

La función poetológica de "Don Juan" en los renovadores del 98

Autor(en): **Yáñez, María-Paz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **32 (1997)**

PDF erstellt am: **31.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-265046>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA FUNCIÓN POETOLÓGICA DE *DON JUAN* EN LOS RENOVADORES DEL 98

A lo largo del primer tercio del siglo XX, la figura de Don Juan alcanza su grado máximo de difusión. Aunque ya en el siglo anterior había rebasado en algún momento el campo literario a que pertenecía – piénsese en Kierkegaard –, el paso definitivo de las fronteras disciplinarias se realiza plenamente en el período que estudiamos. Filósofos, sicólogos, sociólogos, siquiátras y hasta juristas¹ hacen objeto al burlador de sus más detenidas investigaciones. En España coincide el florecimiento del tema con la crisis del 98, y cabe preguntarse si existe una relación entre ambos acontecimientos. Ya Ramiro de Maeztu, que veía en Don Juan «de una parte el mito de la energía inagotable; de la otra, el lema de «Yo y mis sentidos», frente a todas las leyes humanas y divinas»², al revisar la historia del motivo, observó que éste surge cada vez que los pueblos se enfrentan a una crisis de ideales:

En esta incertidumbre resurge Don Juan, porque señala la existencia de otra alternativa a cualquiera posible elección de ideales, a saber: la factibilidad de vivir sin otro empeño que los vaivenes de nuestros apetitos y caprichos. Nacidos entre programas que han perdido su poder atractivo, contradictorios entre sí, refutados por el cálculo, rechazados con el sentimiento, aun antes de ensayados muchos de ellos, ésta es la ocasión de preguntarse si se puede vivir sin ideal. Don Juan aparece

¹ Jacinto Grau comenta irónicamente cierta conferencia, dictada por el penalista argentino Luis Jiménez de Asúa, que bajo el título «Don Juan ante el Derecho Penal y la Sociología» se planteaba la posibilidad de enjuiciar a Don Juan con arreglo a los artículos de un código. (Prólogo a *Don Juan en el drama*, antología de textos donjuanescos internacionales que editó en Buenos Aires, Editorial Futuro, 1944).

² Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972¹¹, p. 100.

por primera vez en el mundo, poco antes de 1630, en el preciso momento en que la Contrarreforma se ha gastado, como antes la Reforma y el Renacimiento. Los pueblos pueden vivir de ideas que ya han perdido el ímpetu. Hasta suelen organizar en torno de ellas sus instituciones. Pero hay naturalezas enérgicas que no pueden gustar de las ideas sino cuando son frescas y reciben el bautismo del fuego. [...]

Vuelve a surgir el burlador hace cien años, cuando al término de las guerras napoleónicas se dan cuenta los hombres de que ya no sentían ni la fe racionalista ni la revolucionaria, y huérfanos de ideal, son genios incomprensidos, enfermos del siglo. [...] Y por eso vuelve a surgir Don Juan ahora, con las variantes de los tiempos, más democrático o menos varonil, pero siempre la misma paradoja esencial: una voluntad que nada quiere, fuera del inmediato antojo; un esfuerzo sin finalidad, heroico por el temperamento y nirvánico por la falta de principios³.

Desde el punto de vista histórico, no le falta razón: la figura reaparece siempre en momentos críticos, cuando comienzan a resquebrajarse los valores establecidos⁴. No hay que olvidar, sin embargo, que se trata de una figura cuyas connotaciones dentro del propio campo literario ofrecen materia suficiente para servir de base a otro tipo de crisis más acorde con su carácter intrínseco.

Ya son varios los críticos que consideran al primitivo Don Juan como encarnación de la soberbia luciferina⁵. El Burlador es el individuo capaz de desafiar, no sólo a los representantes de la autoridad inmanente (padre, rey), sino también a las instancias del universo transcendente (estatua). El que nació negativamente valorizado, desde una perspectiva contrarreformista, resurgió en el

³ *Ibíd.*, pp. 101-102.

⁴ No es casual que estemos viviendo otro resurgir del motivo en el creciente interés con que viene abordándose la investigación «donjuanista» de un tiempo a esta parte.

⁵ Cfr., p. ej. Francisco Fernández-Turiénzo, «*El burlador: mito y realidad*», en *Romanische Forschungen*, 86, 1974, pp. 265-300, y, sobre todo, el excelente trabajo de Aurora Egido, «Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», en *Iberoromania*, 26, 1987, pp. 19-40.

romanticismo como emblema de la rebeldía, transformado en héroe mediante una nueva valorización⁶. A mediados del XIX, cuando la esencia romántica había quedado reducida a sus signos externos, Zorrilla salvó del infierno a Don Juan, condenándole a cambio a representar esos signos externos, traducidos en teatralidad⁷. Aunque el rasgo «teatralidad» estaba ya en el modelo barroco⁸ y, de una u otra manera, permanecía en cada una de sus reencarnaciones, es a partir de Zorrilla cuando se convierte en la marca característica de la figura, aunque los novelistas del último tercio del siglo lo utilizaran a menudo como signo del romanticismo en sus reflexiones metaliterarias⁹. En los albores de nuestro ya moribundo siglo, la figura había adquirido un valor ambiguo. Por una parte, su carácter satánico, ensalzado por los románticos, encajaba en la concepción del universo decadentista de fin de siglo; por otra, había adquirido, a partir de Zorrilla, un rasgo de convencionalismo teatral, que la convertía en encarnación de los valores literarios que los renovadores aspiraban a transformar o destruir. Los límites de este trabajo no me permiten

⁶ Véase al respecto mi artículo «El cambio de valorización del satanismo en la cosmovisión romántica: *El estudiante de Salamanca* de Espronceda», en *Salina*, 10, 1996, pp. 116-126.

⁷ Sobre el predominio de la teatralidad en el *Tenorio* zorrillesco, véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988⁷, pp. 329-332, y Ricardo de la Fuente Ballesteros / Fabián Gutiérrez Flores, «La "teatralidad" en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla», en *Crítica Hispánica*, 17, 1, 1995, pp. 65-80.

⁸ Piénsese en su facultad de tomar la personalidad de otro para realizar alguna de sus conquistas (Isabela, Doña Ana), valiéndose incluso del disfraz (la capa del Marqués de la Mota).

