

EL ESPACIO COMO SIGNO. DON JUAN DE TORRENTE BALLESTER¹

Carmen BECERRA

Universidad de Vigo

cbecerra@uvigo.es

En 1963, un año después de la publicación de *La Pascua triste*, tercera parte de la trilogía *Los gozos y las sombras*, Gonzalo Torrente Ballester alumbró una nueva novela, *Don Juan*. En el Prólogo que la antecede, el autor muestra su temor ante la acogida de los lectores y la recepción crítica, no solo porque en ella se ocupa de un tema «pasado de moda» (1963: 11)², sino también porque, frente a lo que se podría esperar, la historia narrada contiene unos elementos que, si no son fantásticos, son al menos de muy dudosa adscripción realista. El contenido de este Prólogo, que pudiera en principio sorprender al lector, resulta, sin embargo, perfectamente explicable si tenemos en cuenta que Torrente acaba de publicar su extensa trilogía (enmarcada en la tendencia realista en auge y primera de sus obras que había obtenido cierto éxito) y recordamos lo que acontecía en la novela española de aquellos decenios. En la década de los cincuenta imperaba el realismo social; la novela fue utilizada como arma de testimonio y denuncia, en esto, más que en el estilo o en la forma, residía fundamentalmente su valor. Durante los sesenta, gracias, en buena medida, al impulso de Martín Santos y su *Tiempo de silencio* (1962)³ se produce un desplazamiento hacia posiciones opuestas que se intensifica hacia el final del decenio; esto es, se descuida el contenido y se sobrevalora el experimentalismo, tanto en lo que atañe a aspectos formales como en lo que se refiere a recursos estilísticos. Así pues, en un ambiente literariamente inmerso en el realismo social parecen lógicas las cautelas expresadas por el autor en el Prólogo que termina pidiendo perdón a los teóricos de la literatura «por la presente herejía» (1963: 13) y promete que en su próxima novela volverá a ser «realista, objetivo y crítico, si estas tres cosas pueden casarse con fortuna» (1963: 13). La recepción de *Don Juan* confirmó los temores de su autor, la novela pasó inadvertida por las librerías españolas, la crítica y los lectores reaccionaron ante ella con absoluta indiferencia. Casi diez años pasaron hasta que salió la segunda edición (septiembre de 1972) y, sin duda, en esta reedición tuvo mucho que ver el éxito

¹ Este trabajo está dedicado a José Enrique Martínez, un hombre sabio, honesto y bueno.

² Todas las citas de la novela pertenecen a la primera edición en Barcelona, Destino, abril de 1963.

³ Novela que sin renunciar a la denuncia la formula con una deslumbrante prosa, en contraposición a la pobreza estilística del momento.

alcanzado unos meses antes (abril de 1972) con la publicación de *La saga fuga de J.B.*, su novela más aclamada.

Sin embargo, *Don Juan*, al margen de su valor como original y novedosa recreación del mito, contribuye a la regeneración de la narrativa española de la época, además de desvelar, en su planteamiento discursivo y en la utilización de materiales procedentes del intelecto y la imaginación, la adscripción al magisterio cervantino tantas veces confesado por Torrente, pues, como dice el canónigo de Toledo en su diálogo con don Quijote acerca de la inverosimilitud de los libros de caballerías:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I, 47, 600-601)⁴.

Escrita con el propósito, según declara en el Prólogo, de «sumar a las muchas existentes, mi particular versión de Don Juan» (1963: 11)⁵, Torrente inserta su obra en una vasta y secular tradición literaria, que, dialogando con versiones precedentes⁶, reanima la médula originaria del mito ofreciendo novedosas e inéditas respuestas a las preguntas que había arrastrado durante siglos, procurándole una apoyatura teológica⁷. Además de otros aspectos, la recreación torrentina se basa esencialmente en una

⁴ Cito el *Quijote* por la edición de la RAE dirigida por Francisco Rico.

