciativa amorosa ha cambiado de manos. Si antes, en la época de las trotacalles tapadas, y las damas nocherniegas y ventaneras, el que se movía y escalaba y seducía era el hombre, y era escándalo pensar en las doncellas decididas disfrazadas de varón; en el año 1929, Unamuno nos representa la cuestión invertida, es la mujer la que activa en el amor, la que es verdadero Don Juan, la que seduce en definitiva al hombre, convenciéndole, eso sí, para que con ella rinda la apremiante función reproductora, con lo que el donjuanismo de la mujer

se truca e interrumpe en este punto. Para Unamuno el donjuanismo femenino, en un ciclo completo, es rarísimo, y uno de estos casos contados y curiosos es el de Sor María Alcoferado, caso que comenta en el prólogo y concluye «...lo que no aparece en esa Sor María Alcoferado, llena del orgullo ordinario de su sexo, es la mujer en el hondo sentido, es la madre y la virgen. Es el suyo el caso quizá más típico de donjuanismo femenino».

Las mujeres agotan su donjuanismo en la seducción y apropiación definitiva del hombre; pero esta misma adscripción de un hombre para una mujer; es el principio de ruptura del peregrinaje, esencia del donjuanismo. A propósito del reconocimiento de este donjuanismo de las mujeres, asistimos en la escena tercera del primer acto a una significativa conversación de Juan y Elvira:

*«Elvira.—¿Y cómo te arrastró ella acá, a esta celada?»*

*Juan.—Fuí yo... Fuí yo... Digo...*

*Elvira.—¡No, que fue ella..., ella! Cuando crees ser tú, son ellas, somos nosotras...! Pero yo te quitaré a las demás».*

Concordando con esta postura ante el amor y las mujeres, cuando suena para Don Juan la hora del retiro, el verdadero dolor no es el olvidar a las mujeres, ya que nunca las tuvo en la mente, sino el saber que ellas, sus madres, sus realizadoras, sus amantes, le van olvidando poco a poco. Y al sentirse fuera de su memoria, de su atención, Juan siente que va perdiéndose él mismo, el Juanito que vivía bajo figura de hijo, en la mente de todas sus amadas:

*«Juan. Ni encuentro el olvido... al entrar aquí senté la cabeza de chorlito; ahora tengo que sentar en tierra, claustro materno, el corazón de palomo.*

*Padre Teófilo.—A lo que no se resigna el hermano es no a olvidar, sino a que le olviden ellas... el mujerío...» (Acto III, esca. 2.<sup>a</sup>)*

\* \* \*

Hasta aquí la postura de la mujer frente a Don Juan. Corresponde ahora considerar cuál sea la postura de Don Juan frente a los hombres y las mujeres; pues el Don Juan de Unamuno pertenece a esa excepcional estirpe donjuanesca no nociva para los demás varones.

Por lo pronto tenemos en el Prólogo su afirmación que deja poco margen a la duda:

«¿O es que acaso no representará Don Juan lo... —género neutro— lo que precede a la diferenciación de sexos? que no es precisamente la niñez, ya que Don Juan tiene poco o apenas si tiene nada de niño. Más de viejo prematuro. No ambiguo, ni epiceno, ni común de dos, sino neutro. Y en último caso tal vez un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo: un alcahuete, de ordinario inocente».

Aparte de la contradicción del viejo prematuro del prólogo y el tierno niño, al menos así lo sienten los personajes femeninos, en la comedia. Encontraremos en el decurso de la pieza la constante afirmación del celestinismo de Don Juan, explicación definitiva para Unamuno del carácter donjuanesco.

En el acto primero, escena primera:

«*Juan.*—Le tienes a él, a tu Benito, que calmará tu dicha, que fraguará tu ventura.

«*Inés.*—¿Y tú, el abejerro, qué pintas aquí?

*Juan.*—Acaso... quien sabe... de galeoto o celestino... acaso le estoy haciendo un gran servicio; enseñándole, por los celos, a quererte mejor».

Y en la escena sexta, sobre la resonancia que comporta el nombre de Tenorio, punto tan añejo y debatido en todos aquellos que han tratado los orígenes de la leyenda del Burlador...

«*Elvira.*—Y dime, prenda. ¿De dónde te vino eso de Don Juan Tenorio?

*Juan.*—Ello lo dice. ¿Tenorio? ¡Don de mujeres!

*Elvira.*—Don de mujeres... ¿Labia?

—*Juan.*—¡Labia... no! Canto, tonillo, arrullo, gorjeo, sonsonete, trémolo, gorgorito, cálida voz de serenata... ¡No letra, sino música! ¡Música terrenal de tercería! ¿No es verdad, ángel de amor...? etc., etc...».

Lo máximo que Don Juan, o Juanito, o el Hermano Juan... lo que se quiera, hace por las mujeres, es sacarlas de sus casillas, zafarse con ellas a ese amor de todos los días, al amor cotidiano y corriente de los hombres normales, las ensalza, las llena de problemas, las renueva. En el prólogo: «...la costumbre, la santa costumbre, el cauce de la vida más íntima y entrañada, el amor humano, el que funda, el que funda y hará la tradición, la historia, la humanidad. A las pobres víctimas de Don Juan se las arrancó a la costumbre, al amor de cada día, al que hace a la mujer y a su hombre, hombre. Los dos un hombre solo, una persona, dos espíritus en una carne, que es lo mismo que dos carnes en un espíritu».

Pero esta salida del orden tradicional e histórico que lo donjuanesco y satánico del Hermano Juan determina fatalmente, se ve refrenada por

la buena intención de Juan, que no arrastra a las mujeres a una locura sin frutos, sino que se los entrega a sus hombres.

Ellas le siguen, como las moscas a la miel, por lo que tiene de singular y de diferente, no, en realidad, por lo que tenga de valioso o de viril. El de Don Juan es el imperio de lo extraño sobre la curiosidad. Don Juan ensalza siempre la virilidad y la hombría de ellos ante sus amadas, y en esto, recojamos la sintomática respuesta de una de ellas, Elvira:

«¿Hombre? ¡Como otros muchos! ¡Son montón! ¡Hay tantos hombres cabales, enteros, generosos! No se enamora una por este ser hermoso, sino porque al enamorarse de él le hermosea».

Mas a pesar de esta obstinación femenina, Don Juan no cede un paso en su labor de celestino, y ya en el Acto III, este padrino de Juan, metido a fraile, se eleva casi a la categoría de testimonio sacramental.

Es el cruce del donjuanismo con la devoción, el Padre Teófilo lo proclama:

—«¡Ha cobrado ya tal renombre el hermano en la comarca! Nadie como él para concertar a desavenidos, urdir noviazgos, y arreglar reyer-tas conyugales; con el tiempo hará concurrencia a nuestro bendito Padre San Antonio».

Las gentes todas vienen a pedirle consejo y ayuda; e incluso una pastora le pide un bebedizo, quizá porque vio las pezuñas diablicas bajo el sayal. Don Juan adoctrina a los niños en el amor de los hombres y las mujeres; se declara padrino, madrina, nodrizo...; une y casi santifica, si no sonara a irreverencia lo afirmaríamos, con su presencia los despo-sorios de sus antiguas amadas con sus pretendientes.

Todo adopta un aspecto de solemnidad litúrgica, que en algún momento nos asombra lindando casi en lo irreverente:

«Aquí tenéis a vuestros compañeros... Acostumbras los unos a los otros, que es más que amarse; haceros a la querencia, que el amor es, como yo, cosa de libros, y hacedlo en memoria mía... amor no, cos-tumbre».

El excepticismo de Don Juan en materia de amores le hiere directa-mente en su propia alma. Los amores no se viven más que en los libros, o en las tablas de un escenario, según Don Juan. La aspiración, vieja como el mito, de ver pasear la airosa figura del Burlador por las calles de cualquier ciudad, fuera de los libros, fuera del teatro, está denegada por Juan de Unamuno. Juan no cree en Don Juan; tristeza, sarcasmo, decepción. He aquí el rasgo más acusado de este Don Juan, y he aquí, también, su definitiva confesión:

«Mi destino no fue nunca saborear amores, no, no lo fue, sino que fue encenderlos y atizarlos para que otros se columpiaran a su brazo...

soñando en mí y en palpitantes brazos de otros concibieron no pocos locos amores imposibles. Así se encintaron...