⁹ Clarín, Galdós, Picón, Palacio Valdés y otros muchos, reflexionan a menudo sobre los valores del romanticismo, el auténtico y el degradado, a partir de figuras de Tenorios ironizados. *La Regenta*, *Dulce y sabrosa*, *La hermana San Sulpicio* y *Fortunata y Jacinta* son los ejemplos más claros. A propósito de esta última, véase mi artículo «Autores y lectores de un texto llamado *Fortunata*», en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, 1992), T. V, University of California, 1994, pp. 252-263.

acercarme a los innumerables textos que surgieron por estos años¹⁰. A modo de ejemplo, voy a limitarme a repasar los de los tres autores más representativos de la voluntad renovadora: Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz («Azorín») y Ramón María del Valle-Inclán.

Refiriéndose a *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1927), recuerda Andrés Franco que «a la última pieza de Unamuno le corresponde la dudosa distinción de no haber sido estrenada, ni consta que alguna vez se hayan llevado a cabo gestiones para ponerla en escena»¹¹. Esta circunstancia es perfectamente comprensible: si todo el teatro de Unamuno adolece del defecto de «ateatralidad», ninguna de sus obras llega a ser tan irrepresentable como este Don Juan, que se define como esencia misma de lo teatral. ¿Otra de las paradojas unamunianas? Para Gonzalo Torrente Ballester, el fracaso de la pieza que nos ocupa consiste precisamente en su propia esencia:

Expresar teatralmente la diferencia y hasta el conflicto entre lo que se es y lo que se aparenta ser – entre la máscara y el rostro – no sólo es posible, sino fácil; expresar con los mismos medios la identidad entre lo que se es y lo que se representa es imposible, porque hay un matiz que se pierde, ya que el teatro carece de medios propios para darle el relieve dramático necesario. Entonces – es lo que Unamuno hace – el personaje tiene que definirse. «Yo sé lo que represento, yo sé que represento» – son las palabras del hermano Juan –. Puede añadir: «Yo soy lo que represento.» Bueno, ¿y qué? El espectador lo cree o no. En el teatro no basta oír las cosas, hay que verlas. Y esa mentada identidad entre esencia y representación no puede verse a fuerza de verse siempre – salvo si se trata de que se vea lo contrario –.

¹⁰ También merecerían atención otras aportaciones como la de los hermanos Machado o la de Jacinto Grau, que nos ha legado, además de dos interesantes piezas teatrales, una serie de estudios sobre la materia de considerable interés. Otro tanto puede decirse de Ramón Pérez de Ayala, cuya contribución al tema es, sin duda, importante.

¹¹ Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, Madrid, Insula, 1971, p. 234.

Todo personaje dramático que no consiste en un *ser* y un *parecer* diferenciados es lo que representa y representa lo que es¹².

Personalmente, creo que el problema no consiste exclusivamente en las limitaciones del género teatral: en teatro, como en novela y en poesía, se puede expresar todo, con tal de que sepa expresarse por medios artísticos – imágenes, connotaciones, metáforas y tantos otros recursos de expresión –. Si el Don Juan unamuniano nos abruma y nos aburre a fuerza de repetirnos machaconamente que es un ente de representación es porque su autor, tan eficaz en el campo narrativo, no sabe valerse de los medios teatrales y enseña constantemente la tramoya. Unamuno, al igual que muchos de sus colegas contemporáneos, combatía desde todas las tribunas el deficiente estado del teatro de su época, y aspiraba a la abolición de esa «teatralidad» que público y empresarios exigían a toda pieza puesta en escena. Lo que ocurre es que ni éstos ni él mismo entendían el concepto de teatralidad. El arte dramático estaba sujeto a una serie de convenciones rancias que se consideraban inamovibles, y a estas convenciones llamaban entonces «teatralidad». De ahí que la voz común insistiera hasta muy avanzado el siglo en que los textos de Valle-Inclán «no eran teatro». Hoy se reconoce universalmente a estos textos el grado máximo de la «teatralidad», una vez comprendido el sentido del término. Unamuno despojó a sus obras de los rasgos intrínsecos del hecho teatral, conservando en cambio muchos de los convencionalismos que tanto criticaba. La verdadera «desnudez» a que aspiraba no se resolvía por la supresión del *ornatus* de decorado, vestuario y lenguaje, sino por su transformación. Y esto es lo que no supo ver. Por lo que se refiere a la pretendida desnudez retórica del lenguaje, tiene razón Juan Guerrero Zamora cuando escribe:

El léxico castizo del que hizo gala se despega situacionalmente en sus obras teatrales, da una penosa llaneza a momentos tensos y rompe

¹² Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968², p. 300. (Los subrayados son del autor).

logradas fluencias del diálogo. Junto a sus vocablos, otros, por puro conceptismo, lo truecan todo en artificio mental. Y la misma frase, en fin, estructurada en frecuentes sinonimias, amplificaciones o gradaciones siempre trimembres [...], cortada y como jadeada por puntos suspensivos, espasmódica [...], da al diálogo un fluir trabajoso y, contra la misma desnudez buscada, retórico¹³.

Incluso José Monleón, que lleva su admiración hasta equiparar la renovación teatral unamuniana a la de Valle, tiene que admitir que el autor vasco «renegó de las convenciones habituales y, en más de una ocasión, las sustituyó por otras igualmente artificiosas»¹⁴. Y este mismo crítico entusiasta, refiriéndose a los *signos no verbales*, elementos indisociables del hecho teatral, concede que el Unamuno dramaturgo «confundió el escenógrafo con el peluquero»¹⁵.

En todo caso, la obra que nos ocupa es una de las menos «desnudas». Ya el hecho de presentar a Don Juan anacrónicamente vestido de romántico, en contraste con los otros personajes y con el tiempo contemporáneo de la acción, es un llamativo signo no verbal, que remite claramente a la concepción pseudo-romántica de Zorrilla, y no a su personaje, ataviado a la moda del siglo XVI. Constituye, pues, un rasgo más que añadir a los muchos que afirman su condición teatral, el más válido quizás, ya que es el único que no aparece explicado. Desde la escena primera, en que Juan responde al juicio de Inés «se me antoja que siempre estás representando», con la tan citada afirmación de «¡Sí, representándome! En el teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida...» (p. 77)¹⁶, encontramos sólo en el primer acto hasta un total

¹³ Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, T. III, Barcelona, Juan Flors, 1962, pp. 479-480.