⁵ Su interés por este mito universal se había manifestado ya mucho antes en conferencias y artículos. Véase, por ejemplo, «Don Juan tratado y maltratado», en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 157-188, incluido también en *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982. En el libro *Conversas de G.T.B.*, de Carlos Reigosa, Torrente confiesa que hacia 1950 pensó escribir una versión de don Juan para un proyecto de narraciones cortas titulado «Historias de humor para eruditos».

⁶ Veamos la enumeración de versiones a las que, según Ana Sofía Pérez-Bustamante, remite la creación torrentina: «El *Don Juan* de GTB es en cierto modo un collage de donjuanes previos. La figura e historia del héroe arrancan de Tirso de Molina. Leporello, como criado, surge de Da Ponte-Mozart, pero como demonio mefistotélico remite a Goethe y a la mezcla don Juan-Fausto que inauguró Lenau. La figura negativa del Comendador está desarrollada a partir de Zorrilla. Que la hija del Comendador se llame Elvira (y no Ana) procede de Moliere, y que don Juan esté casado con una mujer a la que abandonó procede de Molière también (claro que en Molière la esposa es Elvira de Ulloa, y en Torrente es Mariana). Que don Juan enamore a la mujer del Comendador es relación que nos remite a Pushkin. En la historia de don Juan como burlador se presenta un trío de mujeres cuyos nombres, curiosamente, nos remiten al Poema de Mío Cid: Elvira, Sol y Ximena. En cuanto a Mariana, prostituta y luego esposa de don Juan, su nombre quizá proceda de aquella monja portuguesa, Mariana de Alcoforado, de la que Unamuno decía en el prólogo a su *El hermano Juan* que era una seductora, una doña Juana» (1995: 464, nota 11). El mismo autor advierte de esta circunstancia en el Prólogo: «El lector advertirá que en esta historia se recogen muchos elementos comunes a casi todas las versiones conocidas [...] Si algún erudito se entretiene alguna vez en analizar mi historia, a sus cuidados encomiendo poner en claro, de acuerdo con su oficio, los muchos préstamos tomados a mis muchos predecesores. Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este Don Juan sea “mi” Don Juan» (Torrente, 1963: 11-12).

⁷ El criado de don Juan, dice que la historia de su amo «tiene sus raíces en el cielo y en el infierno» (1963: 67). Así es, efectivamente, porque entre todas las preguntas que a lo largo de su periplo literario ha suscitado el mito de don Juan, una es la que interesa fundamentalmente a Torrente Ballester y a justificar la respuesta aplica su novela; para ello, la versión torrentina recupera la relación con lo sagrado propia del mito desde su creación. La tesis que en esta novela se sostiene es que los motivos de la rebeldía prometeica del personaje, la causa que le convierte en don Juan se encuentra en la constatación de que el amor carnal no sirve para la unión perfecta con el universo, como consecuencia del pecado de egoísmo cometido por Adán y Eva en el Paraíso. Sin embargo, esa unión con la naturaleza es sentida por don Juan cuando, en su quinta del Guadalquivir, mete la mano en el río:

Según la Teología, la felicidad es el estado del hombre en presencia de Dios; pero allí no había más que mi brazo, y el agua, y el golpe continuado, y el ruido. [...] Llegó un momento en que me sentí como continuación del río,

concepción del amor diferente a las versiones al uso y una noción, en cierto modo revolucionaria, del pecado, la libertad y el honor.

Para exponer estos conceptos por medio de una historia ficcional, Torrente Ballester se vale de todo tipo de recursos. Con una calculada combinación de elementos culturales y ficcionales logra proporcionar a esta versión la ambigüedad necesaria para conferir verosimilitud a una trama que, desarrollada en el París de los años cincuenta, cuenta las relaciones de un innominado periodista español, interesado por la teología y buen conocedor del tema mítico, una estudiante atea, última de las víctimas del seductor, doctorada con una tesis sobre el donjuanismo, y una extraña pareja que se presentan como Don Juan y Leporello, cuya confusa identidad engendrará duda e incertidumbre en el narrador-protagonista (y el lector), hasta el punto de que nunca tendrá la certeza de si se encuentra ante dos actores que interpretan un papel, si se trata simplemente de dos farsantes dispuestos a burlarlo o si son realmente el auténtico y mítico don Juan español y su fiel servidor.