Los antiguos, que fueron como unos niños me llamaban Cupido el asquero... El marido avisado llevará a su mujer a que vea el «Tenorio». Yo estaré entre vosotras y vuestros maridos, de por medio. El sueño que enajene de ellos será el que con ellos os junte. Y haré desde otro mundo mi oficio. He sido padre de generaciones de hijos ajenos y nunca he podido tener los propios...»

## TIGRE JUAN Y VESPASIANO

En la línea de revisión intelectual del tema de Don Juan, ocupa lugar muy destacado R. Pérez de Ayala. El inteligente escritor asturiano ha sido quien ha incorporado del modo más perfecto la discusión ensayística en torno al mito, a una obra de ficción. Sólo con Pérez de Ayala han cristalizado en buena novela tragicómica las disquisiciones sobre Don Juan cuyo trazado venimos siguiendo. Pero es que precisamente Pérez de Ayala con su presencia continua en la novela, con sus incisivos que casi equivalen en ocasiones a ensayos independientes, con su humanismo novelador y su sobrecarga intelectual, era el hombre llamado a dar forma novelística al complejo de ideas que tantas mentes europeas primero, y españolas después, venían sobreponiendo al mito de Don Juan.

Antes de ocuparnos de la resolución del tema del donjuanismo en «Tigre Juan» y su continuación, «El curandero de su honra», debemos leer, aun cuando sea someramente, los ensayos sobre el donjuanismo contenidos en el segundo volumen de «Las máscaras», y veremos cómo en ellos queda ya planteada la dualidad del donjuanismo auténtico, y el donjuanismo bastardo, que más tarde desenvolverá en su novela, personificado en Tigre Juan y Vespasiano:

(2) En esto estamos perfectamente conformes con la magnífica crítica de Pedro Salinas, incluida en su libro «Literatura Española Siglo XX». Su agudeza para captar con absoluta precisión los elementos más significativos de la pieza, y para interpretar los extremos que la cortesía del artista nos dejó en nebulosa, son absolutamente magistrales:

«No es este un ladrón de amores, es más bien un encendedor de ellos para que otros se calienten en su brasa. El atiza un fuego en que no se puede quemar... Tal es el nuevo Don Juan que Unamuno lanza por el mundo. Angustiado por preocupaciones de ser o no ser, de su modo de ser, de su verdad o de su sueño, inclinado atormentadamente sobre sí mismo para buscarse su secreto, su belleza, como Narciso, sin fe en sus poderes de seducción, en los linderos de la realidad de la vida, este Don Juan es un gran personaje unamunescos, es, en realidad, un nuevo personaje unamunescos, otro ser que camina, acuciado por el trágico misterio de su personalidad, entre niebla».

Los ensayos contenidos en «Las Máscaras» son, ante todo, una revisión del ideario europeo en torno a Don Juan, expuesto tanto en obras puramente literarias como en tratados psicológicos, biológicos y filosóficos. Magníficamente interpretados y resueltos, Pérez de Ayala hace desfilar ante nuestra mente todos los donjuanes que se moldearon en las mentes de tratadistas y refundidores. En uno de los ensayos aparecen alineadas opiniones sobre el donjuanismo de la más variada procedencia: Gendarme de Bevette, Hoffman, Musset, Stendhal, Lerroux, Peladan, Gautier, Barriere, Coleridge, etc... Pérez de Ayala resume todas las opiniones en armoniosas y clarividentes soluciones.

Ensayo a veces el contraste de Don Juan con otras grandes figuras de la literatura universal, y aunque en esto no es precisamente original, la lección o secuela que surge de sus afortunados contrastes alecciona clara y oportunamente sobre determinadas peculiaridades del Burlador: contrastes como el Don Juan con Werter, de dilatada tradición; con Don Quijote y los héroes de Shakespeare, por ejemplo, están magníficamente planteados y resueltos en Pérez de Ayala:

Estos artículos sobre Don Juan de «Las Máscaras», nacieron al conjunto de la comedia de los Quintero, «Don Juan, buena persona», y arrancan con la duda confesada del autor de que Don Juan pueda convertirse en una buena persona, en el sentido familiar y cotidiano de la expresión, sin perder las más hondas entrañas del donjuanismo: el Don Juan que pulula en las comedias y novelas de tono festivo y optimista, buena persona, ingenuo y bobo, nada tiene que ver con el Don Juan satánico; como tampoco tiene que ver con el satanismo típico de Don Juan, la perversidad rastrera y la grosería sensualista puestas al servicio de las conquistadas vanidosas, egoistas y malintencionadas que cobran vida en los relatos y piezas teatrales de sabor negro, trágico y pesimista. Con la tipología contrastada de los donjuanes de sus ensayos, Pérez de Ayala deja franqueada la puerta al Don Juan recto y bueno que es su Tigre, cuya esencia no es tanto la marañoniana virilidad unívoca y super-especificadora, como la dote de misterio, de atracción irresistible, venga de donde venga, que Pérez de Ayala reconoce ya en el primero de los donjuanes literarios, y que inserta sobre un cúmulo de otras notas meramente circunstanciales en el Tigre Juan. De la misma manera el tipo sin energía ni voluntad, que navega según le arrastra el viento, que no domina, sino que es dominado y que comporta una buena dosis de femineidad y coquetería es ya una definición anticipada del tipo que encarnará en la novela Victoriano Cebón.

«El hecho de entregarse una o varias mujeres a un hombre, por gusto, por capricho, por ligereza (y no digamos por vanidad), es mero pecadillo

y no eleva al hombre a la categoría de Don Juan, de Don Juan auténtico y pura sangre. Pero si una sola mujer piensa: yo no sé si es cosa de Dios o del diablo, más ese hombre me arrebata; de sus labios manará mi elixir de vida o mi sentencia de muerte... entonces sí, se trata del Don Juan prístino e imperecedero, del Don Juan diabólico, que no pudo nacer sino de la cabeza de un fraile español del siglo XVII».

Así pues concluiremos que «Las Máscaras» nos brindan dos posibilidades de donjuanismo, que poco más o menos representarán luego en la novela Juan y Vespasiano; y en la novela misma veremos también cómo el donjuanismo auténtico de Tigre Juan necesita completar su enorme fogosidad con alguna realización de tipo concreto, y por esto ama a Vespasiano como a su otra mitad complementaria. A lo que asistiremos, pues, es al ciclo de desengaño del Don Juan auténtico y viril, y a su repulsa final de lo que él considera su otro yo, el Don Juan falso más que decadente, instrumento pasivo en el amor, pues es en puridad seducido por cada una de sus amadas.

\* \* \*

Iniciamos ahora un intento de caracterización de las dos figuras varoniles contorneadas por el donjuanismo en dos marcos bien distintos. Para ello vamos a colocarnos primero ante la imagen que en lo físico y lo moral proyectan ambos en la narración de Pérez de Ayala; en segundo lugar intentaremos reseñar los momentos culminantes de ese ciclo de desengaño de la mitad del alma donjuanesca que añora su otra mitad, intentaremos también poner en contacto el donjuanismo de Tigre Juan con su sentido del honor, pues de un calderonismo acérrimo llega a una superación de prejuicios muy en consonancia con el otro proceso de repulsa del falso donjuanismo de marionetas; por último serán las mujeres las que con su conducta y sus palabras nos hablarán elocuentemente de ambos hombres.

