DON JUAN Y *EL QUIJOTE COMO JUEGO:* TORRENTE BALLESTER Y LA TRADICIÓN ROMÁNTICA

Torrente Ballester escribe al comienzo del prólogo a su *Don Juan* que redactó esta obra en 1962, tras el empacho de realismo que le produjo el estar dedicado en los cinco años anteriores a su novela *Los gozos y las sombras.* Al final de este mismo prólogo pide perdón a los teóricos de la Literatura por la herejía que la obra supone como escapatoria o descanso al mundo de la fantasía y promete una nueva, *Las ínsulas extrañas,* en la que intentará volver a ser 'realista, objetivo y crítico'.[1] No le cogerá de sorpresa —añade— si la crítica, ante esa herejía, no se da por enterada.

Y esto es efectivamente lo que ocurrió; la novela *Don Juan* pasó prácticamente desapercibida ante la crítica y el público tras su aparición en 1963, algo en buena parte explicable, en el contexto español de esos años, por sus peculiaridades, que Torrente nos explica también en el prólogo: Se trata de su particular versión del tema, y buena parte de su aportación personal no se compone de imágenes, sino de conceptos; es por esta razón por la que prefiere llamarla 'historia' antes que novela, aunque tenga estructura novelesca. La obra, en efecto, puede considerarse una novela-ensayo o, tal como in-

[1] Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan* (Barcelona: Destino, 1975), pp. 9-13.

dica el propio autor, un ensayo con estructura novelesca, que en principio debía haber formado parte de una serie de narraciones interrumpidas bajo el título general de 'historias de humor para eruditos'. ¿Qué entiende Torrente por eruditos? Nos lo dice: 'Esos admirables varones cuya principal actividad consiste en acumular saberes gratuitos y lujosos'.[2]

Si de *Don Juan*, novela-ensayo, pasamos al ensayo sobre una novela que es *El Quijote como juego*, publicado en 1975, encontramos de nuevo un prólogo en el que se dice:

> No soy un erudito ni un hombre de ciencia, y si lo primero me resulta indiferente, no dejo de deplorar lo segundo y me apresuro a confesar que de muy buena gana hubiera aprendido en alguna parte los métodos de investigación y exposición de la crítica moderna. Mi trabajo es, pues, el de un aficionado más o menos ducho en lecturas, que añade a esta condición la de novelista profesional, la de inventor de ficciones, circunstancia en la que me amparo para aplicar a un texto ajeno y eminente el saber que de mi experiencia de escritor pueda haber obtenido[3]

todo lo cual no le impide hacer a continuación un buen acopio de bibliografía sobre el tema, sin contar las notas, a menudo bibliográficas, que el ensayo contiene. Tras ello añade:

> Dentro de su modestia, ruego que se tome como lo que es: la vacación de un novelista fatigado que vuelve a su maestro y que se empeña en ver en él lo que quizá no exista, pero que bien pudiera existir (...) siempre a la zaga de quienes le precedieron en el entendimiento amoroso de un texto poético[4]

y concluye este prólogo pidiendo perdón también, esta vez 'al lector exigente' por arriesgarse en un camino que acaso no sea el suyo.

Dejando aparte la evidente poca simpatía de Torrente hacia la labor erudita, tal como él la entiende, y su sobrevalora-

---

[2] Ibíd., p. 11.

[3] G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego* (Madrid: Guadarrama, 1975), pp. 7-8.

[4] Ibíd., pp. 8-9.

ción, si no es ironía, de lo que representa la 'crítica moderna' y sus métodos, queda bastante clara la afinidad de los dos prólogos en cuanto a la consideración de sí mismo, ante todo, como novelista profesional, inventor de ficciones 'realistas'. Su otra actividad, la de profesor, queda también reflejada en el segundo prólogo cuando se refiere a los cursos que se ve obligado a dar anualmente a sus alumnos de Bachillerato.

Resalta además con meridiana claridad, ya a partir de los prólogos, el paralelismo entre las dos obras aquí consideradas, ambas recreaciones de dos símbolos literarios que el autor lleva a cabo como 'vacación de un novelista fatigado': Del ensayo con estructura novelesca que es *Don Juan,* al que el novelista profesional aplica su oficio, saltamos al ensayo que es *El Quijote* como juego, en el que ese mismo novelista, profesor también, vuelve a su maestro de novelar, según él mismo declara, a la vez que pretende o simula justificarse como ensayista.