Con el fin de otorgar credibilidad a la equívoca y misteriosa identidad de los personajes, Torrente los sitúa en los ambientes y espacios adecuados, de tal manera que el espacio habitado adquiere el valor de un signo que representa a quien en él reside y confirma aquello que de tal personaje se pretende probar. Como afirma Gullón, «tiene sentido una concepción espacial de la novela que dependa [...] de la utilización del espacio como elemento caracterizador del personaje y de la novela misma» (1980: 45)⁸.

Desde sus primeras líneas, el discurso literario nos sitúa ya en un espacio definido: «Acaso exista en Roma algún lugar tan atractivo para cierta clase de personas como en París los alrededores de San Sulpicio» (1963: 15). París, concretamente los alrededores de San Sulpicio, constituyen el lugar sobre el que el narrador deposita su mirada⁹, introduciéndonos en un ámbito que, a mi juicio, no está elegido por azar sino, muy al contrario, por causas bien precisas. Podríamos esgrimir dos razones para justificar la ubicación en esa zona concreta de la capital francesa: en primer lugar, la variopinta apariencia y la extravagancia de los tipos humanos que por ella transitan, «las proximidades de San Sulpicio son como una especie de pasillo para los extravagantes de Saint Germain» (1963: 15); entre estas estrafalarias gentes Leporello se convierte en uno más, ni su aspecto ni su atuendo desentonan del entorno, sin embargo algo hay en él que llama la atención del narrador:

como parte del aire, como metido en el aroma de las flores... Como si de mi ser saliesen raíces que buscaban fundirse a lo que estaba a mi alrededor y hacerme con todo una sola cosa inmensa (1963: 154).

Por eso, después de su primera experiencia sexual, don Juan se siente burlado por Dios y se pregunta «¿Por qué hizo hermosa la carne, y atractiva, y dijo luego que la carne es pecado? Se lo pregunto a Dios y me atrevo a decirle que está mal hecho» (1963: 173). Don Juan se rebela contra Dios y se enfrenta a él, rivaliza con él en el corazón de las mujeres: Don Juan es víctima del pecado de soberbia.

⁸ Con esta concepción, el espacio trasciende su sentido inicial, como mero lugar de acción, alcanzando una significación mucho más amplia, adquiriendo diversas funciones, como autenticar un relato o dar credibilidad a los personajes, proporcionando determinados efectos simbólicos o incluso convirtiéndose, en cierto modo, en protagonista del relato.

⁹ París es una de las ciudades estrechamente vinculadas a la biografía del autor. A esta capital se desplaza el joven Torrente el 13 de julio de 1936 con una beca de estudios, para llevar a cabo investigaciones encaminadas al desarrollo de una Tesis doctoral, nunca finalizada. Ese mismo día fue asesinado José Calvo Sotelo y unos días después se produjo el estallido de la Guerra Civil en España. París es también el escenario de su primera novela, *Javier Mariño* (1943).

Aquel italiano vestido como un criado inglés de buena casa (...). Tendría como treinta años, y su espabilada, sapientísima manera de mirar y sonreír, solamente se concibe en los ojos de un golfo sevillano, napolitano o griego (...) la nerviosa agilidad del Fulano, metida en el monótono uniforme, le imprimía tal vivacidad y salero, que se esperaba, al verle, el remate bailado de cualquier movimiento (...). Lo cierto es que llegué a creer que aquel sujeto no era verdadero, ni siquiera un verdadero italiano, sino un tipo disfrazado, una deliberada falsificación (1963: 17).