En su libro «Perspectivismo y contraste», el profesor Baquero Goyanes ha insistido en el manejo de la caricatura, del retrato figurado como una verdadera carátula en Pérez de Ayala, y este recurso de ascendencia teatral es manejado de tal manera que el paso en ocasiones de un gesto a otro, de una a otra expresión, es catalogado como un trueque de esta máscara o carátula. Al hacernos la presentación prosopográfica de Tigre Juan, Pérez de Ayala recurre ciertamente a lo caricatural y nos produce la sensación de una máscara aterradora, de una fealdad y ferocidad espantosas al fondo de las cuales columbramos poco a poco una ingenuidad y una ternura verdaderamente hermosas.



«Tigre Juan, de cintura arriba, iba vestido a lo artesano: camisa sin corbata, almilla de bayeta amarilla, que le asomaba por el chaleco y éste de tartán a cuadros. De cintura a abajo se ataviaba como un labriego de la región... Andaba siempre a pelo. Su pelambre era tupido, lanudo, entrecano, que casi le cubría frente y orejas como montera pastoril de piel de borrego. Al hablar enarcaba o fruncía las cejas con metódico ritmo y rapidez, este recio capacete piloso escalaba de una pieza hacia adelante y hacia atrás, como lubricando sobre la gran bola del cráneo... En el pescuezo flaco, rugoso, curtido, avellanado y retráctil, tan pronto largo de un palmo como enchufado entre las clavículas, estaba espetada, afirmada, la testa, con rara energía, mostrando en una manera de altivez, el rostro cuadrado, obtuvo, mongólico, con mejillas de juanete, ojos de gato montés y un mostacho lustroso y compacto, como de ébano, que pendía buen trecho de ambas extremidades... La faz, bárbara e ingénua de Tigre Juan, guardaba cierta semejanza con la de Atila».

En cuidado paralelismo con esta figura, contrasta punto por punto la atildada hermosura del petimetre Vespasiano:

«Vespasiano lindaba en los treinta y cinco. Usaba chaquet negro, chaleco de brocado y pantalón a cuadros muy ceñido al muslo. El pelo, negro y undoso, reverberaba de aromática pomada y sorbía como un espejo los objetos colindantes. Bigotillo de mucho lustre, como el cuero de un sudoso toro zaido. Sus facciones eran correctas y finas menos los labios, gruesos, sensuales y mojados. Moreno ténue el color. Era guapo, con una belleza decadente de emperador romano o de señora madura en el libertinaje. Despertaba en muchas mujeres atracción malsana y curiosidad de incertidumbre, no sólo por la ambigüedad de sus rasgos y miembros, algunos de ellos femeniles como por la sobrebarba, el abultado pecho y el trasero, no menos rotundo, sino también por sus actitudes sugestivas, de corrompida molicie, y su experimentada madurez».

Tales Tigre Juan y Vespasiano en lo físico, en lo moral, el contraste es igualmente violento, pero inverso. Donde en lo físico todo era fealdad, es el alma limpia, ingenua y hermosa, fieles los afectos, modestas las presunciones, tal es Tigre Juan. Vespasiano, por el contrario, no es amigo de nadie, sobre toda belleza de sentimientos coloca la fruición del placer más bajo; presuntuoso, charlatán, servil cuando le conviene.

Pero los contados amigos de Tigre Juan, los que conocen verdaderamente su intimidad, nos proveen de abundantes y significativas noticias sobre la blandura de alma encubierta bajo la salvaje piel del felino. «Acá pora entre nos Xuan —dice Nachin de Nacha—, tengo por ami que eres como el jabalino que de todo escapa, muesmo del ruín de una fueya que cae; pero la escapada no hay quien le ataje ni se le ponga delante». Esta

mezcla de medrosa reserva y ferocísima resolución es advertida, sobre todo, por Doña Iluminada, la viuda que amó siempre a Tigre Juan.

En contraste, todos los calificativos que a Vespasiano se aplican en el relato hacen alusión a la melosidad de sus gestos, a la blandura de sus actitudes, a la viscosidad acariciadora de su mirada; por definición, cualquier rasgo de hombría o de decisión hubiera sido un contrasentido.

\* \* \*

Vamos a considerar ahora la parte quizás más interesante de la idea donjuanesca desenvuelta en el relato de Pérez de Ayala. Trátase de la evolución experimentada en «Tigre Juan» en cuanto a su postura respecto a Vespasiano. Veremos cómo Pérez de Ayala hace pasar a su Tigre Juan, símbolo de la virilidad furiosa y el donjuanismo místico, de una veneración sin reservas a un desengaño compasivo a Vespasiano, femenino, estéril, y escape fácil para los irredentos donjuanes que duermen en el seno de las mujeres.

La primera aproximación de Tigre Juan a Vespasiano, viene precisamente a través de la mujer. La obsesión de la honra y la liviandad femeninas en materia de honestidad y fidelidad de afectos que padece Tigre Juan, le lanza en frecuentes inventivas contra las mujeres.

Y esta misoginia de Tigre Juan, que no es en realidad sino barrera opuesta a una ingente capacidad de amor, sólo comparable a su recelo, le induce a ver en Vespasiano un hombre excepcional, más hábil en el juego que las mujeres mismas, burlador de todas ellas y vengador de los hombres ultrajados:

«No hay mujer que le haga ¡fú!, todas caen con él como mosquitos en aguardiente. ¡Ah, necias y vanidosas mujeres! El paraíso ven en la persona del seductor. Piensan que le van a retener cuando cerca de ellas cruza... Cuando los abren, ya él está en brazos de otra, escapadizo como una sombra, que una sombra realmente han abrazado. ¡Paraíso!... ¡Vaya, vaya! ¿Cómo no? Remordimiento. Humillación. Infierno de las mujeres. Vengador de los hombres, eso es Don Juan —insensiblemente pasa de Vespasiano al Burlador mítico—; acuérdome de haber oído y no sé a quién que Don Juan decía a Oteló: Sufran, por mí, tus bárbaros y hermosos verdugos el matirio de amor de que fuiste víctima inocente. ¡Justicia! ¡Justicia! Hay un Dios en el Cielo y yo soy su profeta».

Del juego de contrastes que Pérez de Ayala introduce en la novela, nos ofrece singular ajemplo la diversificada opinión que sobre Vespasiano tienen los personajes que rodean a éste y a Tigre Juan: Doña Iluminada,

Nachín de Nacha, la propia Herminia, todos ellos contribuyen a crear una iluminación multicolor que destaca esta o tal otra faceta de Vespasiano. Introduciéndonos así de la mano de tan varios subjetivismos en el dominio de la perfecta objetividad. Para reconocer todo el valor de este recurso, quizás el más interesante sea el contraste de la visión de Tigre Juan con la de Colás, el primero escéptico del amor, enamorado ardiente el segundo. Colás, contraste permanente e intelectualizado de Tigre Juan, resuelve su opinión sobre Vespasiano y sobre el donjuanismo en general, en contra de las apologías de su tío, del modo siguiente: Si Tigre Juan opina que el hombre más hombre es Don Juan, vengador del sexo, Colás responde: «Entonces yo no soy hombre. Y si no se me antoja añadiré que usted tampoco lo es, pues nunca le he visto encalabrinado detrás de unas faldas, y tengo noticias de que haya burlado mujeres». Y continúa más tarde: «Chanzas a un lado, con no menos evidencia se echa de ver que entre Don Juan y las mujeres andan trocados los papeles. No es que engañe a las mujeres; esa es una mixtificación que él mismo urde y propala. Ellas solas se engañan, habiéndolo tomado por muy hombre como corre en la leyenda que el propio Don Juan se ha formado; y luego, de cerca, viene a parar en que eso de la hombridad es una fábula. He leído bastantes libros que cuentan la vida de Don Juan. En ninguno de ellos dice que haya tenido un hijo».

Los ecos de la tesis marañoniana resuenan inconfundibles en las palabras de Colás: «El verdadero hombre es el que ama seguido y sin cansarse de ella, a una sola mujer».

—«Ese dictamen —interrumpió Tigre Juan— lo suscribo».

