

## LARVA. BABEL DE UNA NOCHE DE SAN JUAN, DE JULIÁN RÍOS O EL VÉRTIGO DE IDENTIDADES DE DON JUAN TENORIO

JULIÁN RÍOS' *LARVA. BABEL DE UNA NOCHE DE SAN JUAN*,  
OR DON JUAN TENORIO'S VÉRTIGO OF IDENTITIES

Alessia FAIANO

Università degli Studi di Verona (Italia)

**Resumen:** El objetivo de este artículo es poner en relación el mito de Don Juan Tenorio con la novela *Larva. Babel de una noche de San Juan*, de Julián Ríos. Partiendo del análisis de las funciones esenciales que constituyen este mito literario, en estas páginas se examinará cómo nuestro autor se apropia de ellas para construir una obra, personalísima y compleja, que rompe con los patrones de la novela tradicional.

**Palabras Claves:** mito, Don Juan, *Larva*, máscaras.

**Abstract:** The aim of this article is to relate the myth of Don Juan Tenorio with Julián Ríos's novel *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Starting from the analysis of the essential functions that constitute this literary myth, these pages will examine how our author appropriates them to build a very personal and complex book, that breaks with the patterns of the traditional novel.

**Key words:** myth, Don Juan, *Larva*, masks.

Aunque no es fácil acercarse al mito de Don Juan Tenorio –y a sus diferentes reelaboraciones a lo largo de los siglos–, es indudable que este, al igual de lo que ocurre con algunos de los más importantes mitos y personajes clásicos, sigue ejerciendo su poder de fascinación y de identificación, incluso en la época contemporánea. Las razones de dicho atractivo son múltiples.

En primer lugar, porque Don Juan constituye uno de los mitos literarios (Albouy, 1969:9; Sellier, 1984:112-126; Brunel, 1988:8-9; Siganos, 1993:26-32; 2005:96)<sup>1</sup> más universales y prolíficos de la cultura occidental, que ha dado lugar a la aparición tanto de un elevado número de obras de ficción –manifestándose en el teatro, en el arte y en la música, pero también en el cine, la televisión, lo multimediático y el *performance*– como de pensamiento, y, por esta misma razón, es uno de los más estudiados y analizados desde las perspectivas más diversas (Rank, 1932; Farinelli, 1946 [1896]; Gendarme de Bévoite, 1907; Weinstein, 1959; Marañón, 1967; Casaldueiro, 1975 [1938]; Sauvage, 1953; Singer, 1993 [1854]; Macchia, 1991 [1966]; Massin, 1993 [1979]; Watt, 1996; Becerra, 1997; Losada, 1997; Pérez-Bustamante, 1998; Brunel, 1999; Fernández, 2000; Wrigt, 2007; Dobry, 2017; Niola, 2019)<sup>2</sup>.

En segundo lugar, porque, debido a su carácter hipertextual<sup>3</sup> (Genette, 1982; Chauvin, 2005: 175), interdisciplinar<sup>4</sup> (Nielsen, 1994; Rovelli, 1994; Losada, 2010; 2013; 2015; 2016), polifacético y palingenésico, el relato mítico, desde su aparición en el siglo XVII hasta la actualidad, ha sido sometido a un proceso de metamorfosis progresiva que le ha permitido asumir múltiples identidades –enmarcadas en el contexto sociológico, cultural, estético y biográfico (en relación con el autor) en el que han surgido–, aunque manteniéndose siempre reconocible en los tres elementos esenciales que lo

<sup>1</sup> La mitocrítica actual, asentándose en las nociones de mito étnico-religioso apuntadas por Mircea Eliade (1963) y Claude Lévi-Strauss (1958; 1964), está de acuerdo en afirmar que Don Juan puede ser considerado un mito y, además, un mito literario, puesto que surge de un texto literario concreto –*El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* (Tirso, ¿1630?)– y comparte con el mito étnico-religioso la misma saturación simbólica, la estructura cerrada, la repercusión social y la perspectiva metafísico religiosa de la existencia.

<sup>2</sup> La bibliografía dedicada bien al estudio crítico del mito de Don Juan bien a la producción literaria anterior y posterior a la aparición del *Burlador* es inmensa. Por lo tanto, nos hemos limitado a indicar una breve selección de textos básicos para el acercamiento al estudio del mismo.

<sup>3</sup> Nos referimos a la teoría de la hipertextualidad postulada por Gérard Genette. La mitocrítica, en su acepción más contemporánea, se apropia de la *hipertextualidad* de Genette, puesto que se centra en la relación *hipertextual* entre dos textos: cada reescritura puede considerarse como el *hipertexto*, texto B, nuevo y diferente, que reformula un *hipotexto*, texto A, anterior al texto B.

<sup>4</sup> Los estudios actuales en el campo de la mitocrítica se inscriben dentro de la interdisciplinaridad y de la multimedialidad. En efecto, afirma José Manuel Losada Goya: “La mitocrítica, disciplina que estudia los mitos [...], es por naturaleza interdisciplinar: aúna las aportaciones de la teoría literaria, la historia de la literatura, las bellas artes y los nuevos modos de difusión en la era de la comunicación. [...] Se justifica entonces la necesidad de un acercamiento, de una metodología que permita comprender la complejidad del mito y sus manifestaciones en la época contemporánea” (Losada, 2015:9). Esta nueva metodología, concebida por Losada Goya y llamada “mitocrítica cultural” (Losada 2015; 2016) desarrolla el concepto de “irradiation” postulado por Brunel (Brunel y Chevrel, 1989:29). Asimismo, se funda en el concepto de “dinamismo interdisciplinar” (Losada, 2013:11) del mito y se propone estudiar las manifestaciones míticas en campos diferentes, como la literatura, el cine, la televisión, el teatro, la escultura, la pintura, la música, la danza, los videojuegos, la publicidad, etc.

constituyen. En efecto, es en la presencia y la evolución de dichas tres "invariantes" (Rousset, 1978:134)– es decir, la muerte, el héroe y el grupo de las mujeres seducidas o burladas– donde reside la razón fundamental de la vitalidad y pervivencia del mito de Don Juan y que, en nuestra opinión, se relaciona con algunas de las funciones esenciales que desempeña desde su origen y que, como comentaremos a lo largo de estas páginas, constituyen las bases en las que se asienta también la interpretación del mismo según Julián Ríos.