Pero, ¿es sólo esto lo que hay de común entre las dos obras? ¿Qué puede deducirse del tratamiento dado a los dos símbolos literarios que las constituyen?

Si nos atenemos, en primer lugar, al conjunto de versiones e interpretaciones que tanto el *Quijote* de Cervantes como *El burlador de Sevilla* atribuido a Tirso de Molina han experimentado desde su aparición a principios del siglo XVII, observeremos que a partir del romanticismo se produce un cambio, tanto cualitativo como cuantitativo, en esas versiones e interpretaciones. Por una parte aumentan considerablemente de número; pero, sobre todo, varían en sus características. Si consideramos, en primer lugar, el tema de Don Juan, se observa que desde el período romántico y hasta nuestros días se produce su salida del contexto teatral originario, de su género propio, sin el cual, según algunos críticos,[5] la historia del personaje no sería concebible. Y esa salida le lleva a un cambio o confusión

---

[5] Vid. Jean Rousset, *Le mythe de don Juan* (Paris: Armand Colin, 1978), pp. 156-168.

de géneros, narrativos y ensayísticos, alternando con el original dramático.

Y en este cambio hay que incluir, claro está, la sucesión interminable de estudios, o ensayos, históricos y críticos, en relación también con las sucesivas versiones.

Ocurre también que el primer ejemplo de cambio de género del tema de Don Juan es el relato de E. T. A. Hoffmann, de 1813, titulado también *Don Juan,* en el que el narrador, espectador del *Don Giovanni* de Da Ponte y Mozart, nos da su propia interpretación del tema en la segunda parte de la historia. Como señala Rousset,[6] el cuento de Hoffmann termina en ensayo, pues todo relato contiene, al menos en potencia, su propia exégesis a través del narrador, nunca del todo objetivo o distanciado. El paralelo con el *Don Juan* de Torrente es manifiesto: el narrador —se nos dice en el prólogo— no es el portavoz del autor, aunque no haya dejado de prestarle algunas de sus circunstancias personales. A su vez, el personaje de Don Juan se reencarna a menudo en ese narrador y le presta sus dotes de conquistador; en el capítulo cuarto, tomándolo como medium, le hace portavoz de otra versión de su vida, y en el quinto y último representa su propio final ante los ojos del narrador. El autor, por su parte, nos sugiere su papel de espectador: ante su sorpresa —nos dice— 'ni Don Juan ni ninguno de los restantes personajes de la obra pensaba como yo'.[7] El papel de espectador y comediante del narrador lo encontramos también en otra de las versiones románticas del tema, la de George Sand en su relato *Le Château des Désertes,* de 1847.[8]

Sacar al personaje de su contexto teatral y hacerlo objeto de un relato implica, pues, interpretarlo, de una u otra manera, en los dos sentidos básicos de la palabra, siendo y sintiendo como él y a la vez distanciándose para juzgarlo, desapasionadamente: En esto consiste el juego de Torrente Ballester en su *Don Juan,* y por eso es esta obra novela y ensayo de un drama, todo a la vez.

---

[6] Ibíd., p. 167.

[7] Torrente Ballester, *Don Juan,* op. cit., p. 10.

[8] Rousset, op. cit., pp. 159-61.

La primera interpretación novelada que saca al personaje de su género teatral original es, como hemos dicho, la de Hoffmann. Muchas de las interpretaciones posteriores tienen aquí su fundamento, pues, como explica Rico,[9] en él se encuentran poco menos que todos los argumentos que los románticos inventaron para reivindicar la figura de Don Juan, que es lo básicamente nuevo en la interpretación del personaje, antes visto predominantemente en su aspecto negativo, como pecador abominable. Ahora, don Juan, mujer tras mujer, persigue un vago ideal, siempre frustrado, teñido de misticismo y búsqueda trascendente por un lado y de rebeldía frente a las convenciones sociales por otro; no se altera con ello, sin embargo, el rasgo más constantemente apreciado del personaje por todos los públicos, el de puro seductor fácil de mujeres, a pesar de las otras interpretaciones más o menos explícitas, en las distintas versiones y épocas. Es lo que da al personaje su carácter mítico universal, lo que provoca el deseo de identificarse con él, de ponerse en su lugar y hacer su papel. También la obra de Torrente desborda por este lado, condenado como está el personaje a representar su papel por toda la eternidad y haciendo cómplices a los demás de su propio tormento. El personaje de Torrente tiene además un eco de Espronceda al desafiar a Dios abiertamente y rebelarse contra él, convirtiéndose en su rival[10]; el eco fáustico es también claro, en relación con la figura mefistofélica del criado, según veremos después.