¹⁴ José Monleón, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 36.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁶ Las citas corresponden a Miguel de Unamuno, *El otro / El hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981⁵.

de trece recurrencias de la misma especie¹⁷, algunas acompañadas de alusiones de actualidad, que más parecen concesiones a la galería que rasgos de ingenio¹⁸:

... el Sumo Hacedor nos mueve muy al azar de su divino capricho a sus muñecos para divertirse con nosotros... pero anda escaso de técnica escénica... Buena disposición, promete, pero poca experiencia del tinglado todavía... A pesar de sus siglos de oficio, novicio... Hasta que no entre en la Sociedad de Autores... (p. 89)

Por otra parte, esto ya lo habíamos leído en el prólogo que precede a la obra: «Porque 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» (p. 56). Con razón observa Torrente Ballester que «prólogo y texto dramático forman una unidad»¹⁹. De hecho, el texto no parece otra cosa que la puesta en escena del prólogo, aunque a veces lo contradiga. Por ejemplo, en el prólogo pone en evidencia los estudios científicos sobre la materia²⁰, y, sin embargo, detectamos en el texto

¹⁷ Jean-Paul Borel, a pesar de que encuentra una explicación técnica a estas abusivas recurrencias, admite que «c'est excessif, à la limite du supportable» (*Théâtre de l'impossible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XX^e siècle*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1963, p. 111).

¹⁸ Concesiones de este tipo se encuentran por todo el texto, desde burdas alusiones al naciente feminismo («Ahora Dalila, digo, en vez de cortarle el pelo a su Sansón, se lo corta a sí misma y luego va al fútbol a enroquecer como una verdulera salida de madre, o al boxeo a gritar – lo he oído – ¡Mátale!, y se hace diputada para hombrearse...» [p. 109]), hasta slogans publicitarios del tipo «¡agítese antes de usarla!» (p. 113).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 296.

²⁰ «Hanse apoderado de la figura histórica de Don Juan, y hasta han pretendido acotársela, los biólogos, los fisiólogos, los médicos – y hasta, entre estos, los psiquiatras –, y hanse dado a escudriñar si es -no si era- un onanista, un eunucoide, un estéril – ya que no un impotente –, un homosexual, un esquizofrénico – ¿qué es esto? –, acaso un suicida frustrado, un ex futuro suicida.» (p. 58).

la presencia de Marañón, no tanto en la condición de *no hombre* del Don Juan unamuniano, que no contempla una falta de virilidad, sino de género – se refiere a *hominem* y no a *vir*²¹ –, como en cierta alusión que recuerda un conocido aserto del erudito siquiatra:

ELVIRA. – Y Tenorio, ¿qué?, ¿Cuál es su gancho?; ¿puede saberse?

JUAN. – Ello lo dice: ¿Tenorio?... ¡tenor! ¡Don de mujeres! (p. 91)

Describía así Marañón las diferencias entre las voces masculinas en la ópera: «el bajo corresponde al máximo varón, al hipervarón, pudiéramos decir; el barítono es el hombre de sexualidad equilibrada o normal; el tenor, el extremo opuesto de la cadena sexual, en sus confines con el sexo femenino»²².

Otro tanto puede decirse de la actitud despectiva que el texto unamuniano parece presentar frente a la sicología: «Psicoanálisis... o cosa por el estilo», dice Juan en un aparte (p. 107). Sin embargo, la actitud maternal que las mujeres le muestran, guarda ciertas resonancias de las investigaciones que por aquella época se estaban realizando en esta dirección, tales como la de Otto Rank, que no vaciló en afirmar «dass die vielen Frauen, die er sich immer aufs neue ersetzen muss, ihm die eine unersetzliche Mutter repräsentieren»²³. Estas resonancias han dado pábulo a algunos estudios de la obra unamuniana a partir de sus aspectos psicológicos, haciendo resaltar además el valor de esa «Ella» que persigue obsesivamente al

²¹ «¿O es que acaso no representará Don Juan lo... – lo, género neutro – lo que precede a la diferenciación de los sexos?» (p. 71).

²² Gregorio Marañón, «Psicopatología del donjuanismo», en *Obras Completas*, T. III, ed. de Alfredo Juderías, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 89.

²³ Otto Rank, «Die Don-Juan-Gestalt. Ein Beitrag zum Verständnis der sozialen Funktion der Dichtkunst», en *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, VIII, 1922, pp. 142-155. (Cito de Brigitte Wittmann (ed), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, p. 35).

protagonista, en tanto que figura materna²⁴. Sin embargo, es a Ortega y Gasset a quien remite esta inquietante aparición, que se revelará al final como la muerte. Escribe Ortega en 1921:

No ha visto el verdadero Don Juan quien no ve junto a su bello perfil de galán andaluz la trágica silueta de la muerte, que le acompaña por donde quiera, que es su dramática sombra. Se desliza junto a él en el sarao; con él escala las celosías del amor; entra a su costado en la taberna, y en el borde del vaso que bebe Don Juan castañetea la boca esquelética del mudo personaje. Es la muerte el fondo esencial de la vida de Don Juan, contrapunto y resonancia de su aparente jovialidad, hiel que sazona su alegría²⁵.

Podría pensarse que todos estos diálogos intertextuales tienen una intención irónica, pero lo cierto es que la pretendida ironía no se capta por parte alguna.

No han faltado sorprendidos por el hecho de que Unamuno eligiera para protagonizar su última obra teatral a una figura literaria contra la que había lanzado durante toda su vida los más categóricos anatemas. Creo, por el contrario, que en este contexto era la más indicada. Don Juan significaba para Unamuno, no sólo el prototipo del *no hombre*, sino también el emblema de esa teatralidad que aspiraba a destruir para crear su teatro de ideas. Aunque en nuestro texto aparecen explícitos otros modelos donjuanescos²⁶, es a Zorrilla a quien remite con más insistencia, transcribiendo incluso (siempre en cursiva) versos completos. Y, sin embargo, se aleja tanto del modelo que no sólo no consigue destruirlo, sino que llega a hacerlo simpático por contraste con ese desagradable híbrido que nos

²⁴ Cfr., por ejemplo, Carlos Feal Deibe, *Unamuno: «El otro» y Don Juan*, Madrid, Cupsa, 1976.

²⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, p. 388.