Pero entrando en el terreno concreto de la opinión que Vespasiano merece a Colás se advierte la radical diferencia que media entre las opiniones de ambos interlocutores. A los espantados oídos de Tigre Juan, llegan las frases que nunca creyó pudiera llegar a oír:

«A mí, al menos, con aquellos ojos blancos, aquellos labios colorados y húmedos, aquellos pantalones ceñidos, aquellos muslos gordos y aquel trasero saledizo no puedo impedir que me aparezca algo amaricado... Tiene anatomía de eunuco».

El efecto que estas palabras causan en Tigre Juan es recogido en frases de un grotesco y abultado dramatismo: «Me has dado una puñalada en la tetilla izquierda. No se te oculta que Vespasiano es mi mejor amigo...» (T. Juan).

Tal como podría hacer Vespasiano, Tigre Juan toma a su cargo la tarea de vengar el ultraje inferido a su entrañable Colás. Pero poco a poco, a pesar de esta insinceridad consigo mismo, que es la tónica permanente de Tigre Juan, va mudando la índole de sus sentimientos, y

la venganza se transforma insensiblemente en amor y en boda. Y en este reencuentro con el amor, tiene su principio la segunda etapa de Tigre Juan, respecto a su media alma que es Vespasiano.

Si antes lo añoró como instrumento de venganza, ahora lo necesita como medio de expresión de sus sentimientos. Ya no es el sañudo y triunfante domeñador de mujeres lo que admira Tigre Juan, sino el diestro artífice de amor. Tigre Juan, el verdadero hombre, necesita de las manos y de la boca de Vespasiano para dar salida a las caricias y a las finezas que encuentran un valladar insalvable en su mal entendido concepto de la hombría, rígida carátula que le invalida para toda efusión y le causa desesperación rabiosa. De esos dos momentos, de aquel en que Tigre Juan anhela ser otro Vespasiano para conquistar a la ingrata Herminia, y del correspondiente al instante en que necesita las palabras y las caricias de Vespasiano, son testimonio los siguientes pasajes:

«Tigre Juan, en su ingenuidad y hombría de bien fiaba sin reserva en Vespasiano porque le amaba como su otra mitad ideal; el otro yo que él hubiera querido ser, dotado con gracias que al otro yo de todo punto le faltaban. Lo que Tigre Juan con sus últimas palabras había querido dar a entender, era: «Dile como si fueras yo, que la adoro hasta casi sentirme morir, y que la adoración me hace enmudecer. Díselo tú, porque yo no se lo he dicho ni me atreveré jamás a decírselo».

Cuando la novela ha avanzado ya lo suficiente para que Tigre Juan haya reafirmado con su virilidad auténtica su confianza en sí mismo, y pueda juzgar con serenidad la conducta del que él creía su otro yo, y que ahora ve en toda su mezquindad y pequeñez, es cuando se produce el desenlace de ese proceso de escisión del alma donjuanesca en sus dos mitades irreductibles: Vespasiano azorado como un niño, sintiendo al tiempo el terror a la fiera de Tigre Juan y el dogal del matrimonio, suplica a Herminia que regrese a su hogar para seguir viviendo su existencia irresponsable llena de infidelidades y despreocupación. Su figura no puede resultar más cómica, insignificante y despreciable. Herminia expresa toda su desdeñosa conmiseración en estas frases:

«¡Pobre Vespasiano! Me das lástima. Has nacido así. Tú no te has hecho a tí mismo. ¿Qué culpa tienes? Te asusta el amor que, al igual que la muerte, detiene y suprime el tiempo. Tu sino es ir rodando cuesta abajo, sin pararte, rebotando de minuto en minuto, por el barranco del tiempo. ¡Pobre Vespasiano! Te asusta el amor. Nunca has amado ni podrás amar. ¡Tu sino! Me das lástima».

Tigre Juan, por el contrario, se fortifica en el dolor y definitivamente en la paternidad. Tras la lucha consigo mismo y con los demás, proyectados en su sentido del honor, es capaz de superar atavismos y resa-

bios primarios; su amor está por encima del juicio de los demás, y su corazón es el único censor en las causas de la honra propia. Tras el tempestuoso desatarse de pasiones en la noche de San Juan, un remanso de nueva luz lleva la tranquilidad a su espíritu, y la voz de Nachín que le recuerda el viejo modo tigresco suena ya en un desierto: Juan el Tigre, por obra del amor es ahora Juan Cordero:

«Al riscar el alba volveré a mi lar. Allí sentado esperaré a mi esposa hasta que vuelva, volverá».

Y cuando Tigre Juan nos parece una figura a la vez grotesca y admirable es cuando él mismo cuida de su niño y le nutre, lamentando no poder darle nada de sí mismo, sino sólo el alimento que le viene del exterior.

«Lo que me desconsuela es no poder nutrirle con sustancia de mi propia vida. Pelicano quisiera ser, del cual dicen que se abre el pecho con su pico para alimentar con la sangre a sus polluelos». Es el adiós definitivo al sueño de la otra faceta de su yo. Tigre Juan está ya completo, una vez que ha roto con los prejuicios que limitaban el caudal de su efusión; como una letanía de acción de gracias va desgranando los versos:

«¡Padre nuestro, que estás en los Cielos!  
¡Hijo mío, que estás en mis brazos!  
¡Mujer mía, que estás a mi vera  
y en mi tétano estás impregnada, y estamos  
alma y cuerpo, tú y yo, en este hijo de entrambos!»

En estas circunstancias el último encuentro con Vespasiano se desarrolla de un modo perfectamente armónico, presupuesto, colofón del ciclo y última novela en el arco perfecto del proceso que venimos siguiendo.

Vespasiano, ese «Don Juan de la clase de viajeros de comercio, ramo pasamanerías, seda y novedades», no provoca el castigo de Tigre Juan, quien considera que el infeliz donjuanismo lleva siempre en sí su castigo, adherido como un caparazón, lastre mortificante:

—«Don Juan, sin dejar de estar vivo, vio su propio entierro. Este es el castigo de Don Juan. Todos los Donjuanes llegan a verse muertos en vida. ¿Hay castigo más espantoso?... Y todo porque Don Juan equivocó su razón de ser. Don Juan es hombre a medias».

Y continúa Tigre Juan, afirmando sin veladuras la evolución de su pensamiento:

«Hace algún tiempo, charlando, charlando, como ahora me sostenías que Don Juan era un pobre hombre. Me escandalicé. Me irrité contra

tí. Estabas en lo cierto. ¡Verse muerto en vida!... Ningún hombre a no ser Don Juan, ha sido predestinado a tan espantoso castigo».

Pero, ¿en qué reside esa razón de muerte que Don Juan lleva sobre sí? Para un hombre vivificado en sus afectos, que ha sabido deponer su desmesurado respeto a la opinión ajena en materia de honor; y que se ha visto reproducido en un hijo que le hará vivir para siempre, la respuesta a tal pregunta no es difícil de imaginar; Tigre Juan la da en este mismo párrafo, significando con ella no sólo su desengaño de la otra media parte que él creía tener en Vespasiano, sino su desprecio a la condición estéril del hombre que arrastra por siempre con su naturaleza misma el estigma de su extinción:

«Todo lo que hace Don Juan es falso; la falsedad no perdura. Don Juan no deja en el mundo hijos ni obras que perduren y le sobrevivan; por eso llega un punto en que él mismo se sobrevive, muerto en la vida, y ve su propio entierro»...

En Pérez de Ayala aparece el motivo que en Unamuno es suprema definición de Don Juan, él es un promotor de amores en beneficio de otros, es de un género neutro, un celestino. Aquí sólo está insinuado, pero es quizás más elocuente y significativo que en la pieza unamuniana en la que, aun siendo la explicación central de Don Juan, está algo desfasado.

«¿Qué habías de robarme, Vespasiano? Si tú eres quien me ha hecho el regalo de Herminia. Antes de tú traérmela, y me la trajiste llevándomela, Herminia no era mía. Ahora, sí; ahora, sí. Vete a verla. Te la dejo un mes, un año y una eternidad. Como si no. No hay miedo de que deje de ser mía. Tú la has hecho mía. Por eso te abrazo con toda mi fuerza. Por gratitud».