Fijémonos ahora en las interpretaciones y versiones quijotescas: Como en el caso de Don Juan, es a partir del romanticismo y también desde Alemania, con Augusto Schlegel, en 1799, cuando comienza la segunda interpretación básica del libro de Cervantes,[11] lo que Francisco Rico[12] llama el *Quijote*

---

[9] Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix Barral, 1990), p. 264.

[10] Torrente Ballester, *Don Juan*, op. cit., pp. 174 y 204.

[11] René Wellek, *Historia de la crítica moderna, II: El romanticismo* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 77-78.

[12] Rico, op. cit., p. 146.

de la edad contemporánea, frente al *Quijote* de la edad moderna que había tenido vigencia desde su aparición, donde aspecto puramente cómico y divertido, satírico y paródico del libro era lo que predominaba casi absolutamente. Para Schlegel, la novela romántica, o novela propiamente dicha, alcanza su culminación en el *Quijote;* lo mismo para Schelling [13] quien da —dice Rico— la versión más lacónica e influyente de la lectura romántica: 'el tema (del *Quijote*) es, en suma, la lucha de lo real con lo ideal', en consonancia con la idea romántica del anhelo insatisfecho como tema poético dominante. Es la interpretación seria, o trágica, de la obra, que arranca, como en el caso de Don Juan, de una simpatía más honda por el héroe, de una identificación con él, de un ponerse en su lugar; es la interpretación que, en algunas de sus derivaciones, atribuye al autor —continúa Rico— el propósito de 'ofrecer en forma narrativa una meditación sobre las relaciones entre la literatura y la vida, sobre las posibilidades de alcanzar un conocimiento cierto o, pongamos, sobre la multiplicidad de los puntos de vista humanos entorno a la realidad'.[14] Es decir, las interpretaciones derivadas del romanticismo hacen también del *Quijote* una novela-ensayo.

Pero veamos ahora algunas de las líneas maestras de la interpretación de Torrente sobre la obra de Cervantes. En un momento dado de su ensayo [15] se pregunta: ¿por qué Alonso Quijano llegó a ser Don Quijote?; y la respuesta es [16]: por el universal deseo que todo hombre tiene de 'ser otro', por vivir vidas ajenas con las que se identifica:

> Alonso Quijano quiso ser otro (algo que aparentemente no podía ser), y, si no podía serlo, quiso parecerlo, y de ahí su caso y su novela [17]

---

[13] Wellek, op. cit., pp. 71 y 95.
[14] Rico, op. cit., p. 150.
[15] Torrente Ballester, *El Quijote como juego,* op. cit., p. 44.
[16] Torrente, op. cit., pp. 48-49.
[17] Torrente, op. cit., p. 50.

y más adelante:

> Las aventuras de don Quijote son una representación (usada la palabra en su sentido teatral...). El narrador lo sabe y 'lo dice'.[18]

Alonso Quijano, de manera deliberada y consciente, finge acciones, representa un papel, el de Don Quijote, en un escenario real:

> Alonso Quijano 'vive' el 'otro' que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida. Y ¿qué palabra hay que designe esto de un modo inequívoco? El repertorio verbal hispano no ofrece más que la de 'juego' que, casualmente, figura entre los significados del verbo francés jouer, lo mismo que del inglés to play. Alonso Quijano juega a ser don Quijote, y uno de los medios técnicos que 'pone en juego' es la representación [19]

y el personaje no está loco, simplemente 'juega' su papel, que es ser personaje de novela y lo consigue; no hay fracaso, sino éxito. A la vez, el *Quijote* se cuenta 'jugando', el 'juego es su modo propio de estar contado',[20] pues el narrador también actúa como personaje de un aspecto de la ficción.[21]

De lo extractado no sólo se deduce que *El Quijote como juego* nos ayuda a entender en buena medida *Don Juan,* la otra obra de Torrente, sino que además nos permite acercarlas, como interpretaciones de los dos símbolos literarios que les sirven de tema, a la nueva visión del mundo que el romanticismo inaugura. Robert Langbaum, en su estudio sobre el monólogo dramático,[22] apoyándose en el sociólogo pragmatista

---

18 Torrente, op. cit., p. 60.

19 Torrente, op. cit., p. 64.

20 Torrente, op. cit., p. 83.

21 Torrente, op. cit., p. 102.

22 Robert Langbaum, *The poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (London: Penguin, 1974), pp. 17-19 (1.ª ed., London: Chatto & Windus, 1957).