La segunda causa que motiva la elección espacial es el tipo de librerías que se localizan en esa zona, «Personalmente siempre me han atraído las librerías religiosas, los objetos litúrgicos. Todo lo que sobre Dios y sobre Cristo escriben los curas y los frailes alemanes, franceses, belgas, ingleses e italianos, se encuentra aquí» (1963: 16). Tanto Leporello como el Narrador son muy aficionados a la teología; en las librerías de San Sulpicio coinciden en más de una ocasión¹⁰. Es en una de estas librerías, más concretamente en su trastienda, durante una charla impartida por un teólogo calvinista, cuando hablan por primera vez. Leporello vaticina se reencuentro: «Otro día, si le parece. Porque volveremos a vernos. ¡Ya lo creo que nos veremos!» (1963: 19).

No es pues el capricho lo que provoca la elección del novelista, quizás sólo un ambiente como el de San Sulpicio en el mítico, mágico y culto París de los años cincuenta, podía dar ocasión a que personajes tan diferentes como Leporello y el Narrador, unidos por una inclinación común, la teología, llegaran a encontrarse. Se trata, en consecuencia, de una elección premeditada: situándolos en este espacio, el encuentro y la relación entre ambos personajes adquiere credibilidad, objetivo que, a lo largo de toda la novela, persigue Torrente empleando para ello diversos procedimientos.

La novela se incardina en dos tramas cuyo desarrollo tiene lugar en espacios y tiempos distintos:

La trama principal presenta como escenarios diferentes lugares de París. Tras la primera escena en la que, como hemos visto, tiene lugar el encuentro entre el Narrador y Leporello, y que se utiliza para presentarnos el ambiente parisino en que se desarrollará la aventura, la narración adquiere carácter itinerante: calles, plazas, cafés de París, restaurantes y determinados interiores se suceden, a veces de modo vertiginoso, y se van apoderando del Narrador tan rápidamente como Leporello se posesiona de su mente, provocando en él la confusión, la duda, la inquietud, el sueño y la alucinación:

[...] pensaba que, desde unos días atrás, cierto número de actos míos obedecía a los deseos, acaso a los designios, del que a sí mismo se llamaba Leporello. Llegué a sentirme como un juguete en sus manos, o como personaje literario en las del mal novelista que piensa y siente lo que el novelista quiere (1963: 40).

Frente a la escasa importancia de los exteriores, cuya única función es situar a los personajes, encuadrar el diálogo y, por supuesto, prestarle un ambiente, hay en esta trama tres espacios interiores, acotados y concretos, que exceden el cometido de simple decorado, transformándose en ámbitos de significación distinta donde el cotejo con lo real resulta vano e inútil. La manipulación y significación de tales espacios ponen en relación a esta novela con la literatura fantástica, la cual, en opinión de Antonio Risco, se diferencia de la llamada literatura realista por su intencionalidad:

[...] hemos de buscar una manera definida por una intencionalidad fantástica por oposición a otra de intencionalidad realista, entendiendo por tal la que trata de limitar la realidad empírica como se muestra a

¹⁰ «Algunas de las veces en que coincidimos frente al mismo anaquel» (1963: 17).

nuestros sentidos, al punto casi, a lo mejor de poder confundirse con ella. La fantástica, en cambio, se opondría a la representación de esa misma realidad (Risco, 1982:13).

De ahí que la comparación entre la realidad del texto y la empírica carezca de sentido. Tal es el caso, por ejemplo, de la residencia de don Juan. Torrente muestra aquí una conciencia clara de la relación hombre-espacio que se combina en una simbiosis perfecta. Así, el Narrador ante la casa de don Juan identifica su fachada con la arquitectura barroca: «frente a una casa edificada por alguien del siglo XVII para que alguien del mismo siglo [...] la habitase» (1963: 29). Recordemos que el personaje del *Burlador* nació en el siglo XVII, no puede por tanto vivir en un edificio de rasgos arquitectónicos distintos. Ya en el interior y sin causa justificada, a no ser por la disposición de los muebles, «Un decorador moderno tiene otro sentido de la composición del espacio» (1963: 30), cree encontrarse en un teatro: «tuve la sensación repentina de hallarme en el escenario de un teatro, o en algo que, sin ser teatro, fuese escenario» (1963: 29). La sensación es también lógica: el personaje de don Juan 'nació' y 'vivió' para y en el teatro, por ello su territorio ha de ser un escenario. El espacio tiene ahora encomendada la función de autenticar al personaje; al suscitar estas impresiones en el Narrador crea la atmósfera necesaria para que su mente vaya aceptándolo como creíble.