El abrazo de Tigre Juan es medio de afecto, medio de muerte, y Vespasiano, casi ahogado, empieza a temer por su vida. Tigre Juan hace la más plausible afirmación de su extinguida apetencia de complemento con Vespasiano:

—«¿Qué quieres hacer conmigo?»

—Meterte dentro de mí; y meterme yo dentro de tí. Eres una parte de mí mismo, que me falta; como yo debería ser una parte de tí. Te echo de menos; te echo de menos. Quisiera exprimírte como un limón, e inyectar en mis venas porción de tu zumo ácido. Pero, tal como eres, deficiente y castrado, te desprecio —y diciendo esto, lo arrojó a tierra»... (El Curandero.)

Toda la poesía hermosa que ha creado un ser verdaderamente viril en torno al libertino seductor de mujeres se ha extinguido como un sueño al palpar su verdad y su mentira, su cobardía y su deficiencia estéril.

Hemos analizado hasta ahora el concepto de complementariedad en que Tigre Juan tiene a Vespasiano a la luz de la admiración respetuosa, del cariño hacia esa otra mitad ideal de su ser con la que se adivina completado. Pero, sin darse cuenta, en su admiración hay mucho también de rencor y miedo. La aparente paradoja que apuntamos se aclara en muchos extremos si consideramos los celos y la preocupación por el honor de Tigre Juan. Don Juan es puesto en coloquio con Otelo en cierto pasaje de la novela, que nosotros transcribimos, pero no se dice allí que quizás Don Juan no sea sino un Otelo anticipado: su continuo recorrido de mujer en mujer (fuera de la accidentalidad de este «pecado» para la esencia primigenia del ser donjuanesco, en la que no nos cansaremos de hacer hincapié) se explica mejor, querámoslo o no, por el rencor y el desprecio que por el amor (Don Juan resiste muchas paradojas, pero a veces se resistente). Y ¿de dónde puede nacer este desprecio sino de un desengaño, de una falta de confianza en lo mejor que la mujer puede dar: su amor y su fidelidad? ¿Y qué es esa falta de confianza en la fidelidad y el amor de la mujer sino los celos?

Don Juan se siente, de una parte, superior a los hombres, y de otra más perfecto que las pobres bestias que para él son las mujeres. En la fortaleza de su «poder» no existe más que un portillo por donde le pueden entrar los enemigos y convertirle a la situación de simple mortal, y ese portillo es el afecto amoroso; por esto, para no debilitarse, no ama, pone las causas, las multiplica, puebla el mundo de llanto, pero elude las consecuencias, el efecto. Por eso recela y es Otelo antes de ser engañado.

El Don Juan varado que es Tigre Juan, cree odiar a las mujeres mientras puede, insincero consigo mismo; y es en esta etapa cuando más admira al libertino Burlador, porque en definitiva el alma de los dos está llena de resentimiento. Tigre Juan no puede olvidar el relámpago de desesperación celosa que pasó por sus ojos al ver salir de la alcoba de su fiel mujer a aquel teniente en Filipinas y es así como trasmuta, en razón de honor, su amor en ira y, airado y deseando amar inconvenientemente, cree haber acabado con aquel sentimiento hasta que otra mujer se encarga de ponerle en claro su error.

¿Cuánto habrá que conceder a la miopía de Tigre Juan para admitir de buen grado que él está convencido de que Vespasiano Cebón está en la fila de los donjuanes vengadores, excepcionales y semidivinos? Al hacer la semblanza del faldero vulgar seducido por la mujer es cuando precisamente traza el retrato de Vespasiano.

Desconfiado de la mujer a quién recónditamente adora y amedrentado por los burladores vulgares a los que detesta con toda su alma, el

honor es la barrera fundamental que le separa de su felicidad. Es un desasosiego continuo y en su período de Tigre furioso, la faceta de médico de su honra le viene pintiparada.

Con la carga de sus lecturas y su fácil mimetismo de intelectual, Pérez de Ayala aproxima fácilmente sus personajes a los modelos literarios con los que guardan alguna relación, saliendo aquéllos impregnados del ser de éstos, como comediantes que en algún momento de la representación salen tocados con vestidos de pretérita época. Aparte de la aproximación, quizá inconsciente y fugaz, de la tía de Herminia con la tía Celestina en ciertas actitudes y parlamentos, la aproximación y contaminación del Tigre Juan con el «marido noble» de la comedia de honor clásica es continua.

«Era un fanático del saber y del honor, los cuales mencionaba a cada paso, sirviéndose de citas clásicas en verso... Tigre Juan solía incorporar, por propia elección, el personaje del marido calderoniano...». A secreto agravio, secreta venganza» y «El médico de su honra», sus dos obras predilectas... «Producía congoja casi convulsiva en ciertas señoras del público, de quienes se cuchicheaba deslices e irregularidades».

Ya hemos aludido al proceso de humanización observable en Tigre Juan en el desarrollo de la novela y no hacemos aquí humanización, sinónimo de ablandamiento.

Lo que ocurre es que Pérez de Ayala, al presentarnos a su Tigre, tan cargado de prejuicios irracionales, nos coloca ante una caricatura acartonada para hacerle ir despojándose una a una de todas esas ataduras ilógicas y que lo anquilosan, así entendemos que este proceso de humanización, como proceso de aproximación al hombre auténtico, y de eliminación de rasgos deformadores y caricaturales. De este modo hemos asistido ya a su desarraigamiento de la irracional idea del donjuanismo providencial de Vespasiano, y su identificación del viajante con esa parte tan querida que echa en falta en su persona, sin la que se siente mutilado. Paralelamente a esta imposición sobre la inseguridad y el recelo por obra del amor, se va operando el desgajamiento en su pecho del arcaizante sentimiento del honor, es decir, de la opinión de los demás en torno al hecho de sus afectos. El intento de sangría a sí mismo es la última barbaridad que tributa a su calderonianismo decadente y la primera travesura del niño despreocupado que puede fácilmente olvidarse del juicio de los demás sobre sus actos, si él está de acuerdo con ellos.

Asistamos por último al examen de la mujer como definidora del donjuanismo, como crisol de experimentación en que las reacciones ante los estímulos de cada suerte de donjuanismo nos dan el valor y la caracterización de los mismos.



«Entonces, del abismo abierto a sus pies no le daba pavor, porque lo veía precisamente como un abismo voluntario; una separación o foso inaccesible, entre Tigre Juan y ella. Pero, de pronto, el recuerdo aquel le invadía los laberintos del alma... Era un zumbido de vértigo. El abismo que ahora ante ella se abría era el amor mudo y hondísimo de Tigre Juan que, en efecto, la absorbía...»

Herminia siente que con la dominación de Tigre Juan, con el sometimiento a la fuerza irresistible que de él emana, su actividad quedará limitada. Su prurito donjuanesco, le lleva a resistirse contra la ley eterna del sexo, contra el orden de cosas que establece el hombre y desbarata la mujer.

Herminia ensaya la rebelión, y para triunfar necesita el apoyo de una pasión semejante a la de Tigre Juan, ella supone tal poder a la de Vespasiano y aquí radica el principio de su derrota:

«Vespasiano era la tentación del pecado; grito lírico del alma y portillo de la liberación... Lo que ella quería desatinadamente era perderse».