Así, pues, la historia de Don Juan, aunque tenga su aplicación formal en géneros y medios distintos, desarrolla un discurso que expresa un valor trascendental o metafísico. En su origen este elemento residía en la presencia activa de la muerte, agente de unión con lo sagrado y el más allá, encarnada en una calavera o, en sus versiones más reconocidas, en la estatua de piedra del Comendador, guardián del orden social y religioso, que volvía para castigar al protagonista. Con el paso del tiempo, el primer elemento constante del mito ha asumido formas y significados diferentes: a veces ha mantenido su función principal y, otras, en cambio, ha afectado al sustrato mítico del relato.

Con respecto a la función desempeñada por el héroe, podemos afirmar que este personaje, en su manifestación mítica, desempeña una función ritual de celebración de la vida y de la muerte y, con su acentuado vitalismo, un desafío de la primera a la segunda, pues fiel al motivo originario del "tan largo me lo fiais", decide gozar de los placeres que le ofrece la vida, sin preocuparse por las consecuencias de sus acciones. Estos dos principios fundamentales constituyen, como es sabido, el núcleo mítico ya en su primera versión, tal como se manifiesta en el título bimembre del drama de Tirso, donde encontramos el "burlador", seductor, amante de la vida, del placer erótico y de la libertad, contrapuesto al "convidado de piedra", que, como acabamos de decir, representa el guardián del orden establecido y el portavoz del castigo divino. Es indudable que, en su origen, en la España del siglo XVII, Don Juan era más bien un *exemplum ex contrario*, es decir un modelo moral que se exponía para mostrar cómo no había que obrar. Sin embargo, las reinterpretaciones trasgresoras del mito de Don Juan surgidas en la época contemporánea contradicen esa idea del *exemplum ex contrario*, presentándolo como ejemplo positivo de vitalidad y de capacidad de disfrutar de los goces de la vida.

Por otra parte, y quizá la más representativa para el asunto que nos interesa, el mito de Don Juan cumple una función subversiva y liberadora. En efecto, este personaje se ha convertido en la proyección del comportamiento humano que pone en discusión la responsabilidad del individuo en relación consigo mismo y con la sociedad de la cual es miembro activo. Por consiguiente, la trasgresión de Don Juan –que se manifiesta por medio de la seducción– pone en crisis los valores establecidos, sean éticos, morales, políticos o religiosos, en los que se sustenta la vida social de cualquier época. Sin embargo, este rasgo se ha mantenido constante en casi todas las versiones del mito posteriores al drama de Tirso, sublimándolo en alguna ocasión, parodiándolo o convirtiendo al héroe en un ser arrepentido en otras.

Asentándonos en estas premisas, por lo tanto, no debe extrañar si en el proceso de reelaboración del relato mítico, la figura de Don Juan Tenorio –aunque manteniendo, a través de todas sus metamorfosis, sus rasgos constitutivos reconocibles– ha ido deslizándose de los lazos que lo veían

atado a un discurso patriarcal y modelo de masculinidad ideado por el imaginario colectivo hispánico, para convertirse en un símbolo de exaltación de la vida ante a la muerte y de liberación frente a los agentes opresores de los valores y aspiraciones en los que se fundamenta. En el gradual proceso de “desmitificación” (Becerra, 1997:173-174) al que ha sido sometido, sobre todo entre los siglos XX y las primeras décadas del XXI, no obstante, queda evidente su potencialidad subversiva como elemento de liberación de las presiones del control social o religioso y de los tabúes relacionados con la sexualidad, al tiempo que promueve un sentido lúdico y desenfadado de la vida y de evasión frente a lo trascendental.

De entre todas las reelaboraciones del relato mítico que nos ocupa y que han aparecido en la España contemporánea, la novela *Larva / Babel de una noche de San Juan* (1983), de Julián Ríos, es, sin duda, una de las más representativas. No solo porque, como la crítica ya ha puesto de manifiesto (Sánchez Robayna y Díaz-Migoyo, 1985; Chiampi, 1986; Rodríguez, 1996:193-198; Castells, 1999:21-44; Pagès, 2000 y 2007), esta representa una de las interpretaciones del mito de Don Juan más vanguardista, experimental y de corte posmoderno que ha aparecido en España, sino porque en ella, el autor se decanta por tratar el mito desde una perspectiva experimental que rompe con la lógica de la narración tradicional, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo de una forma innovadora, a menudo irónica, y difícil de encasillar. Además, en esta obra, el despojamiento del relato mítico de sus señas identificativas se hace incluso más evidente, las referencias intertextuales se multiplican y se funden entre ellas, y el discurso autorreflexivo y el metaficcional suspenden la verosimilitud de la narración para atraer y desestabilizar al lector. El resultado de este fascinante mecanismo de escritura, que el mismo Ríos denomina como “escrivivir” y que transforma el libro “en motivo de devoración” (Ríos y Fernández Porta, 2018:15) y la literatura en “liberatura”, es una obra en la que el autor pone en relación la deconstrucción del tratamiento del mito, distorsionando los elementos que lo constituyen y fragmentando su identidad repartiéndola entre varias figuras –representadas como fantoches y máscaras– con la del lenguaje, a su vez liberado de los lazos en los que se encuentra atado tradicionalmente.