El siguiente paso en este proceso de autenticación se origina de nuevo en un espacio interior. Se trata del 'picadero' de don Juan; esto es, el apartamento que sirve de refugio para sus citas amorosas. A diferencia del anterior, cuya localización es precisa, este se encuentra en lugar impreciso y desconocido: «en una calle antigua, frente a unas casas de estilo y facha dieciochescos» (35), lo que contribuye a mantener esa atmósfera ambigua de realidad-irrealidad en la que vive el Narrador, alimentada además por la actitud extraña de Leporello, a quien sigue como «sonámbulo, como si aquella puerta fuese la entrada de un sueño, en el que todos los elementos son reales, aunque no lógicos» (36). El 'picadero' de don Juan guarda con su casa la semejanza del gusto por los decorados antiguos, esta vez claramente románticos. La descripción somera y desordenada, casi enumeración de elementos, es sin embargo eficaz para crear un ambiente. En presencia de Leporello, son los ojos de la razón los que examinan ese interior, pero cuando el Narrador se queda solo, el espacio se transforma, se convierte en el lugar deseado, ignorado por todos, perdido en cualquier parte, en el que «se puede ser feliz con el recuerdo, con la esperanza o simplemente con el silencio» (1963: 40-41). En opinión de Ricardo Gullón, «estos espacios son proyecciones del personaje y fuerzas que lo determinan; creación suya, se independizan y actúan con cabal autonomía, imponiéndose a quien los inventó, que, como el aprendiz de brujo, no logra regular las fuerzas que puso en marcha» (1980: 27).

Arrebatado por este espacio, el Narrador sufre una experiencia de naturaleza casi mística, durante la cual se siente en presencia, casi en contacto, con las mujeres que por él pasaron y que en él amaron. La experiencia, fuera de los límites de toda razón, supone una prueba más de la existencia de don Juan.

Cuando al día siguiente, conducido por Leporello, regresa al 'picadero' de don Juan su ánimo se muestra insensible al ambiente: cada cosa está en su sitio y todo posee un sentido ordinario y real; pero, en el mismo momento en que Leporello lo deja solo unos instantes, nuevamente el espacio se transforma: «Al cerrarse la puerta, me estremecí, porque la casa no era ya, como aquella tarde, un

'picadero' vulgar y sin misterio. Quizá fuese efecto de la noche y del silencio» (1963: 112). El regreso de Leporello hace desaparecer la sensación una vez más. La soledad restablece la magia, pero esta vez la mutación se produce en la mente del personaje

A partir de ese momento todo sucede en interiores, aunque de otro signo. Súbitamente el Narrador vive la experiencia de sentirse a la vez en dos mundos diferentes: su cuerpo ocupa físicamente un tiempo y un lugar, pero su mente se desplaza a otro temporalmente distante:

Pero lo que en mí parpadeaba y se extinguía era la conciencia, no de haber estado allí otra vez, sino de haber vivido allí en otro tiempo, quizá remoto era; la conciencia fugaz de un reconocimiento. Lo bastante duradera, sin embargo, para advertir que algunas cosas habían cambiado de lugar, y que las lámparas no eran las mismas, y que la iluminación era excesiva. Percibí asimismo el eco de palabras que Leporello no había pronunciado, retazos demorados de una conversación en la que yo tomaba parte como *dueño de la casa* (1963: 115)¹¹.