²⁶ El primitivo: «¡No te burles, burlador!» (p. 100); el de Zamora: «¡No hay plazo que no se cumpla» (p. 101), sin olvidar el nombre de Elvira, que puede remitir a Molière, a Espronceda, a Mozart o a todos ellos.

presenta. No obstante, aunque su experimento resulte fallido, hay que concederle la importancia de haber sido el primero en instaurar explícitamente el valor emblemático de Don Juan como encarnación de la teatralidad, valor que ha continuado a lo largo de nuestro siglo.

Si debemos a Unamuno el Don Juan más antipático entre los innumerables que han circulado por la historia de la literatura universal, todo lo contrario puede decirse de Azorín, que nos ha dejado el más amable de todos los donjuanes, tan amable que se convierte en la antítesis del modelo, lo que no dejó de causar perplejidad en alguno de sus primeros críticos²⁷. En la novela *Don Juan* (1922), nos encontramos ante el libertino, ya viejo y transformado a raíz de una enfermedad. Todos los signos del tradicional burlador aparecen invertidos. El caballero brillante, en cuya presencia se desdibujan todos sus competidores, es aquí:

... un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo, ni delgado ni grueso. [...] No dicen nada sus ojos claros y vivos: miran como todos los ojos. [...] Cuando nos separamos de él, no podemos decir de qué manera iba vestido: si vestía con negligencia o con exceso de atuendo. No usa joyas ni olores. [...] Habla con sencillez. Ofrece y cumple. Jamás alude a su persona. Sabe escuchar. (p. 17)²⁸

El hombre incapaz de amar destaca por su inmenso amor a la humanidad, de que va dándonos muestras a lo largo de la novela, y que culmina en su última frase: «El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo.» (p. 152). El que disfrutaba traicionando a los amigos (el Duque Octavio, el Marqués de la Mota), «pone la amistad – flor suprema de la civilización – por encima de todo.» (p. 18). El que atentaba contra la justicia, porque se sabía protegido por la ley (su tío en Nápoles y su padre en Sevilla),

²⁷ En especial, P. Romero Mendoza, *Azorín (Ensayo de crítica literaria)*, Madrid, CIAP, 1933.

²⁸ Las citas corresponden a Azorín, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983⁹.

defiende el concepto mismo de justicia frente a la inhumana ley escrita²⁹. El fanfarrón que pregonaba a los cuatro vientos sus conquistas y sus muertes, se vale de un nombre falso para legar gran parte de su fortuna a la construcción de un colegio para niños pobres³⁰. El eterno tentador de mujeres es tentado por ellas: por la sensual sor Natividad, que se recrea contemplando su propia desnudez³¹; por la epicúrea Angela, por la rústica Virginia y por la diabólica Jeannette (¡Juanita!)³².

Pero, sobre todo, llama la atención el cambio operado por Don Juan desde el punto de vista del plano temporal. El burlador nació y vivió en casi todas sus reencarnaciones, como la figura del presente por excelencia: olvida el pasado apenas vivido («...y una hora para olvidarlas.»), y el futuro está muy lejos («¡qué largo me lo fiáis!»). Don Juan es movimiento: apenas inicia una conquista, ya tiene preparados los caballos para huir; a las nueve rapta a Doña Inés y a las diez, seduce a Doña Ana. Nada más lejos del Don Juan azoriano, que vive la pausada vida de una ciudad provinciana, que sabe escuchar y que termina sus días en la paz de un convento. De hecho, la última imagen de la novela es una paloma blanca.

²⁹ Véase todo el capítulo XX, titulado «Otro gobernador» (pp. 79-81).

³⁰ Capítulo XXXIII: «Cano Olivares» (pp. 123-125).

³¹ «Cuando llega el momento del reposo, sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma. Los movimientos de sor Natividad son lentos, pausados, sus manos blancas van, con suavidad, despojando el esbelto cuerpo de los hábitos exteriores. Un instante se detiene sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo?» (p. 37).

³² Ignacio-Javier López ha notado la relación existente entre las tres primeras y los modelos tradicionales de Inés, Isabela y Aminta, respectivamente, así como la alusión al modelo masculino contenida en el nombre de Jeannette (*Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona, Puvill, 1986, pp. 195-196).

Uno de los temas que más ha interesado a la crítica azoriniana es su peculiar tratamiento de la temporalidad³³. La brevedad de los capítulos, la técnica impresionista de algunos pasajes, o, como muy bien ha observado Antonio Risco, el carácter fotográfico de sus imágenes³⁴, parecen rasgos que deberían connotar fugacidad, vertiginoso discurrir del tiempo. Y, sin embargo, la lectura de los textos azorinianos produce un efecto de quietud, de atemporalidad. Esta impresión deriva en parte del predominio del presente y del pretérito perfecto, incluso en los pasajes en que el *tiempo de la historia* es mucho más largo que el *tiempo del relato*. Particularmente llamativo es el capítulo XII:

Y todas las tardes, a la misma hora, el aurífice y don Juan ven la cara de un niño que se pega al cristal. Las mejillas y la nariz aparecen chafadas en la transparente planicie. El niño mira con avidez los movimientos del martillito y el ir y venir de la lima. Así permanece un largo rato.

(Un año después, el niño es ya mayor y está sentado dentro, en el taller. Diez años después, el niño es casi un hombre, y da él también golpecitos con el martillo. Veinte años después, el niño es ya un hombre formado...) (pp. 48-49)

El lector no percibe el paso del tiempo: lo que queda es la imagen del niño pegado al cristal. Contribuye también a sugerir este ambiente atemporal la presencia casi ubicua de ciertos colores – azul, blanco, verde –, que incluyen entre sus significados el valor «eternidad»³⁵.

³³ Véanse, a este respecto, Carlos Clavería, «Sobre el tema del tiempo en Azorín», en *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, C.S.I.C., 1945, pp. 50-67; y los trabajos de León Livingstone, en especial «Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, T. I, Madrid, Castalia, 1966, pp. 325-338.

³⁴ Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

³⁵ En especial el blanco y el azul son un *leit-motiv* en toda la obra azoriniana, hasta el punto de dar título a una colección de relatos: *Blanco en azul*.