La acción, muy reducida, se desarrolla durante la verbena de San Juan en el Londres nocturno, “alienado” (Ríos y Fernández Porta, 2018:15)<sup>5</sup> y contemporáneo al del autor y cuenta la aventura vivida por Milalias, “un español que ha dejado la España de la dictadura por la vida libre de Londres” (Ríos y Faiano, 2020), disfrazado de Don Juan, y de Babelle, su compañera y novata doña Juana. La obra acaba con la muerte del protagonista y su reencarnación en el cuerpo de una niña.

Sin embargo, el título de la novela merece una reflexión inicial. La alusión a la larva no es nada casual, pues alude a una serie de metamorfosis que, en la interpretación del autor, se hacen posibles en una noche mágica, como la de San Juan, en la que todos los personajes pueden cambiar de identidad y asumir otras más acordes a sus gustos. Además, el autor subraya la relación entre este título tan emblemático y el héroe mítico, que se inscribe en el signo del disfraz y del carnaval, nada más empezar

---

<sup>5</sup> Así explica el autor el uso de este término: “ese *alien*, en el sentido inglés, que está en el espacio en que uno se considera extranjero”.

el texto: “En la noche de San Juan? Sí, en la mascarada de una noche oscura de Don Juan [...] Y detrás, a pocos pasos, un Don Giovanni tétrico ( : sombrero de ala ancha negro con plumas blancas, antifaz negro, capa negra) [...] El Ternorio! Don Juan Trenorio!” (Ríos, 1983:13)<sup>6</sup>. En esta cita el motivo del mimetismo en directa relación con el mito está muy presente: se evoca la noche, la oscuridad, las máscaras y el disfraz; elementos que, como es sabido, Don Juan aprecia y a los cuales recurre bien para ocultar su identidad –caracterizándose como el “hombre sin nombre” del *Burlador* (Tirso I, 1)–, bien para perseguir a las mujeres. Asimismo, el hecho de que el autor aluda a una larva remite alegóricamente a los acontecimientos que ocurren en el desenlace de la novela: Milalias/Don Juan, tras ser ajusticiado por mano de sus víctimas, renace transformado en un ser femenino. Esta metamorfosis transgénica, junto con la comparación del protagonista con una máscara o una sombra, y la ampliación del tema de la identidad fluida que afecta a todos los personajes de la novela, parece sugerir, una vez más, que el mito de Don Juan en su interpretación moderna no solo ha perdido su original transcendencia, sino que sus tratos identificativos están fragmentados y repartidos entre varias figuras.

Esta pérdida de valores clásicos se hace evidente también en la dificultad interpretativa de una narración variable, ambigua y siempre interrumpida. Estas características forman un hipertexto en el cual, como afirmaba Elsa Dehennin,

[...] todas las modalidades de la transtextualidad registradas por Genette se combinan no sólo masiva y declaradamente, sino con 'exceso' deliberado: el paratexto, el intertexto - entendido como copresencia explícita o implícita de dos o más textos - el metatexto y la transformación siempre humorística, paródica, de hipotextos ya paródicos de Rabelais a Joyce pasando por Cervantes, condicionan una lectura que será todo salvo lineal, continua, referencial, fácil (1995:68).

En otras palabras, para Julián Ríos escribir es jugar con el lenguaje, explorando todas las combinaciones formales y semánticas posibles que se establecen en la relación entre significado y significante. De este modo, dota a su novela de aquel carácter dialógico y polifónico del que hablaba Bajtín, por lo cual “la palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos” (2003 [1929]:295). Sin embargo, el resultado de este proceso es un texto que, como diría Barthes “desacomoda [...], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector” (1982 [1973]:13). Así, pues, el escritor juega en su novela tanto con las cinco categorías de la transtextualidad detectadas por Genette (1982) como con todos los niveles que componen el sistema lingüístico –es decir, la fonética y la fonología, la morfología, la sintáctica, la semántica, la pragmática y la lexicología– para construir un texto que podríamos definir, citando el subtítulo de la novela, babélico. A este propósito, resultan ejemplificativas las palabras que de reciente dedicaba Stéphane Pagès al hablar de esta novela:

La década de los setenta corresponde a una España finisecular: la España franquista del Caudillo. Ahora bien, frente a esa España ensimismada, agotada y asfixiada, que dio la espalda a la modernidad y a cualquier novedad rechazando cuanto es ajeno a lo castellano, *Larva* resultó ser como una bocanada de luz fresca en medio de las tinieblas [...] Pero, sobre todo, en un acto de resistencia creadora, concibió y opuso un

<sup>6</sup> Las citas del texto remitirán siempre a esta edición (Ríos, 1983) y llevarán solo el número de página correspondiente. Ríos utiliza una lengua muy personal e innovadora que se aparta del español estándar incluso por lo que respecta a las convenciones gráficas.

*monstruo* de subversión, de cosmopolitismo y de novedad, extremando la libertad y la apertura en todos los niveles de la escritura abierta a múltiples idiomas [...], con préstamos y juegos de palabras translingüísticos que son un caso de hápax en su mayoría [...], un discurso trufado de referencias transgenéricas y universales y un signo polirreferencial sin verdadera fijación semánticas desde el punto de vista lingüístico. [...] *Larva* también es una novela sinestética, sensible al arte visual, con muchas referencias pictóricas subyacentes y [...] fotografías. Así, al fin y al cabo, *Larva* es el arquetipo de una novela total cuyo programa es levantar diques y fronteras para celebrar la sinfonía de la asimilación y de la libertad creadora (2018:27-28).