Su conciencia se escinde: una parte de sí mismo, aun estando en el mismo lugar, advierte que ese lugar es distinto; la otra, mientras tanto, examina y juzga la experiencia. Frente a la tangibilidad de un espacio, el otro se presenta brumoso, vago, poblado de objetos, voces y figuras presentidas. El espacio psíquico se duplica transformándose en la superposición de las imágenes sensiblemente percibidas y las de un mundo habitado solamente aprehensible mediante la intuición. Afirma Gullón que «El sueño, la alucinación y el delirio abren puertas que la lucidez no sabría o no podría traspasar [...]. No sólo los sueños, pero ellos desde luego y en primer término, instalan en un espacio diferente al de la vigilia,... » (1980: 31). Se trata de un espacio simbólico, cuya diferencia con el real radica, además de en otros aspectos, en lo disparatado de sus formas, transposición metafórica elaborada a partir de un conocimiento experimental, filtrado a través del inconsciente; «soñé que en un rincón de mi cerebro metían desde fuera un huevo como de ave [...], de pronto [...] el huevo se había convertido en una especie de cilindro hueco» (117). Don Juan sale de ese cilindro y salta sobre la pista; Leporello, con la varita en la mano, es el creador de esa ilusión. El público aplaude con entusiasmo. Los servidores cambian la decoración y el Narrador se despierta. Una vez más el sueño se convierte en vehículo de interpretación simbólica de la realidad. A este respecto dice Joaquín Marco, refiriéndose concretamente a Don Juan: «En esta novela, el papel del sueño y del símbolo son muy importantes. No sé si se ha señalado suficientemente la filiación surrealista de algunos elementos que componen la raíz misma de la narración de Torrente Ballester» (1976: 84-85)¹².

El tercero de los espacios a los que arriba nos referíamos es el interior de la casa de Sonja. El Narrador nunca había estado antes allí y, sin embargo, tiene la sensación de reconocerlo. La intensidad con la que Sonja ha vivido en el apartamento de don Juan ha impregnado ese espacio de su presencia, dejando en él signos perdurables que la intuición en fugaces instantes puede percibir. Por ello, la

¹¹ Cursiva en el texto.

¹² Estoy de acuerdo con el profesor Marco en lo que sugiere respecto a la filiación surrealista de algunos de los elementos del texto o, más precisamente, a la percepción de determinados elementos. En este mismo sentido se pronuncia Yolanda Novo, en su excelente libro sobre el poeta Alexandre: «(en el surrealismo) el mundo exterior se presenta como un conjunto de símbolos de las esencias a cuyos secretos se accede únicamente a través del sueño, del amor y de la poesía» (Novo, 1980: 13).

habitación del piso de Sonja que «en su apariencia, era algo así como el estudio y cuarto de estar [...] de una estudiante rica y de buen gusto» (1963: 46), genera la impresión de algo familiar y conocido para el Narrador, porque «tenía un no sé qué en común con el picadero de don Juan [...] atenuado; como si la persona que allí vivía hubiera dejado huellas más intensas de sí misma en la otra casa» (1963: 46). Y es que, como ella misma confiesa, no ha habitado de la misma manera en los dos espacios: «Nunca he vivido en mi casa como en la de él. Fue para mí como un templo»; y su actitud allí era «semejante a lo que hace un creyente que ora, y yo misma creo haber orado» (1963: 57). Sonja proporciona al Narrador la tercera prueba de la realidad de don Juan. La alteración psicológica que esta mujer siente en su presencia transforma el espacio real en un ámbito casi fantástico, en cuyo interior el personaje se siente dominado por las leyes que rigen ese universo. La adecuación entre lo que Sonja pretende transmitir, respecto a la naturaleza de sus sentimientos, y lo experimentado por el Narrador, tanto en ausencia, como ahora en presencia de la joven, es tan perfecta que confirma como real algo que, una vez sucedido, la razón intenta, por irracional, atribuir a la alucinación, a un hechizo instantáneo e inexplicable, o a una broma preparada por alguien:

La tensión mística me había abandonado, era ya poco más que un recuerdo desvanecido. En su lugar se repetía la sensación de ser burlado, la convicción de hallarme envuelto en una farsa cuya contradictoria naturaleza me la hacía ininteligible, pero que dejaba de serlo si admitía como verdadero el absurdo de que aquel hombre fuese Leporello y don Juan el otro (1963: 42-43).