La injusticia de su conducta, y lo baldío de su vida se descubre desgarradoramente a Herminia en el mismo momento de ponerla en práctica. No es sólo la desilusión que le produce la conducta de Vespasiano, quien prefiere mantener ocultos sus amores con escarnio de Tigre Juan y en su propia casa, antes que arrastrar las consecuencias de la fuga y el castigo de tan terrible marido. Antes ya de esto, en el momento de poner el pie en el tren que la alejará de Pilares y de su casa, Herminia tiene decidido ya no entregarse a Vespasiano. Por si esto fuera poco en la serie paralela de las dos acciones —Herminia y Tigre Juan— llegan ambos a una misma conclusión, la separación es imposible. El donjuanesco arrebatador ha ejercido su poder ganando la partida al decadentismo bastardo y a la rebeldía femenina unidos; la virilidad triunfa de la suma de feminidades. Pero con este triunfo se produce también la decantación de toda la fiereza y tosquedad de Tigre Juan, los últimos celajes convencionales caen de sus ojos y ve claro en el misterio de la mujer y del hombre, misterio para él hasta ese día; y al mismo tiempo que arroja lejos de sí al que él ha juzgado hasta entonces su otro yo, saca de lo más recóndito de su ser, el celosamente guardado, hasta entonces, tesoro de afectos y se transfigura en Juan Cordero, esposo y padre.

En remanso feliz de todas las aguas, aquietados los furoros, deshechas las falsedades, cordero ya la alimaña, la tragicomedia llama a su final con una sonrisa. Las ideas que se presentaron en principio envueltas en ropaje de contradicción y mascarada, se muestran en el final diáfanos y metódicamente desenvueltas. Las tesis sobre Don Juan están ya noveladas.

## LA NOVELA-ENSAYO DE TORRENTE BALLESTER

Desde que, al filo del año 35, el furor por el tema donjuanesco se aminora y todo el mundo mira ya a Don Juan como un chasco, como un desentrañamiento de verdades de la ciencia moderna, en pugna con errores multiseculares, las obras literarias que tocan el tema del Burlador van disminuyendo en número y resonancia. En el Teatro aparece alguna versión, que analizamos en el lugar correspondiente; y en la novela un grave silencio empieza a poner de manifiesto que el tema ha entrado en una fase de olvido. Don Juan viene y va, se encumbra y se precipita en el abismo de la atracción popular siguiendo los avatares y el juego de las varias épocas, de acuerdo con el momento de entusiasmo y abatimiento de la conciencia colectiva.

Sin embargo, próxima a hoy está todavía la aparición del libro de G. Torrente Ballester, «Don Juan». El autor confiesa que tiene a caprichosa ocurrencia el tratar literariamente el tema de Don Juan, en momentos en que el tema está ya caducado, o por lo menos en letargo: «Pienso —nos dice en el Prólogo— que no estaría de más explicar esta ocurrencia de concebir un nuevo «Don Juan». Sobre todo cuando Don Juan no es un tema de moda, cuando no existe una gran firma que avale la ocurrencia»; y añade líneas más abajo: «...Mi propósito es meramente literario. Sumar, a los muchos existentes, mi particular versión de «Don Juan».

La obra de Torrente Ballester es, por propia confesión del autor, en la cual no se engaña, novela y ensayo sobre Don Juan.

El principal mérito lo constituye quizá el ser la primera ocasión en que se ha dejado a Don Juan la oportunidad de defenderse; Don Juan fue el maniqueo o monigote inventado por los demás, siempre en representación, siempre con un papel aprendido; ahora, en este libro, creo que por primera vez Don Juan se acerca a quienes quieren conocerle, se

(1) Así hablábamos en 1964, cuando preparábamos esta memoria de licenciatura. Desde entonces hemos tenido ocasión de descubrir muchos más donjuanes en la páginas de novelas españolas anteriores a esa fecha, e incluso desde los carteles luminosos de los teatros de Madrid y París nos ha saludado el nombre de Don Juan, puro mito o vastardo, personaje del ballet o de comedia. No hemos querido, sin embargo, ampliar y poner al día nuestro trabajo, porque nos parece que la mejor disculpa para sus muchos defectos es, precisamente, el ser tan sólo el trabajo escolar de un estudiante de Letras. Por otra parte, el pretender poner al día o agotar el tema de Don Juan, es olvidar las primeras notas que lo distinguen: inmensidad y eternidad.

sienta en la butaca contigua y les cuenta su vida. El que escucha, conociendo la vieja versión, va de sorpresa en sorpresa.

Pero antes de analizar por extenso la personalidad de Don Juan en cada una de estas dos vertientes del relato, tracemos a grandes rasgos las líneas del argumento de la novela.

El Capítulo I es una puerta de contacto con los personajes del relato. El intelectual español que vive en París, conoce a un curioso personaje, Leporello, que le asombra, desde el comienzo, por su fantástica historia, que más que a mentira de ser normal hay que atribuir a alucinación de un loco. Leporello, estudiante en la Salamanca del Siglo XVII, se presenta como servidor de Don Juan Tenorio, y narra la historia de la seducción de la estudiante Sonja Nazaroff, que, despechada por lo que juzga ella desinterés de Don Juan, le ha disparado un tiro. El narrador busca a la muchacha y se siente interesado por ella. El Capítulo II es la narración de la historia de Leporello; demonio que se introduce en sucesivos cuerpos hasta que viene a caer en el actual de Leporello, criado de Don Juan. En el Capítulo III, vuelta de nuevo a la narración actual. El narrador se deja convencer por Leporello, que le habla de la necesidad que tienen de que alguien crea en su verdad, en la suya y en la de Don Juan; alucinado por este ambiente, trata de imponer serenidad y objetividad al pensamiento de Sonja, y discute con Leporello continuamente. Sin embargo una serie de alucinaciones sorprenden al narrador en la habitación de Don Juan. Arrastrado por la atmósfera donjuanesca revive en sueños, episodios varios de distintas reencarnaciones de Don Juan, como su relación con Charles Bandelaire, en el momento en que aquél escribiera su extraordinario soneto sobre el Burlador. En ocasiones el donjuanismo contagiado transfigura a nuestro narrador y cuando sale de este sueño, los seres que le rodean y hace un momento le admiraban, se sienten decepcionados; es que el narrador ha recuperado su primera condición. En el Capítulo IV va la historia de Don Juan, tal como la escribiera el narrador en un momento de esa inspiración donjuanesca; es el propio Tenorio el que habla. El argumento es poco más o menos el de la leyenda tradicional; sólo que los papeles han cambiado: El Comendador es un ser repugnante, enamorado de su hija, arruinado, tahir, que se prepara a desvalijar a Don Juan por todos los medios, incluso por los más bajos. Don Juan tiene que matarle —así lo exige la voz de sus antepasados— por haberle hecho perder su inocencia con una prostituta. Don Juan se casa con esta mujer, que llega a ser considerada santa, y acaba sucumbiendo, al final de su vida de santidad, a los encantos de Don Juan, cuando ya no le recuerda como esposo. Doña Inés, la hija del Comendador, es una niña de hoy, que siente

asco de su padre y ante la escapada del Burlador, antes de consumir el amor, se siente decepcionada y dispuesta a matarle si no rectifica su postura... y así sucesivamente. Cuando se produce el desenlace, la muerte del Comendador, nuestro Don Juan se nos trasplanta a Italia. Aquí se inicia el capítulo V, en que lo más notable son los amores con Doña Ximena, ejemplo de la lucha de Don Juan contra Dios, del «juego académico» como le llama Don Juan, entre él y el Creador. Don Juan arrebató las mujeres a Dios, pero se le escapan de las manos regresando a él, pues que Don Juan las lleva de tal grado de perfección en el placer, que en él perciben sin máscara el inefable gozo de la contemplación divina...

El final de la novela está ocupado por la representación teatral de «El final de Don Juan» en un extraño teatro con una no menos extraña escenografía. En la obra se desenvuelve el final de la historia que dejó planteada el Burlador en su huida de Sevilla. El Comendador, vuelto del otro mundo, sigue siendo un badulaque jactancioso. Marina, metida a santa y cenobita, sucumbe a los encantos de Don Juan, a quien cree otro. Inés no es capaz de matar a Don Juan y tiene que hacerlo el Comendador para no quedar mal en su profecía. Cuando la obra acaba, el narrador queda admirado viendo por primera vez claro en toda esta pesadilla: Don Juan, Leporello, y quizá también Sonja, no son sino unos actores que han disfrutado introduciéndole, sin salir del mundo real, en la pantomima de la representación.