Encontramos, es cierto, frecuentes alusiones explícitas a la fugacidad del tiempo, pero es de notar que suelen ir unidas a determinados personajes de especiales características. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, aluden, por lo general, a Jeannette, verdadera figura donjuanesca de nuestro texto. Jeannette, a diferencia de Don Juan y de los demás personajes, es puro movimiento:

... su mirada va de una parte a otra [...] Ha pasado un minuto. La mirada de la fierecilla ha cambiado. [...] De tarde en tarde, Jeannette al igual que una domadora intrépida, hace con la cabeza un gesto instantáneo, enérgico, como queriendo, ante los espectadores del circo, esparcir al aire su cabellera espléndida. Y recuerdan el circo todos sus movimientos: vivos, prestos, en que el cuerpo se escabulle, se doblega, se tuerce en ángulos, y curvas que hacen pensar en una masa de goma sólida y flexible... (pp. 109-110)

Son sus canciones las que nos hablan de la fugacidad del tiempo:

Sur ce globe, la course humaine
Ne dure, hélas! que peu d'instants.
Le postillon qui tous nous mène,
Je le connais trop, c'est le Temps. (p. 101)

Don Juan, por el contrario, siente la eternidad en cada una de sus contemplaciones: «¿Adónde irá ese caminito? ¿Cuántas veces lo contemplará Don Juan – eternidad, eternidad – desde el balcón que da al río?» (p. 42). Y aún le observamos en otro pasaje:

La noche ha sido interminable. A la madrugada, don Juan se ha levantado un momento y ha abierto un ventanillo. Brillaba con un fulgor intenso la estrella matutina. En el silencio denso, profundo, el parpadeo, henchido de misterio del lucero, ha puesto en el espíritu de don Juan una sensación indefinible de infinitud e idealidad. (p. 59)

Y esa misma técnica fotográfica, pictórica, formada de instantáneas, más que significar la fugacidad, fija en un cuadro o en una

fotografía las imágenes, eternizándolas. Incluso la dinámica Jeannette, bajo la mirada de don Juan, queda inmovilizada en el cuadro de una ventana:

«... don Juan ve que en las callejuelas desiertas se marca el cuadro de luz de una ventana. El salón de damasco rojo está iluminado. La ventana está abierta. Sobre el rojo damasco, a través de la ancha reja, destaca la figura esbelta, ondulante, de Jeannette» (pp. 111-112)

Suele considerarse esta novela punto límite entre dos etapas novelísticas de Azorín. De hecho, desde *Las confesiones de un pequeño filósofo*, publicada en 1904, han pasado dieciocho años. A partir de *Don Juan*, se inicia un período más intenso, en el que destaca la siguiente, *Doña Inés* (1925), considerada por algunos como la obra maestra de nuestro autor, y en cierto modo, en razón de su título, relacionada con la anterior³⁶. Para José María Martínez Cachero, «*Don Juan* es, aparte de un logro feliz artístico, cumplida muestra de la evolución operada con el paso del tiempo en la mentalidad y, consiguientemente, en el arte de su autor»³⁷. En efecto, por lo que se refiere al uso de la temporalidad, aunque ya en la trilogía de principios de siglo, Azorín había empleado estas técnicas y había incluido, tanto explícitamente como en imágenes, reflexiones temporales, es en *Don Juan* donde pone en escena todo el proceso de eternización, de fijación del movimiento que perpetúe el objeto artístico, iconizado en esa moneda que exhibe el Maestre don Gonzalo, padre de Jeannette: «La monedita permanece intacta, y han pasado los imperios, han muerto los príncipes...» (p. 100).

³⁶ Eugenio García de Nora califica estas dos novelas de «extraña pareja» (*La novela española contemporánea*, T. I, Madrid, Gredos, 1970², p. 241). Cfr. también, Robert E. Lott, «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, pp. 192-219.

³⁷ José María Martínez Cachero, «La versión azoriniana del mito de Don Juan», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 120, 1959, pp. 173-183 (Cito de Darío Villanueva [ed.], *La novela lírica*, T. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 131).

Para realizar esta transformación, nadie mejor que Don Juan³⁸, prototipo del movimiento, de lo efímero, emblema de la teatralidad. Es de notar que, si excluimos uno de esos cúmulos de aventuras fantásticas que escribía Manuel Fernández y González, titulado *Don Juan Tenorio* (1851), es ésta la primera novela española que toma como protagonista al legendario modelo. Ciertamente que en las novelas decimonónicas encontramos muchos tipos de libertinos, algunos incluso llamados Juan³⁹. Pero son éstos versiones ironizadas, que el texto no aspira a instituir en modelo. Veremos, en seguida, que también Valle-Inclán había lanzado ya la primera de sus peculiares versiones de la figura en forma novelesca, pero tampoco se llamaba abiertamente Don Juan. En un momento en que todos los dramaturgos se ocupan del burlador, y el propio Azorín no tardaría en abordar el mundo de las tablas (*Old Spain!* es de 1926), Don Juan pasa a la novela, y pasa, como hemos visto, completamente transformado. Martínez Ruiz elige a un personaje inmortal, que en esos momentos está dando pruebas de su supervivencia; elimina sus rasgos, los trastoca, los invierte y hace de una figura del movimiento, de lo efímero, una imagen de paz, un signo estático que se eterniza en un gesto, como la novela eterna, atemporal, a que aspira el autor alicantino.

Tanto Unamuno como Azorín llevaron el tema a la ficción en la década de los veinte, cuando su obra había alcanzado la plena madurez. No es éste el caso de Valle-Inclán, a quien acompañó de principio a fin, adoptando las más diversas significaciones. Tres de sus personajes han sido estudiados en este contexto: Don Juan Manuel de Montenegro, protagonista de las *Comedias bárbaras* y elemento episódico en otros textos; el Marqués de Bradomín, la más

³⁸ Por otra parte, es conocida la tendencia azoriniana de reescribir los textos clásicos, reformándolos. Cfr. al respecto, E. Inman Fox, «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 205, 1967, pp. 5-27.

³⁹ Piénsese en el galdosiano Juanito Santa Cruz o en el protagonista de *Dulce y sabrosa* de Jacinto Octavio Picón.

recurrente de todas las creaciones valleinclanianas; y Juanito Ventolera, figura central del esperpento *Las galas del difunto*. Un estudio detallado de estas tres variaciones del motivo rebasaría los límites de este trabajo. Por otra parte, a diferencia de los ejemplos arriba comentados, los «donjuanes» valleinclanescos han sido objeto de multitud de trabajos. Me limitaré, pues, a los dos más representativos – Bradomín y Ventolera –, sin insistir en algunos detalles que han sido sobradamente mencionados, y destacando sólo los aspectos en que se basa mi interpretación.