Por consiguiente, el tratamiento que se da al espacio en esta novela desempeña, además de otros papeles, la función de simbolizar a un mito, presentándose en lugar de él. El espacio adquiere así, como arriba adelantábamos, la categoría de *signo* que, en definición de Umberto Eco:

[...] no es solamente un elemento que entra en el proceso de comunicación [...] sino que es una entidad que forma parte del proceso de significación [porque] aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa [no representando la totalidad del objeto que sustituye, sino representándolo] desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilidad práctica (1980: 22, 27 y 28).

Efectivamente, ante el Narrador, y en consecuencia ante el lector, no aparece don Juan, sino algo que lo significa; pero no en la totalidad de sus atributos, sino sólo en uno muy concreto: la impresión amorosa que causa en la mujer; impresión que por medio del signo que le sustituye —el espacio— es experimentada por el Narrador, funcionando como código el acervo cultural que éste posee. Por tanto, si el signo es vivido como auténtico al ser provocado por objetos reales, el objeto o ente al que sustituye obtiene la misma naturaleza, convirtiéndose también él en auténtico y real.

Así pues, el espacio es un factor sustancial en esta novela: impregnado por una determinada atmósfera, es percibido por el Narrador como elemento de legitimación de unos personajes y de una situación, racionalmente increíbles y realmente improbables. Convertido en espacio psicológico, a medida que la acción avanza, se proyecta sobre el personaje conformándose en móvil de su conducta, determinando sus acciones y erigiéndose, a la vez, en una proyección de sus sentimientos.

La trama subordinada devuelve a don Juan a los lugares en los que tradicionalmente se ha desarrollado el mito. Torrente Ballester nos presenta a un protagonista español, cuya aventura

fundamental acontece en Sevilla, y que ha dejado huellas de sus pasos en Italia, antes de regresar a su ciudad de origen. Dicho de otra manera, la trama subordinada adoptaría una de las cuatro formas de espacialidad literaria de que nos habla Genette¹³; esto es, la concepción de la literatura en su conjunto como una inmensa producción intemporal y anónima. De manera que el lector de don Juan lee esta obra sobre un fondo implícito de referencias culturales que generan una superposición de tiempos, más o menos contemporáneos con los tiempos subyacentes, en el espacio ilimitado de la producción literaria.

La vida de don Juan discurre además por espacios de indudable relieve: Salamanca y su Universidad acogen a don Juan en su etapa de estudiante¹⁴; allí, en contraste con el ambiente general del mundo estudiantil, don Juan se dedica al cultivo del espíritu, al estudio de la Teología y al noble arte de la esgrima. También es Salamanca el espacio en que se desarrolla la «Narración de Leporello», que ocupa el capítulo II. Las notas espaciales realistas: alusiones al Tormes, «Dormía Salamanca, y por la ventana abierta llegaba el rumor del río» (1963: 72); referencias a la riqueza monumental y arquitectónica de la ciudad, «alguien que los vio venir de lejos se acogió al refugio de un pórtico... Entraron en el palacio de la Santa Inquisición» (73-74); y citas de algún lugar concreto, «Pasaron de prisa por la plaza de la Universidad, buscando un figón, y del colegio de los Irlandeses llamaron a don Juan» (1963: 92), construyen un espacio material que, por real, presta realidad a la historia fantástica contada por Leporello