George H. Mead, describe el pensamiento romántico, que para él equivale a toda la tradición literaria moderna, como una manera de conocer a través de la representación de papeles; el romántico se proyecta en el objeto, juega su papel y se conoce a sí mismo en él, es él, como el narrador en *Don Juan* y Alonso Quijano en don Quijote según Torrente. Pero, a la vez, se sabe otro que el objeto, sabe que la identificación ha sido hecha deliberadamente y que es sólo temporal; nunca olvida que está jugando un papel. El romántico, tras la disolución de valores producida en el siglo XVIII, tiene que reconstruir el mundo con otros nuevos dándose a la experimentación de todas las posibilidades, sin excluir ninguna; por eso, en un primer momento se identifica con ellas, las vive como fuente de nuevos valores:

> The romanticist's sympathy with the object leads to an illumination of beauty and truth in the object - an illumination which involves at the same time an experience of recognition, recognition of this beauty and truth as values he has known potentially all along in himself. As an experience the illumination is undeniably valid.[23]

Es este primer estadio lo que suele caracterizar al romanticismo según la versión más extendida o estereotipada de este movimiento, pero no puede reducirse a eso; pues a la vez, el espíritu crítico heredado de la Ilustración no queda anulado y hace que el romántico se distancie, que considere problemáticas todas las posibilidades:

> But once the perception of value is abstracted from the inmediate experience and formulated for application elsewhere, it becomes mere theory and therefore problematical. The formulation remains useful, however, as long as it returns us to experience, as long as we earn it, to paraphrase Faust, every day anew. The romanticist is thus always in the process of formulating values, although he never arrives at a final formulation. Like Faust's, his career of experience ends no logically, with the formulated truth, but naturistically, with death.[24]

---

[23] Ibíd., p. 19.

[24] Ibíd.

Y es este juego disociativo, en el que el propio yo, dividido, presenta dos caras, una identificada con su objeto, otra distanciada, lo que caracteriza la mente moderna, siempre en el proceso de formular nuevos valores y nunca llegando a una formulación final. Oigamos al narrador de la novela de Torrente contar su experiencia en el salón de la casa de Don Juan:

> Si el alma puede partirse, la mía se había partido, y la mitad receptiva se empapaba como una esponja seca, se sumía en la experiencia, en tanto que la otra permanecía alerta, examinaba, clasificaba y juzgaba sin contagiarse del temblor y —¿por qué no?— del suave terror que la otra experimentaba [25]

y al dejar el salón distingue, al mirarse al espejo, entre imagen 'romántica', la de la identificación, que no aparece, y su propia imagen reflejada, 'vulgar y moderna'. Más adelante, el criado mefistofélico de don Juan desarrolla toda una teoría dramática del desdoblamiento y la representación [26] apoyándose en sus conocimientos de Teología:

> Dios sabe que es Dios porque, además de Uno, es Trino. Pero cuando se es uno, como Satán o como cualquier hijo de vecino, el que quiere creer que es lo que desea ser, tiene que desdoblarse y creer en sí mismo como si fuera otro. Pero, precisamente, en este acto de fe interior halla su destrucción, porque se escinde en sujeto y objeto recíprocos de su fe (...). De modo que entre las dos partes en que el ser se divide, tiene que existir un sistema inacabable de fes recíprocas, inacabable como las máquinas de un espejo reflejadas en otro espejo. Yo creo en mí (es decir, en ti) porque tú (es decir, yo) crees en mí (es decir, en ti...).[27]

Y más adelante:

> Mi amo y yo, para creer que somos, repectivamente, Don Juan y el diablo, intentamos que alguien lo crea. Y para que alguien lo crea, él se porta como Don Juan y yo como un diablo [28]

---

[25] Torrente Ballester, *Don Juan*, op. cit., p. 116.
[26] Torrente, op. cit., pp. 126-29.
[27] Ibíd., pp. 127-8.
[28] Ibíd., p. 128.

todo ello en relación directa con el final de la novela, en el que el narrador comprende que Don Juan y su criado no son más que unos actores,[29] no sin antes haber tomado él mismo conciencia de su papel,[30] lo que le permite alterar los acontecimientos, decidir, en suma. Sin embargo, ese paepl es sólo uno entre otros que 'juega' o representa en la obra: a veces es también Don Juan, a veces es personaje receptor, espectador y destinatario del mensaje emitido por los personajes actores. Y el juego continúa con el final abierto, en el que el criado diablo le tienta a volver al escenario del que huye,[31] en el que ha sido a la vez actor y espectador, en el que, en fin, su identidad como sujeto ha sido puesta en duda.