Es evidente que el primer Marqués de Bradomín, el de la *Sonata de otoño* (1902), se nos presenta con el rasgo principal del modelo, el satanismo⁴⁰, que en España había perdido su razón de ser a partir de Zorrilla, y que muy pocos autores de la época que nos ocupa tuvieron en cuenta. El objeto principal de su renacida atracción por su prima Concha no es tanto la realización del acto amoroso en sí, como lo que éste entraña de desafío a la instancia divina, de fría voluntad («con penosa aridez de corazón» [p. 15]⁴¹) de arrebatarse un alma a Dios. Desde el comienzo, Concha le advierte del único impedimento a sus transportes amorosos: «Tú comprenderás que, enferma como estoy, no es posible otra cosa. Morir en pecado mortal... ¡qué horror!». Y es, precisamente, siempre que la dama alude a sus deseos de salvación, cuando crece su insistencia. En una ocasión, llega a manifestarse explícitamente:

⁴⁰ Los rasgos satánicos de Bradomín – y los donjuanes en general – han sido y siguen siendo discutidos desde las más variadas perspectivas. Por no dar más que algunos ejemplos, cfr., Alonso Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1966; Rosco N. Tolman, *Dominant Themes in the «Sonatas» of Valle-Inclán*, Madrid, Playor, 1973; Ignacio-Javier López, *Caballero de novela* (op. cit.); Virginia Gibbs, *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos, 1991; Eliane Lavaud-Fage, «Las Sonatas: un ejemplo de deconstrucción», en John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 581-597.

⁴¹ Las citas corresponden a Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño / Sonata de Invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986¹³.

-¡No! ¡No!... Mañana quiero confesarme... ¡Temo tanto ofender a Dios!

Entonces, levantándome con helada y desdeñosa cortesía, le dije:

- ¿De manera que ya tengo un rival?

Concha me miró con ojos suplicantes:

- ¡No me hagas sufrir, Xavier!

- No te haré sufrir... Mañana mismo saldré del palacio.

Ella exclamó llorosa y colérica:

- ¡No saldrás!

Y casi se arrancó la túnica blanca y monacal con que solía visitarme en tales horas. (p. 78)

Obsérvese, además, la vestidura de Concha, esa «túnica monacal», mencionada repetidas veces a lo largo de la novela, signo religioso con que la piadosa dama intenta proteger su firmeza. Efectivamente, Xavier logrará con su amenaza que su prima muera en pleno acto amoroso-sacrílego, afirmando: «...no eres tú quien habla: Es Satanás...». Para rematar su triunfo y afirmar su condición de Don Juan, terminará la noche seduciendo a su otra prima, Isabel Bendaña.

Claro está que todo este proceso está contemplado desde una perspectiva irónica, tanto del narrador como del propio texto. En primer lugar, el *sujeto* no parece contemplar el cumplimiento de su *Programa Narrativo*⁴² como triunfo, en tanto que tiembla de miedo ante la imagen de Jesús, a quien acaba de vencer⁴³, y vuelve a temblar en los brazos de Isabel. Sin embargo, los posteriores comentarios al respecto ponen en duda el confesado origen de este último temblor: «¡Todos los Santos Patriarcas, todos los Santos Padres, todos los Santos Monjes pudieron triunfar del pecado más

⁴² Para la terminología, cfr. A. J. Greimas / J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Camprodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982 (Versión original: Paris, Hachette, 1979).

⁴³ Ignacio-Javier López interpreta esta actitud como un acto de cobardía que no corresponde al modelo. («Bradomín y la estatua de piedra en *Sonata de Otoño*», en *Hispanic Review*, 64, 1996, pp. 73-88).

fácilmente que yo! Aquellas hermosas mujeres que iban a tentarles no eran sus primas» (p. 81). Por otra parte, la piedad de Concha resulta ridiculizada en la insistencia y en el tono con que Bradomín-narrador la resalta («la pobre Concha era muy piadosa» [p. 21], «la pobre era tan buena, que parecía estar siempre esperando la ocasión propicia para poder asustarse» [p. 57]). Y, en tanto que actor, no vacila en burlarse de ella:

- Tendrás todos los perdones, Concha... Y la bendición papal.
 - ¡Ah, si Dios te oyese! ¡Pero Dios no puede oírnos a ninguno de nosotros!
 - Se lo diremos a Don Juan Manuel, que tiene más potente voz.
- (p. 66)

El hecho de que sea el propio Bradomín quien narre sus «Memorias» presenta ciertas particularidades con respecto a la «verdad» del personaje y de la historia narrada. Hoy son muchos los críticos que ponen en duda la sinceridad de este singular narrador, que más que recordar, reconstruye, poetiza su historia pasada. La insistencia en el carácter sacrílego de sus actos nos viene dada por la propia voz narrante, que alude a menudo a su carácter donjuanesco. Habida cuenta de que Bradomín es el personaje más recurrente de toda la obra de Valle, vale la pena seguir su desarrollo, para comprobar si esta actitud de claro enfrentamiento a la autoridad persiste en sus reapariciones posteriores. Ya en la sonata que sigue cronológicamente a la que hemos tratado, la *Sonata de estío* (1903), el antisujeto deja de pertenecer al orden sobrenatural: es, a la vez que amante, padre, es decir, máxima autoridad del microcosmos familiar en que se basa la sociedad burguesa. Esto supone un recorrido inverso con relación al modelo barroco, que comienza desafiando a las autoridades terrenales (padre, rey), para culminar en el desafío al universo transcendente. En la *Sonata de primavera* (1904), vuelve a enfrentarse con la instancia divina, en tanto que enamora a una convencida futura religiosa. Es de notar, sin embargo, que esta vez no es él mismo, desde su privilegiada posición de narrador, quien proclama su

satanismo, sino los otros personajes, que interpretan todas sus acciones como diabólicas. Así, el señor Polonio:

– No basta a vuestra venganza el maleficio con que habéis deshecho aquellos judíos, obra de mis manos, y con ese anillo queréis embrujarme. ¡Yo haré que os delaten al Santo Oficio!