Todo esto se hace evidente ya en la estructura formal de la obra, que se compone de cinco capítulos, en los que el relato propiamente dicho se encuentra en la página derecha, mientras una serie de notas, que al contrario de su función tradicional confunden más que aclarar el significado del texto, se posicionan en la izquierda. A estas partes se añaden unas notas conclusivas escritas por Babelle que se denominan “de la almohada” (9), en las que se recopilan las aventuras eróticas del protagonista; un álbum de fotografías perteneciente a la joven, donde aparecen algunos lugares de Londres que se mencionan en la obra; y, finalmente, un curioso índice de nombres, en donde las entradas no corresponden con exactitud a las que se encuentran en el texto principal. Por lo tanto, la narración se desarrolla a lo largo de todas las partes que componen la novela, convirtiendo los paratextos en elementos integrantes del relato. Por esta razón, Daniel-Henry Pageaux (2008:135) apuntaba que la lectura de la novela se produce, más que circularmente, en espiral<sup>7</sup>, debido al continuo pasaje del texto de las páginas impares a las dos series de notas y también al álbum fotográfico. Asimismo, el lenguaje utilizado por el comúnmente llamado Joyce español no es nada convencional: neologismos, palabras aglutinadas, extranjerismos, mezcla de unidades lexicales de procedencia diferente se combinan para formar juegos de palabras, anagramas y frases que transmiten al lector múltiples significados.

La ambigüedad formal de la obra se mantiene también por la presencia de tres narradores principales, que multiplican el foco de la narración: el primero, que se designa explícitamente en su función, es llamado Herr Narrator; los otros dos son Milalias y Babelle, también protagonistas, como ya hemos dicho, de la novela. Es evidente que, como ya había apuntado Pageaux (2008:135-136), esta tríade remite a las tres constantes del mito detectadas por Rousset en 1978. Sin embargo, en *Larva* dichos patrones se invierten y se mezclan, convirtiendo al héroe en víctima, acentuando el rasgo vengador de las mujeres y recurriendo a un tratamiento original del castigo divino.

Por lo que atañe a Herr Narrator, su dúplice función de narrador y Comendador se denota ya en la primera nota del texto:

No hay folía a dos sin tres?, se preguntaba una noche el inaudito calculador de los mil alias papeleando con su bella babélica [...] en la torre de papel. Babelle, Milalias y... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrílocuelo que malimita nuestras voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escribimos a la diablo. Loco de partida doble, *Narr* y *Tor*, por eso le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon. Ya lo conocerás... En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón (12).

En este fragmento, Milalias (“mil alias”), acompañado por Babelle (“bella babélica”) se levanta en contra de Herr Narrator y lo acusa de plagio, tal como indica el neologismo “malimita”. No obstante,

<sup>7</sup> Recordamos también que *Espiral* es el nombre de la colección de la editorial *Fundamentos* creada y dirigida por Ríos en los años setenta.

lo que llama más la atención de esta cita es el sustantivo aglutinado “ecomentador”, que remite a tres significados distintos: siendo Herr Narrator el personaje que repite (eco), pero también el que comenta (comentador), esta figura parece designarse como el doble del autor, quien en su reescritura recupera los elementos fundamentales del mito para comentarlos y reinventarlos. Además, el parecido fonético entre “ecomentador”, “Comentador” y “Comendador” permite el acercamiento entre la figura de Herr Narrator y la de la Muerte encarnada tradicionalmente en el Convidado de piedra. La fusión entre estos dos personajes se explicita en muchas ocasiones, como, por ejemplo, donde se lee, “Interp-e-o-lación del Comendador, alias Herr Narrator” (14) y “Nota forzada del Comentador alias Herr Narrator” (290), respectivamente. La presencia de la estatua de piedra, que vuelve desde el más allá para vengarse, se hace evidente, en cambio, cuando se la compara a la Piedra de Rosetta: “De piedra ha de ser la Rosetta [...] Y de piedra el convidado! [...] el Comendador blanqueado que estaba de estatua junto a la puerta. Ya le llegará el justo castigo al castigador, y a sus compinches” (105). En otro momento se lee: “taconeaba taladrantemente la estatua del Comendador [...] con un libro de mármol abierto entre sus manos marmóreas y mirando ausente en torno” (427). Ambas citas hacen hincapié también en el poder de la escritura, volviendo a confirmar la teoría según la cual Herr Narrator, además de personificar al Comendador, representa el doble del autor. De esta manera, como explicaremos a continuación, Ríos despoja a este personaje de su función originaria, otorgándosela, en cambio, al grupo de las mujeres seducidas.

Con respecto al segundo elemento constante del mito, en la novela de Ríos este se triplica: por un lado, se halla Babelle, coprotagonista junto a Milalias; luego, se encuentran las casi sesenta mujeres seducidas; y, por último, la niña en que se reencarna el héroe, no por casualidad llamada Juana. El autor concede a todos estos personajes el mismo espesor que se empezó a conferir a las figuras femeninas a partir del romanticismo y que se fundamentó en algunas interpretaciones del mito de los siglos XX y XXI (Crescioni Neggers, 1977:103-109; Soriano, 2000; Ortiz, 2007; Faiano, 2020:158-176 y 255-268)<sup>8</sup>. No obstante, las funciones desempeñadas por cada uno de los subgrupos femeninos son bien distintas. En primer lugar, el personaje de Babelle alude al de la heroína romántica por