\* \* \*

Examinemos primeramente los rasgos más sobresalientes de el Don Juan evolucionado, contemporáneo, antes de llegar a la personal interpretación de Torrente Ballester de la leyenda mítica.

En este «Don Juan» del año 1962, a propósito del Don Juan de hoy, encontramos muchas posturas de las más sobresalientes que acuñaron los ensayistas de la «edad áurea del donjuanismo contemporáneo», aun cuando sea con Unamuno con quien coincide de un modo más frecuente y especial Torrente Ballester.

El Don Juan de hoy es ya impotente. En tiempos pudo verse suspendido en el acto de fecundación por un celo excesivo: el devolver las mujeres a Dios, era algo que le sobrecogía; ahora, nos dice Leporello, es tal la perfección que los años de ejercicio le han conferido que con Don Juan las mujeres morirían de placer si éste llegara a dárselo; y por razón de conveniencia, Don Juan no lleva a las mujeres al éxtasis total. Además de esta explicación de congruencia, existe otra mucho más evidente:

Don Juan no fecunda a las mujeres porque no le es posible, es tan viejo que su vida se ha alargado ya por espacio de más de tres siglos. Así despacha Leporello de un golpe todas las tesis de la impotencia sexual que venían formulándose sobre Don Juan:

«No voy a decírselo porque usted lo sabe ya. Don Juan no puede acostarse con sus enamoradas. ¡No me mire de esa manera, no recuerda lo que ha leído acerca de su impotencia sexual! La explicación es más fácil: nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años...»

La idea unamuniana de la tercería reaparece en la novela de Torrente Ballester. Toda la evolución del donjuanismo, del absorbente al celestinesco, aparece planteada por boca de Leporello en el fragmento que sigue:

«Antaño, el amor de Don Juan las marcaba trágicamente; hoy, el cambio de costumbres y también porque mi amo no tiene tanta prisa y puede planear mejor sus conquistas, al mismo tiempo que las posee ¡a su manera! las prepara para que sean felices en brazos de otro. ¡Y en eso consiste, amigo mío, su enorme capacidad de creación! Sonja era una intelectual más seca que un sarmiento y, a los veinticinco años, no se había puesto cachonda ni por curiosidad. Ahora es como una flor recién nacida, abierta al rocío de la mañana».

En esta tarea se ocupa Don Juan. Una vez que las ha llevado al borde mismo del placer último, les proporciona un marido. El narrador es el último de turno para la última enamorada.

En la larga vida de Don Juan se han sucedido toda clase de momentos y después de las primeras historias donjuanescas, a las que el «juego académico», a solas, con Dios y su capacidad de modificar a la mujer, de singularizar su atracción, las hacen auténticamente dignas de respeto; llega el momento en que Don Juan se siente un poco olvidado de Dios, sus pecados no tienen la gloria de salir del pecado vulgar, del engaño del demonio. Este último momento de tecnificación y aplebeyamiento del Don Juan tiene una crónica y correlato que nosotros hemos seguido en la literatura, ya que la vida de Don Juan no puede ser otra cosa que su vida literaria. Y como Torrente Ballester es a más de novelista, un auténtico crítico literario, siente la necesidad de poner claridad en esta cuestión y explicarla:

«...Las mujeres de esta etapa que pudiéramos llamar tecnificada, desmerecieron mucho en comparación con las anteriores... Mera sexualidad, amigo mío. Lo que mi amo había siempre repudiado».

Pero Don Juan es un personaje de poderes insospechados y como puede salvar estos baches momentáneos, tornará a alzarse del bache de nuestro día. Así lo proclama el optimismo crítico pro-donjuanesco por boca de Leporello.

\* \* \*

En su consideración, a la luz de las propias palabras de Don Juan y junto a sus sentimientos, del alma del Don Juan mítico, Torrente Ballester centra y renueva toda la problemática donjuanesca. Es sagacísima por parte del autor que nos ocupa, esta disección del donjuanesco en dos partes, el primario y eterno; y el de nuestros días, fruto de la tecnificación amorosa, adocenado y vulgar.

Al Don Juan primero, cuya historia nos cuenta él mismo, lo que le caracteriza es su conciencia no individual. Se ha hablado mucho sobre el individualismo del Burlador, pero uno no se fija en ocasiones en que, si esto fuese cierto, Don Juan, el primer Don Juan, no tendría posible explicación. Por lo pronto al primer Don Juan le importan los demás, como seres a escandalizar, para ganarse su admiración o su odio, nunca su olvido indiferente. Don Juan no puede vivir sin los demás: su individualismo, si se persiste en ello, ha de tomarse en el sentido de insolidaridad, pero nunca de afán individualista, de aislacionismo perfecto. Por otra parte lo que Don Juan siente sobre sí es el peso de una legión de individuos que han ido abriantando su sangre y esclareciendo su apellido; esto es lo que da alientos a la rebeldía de Don Juan contra todos los poderes.

En la historia, el «buen chico» que es Don Juan comete su primera barbaridad de tono elevado por ser obediente al viejo abogado que, en el trasmundo (ni cielo ni infierno) de los Tenorios, le ordena sin lugar a excusas que borre con la sangre del Comendador la afrenta de haberle hecho cometer este primer pecado con una prostituta; bien claro está que si el Comendador le hubiera facilitado la seducción de su propia hija sin fines de expoliación económica, los Tenorios nada hubiesen podido objetar, porque, en su código, ya no existiría la afrenta.

Junto a esta característica fundamental del Don Juan, que hemos enunciado como: continuidad de una sangre, aparece en Torrente la preocupación por la dimensión teológica en el Burlador como clave del alma donjuanesca. Aquí estriba, a nuestro juicio, uno de los aciertos más notables del autor, debido a que él se ha provisto de un Don Juan en las páginas de las viejas comedias, en los versos de los poetas líricos, y en los conceptos de los mejores tratadistas del donjuanesco puro, del don-

juanismo literario. Al no tomar la primera imagen del Don Juan, de la figura simplificada y afeitada al capricho del hombre de la calle, el Don Juan que elabora Torrente es el del conflicto teológico, el de la sombra de Dios en la médula de su ser; y las mujeres y los pecados de la carne son mera periferia accidental, como instrumentos o peones a mano en esta partida en que se tiene por adversario a Dios.

Don Juan es lo suficientemente orgulloso e insensato como para suponerse, infantilmente, rival de Dios. Pero su insensatez por otra parte, no es tanta que llegue a suponer que su ley se impondrá a la divina. Para él, Don Juan, el moverse en el tablero divino ya es bastante; sabe que cuenta con la simpatía de Dios, y que al final se granjeará su misericordia; pero entre tanto la idea de sobreponerse a los demás, le lleva a enfrentarse a Dios. Don Juan sabe bien que no está a la altura de su adversario y el no ser fulminado en el acto ya le da una prueba del favor divino, y puede en justicia ufanarse. Don Juan está infinitamente más bajo que Dios, y su voluntad doblegada al fatalismo providente; pero, en su opinión, su libertinaje respetado coloca a los demás mortales respecto a él a una distancia casi semejante a la que él dista del Creador.

Por la primera decepción del placer camina Don Juan hacia una obsesión teológica. Desengañado por la mujer es tan sólo un estratega en la competición con la Ley de Dios. Al repetirse la entrega de una mujer a Don Juan se reproduce la sensación de desencanto de la primera vez:

«...Mi prudencia no pudo evitar la sensación final de desencanto y el sentirme de nuevo zambullido en lo eterno, cara a cara con Dios... me apartaba de toda tentación de sensualidad y me devolvía de un empujón a la presencia de Dios. Porque lo que descubrí fue que doña tal no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente desecha que Dios no existiese para ser enteramente mía...»

Esta pugna con Dios no se la dicta a Don Juan el demonio. Don Juan desprecia al demonio.