Y huyó de mi presencia haciendo la señal de la cruz como si huyese del Diablo. (p. 72)⁴⁴

Y, por supuesto, María Rosario, que lo explicita en diversas ocasiones -«¡Algunas veces me parecéis el Demonio...! [...] ¡Porque sois el Demonio!» (pp. 74-75), culminando en su reiterada obsesión final: «¡Fue Satanás!» (p. 81). Por fin, en la *Sonata de invierno* (1905), no sólo enamora a una novicia, sino que destruye el concepto mismo de paternidad, en tanto que se trata de su propia hija, fundiendo en uno ambos signos de autoridad. Pero el episodio de María Antonieta, la dama que le sacrifica a su marido enfermo, nos da una imagen final de fracaso ante el orden establecido, reduciendo considerablemente su aura de vencedor.

Hasta aquí, nos ha guiado su propia voz que, como ya he anotado, no puede considerarse como garante final del discurso. Pero inmediatamente después de la última *Sonata*, nuestro héroe reaparece en la pieza teatral titulada *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, estrenada a comienzos de 1906 y publicada un año más tarde. Reproduce esta pieza la historia relatada en la *Sonata de invierno*, pero con claras modificaciones. A pesar del título, la figura del Marqués queda relegada a segundo término, cediendo el protagonismo a la Dama, que comienza siendo la misma Concha que conocemos para asumir al final los rasgos de María Antonieta. La tendencia de Valle a rehacer sus historias, enfocándolas desde diferentes perspecti-

⁴⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de primavera / Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984¹³.

vas y transformándolas a veces, es sobradamente conocida⁴⁵. De ahí que no se haya dado excesiva importancia a las transformaciones sufridas, atribuibles a las exigencias que imponía el cambio de género. Pero habida cuenta de que en este caso la transformación afecta a los propios valores del protagonista, se impone una reflexión más detenida al respecto. Al desaparecer por completo los pasajes eróticos, se pierde el tono sacrílego que les servía de *leit-motiv*, y que infería al Marqués los signos más destacados de su satanismo. Por otra parte, ni el sujeto logra realizar su Programa, ni sus relaciones con Isabel Bendaña pasan de amistosas. En realidad, ni siquiera puede decirse que Bradomín tenga en esta pieza un estatuto de sujeto. Es Concha quien se enfrenta al dilema entre su discurso religioso-social y su pasión amorosa, inclinándose al final por el primero. Visto desde fuera, sin la manipulación de su propia voz, Bradomín deja de ser Don Juan, para adoptar ese papel de espectador que ya le acompañará en todas sus recurrencias.

Suele decirse que las *Sonatas* constituyen la máxima representación del modernismo español⁴⁶. No hay duda de que en las primeras obras valleinclanescas se detectan claros rasgos modernistas, pero cabe preguntarse hasta qué punto se trata de serios intentos de renovación y a partir de dónde resultan ironizados. Bradomín-actor adopta claramente la postura del héroe decadente, lo que se manifiesta sobre todo en su satanismo. Lenguaje e imágenes corresponden a la poética modernista. Pero es de notar que, en tanto que narrador, ironiza a veces sobre estas mismas imágenes:

Sus ojos misteriosos y cambiantes miraban a lo lejos, y me sonó tan extraña su risa, que sentí frío. ¡El frío de comprender todas las

⁴⁵ Especial mención merece el caso de *El ruedo ibérico*, algunos de cuyos libros fueron publicados por separado, antes y después de las novelas, a veces con variantes de suma importancia. (Cfr. Susana Speratti Piñero, *De la «Sonata de otoño» al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*, Londres, Támesis, 1968).

⁴⁶ De «el más logrado cuerpo de la prosa modernista en España» las califica Alonso Zamora Vicente (*op. cit.*, p. 14).

perversidades! Me pareció que Concha también se estremecía. La verdad es que nos hallábamos a comienzos de Otoño y que el sol empezaba a nublarse. (*Sonata de Otoño*, p. 33)

Por otra parte, cabe recordar la tan discutida caracterización de Bradomín: «el más admirable de todos los donjuanes: feo, católico y sentimental», afirmada por una voz anónima al pie de la primera sonata, reiterada por la Marquesa de Tor en la *Sonata de invierno* y repetida en la obra teatral por Isabel Bendaña. Si estos atributos corresponden o no a nuestro héroe es cuestión que ha sido investigada hasta la saciedad. Que existan estas divergencias es ya un síntoma de que la frase se presta a varias lecturas, entre ellas la irónica. Particularmente discutido es el rasgo «sentimental», el que menos corresponde al modelo y el que, explícitamente, se atribuye a menudo el propio narrador («No me atreví a engañarla en aquel momento, y callé sentimental» [*Sonata de Otoño*, p. 23]). En cierta conferencia dictada en Buenos Aires, Valle establecía la diferencia entre la «emoción», que suscita el sentimiento noble y elevado de la belleza, y el «sentimentalismo», calificado de «romanticismo caricaturesco» y de «literatura de periódico de moda»⁴⁷. En efecto, el «sentimentalismo» de Bradomín roza a veces lo caricaturesco por su falta de autenticidad.

Hemos visto; además, las diferencias que se establecen entre su «autorretrato» y la visión ofrecida desde el exterior. Los rasgos satánicos de este primer Don Juan valleinclanesco instauran, pues, por un lado, la perspectiva narrativa de una poética modernista, a la vez que, por otro, ponen en cuestión esa misma poética. Un juego perfectamente acorde con la abundante carga irónica que entraña toda la obra valleinclanesca.

Veinticuatro años más tarde, Valle retoma el motivo en un texto que apareció como novela con el título *El terno del difunto*, y que poco más tarde pasaría a integrarse a la trilogía esperpéntica *Martes*

⁴⁷ Comentado en un artículo de *La Nación* (6-7-1910), reproducido por Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 115-119.

de *Carnaval*, con el nuevo título de *Las galas del difunto*. Valle ha evolucionado en todos estos años, tanto en su concepción poética, como en su actitud frente a la historia. No pretendo, con esta apreciación, adherirme a los que observan dos épocas diferenciadas en la estética valleinclanesca; creo, sencillamente, que se trata de una estética y de una ética que han ido evolucionando a lo largo de su vida. Lo que se observa desde sus primeras obras es una voluntad de estilización, de crear un universo que responda a un enfoque propio, en ningún modo identificable con el universo referencial, aunque éste le sirva de base. Tan deformante es la estilización del Greco como el desfase grotesco de Goya, dos de sus pintores preferidos. Así, Valle deforma su universo, primero, estilizándolo, después esperpentizándolo, sin olvidar que los rasgos esperpénticos estaban ya latentes en sus primeros textos.