---

<sup>8</sup> Entre finales del siglo XIX y la mitad del siglo XX, han venido perfilándose otras tendencias, a nuestro entender, innovadoras, que están relacionadas con el proceso de feminización del personaje de Don Juan y el donjuanismo. En efecto, a medida que Don Juan se ve desvirtuado de sus rasgos masculinos, los personajes femeninos van cobrando un papel de mayor relevancia, dejando de ser simples sombras o un mero número en un catálogo infinito –concepción típica del mito barroco–, o bien contribuyendo a la conversión del héroe, idea que tanto aprecio consiguió desde la Elvira de Molière (2013 [1665]), hasta la Inés de Zorrilla (1993 [1840]), y que ha dado lugar al nacimiento de una multitud de heroínas que han poblado las versiones posrománticas del mito. Es indudable, además, que este nuevo tratamiento nace en el seno de un proceso de reivindicación por parte de las mujeres de sus derechos en ámbitos diferentes, tales como el social, el legal y el laboral, empezado a finales del siglo XIX, aunque llega a España con retraso respecto a lo que venía sucediendo ya en muchos países europeos. Por lo tanto, y al contrario de lo que había previsto Rousset (1978:67), la heroína moderna, perdiendo el rasgo salvífico de la Anna romántica, ni desaparece, ni se convierte en una mujer entre otras muchas, sino que adquiere una serie de identidades nuevas. En efecto, en el proceso de reinención y reelaboración del mito puede ocurrir que se traspongan los rasgos propios de Don Juan a los personajes femeninos, convirtiéndolas a ellas en “heroínas donjuanescas” (Soriano, 2000:159), reforzando en algún momento su capacidad seductora, de *femmes fatales* o su actitud burlesca, y, solo a veces, rescatando su carácter rebelde frente a los dogmas de la sociedad. En otras ocasiones, en cambio, el mito sirve para dar cuenta de la situación de la mujer en la época, sin que la protagonista asuma los caracteres del famoso seductor.

representar el *alter-ego* de Milalias, la compañera elegida que no tiene razón para condenarle. Asimismo, en su papel de discípula del protagonista, la joven emprende un proceso de metamorfosis personal, por lo cual se les trasponen los rasgos del seductor y del libertino que tradicionalmente pertenecían a Don Juan. Por otra parte, su figura se funde con la del criado del héroe, puesto que es ella quien se hace cómplice de las aventuras de Milalias, a la vez que guarda la famosa lista de las seducidas en las ya citadas “Notas de la almohada”. Pageaux insiste en la importancia que este personaje ejerce en la narración, no solo como musa inspiradora de Don Juan y recopiladora de sus aventuras, sino también porque en su papel de narradora se considera al mismo nivel que el héroe. De hecho, según el estudioso francés,

[...] Babelle, compagne de Milalias/Don Juan, l’accompagne dans ses conquêtes. Elle l’aide, elle est comptable de ses aventures. Elle compte et conte, raconte. Elle est à la fois celle qui archive les aventures dans les « Notes » et l’inspiratrice, une sorte de super-muse. Elle est la *novia eterna* [...], la première, l’unique entre toutes les femmes (2008:138).

Así, pues, si la joven contribuye a la redacción de la historia de Milalias, este último, por su parte, la convierte en la heroína de su novela:

Tú eres la prima donna assoluta de mi ópera [...] Eres la protagonista que yo andaba buscando, le había dicho in illo tempore, cuando se encontraron por azar en la estación de Paddington [...] La halagaba llegar a ser un personaje de novela? La bautizó Babelle [...] quizá porque solía balbucear en sueños, litanie polyglotte, en múltiples idiomas y dialectos nocturnos (40).

Sin embargo, la función desempeñada por el grupo de las seducidas es la antítesis de la de Babelle, puesto que Julián Ríos convierte a las víctimas de Don Juan en las ejecutoras de su castigo. De este modo, el autor priva tanto al seductor mítico, como a la figura del Comendador de sus valores tradicionales: Don Juan de verdugo pasa a ser víctima y la Estatua se reduce a mero comentador de la historia. Asimismo, en el texto se subraya la violencia con que las mujeres ejecutan su venganza, comparándola a la de una ronda de “furias que [...] le daba vueltas como a un peonzo y manotadas a voleo gritándole palabras atropelladas. Círculo vicioso? [...] Ahora le sacan la lengua! Ladrán, abuchean, ridiculizan, vejan, afrentan” (305). La ferocidad aumenta y se intensifica, tal como demuestra la acumulación vertiginosa de verbos sin puntuación entre los fragmentos, al tiempo que reproduce el movimiento circular de la ronda:

[Las mujeres] acogotan ahorcan apalean apuñalan apedrean aporrean apuñetean arañan azotan baten cachetean cascan cocean chicotean dentellan empalan enlodan fustigan golpetean horadan inflaman jarrean jeringan knutean latigean llagan magullan navajean ñequen oprimen rasgan rompen sacuden santiguan descristianan trompean vapolean xilofonizan yugulan zurran (407).

El motivo de la venganza, como es sabido, se acompaña al del “tan largo me lo fiais” y al del nunca realizado arrepentimiento del héroe, ambos procedentes del mito originario. En su versión, Julián Ríos trata estas temáticas desde el punto de vista de las mujeres, eludiendo tanto la figura del criado, asumida, como hemos dicho anteriormente, por Babelle, como la del Comendador, convertido en narrador y comentarista de la historia. De hecho, con respecto al primer tema, son precisamente las seducidas que recuerdan a Milalias “que no hay plazo [...] que no se cumpla” (319), citando

directamente una parte del título de la comedia de Antonio de Zamora (1834 [¿1713?]). Por lo que atañe al segundo, en cambio, no se concede al seductor la oportunidad de redención, puesto que las mujeres, tras juzgarlo y condenarlo, le notifican que: “arderás para siempre. No preguntes por quién redoblan las campanas. No hay redención para ti!” (405)<sup>9</sup>. Por lo tanto, el castigo final se revela conforme a las injusticias subidas por las mujeres: Milalias acaba castrado y, en último término, es asesinado.