El demonio que hay en Leporello, ya porque se da cuenta que en la futura condenación de Don Juan no va él a tener arte ni parte, ya porque, como Sancho Panza quiere bien a su dueño y se apena viendo la enorme cantidad de trabajos inútiles a que voluntariamente se somete, no pierde ocasión de aconsejar a don Juan moderación en lo riguroso de sus empresas:

«¿No cree que entre la santidad y esa vida de pecado que proyecta, hay un cómodo término medio? Ser bueno hoy y mañana no serlo y así hasta el fin. Y según del lado que se muera, se salva uno o se pierde. Es igual pero menos fatigoso. Es lo humano».

Ante estas palabras toda la nobleza multiseccular que vive en la sangre de Don Juan se subleva. El ansia de quedar bien, aunque sea a costa del inmediato peligro de condenación, que lleva a Don Juan a enfrentarse a Dios le inspira esta respuesta, definitiva para caracterizar la postura del Burlador:

«Sí. Lo humano es lo innoble. Negar a Dios para pecar tranquilamente, o disfrazar el pecado de virtud. Dios debe sentir asco de los pecadores. Pero yo me atreveré a pecar cara a cara, a sostener el pecado, a saber lo que me juego. Sé que al final seré vencido y acepto la derrota; pero hasta entonces pecaré con orgullo de soldado victorioso. Yo reivindicaré a los pecadores ante Dios, seré el primero digno de El. Al final tendrá que sonreirme».

Por ello la mayor angustia para Don Juan es sentir el olvido del Señor. Cuando, tras el pecado, no viene la presencia de Dios, manifiesta en el remordimiento, Don Juan se siente olvidado por Dios. Y por primera vez el desfallecimiento se dibuja en el rostro de Don Juan. Tras la aventura de Doña Ximena, y de su muerte aterradora, Don Juan no encuentra más que vacío dentro de su corazón.

La última etapa de Don Juan es su retorno a «los suyos» en su amada Sevilla, pero Don Juan ahora, para los suyos, es un personaje trágico y «...los personajes trágicos resultáis peligrosos para el orden público y hay que desacreditaros». Al escuchar el repudio terminante de los suyos, Don Juan se siente lamentablemente defraudado. Contrapuso a Dios el respeto a su propia sangre, y ahora conoce bien cuál es el valor que, en verdad, tiene su sangre.

«¿Y por respeto a estos imbéciles me he enemistado para siempre con Dios? —clamó Don Juan.

Sacó la espada y acuchilló las sombras.

—¡Fuera! ¡Iros a vuestro infierno y dejarme con el mío, que me basta! ¡Reniego de vosotros! ¡No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan!»

La ilusión colectivista de Don Juan se desvanece ya; el individualismo entra en la etapa de su validez. Sin Dios, sin los suyos, sin la gente a la que por principio despreció, Don Juan se cala el chambergo, tuerca la capa y con arrogante paso, la mano en el pomo de la espada, sale por el patio del Teatro y se abre paso en la calle, sumergido en el río de las multitudes. Don Juan está solo para siempre, su individualismo será ya eternamente un hecho.



Torrente Ballester, con su visión del donjuanismo eterno, con su interpretación novísima de la criatura literaria de Tirso y, al mismo tiempo, con haber colocado un Don Juan en nuestros días, ha cumplido con una vieja obligación respecto al tema de Don Juan. Además el haber deslindado con precisión los campos del donjuanismo, el literario y el biológico-psicológico, y el haber abordado el tema literariamente, es, a más de la satisfacción de un antiguo débito a la crítica, un acierto que, hasta ahora, ha sido patrimonio de muy pocos.

#### APENDICE: EL CASO TEATRAL DE DON JUAN

Resulta extremadamente curiosa la inversión de géneros literarios en torno al tema de Don Juan que se ha producido a partir del Romanticismo. Es decir, mientras Don Juan fue un ser nacido para la escena y fundamentalmente teatral y declamatorio antes del Romanticismo; en el período correspondiente a la novela que hemos venido tratando hasta aquí las versiones teatrales de Don Juan, sin desaparecer ni mucho menos, no ofrecen el interés literario de las obras que hemos analizado. Ni aportan una auténtica fuerza de renovación al viejo mito, ni marcan los pasos de una evolución respecto a él de un modo tan claro como lo marca la novela. Excepción hecha, claro está, del Hermano Juan de Unamuno, pieza dramática, pero sin duda alguna no hecha para la representación escénica.

Sin embargo, como si no su calidad, al menos sí su número viene a reforzar nuestra tesis de la pervivencia en la conciencia literaria del tema del Tenorio, haremos una somera enumeración de alguna de las numerosas versiones teatrales que toman el tema del donjuanismo.

Con Adelardo López de Ayala, «El nuevo Don Juan» de 1863, tiene en el Burlador el primero de sus detractores; el donjuanesco galán chasqueado por el marido tras de una serie de peripecias y golpes de astucia, nos pone por primera vez en la pista de una pieza dramática con Don Juan malparado y en retirada. La frase que cierra la comedia: «Nada esperes de un Don Juan», es elocuente por sí sola a este respecto. Así cuando en 1892, D. José Echegaray estrena su drama «El Hijo de Don Juan», la repulsa del donjuanismo tenía un moderado y festivo antecedente. Pero ni moderada ni festiva es precisamente la crítica al Don Juan hecha por Echegaray, el dramón de la progenie ibseniana hace que

la fatal herencia del viejo Don Juan, caiga sobre Lázaro, el hijo, promesa genial truncada por la locura.

En otra línea totalmente diversa de la anterior se encuentran las piezas «Don Juan de España», de Gregorio Martínez Sierra y «Don Luis Mejía», escrita en 1925 por Eduardo Marquina y A. Hernández-Catá, que glosan directa e indirectamente el mito, contorneando las figuras tradicionales y ofreciendo esos nuevos perfiles y hechos marginales con que se enriquecen los ciclos literarios en torno a figuras tradicionales. Buena prueba de la presencia del «Don Juan» en la memoria de los españoles la constituyen obras como la de Pablo Parellada, «El Tenorio modernista», de 1908, en la que se ve claramente que para parodiar el lenguaje de la literatura modernista, no encuentra su autor mejor base para contrahacer unos versos muy conocidos que los del viejo Tenorio, cuya presencia en el odio y la boca de los espectadores se rejuvenecía y afirmaba cada año con solemnidad de invariable rito litúrgico.

Conectadas con las discusiones ensayísticas del veinte al treinta son la obra de Unamuno, ya analizada, y las dos de Jacinto Grau, «Don Juan de Carrillena» y «El Burlador que no se burla». Renunciamos aquí al análisis preciso de éstas y las demás piezas, pues muchas de ellas están incorporadas al estudio de Torrente Ballester, «Don Juan tratado y maltratado», en su libro, «Teatro Español contemporáneo», estudio que nos releva de la tarea de engrosar innecesariamente este apéndice.

Agrupados en otro bloque quedan ante nosotros otras dos versiones de donjuanes contemporáneos, nos referimos al «Don Juan, buena persona», de los Hermanos Alvarez Quintero, y el «Don Juan de Mañara», de los hermanos Machado. Cada uno de los cuales entronca con una corriente distinta, pero se presentan enlazados en un denominador común: el reconocimiento de una simpatía en Don Juan, que llega, en el de los Alvarez Quintero, a una bonachonería altruista en la que toda semejanza con el Burlador demoníaco llega a diluirse y desaparecer.

En fin; aparte de los posibles y, en ocasiones muy evidentes, resabios de donjuanismo que existen en figuras del teatro de Benavente como el esposo de «Rosas de Otoño», y el recóndito orgullo del Don Juan que se poseyó que resplandece en la protagonista de «Señora Ana», la última de las obras teatrales de que tenemos noticia escritas hasta hoy sobre el tema, es «Don Juan», de Dionisio Ridruejo, del año 1945, y que no ha sido representado. Se trata de una fantástica reconstrucción de un Don Juan existente a mediados del siglo pasado, que une escaso interés literario a la compleja peripecia argumental. Don Juan es el escarnekador de honras consabido que, acorralado por sus enemigos, busca la muerte arrojándose por el tajo de Ronda.