Con la evolución de su poética, evolucionan los elementos en que se apoya. Y uno de estos elementos es, como acabamos de ver, el satanismo. Refiriéndose a la trilogía de *La guerra carlista* (1906), inmediatamente posterior a las Sonatas, Georges Güntert observa que ya en estos textos el satanismo se ha desplazado del héroe al universo que lo circunda, porque los valores de la antigua nobleza han sido derrotados por los nuevos valores mercantilistas. Satanás ya no puede encarnar en el héroe, porque ahora «*el mundo se ha hecho satánico*»⁴⁸. Todavía diez años después, en 1916, Valle publica su manifiesto poético, *La lámpara maravillosa*, donde lo satánico define al movimiento estéril, en oposición a la quietud, que es «la aspiración a ser divino»⁴⁹, condición intrínseca del estro poético. Pronto quedará instaurado el esperpento, donde ya todo se ha degradado, incluso ese Diablo irónico que asumía de algún modo el papel de demiurgo.

⁴⁸ Georges Güntert, «De *Femeninas* a las *Sonatas*: evolución del arte narrativo de Valle-Inclán», en *Revista de Literatura*, LIV, 107, 1992, pp. 257-268. (Los subrayados son del autor).

⁴⁹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, ed. de Francisco Javier Blanco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 81.

En el esperpento de *Las galas del difunto*, la figura donjuanesca aparece totalmente degradada, desde el diminutivo de su nombre – Juanito Ventolera –, hasta su condición social de «sorche» repatriado de la guerra de Cuba, sin más fortuna que unas medallas baratas e inútiles. Degradados están también los demás personajes, así como los hechos: el desafío a la estatua del comendador se convierte en despojo de cadáveres.

Sobre la función de la presencia del motivo en este esperpento, se han dividido las opiniones hasta derivar en polémica. Para unos, se trata de una parodia, con una significación exclusivamente literaria⁵⁰; para otros, de una desgarrada crítica histórica⁵¹. En mi opinión, ambas posturas no tienen por qué excluirse. La obra valleinclaniana entraña una inmensa riqueza de significaciones que nadie ignora. Que según los presupuestos de análisis interese más una que otra significación, no quiere decir que la otra no exista. De hecho, disponemos de estudios que compaginan las dos interpretaciones⁵². Como es natural, dada la orientación de mi trabajo, voy a ocuparme de su significación poetológica, admitiendo la existencia de la histórica, muy bien demostrada por algunos especialistas.

Lo que a nadie ha pasado inadvertido es que el hipotexto principal es el *Tenorio* de Zorrilla y no el clásico modelo barroco, que conservaba hasta el final sus rasgos satánicos. Las referencias son lo

⁵⁰ Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972; Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo ibérico»*, Madrid, Gredos, 1966, y *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977.

⁵¹ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1988; Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus, 1990; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986; Ricardo Doménech, «Mito y rito en los esperpentos», en Ricardo Doménech (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1988.

⁵² Eliane Lavaud-Fage, «Otra subversión valleinclaniana – El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 139-146.

bastante llamativas para no dejar dudas. La escena del cementerio está plagada de alusiones explícitas – «Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio» (p. 68)⁵³ –; en la escena siguiente asistimos a una apuesta; Juanito se dirige a la Daifa (la presunta Inés, degradada en prostituta), con epítetos como «garza enjaulada» (p. 96) o «luz de donde el sol la toma» (p. 104), y, a modo de comendador que se filtra por las paredes, traspasa el balcón de la boticaria, pretendiendo traerle «una visita de su finado» (p. 89).

Manuel Aznar Soler señala «la teatralería con la que Valle-Inclán *hace actuar* a su personaje»⁵⁴. Y, en efecto, Juanito, con su terno robado, adquiere los ademanes de un comediante en plena representación. Entra en la alcoba «haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarra» (p. 89) y «hace en torno de la boticaria un bordo de gallo pinturero con castañuelas y compases de baile» (p. 91).

A la figura teatral de Juanito corresponde la figura novelesca de la Daifa, que vive y representa un auténtico folletín – sabiamente distanciada, como muy bien ha advertido Rodolfo Cardona⁵⁵ –, que desempeña, en relación con la novela, la misma función que la degradación de Juanito con respecto al *Tenorio* zorrillesco, figura del teatro por excelencia. Como ya señaló Juan Bautista Avalle-Arce, «folletines, retablos, formularios de novela, cartas de manual, todo se aúna y contribuye a la presencia de una literatura desustancializada, grotesca y deformante, tal como debe serlo para tener efectividad actuante en el mundo del esperpento»⁵⁶. La representación de novela y teatro que asumen respectivamente los protagonistas, iconiza la fusión de ambos géneros (recuérdese la vacilación mostrada entre una

⁵³ Las citas corresponden a Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁵⁴ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 55. (Los subrayados son del autor).

⁵⁵ Rodolfo Cardona, «*Las galas del difunto*», en Clara Luisa Barbeito (ed.), *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 243-250.

⁵⁶ Juan Bautista Avalle-Arce, «La esperpentización de don Juan Tenorio», en *Hispanófila*, VII, 1959, pp. 29-39.

primera edición titulada novela y su inmediata integración al teatro). Su degradación confiere a estos mismos géneros los signos de la definitivamente instaurada estética esperpéntica.

Los ejemplos contemplados nos dan una idea de las posibilidades de significación que el motivo donjuanesco ofrecía a esta generación renovadora. No hay duda de que, en muchos de los casos, el uso deformado de la figura constituye un signo más de desmitificación histórica, una de las preocupaciones más características de los llamados noventayochistas. Pero no hay que olvidar el factor estético, que tanta importancia tuvo en la época. A la par que la enquistada visión historiográfica, estos jóvenes artistas aspiraban a destruir los modelos literarios que se habían afianzado durante el siglo XIX. La figura de Don Juan, utilizada ya por la generación anterior para ironizar sobre la literatura romántica, fue reinterpretada por estos enemigos del convencionalismo, tomando en consideración los componentes burgueses que Zorrilla le había añadido. Al romper estos moldes en el interior de sus propios textos, manifestaron metafóricamente las directrices de sus nuevas concepciones poetológicas.

María-Paz YÁÑEZ
Universidad de Zürich