Pero, como ya se ha anticipado, en la interpretación del autor, la muerte es, a la vez, resurgimiento. Milalias/Don Juan muere a cargo de la mujer para renacer, gracias a esta, en un cuerpo de niña:

Para ti. La gran ocasión. No era lo que buscabas? Entre! En el antro de la mujer. Hoy en la tripa y mañana Dios dirá. Así en el fin como en el inicio. Entrar sucio y salir limpio [...] Naces entre heces y fenece y renaces. [...] Parto. Corto. Con el cordón de tu corpiño mi niño menino. Entra en nosotras y saldrás todo nuevo bajo el sol. De medianoche! Te damos a luz en la noche cerrada [...] Au! Ya te sacamos. Qué? Sh! Que tiene la tiña? Sh! Una riña? Una piña? Una niña! [...] Juana (413).

En este fragmento parece evidente la metáfora de la muerte como purificación. No obstante, el hecho de condenar al héroe a renacer encarnado en la pequeña Juana rompe una vez más con el tratamiento tradicional del mito. El significado que el autor parece comunicarnos en el desenlace de la novela es que el héroe, a partir de ese momento, ya no renacerá eternamente igual a sí mismo. Su estirpe de seductores se ha acabado para siempre, abriendo paso a una nueva época: la de las seductoras.

El tercer narrador, como ya hemos anticipado, es Emil Alia, que es el nombre real que Julián Ríos atribuye a Milalias, aunque el autor lo somete a todo tipo de modificación. Este mecanismo demuestra la imposibilidad de atribuir al héroe mítico una sola personalidad. A este propósito, asumimos otra vez lo apuntado por Pageaux, quien afirma: “Ses multiples appellations renvoient aux grands noms qui composent ce que l’on appelle le mythe de Don Juan. Comme chez Lévi-Strauss, le mythe est la somme de toutes ses variantes” (2008:139). Todo esto se explicita en la nota 5 de la primera página de la novela, en la cual es evidente, además, la referencia intertextual al *Burlador*: “Don qué...? Quién?: Un hombre sin nombre. Sí, porque los tiene todos. Llamémosle, para abreviar: Don Johannes Fucktotum” (12)<sup>10</sup>. Por lo tanto, la ocultación de la identidad del héroe se constituye como el *leitmotiv* de la obra, bien sea recurriendo a las máscaras y a los disfraces utilizados en la noche carnavalesca de la verbena de San Juan, bien celando su nombre o tratando al personaje como una sombra depredadora que persigue a una mujer:

---

<sup>9</sup> En esta frase es evidente tanto la referencia a la novela *Por quién doblan las campanas*, en inglés *For Whom the Bell Tolls*, (1940), de Ernest Hemingway –cuyo motivo, como se sabe, proviene de la *Meditación XVII* (1624), de John Donne–, como el juego de palabra del neologismo “campanas”, que alude semánticamente tanto a la muerte, como a las penas de un condenado.

<sup>10</sup> De este neologismo, en donde se mezcla la palabra inglesa “fuck” con la latina “factotum”, se puede apreciar el carácter lúdico que caracteriza muchos de los pasajes del texto de Julián Ríos. En este enunciado el autor juega con el doble sentido representado por la unión de estas dos palabras, poniéndolas en relación, incluso, con la frase anterior que decía los tiene todos”. El juego semántico alude a la identidad indefinida del héroe, comparándola con la falta de distinción en asuntos sexuales que lo caracteriza.

Don Juan se embozó en su capa [...] La voy a perder (y se abría paso a codazos) entre esta tumultitud. Seré su sombra, hasta que pueda desenmascaramme [...] Esta cabezota loca [...] sigue sin oír la voz de su amor embozado. [...] ((Su sombra de la mala sombra? Y su eco, casi. Pero iba ida o como hipnotizada y no se daba cuenta, por lo menos al principio, que la negraznadora sombra, aspetta il corvo!, la seguía todo el tiempo.)) (17).

En otras palabras, Milalias funciona como doble de Don Juan –en su acepción de seductor y libertino–<sup>11</sup>, pero este doble, que es Milalias, tiene a su vez otro doble. El hombre manifiesta esta duplicación de dobles cuando, encontrando a otro personaje, que lleva su mismo disfraz en la fiesta londinense, se pregunta: “Otro doble? [...] Mi doble!?! [...] Un doble doble?” (305). El hombre asiste al castigo de este otro fantoche de Don Juan. Pero, por ser él el doble de este doble, la condena perpetuada por la multitud de mujeres se dirige también a él, según el mecanismo que hemos delineado en el apartado anterior.

Es interesante notar, además, que conceder al protagonista masculino también el papel de narrador de sus propias aventuras, contándolas desde una perspectiva personal e introspectiva, permite al personaje reflexionar acerca de su condición, dudando, como en el caso que acabamos de citar, de su estatuto mítico. Sin embargo, la novela de Ríos mantiene la ambigüedad propia de la narración polifónica, puesto que combina los pasajes narrados por el propio héroe con los de los otros dos narradores, tal como demuestra el fragmento que reproducimos a continuación, en donde se alude también a las múltiples seducciones del héroe:

Délict de lit..., Don Juan delirando liado en su capa. El hecho delictuoso... Desata! Todos esos enlaces... Lazos al retorcerse víboras anudadas. En camastros de fuego. Apenas se apaga uno se enciende otro. Fatuo, fuego eterno! El cuento de nunca acabar. Sigue haciendo números, y ya verás. Qué pesadilla que se muerde la cola!, y desperté empapado en sudor. En sopor. Y volví a adormilarme contando, hasta mil por lo menos (67).