Pero la aventura fundamental de don Juan, su fatal encuentro con el Comendador ocurre, como era de esperar, en Sevilla. La vida sevillana se adivina en cada rincón: el calor, la humedad del río, los patios interiores, el aroma de las flores, celosías y callejas ensombrecidas. Si Salamanca simboliza el retiro espiritual, la inocente castidad, Sevilla inaugura para don Juan el mundo de los sentidos. El goce sensorial transforma el espacio y los objetos adquieren nuevos matices. La descripción nos trae, el embrujo de la noche andaluza, en pinceladas dejadas aquí y allá, intensificando, cada vez, lo percibido: «En las calles lunadas había perfume de flores, y suspiros en los rincones y en las rejas» (1963: 192). La noche es una prolongación feliz del hechizo que domina al personaje: «en una noche perfumada en que el roce de la brisa sobre la piel era como una caricia de mujer. ¡Cómo entraba en mi cuerpo la noche sevillana!» (1963: 220).

Así pues, Sevilla, como lugar de acción, responde a una acomodación del autor a la tradición mítica española; y, desde la perspectiva del significado, representa el despertar del personaje a la vida, el conocimiento de los placeres del mundo, la valoración y análisis de las experiencias sensoriales. El héroe sensual, el mito del amor surge en Sevilla.

¹³ Gerard Genette, en «La Littérature et l'espace», habla de cuatro formas de la espacialidad literaria: 1.-La espacialidad de la lengua como sistema de relaciones diferenciales (frente a la temporalidad del habla). 2.-La espacialidad de la escritura. 3.-El espacio creado por las figuras de retórica: La multiplicidad de sentidos de la expresión literaria crea un espacio semántico que contiene el significado aparente y el real, aboliendo la linealidad del discurso. 4.-El espacio de la literatura en su conjunto (llamado por otros autores 'intertextualidad') (1969: 43-47).

¹⁴ También el héroe de Espronceda, Félix de Montemar, «segundo don Juan Tenorio», es, como declara el título del poema, un estudiante en Salamanca. Para la procedencia de los materiales empleados por Espronceda véase la «Introducción» de Robert Marrass a la edición de *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.

En suma, Torrente muestra aquí todo su talento y su oficio de escritor avezado. La elección de los espacios no podía ser más idónea: necesitaba un espacio urbano, una gran ciudad para que la extravagancia de sus personajes fuese inadvertida, esto es, para que pudieran llevar a cabo sus acciones en el más absoluto anonimato. París, y concretamente el populoso barrio latino es el elegido. Allí se desarrolla la trama principal, es decir, allí vive el don Juan del siglo veinte. Todo lo demás se desarrolla en los espacios míticos habituales: no podía ser de otra manera si se desea buscar coherencia entre tradición, tema y desarrollo del mismo. Pero además, en la obra de Torrente el espacio no posee sólo adecuación, adquiere también valores simbólicos y, en ocasiones cruciales, alcanza tal protagonismo que llega a convertirse en coadyuvante o determinante de las acciones del protagonista. Esta especial configuración del espacio es, sin duda, algo original de la obra de Torrente, ausente en la tradición que en ningún momento le confiere tal relevancia.

Bibliografía

- ECO, U. (1980): *Signo*. Labor, Barcelona.
- GENETTE, G. (1969): «La Littérature et l'espace», *Figures II*. París, Du Seuil.
- GULLÓN, R. (1980): *Espacio y Novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- MARCO, J. (1976): «Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester» en *Novela actual española*. Madrid, Fundación Juan March, Colección Encuentros.
- MARRAST, R. (1985): «Introducción» a la edición de *El estudiante de Salamanca*. Madrid, Clásicos Castalia.
- NOVO, Y. (1980): *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-BUSTAMENTE MOURIER (1995): «Don Juan, de Torrente Ballester: el monstruo en su laberinto», en J. BLASCO, R. DE LA FUENTE y A. MATEOS, coords., *José Zorrilla. Una nueva lectura*. Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, pp. 461-477.
- REIGOSA, C. G. (1983): *Conversas de G. T. B.* Santiago de Compostela, Ed. Sept.
- RICO, Fco, dir. (2015): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, volumen 47.
- RISCO, A. (1982): *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1963): *Don Juan*. Barcelona, Destino, Colección Áncora y Delfín.