Puede compararse lo anterior con la teoría del comportamiento simbólico de G. H. Mead, en la que Langbaum se apoya. Según esa teoría,

> symbolic process has its function in the social act in which an individual man is related to one or more others. In this relation of the individual to the others, symbolic process has two distinguishable functions or processes which may be called 1) 'reflexive' (or 'role-taking') and 2) 'regulative' (or 'rule-assuming') [32]

y la función o proceso reflexivo equivale, según Kang [33] a mirarse en un espejo hecho de otros, es decir, asumir el papel de otros, que es lo mismo que considerar la propia actuación desde el punto de vista de los demás o formar un objeto de sí mismo, mientras que el proceso regulativo equivale a improvisar los propios actos en el mundo (o teatro) de ese espejo a la búsqueda de papeles repetibles, esto es, en cuanto los participantes comparten una perspectiva común o regla general

---

29 Torrente, *Don Juan*, op. cit., p. 345.

30 Torrente, op. cit., p. 141.

31 Torrente, op. cit., p. 346.

32 W. Kang, *G. H. Mead's Concept of Rationality* (Mouton: The Hague, 1976), p. 130.

33 Ibíd., pp. 130-1.

de comportamiento, lo que Mead llama, el 'papel del otro generalizado'.

Esta reflexión que supone el distanciamiento, o el desdoblamiento, la toma de conciencia de que se representa un papel, o la disociación entre sujeto y objeto, es el centro mismo de la doctrina románica como doctrina de la experiencia, en cuanto proceso inacabable de formulación de valores, pues

> in making new values the romanticist employs two modes of apprehension, sympathy and judgment - sympathy being always ahead of judgment, and certain whereas judgment is problematical [34]

ya que el romanticismo es, en buena medida, la respuesta que la literatura da a la ciencia, en cuanto intenta fundamentar de forma empírica —con obras o imágenes simbólicas—, la validez de la percepción individual frente a las abstracciones científicas. La idea esencial del romanticismo es la doctrina de la experiencia:

> the doctrine that the imaginative apprehension gained through immediate experience is primary and certain, whereas the analytic reflection that follows is secondary and problematical. The poetry of the nineteenth and twentieth centuries can thus be seen in connection as a poetry of experience - a poetry constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its satatement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalizations.[35]

Y esta poesía o literatura de la experiencia se opone a la que Langbaum [36] llama 'poesía del significado' ('poetry of meaning'), la poesía clásica descrita por Aristóteles como literatura de acción, en cuanto en ésta la actividad o flujo vital de los actantes depende de la idea o del significado (de la tesis), pues es problemática e incompleta sin ella, mientras que en aquélla

---

34 Langhbaum, op. cit., p. 20.
35 Langbaum, op. cit., p. 28.
36 Langbaum, op. cit., p. 225.

es la idea la que es siempre problemática e incompleta ante el flujo vital de la experiencia.

Y la disolución y confusión de los géneros tradicionales que ya se advierte en el *Quijote* y que hace que pueda ser considerada como novela romántica, o la salida de Don Juan de su contexto dramático puede también encuadrarse en lo que Langbaum [37] llama 'disolución del significado' en su sentido tradicional, con el paso a una época en la que la literatura se hace crítica y pone en duda cualquier significado pretendidamente objetivo o verificable, cualquier tesis de la que la obra sea ejemplo o moralidad. De la misma manera, queda también disuelta la distinción clara entre autor y lector, como entre poeta y crítico, pues para comprender la obra hay que ponerse en el lugar de su creador y apropiársela, combinando simpatía y juicio.

Es lo que encontramos en estas dos obras de Torrente Ballester, deudoras de una tradición que, nacida entre los siglos XVIII y XIX, es aún, en buena medida, la nuestra.

CARLOS MORENO HERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid

[37] Ibid.