Pues bien, si la última parte de la cita se atribuye fácilmente a Milalias, por el uso de la primera persona masculina, adivinar a quién, entre Herr Narrator o Babelle, pertenece la narración de la primera parte, en cambio, resulta más complejo.

En conclusión, Julián Ríos, en su novela *Larva*, pone en relación la deconstrucción del tratamiento del mito con la del lenguaje, proceso que, en opinión de Pageaux, remite a los conceptos de desmitificación y remitificación:

Ainsi, la construction verbale, le patchwork culturel qu’est le Don Juan de Julian Rios [sic.] est-il le lieu d’un double travail d’écriture, ou d’un double processus poétique : démythification (du point de vue du stéréotype espagnol du Don Juan macho) et rémythification par contamination avec d’autres mythes ou références européennes (2008:140-141).

De hecho, desde el punto de vista lingüístico, la obra es la imagen de la mítica Torre de Babel, a la cual se alude en el subtítulo, puesto que el autor combina y funde palabras de idiomas diferentes,

---

<sup>11</sup> Las referencias a la tradición francesa, inglesa y alemana del mito, que lo querían ateo y libertino, dibujado, además, como un seductor locuaz, ansioso de poseer a cada una de las mujeres solo por un instante se interponen a lo largo de toda la obra. En una ocasión, por ejemplo, se dice: “Libertino atrapado repasando viejos amoríos... libertino esclavo... loco por las mujeres y las palabras” (305).

bien sea en una frase, bien en una misma palabra, dotando al texto de unas nuevas significaciones que el lector debe descifrar continuamente. Asimismo, el autor renueva la modalidad de lectura de un libro, renunciando a la estructura tradicional y lineal del texto para apostar por una más fragmentada que dialoga con todas las partes que componen la obra. Por lo cual, la novela representa un ejemplo significativo de hipertexto metanarrativo, en donde los juegos de palabras, así como las numerosas alusiones intertextuales, permiten que el autor y el lector reflexionen no solo sobre el mito de Don Juan, sino también sobre la escritura en general. En este sentido resulta significativa una nota crítica de Herr Narrator, donde se lee: “Palabras sueltas... A desatar la lengua, deslenguado. Prosigue. Prose it, proscriptus! Prosit, langoureux! (Carmen mordax! : La double méprise pour un prose prospère mais périmée...) Il faut proserpinailler sur une prose si proustitouée et prostrée [...] Palabras sueltas, para llegar a la Liberatura” (422). Como resulta de la última frase de la cita –“Palabras sueltas, para llegar a la Liberatura”–, se trata de liberar el lenguaje de los lazos en los que se encuentra atado tradicionalmente, es decir, deconstruirlo y reconstruirlo. Así, pues, tal como señalaban Max Hidalgo Nácher y Mario Martín Gijón, *Larva* “aparece como una isla libre que se yergue a los cielos, que resiste contra la corriente y que, a quienes se adentran en ella, ofrece una actualidad pasmosa y abre los ojos a la posibilidad estética que no reniega de la ambición que evocan nombres como los de James Joyce, Arno Schmidt o Haroldo de Campos” (2018:10).

Este mecanismo se refleja también en el tratamiento del mito por parte del autor: los elementos que lo constituyen, como hemos tratado de delinear, son reelaborados desde una perspectiva distorsionada. El hecho de que, en *Larva*, Don Juan se compare con una sombra, un fantoche o un disfraz sugiere que en la interpretación de Julián Ríos el relato mítico, así como su héroe, se ha convertido en la sombra de sí mismo, privado, por tanto, de sus señas identificativas. Por otra parte, es igual de cierto que, aunque el mito ha sido despojado de sus funciones originarias –aunque permaneciendo reconocible en sus elementos esenciales–, esto no significa que no pueda renacer, dotado, eso sí, de caracteres distintos y de significaciones nuevas, puesto que, tal como afirma el autor:

Como la donna (sa chimère toujours recommencée), don Juan è mobile. Está en perpetua mutación y permutación. Es un mutante poliformo, Solo podemos captar cada vez, provisionalmente, un momento, una faceta, una variación del mito caleidoscópico. Y no es fácil encasillarlo [...] don Juan sigue transformándose en las múltiples versiones y perversiones de sus numerosos recreadores (Ríos y Faiano, 2020).

### Referencias bibliográficas

- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et Mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.
- BAJTÍN, Mikhail Mijáilovich (2003) [1929]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1982) [1973]. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo XXI.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997). *Mito y literatura: Estudio comparado de Don Juan*. Vigo: Universidad de Vigo.

- BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Editions du Rocher.
- BRUNEL, Pierre (1999). *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Edition Robert-Laffont.
- BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves (eds.) (1989). *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CASALDUERO, Joaquín (1975) [1938]. *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- CASTELLS, Isabel (1999). “Escribir la novela: Cervantes y Julián Ríos”, *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 12, n. 1, pp.21-44.
- CHAUVIN, Danièle (2005). “Hypertextualité et mythocritique”, en CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André y WALTER, Philippe (eds.) *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Éditions Imago, pp. 175-181.
- CHIAMPI, Irlemar (1986). “Las metamorfosis de Don Juan”, *Syntaxis*, n. 11, pp.43-57.
- CRESCIONI NEGGERS, Gladys (1977). *Don Juan (hoy). Innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*. Madrid: Taurus.
- DEHENNIN, Elsa (1998). “La vida sexual de las palabras según Julián Ríos”, en FLITTER, Derek (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, pp.64-71.
- DOBRY, Edgardo (2017). *Historia Universal de Don Juan*. Barcelona: Arpa editores.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- FAIANO, Alessia (2020). *Metamorfosis de un mito. Don Juan en las reescrituras españolas contemporáneas*. Tesis doctoral defendida el 9 de julio de 2020. Consultable en línea en el siguiente enlace: <<http://hdl.handle.net/10803/670495>>.
- FARINELLI, Arturo (1946) [1896]. *Don Giovanni*. Milano: Fratelli Bocca.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges [1907]. *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Paris: Librairie Hachette.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1958). “La structure des mythes”, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964). *Le cru et le cuit*, Paris: Plon.
- LOSADA, José Manuel (1997). *Bibliography of the myth of Don Juan in literary history*. Lewiston: Mellen.
- LOSADA, José Manuel (2010). *Mitos y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante.
- LOSADA, José Manuel (2015). *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlin: Logos Verlag.
- LOSADA, José Manuel (2016). *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlin: Logos Verlag.

- LOSADA, José Manuel (2013). “Dinamismo interdisciplinario”, en LIPSCOMB, Antonella y LOSADA, José Manuel (eds.) *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Bari: Levante, pp.11-13.
- MACCHIA, Giovanni (1991) [1966]. *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Milano, Adelphi.
- MARAÑÓN, Gregorio (1967). *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍN GIJÓN, Mario e HIDALGO NÁCHER, Max (2018), “Leer a Julián Ríos”, en MARTÍN GIJÓN, Mario e HIDALGO NÁCHER, Max (coord.) *Dossier: Julián Ríos, Quimera*, 411, Marzo de 2018, pp.10-11.
- MASSIN, Jean (1993) [1979]. *Don Juan. Mythe littéraire et musical. Textes réunis et présentés par Jean Massin*. Paris: éditions Complexe.
- MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin) (2013) [1665]. *Dom Juan ou le festin de pierre*. Paris: Flammarion.
- MOLINA, Tirso de (2010) [1630]. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. ed. de W. F. Hunter. Valladolid: Centro para la edición de los clásicos españoles. Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO).
- MOLINA, Tirso de (2014) [1630]. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- NIELSEN, Jakob (1994). *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- NIOLA, Marino (2019). *Diventare Don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore*. Milano: Bompiani.
- ORTIZ, Lourdes (2007). *Don Juan, el deseo y las mujeres*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- PAGÈS, Stéphane (2018). “Larva, agudeza y arte de novelar”, en MARTÍN GIJÓN, Mario e HIDALGO NÁCHER, Max (coord.) *Dossier: Julián Ríos, Quimera*, 411, Marzo de 2018, pp.26-28.
- PAGES, Stéphane (2000). *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos: le jeu de l'écriture, le jeu du roman*. Université Lille 3: ANRT (Atelier National de Reproduction des Thèses).
- PAGES, Stéphane (dir.) (2007). *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles. Lecture et découverte d'une œuvre contemporaine*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- PAGEAUX, Daniel Henri (2008). “Don Juan traverse la Manche. Introduction à une lecture de *Larva* de Julián Ríos”, en *Don Juans insolites. Actes du colloque organisé à la Sorbonne en 2004 par le Centre de recherche en littérature comparée de Paris-Sorbonne*, Paris: Presses Paris Sorbonne, pp.133-145.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.) (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- RANK, Otto [1932]. *Don Juan une étude sur le Double*. Paris: Denöel & Steele.
- RÍOS, Julián (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Llibres del Mall.
- RÍOS, Julián y FAIANO, Alessia (2020). *Entrevista a Julián Ríos sobre Larva. Babel de una noche de San Juan* [Sin editar].

- RÍOS, Julián y FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2018). “Pero la ciudad está hecha de eso”, en MARTÍN GIJÓN, Mario e HIDALGO NÁCHER, Max (coord.) *Dossier: Julián Ríos, Quimera*, 411, Marzo de 2018, pp.13-15.
- RODRÍGUEZ, María Isabel (1996). “La pseudoformación de palabras en *Larva* de Julián Ríos”, *Interlingüística*, 5, pp.193-198.
- ROUSSET, Jean (1978). *Le mythe de Don Juan*. Paris. Armand Colin.
- ROVELLI, Carlo (1994). *I Percorsi dell'Ipertesto*. Bologna: Synergon.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés y DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (eds.) (1985). *Palabras para Larva*. Barcelona: Llibres del Mall.
- SAUVAGE, Micheline (1953). *Le cas Don Juan*. Paris: Éditions du Seuil.
- SELLIER, Philippe (1984). “Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?”, *Littérature*, 55, pp. 112-126.
- SIGANOS, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris: Presses universitaires de France.
- SIGANOS, André (2005). “Définitions du mythe” en CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André y WALTER, Philippe (eds.) *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Éditions Imago, pp. 85-100.
- SINGER, Armand E. (1993) [1854]. *The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptations*. Morgatown: West Virginia University Press.
- SORIANO, Elena (2000). *El donjuanismo femenino*. Barcelona: Península.
- WATT, Ian (1996). *Myths of Modern Individualism*. New York: Cambridge University Press.
- WEINSTEIN, Leo (1959). *The metamorphoses of Don Juan*. New York: AMS Press Inc.
- WRIGHT, Sarah (2007). *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*. London-New York: I.B. Tauris.
- ZAMORA, Antonio de (1834) [¿1713?]. *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer. Consultable en línea en el siguiente enlace: <[https://archive.org/details/nohayplazoquenos00zamo\\_0](https://archive.org/details/nohayplazoquenos00zamo_0)>.
- ZORRILLA, José de (1993) [1840]. *Don Juan Tenorio*. ed. de Luis Fernández Cifuentes. Barcelona: Crítica.