Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: El don Juan
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EL DON JUAN

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El 29 de marzo de 1868[1] publicó Galdós el tercer relato del "Manicomio", junto a una "Revista de la semana" donde compara la cantidad de acontecimientos que tienen lugar en Europa con los principales de Madrid: el hundimiento de una barca en el Retiro (pero los náufragos salieron a pie "a causa de la poca agua que había en aquel Océano") y la inauguración de la Iglesia del Buen Suceso (citada posteriormente en *La novela en el tranvía*)[2].

Desde su jaula, el *don Juan*[3] nos cuenta dos de sus últimas aventuras, ligadas entre sí: primero sigue a una hermosísima mujer a la que acompaña un caballero. Sentado frente a ella en un café, recibe de la mujer una dulce mirada de despedida. Va tras ellos hasta una casa en la que entra la pareja. Desde la acera de enfrente, cree percibir el rostro de la dama en un balcón del quinto piso. Al acercarse hacia ella para dirigirle algunos requiebros, recibe un desagradable líquido que ahora no se atreve a mencionar: "No quiero que este papel quede, si tal cosa nombro, como quedaron mi chaleco y mis guantes". Encole-

---

1 Editado después por Shoemaker (1972: 473-476) y por Izquierdo Dorta (1994: 101-106).

2 La "Revista" contiene ciertos elementos comunes con el relato, como son el escenario de la iglesia, la referencia a Benvenuto Cellini y la técnica del contrapunto humorístico para describir el naufragio del Retiro (es casi inevitable relacionar la crítica al mal gusto artístico presente en la generalidad de los templos madrileños con el conocido pasaje de José Rey en *Doña Perfecta* visitando la catedral de Orbajosa).

3 En el texto aparece la grafía en cursivas cada vez que el personaje se refiere a sí mismo. No se trata de alguien llamado *don Juan* que es un donjuán, sino de alguien, cuyo nombre no sabemos, que pertenece al tipo del *donjuán* (grafia admitida por el diccionario de la Real Academia). Nosotros respetamos aquí la grafía del texto: en cierto modo concilia los dos elementos, la realidad física de un personaje concreto y su calidad de representación de un determinado comportamiento. Para referirnos al relato, escribiremos el título completo en cursivas: *El don Juan*.

rizado, sube la escalera pero, llegando al tercer piso, una lluvia de libros pesados y viejos le hace caer sin sentido: el marido es bibliómano. El carro de la basura será "el lecho de rosas" en que se despierte nuestro *don Juan*.

Esta primera derrota, después de 1002 aventuras (según afirma él), no le impide prendarse en una iglesia de una misteriosa dama vestida de negro. Aunque va acompañada de alguien que puede ser su esposo, el intrépido galán los sigue hasta su domicilio. Del balcón cae un papel que resulta ser un cita amorosa. Tras escalar, de noche, la tapia de un jardín, la misteriosa dama se le acerca y lo lleva a sus habitaciones. Cuando el *don Juan* va a iniciar su declaración, se encienden las luces y más de veinte personas lo muelen a palos. La misteriosa dama es una anciana desdentada. Entre los azotadores está la pareja de la anterior aventura. Al parecer, ellos son los patrocinadores de la broma, que termina con el "*don Juan* más célebre del universo" en el arroyo.

A partir de entonces, todas sus empresas de seducción tienen un final parecido: "Siguieron otras por el estilo; y siempre tuve tan mala suerte que constantemente paraba en los carros que recogen por la mañana la inmundicia acumulada durante la noche". Quizás su misma obstinación en emprender nuevas aventuras de tipo semejante hace que acabe en el manicomio, aunque el personaje tiene otra versión de los hechos, según afirma en la última frase del relato: "La sociedad ha tenido que aherrojarme como a una fiera asoladora; y en verdad, a dejarme suelto, yo la hubiera destruido".

EL CLICHÉ COMO SOPORTE COMPOSITIVO

En este relato, dominado como todos los de la serie por la perspectiva irónica del autor, utiliza Galdós un procedimiento discursivo presente también en el resto pero que se impone aquí con especial insistencia, dada la temática de la historia. Se trata del cliché, en concreto del cliché que gira en torno al amor romántico, ilustrado aquí en dos variantes, la figura de la mujer y la aventura amorosa del *don Juan*. Puesto que el cliché funciona en este relato como "un modelo a partir del cual se realiza la producción y la lectura del texto"[4], conviene que nos detengamos en él para precisar sus rasgos (al menos tal y como lo entendemos nosotros) y deslindarlo de

[4] Amossy y Rosen (1982: 20).

nociones próximas, lo cual nos permitirá apreciar mejor su alcance en *El don Juan*.

El cliché no se identifica con el *estereotipo*, entendido como una imagen o expresión frecuente en un autor, si esa imagen no es considerada como vulgar o no se halla desvalorizada en el contexto literario de la época (los retóricos suelen citar la comparación entre *mujer* y *rosa* en Ronsard o la presencia continua de la metáfora *llama* en Racine[5]). Tampoco se identifica con una noción que lo puede abarcar y que también está presente en el relato, el *lugar común,* perteneciente al campo de la búsqueda de ideas (el cliché, al de la formulación). Relacionándolos con la retórica, el primero se vincula a la *inventio*, el segundo a la *elocutio*, aunque el cliché llegue a ser un instrumento eficaz y contundente para dar cuerpo a la idea encerrada en el lugar común. El cliché es, pues, una unidad lingüística expresiva que, por muy trillada, manida, falsamente elegante que sea, no deja de pretender un efecto de estilo y de buscar una reacción en el lector. Interviene aquí una primera división particularmente útil en nuestro caso: nos permitirá delimitar qué clase de cliché es el empleado en este relato.

Podemos distinguir dos tipos básicos, el discursivo y el metadiscursivo[6]. El primero interviene haciendo cuerpo con el conjunto del texto, "intenta" pasar desapercibido, puede ser involuntario (y por ello no evitado por su autor) o, al contrario, emblemático: el autor pretende, con el empleo de tal expresión, asociar el texto a una corriente o modalidad literaria concreta, considerada por él como positiva, modélica o imitable, por ejemplo, la doncella alta, rubia, esbelta, de majestuoso y agraciado andar, como elementos tópicos en la descripción romántica de la belleza femenina. El segundo tipo, el más característico del relato que nos ocupa, sería el metadiscursivo, puesto expresamente para criticarlo, resaltando con su falta de originalidad el tono voluntariamente rutinario del texto. Su orientación es declaradamente intertextual, como en el caso del cliché emblemático, pero aquí con una intencionalidad distanciadora que puede ir de lo simplemente lúdico a lo más intensamente caricaturesco. Para que el lector note que se trata de algo voluntario, irónico y no de la lengua propia del autor, éste deberá poner las marcas tex-

---

5 Bergez, Géraud y Robrieux (1994: 49).

6 Esta división se inspira parcialmente en la de Riffaterre (1971: 171), que divide el procedimiento en *mimético* y en *expresivo*. El primero correspondería bastante bien al que nosotros denominamos *metadiscursivo* buscando una mayor claridad en los términos.

tuales susceptibles de permitir la identificación: discurso directo o indirecto, comillas, cursivas, acumulación en un mismo párrafo, combinación de los varios procedimientos, etc.

En lo que acabamos de decir están incluidas otras dos características. Una de ellas es que el valor expresivo del cliché reside precisamente en su usura, porque gracias a ella el cliché se convierte en algo textualmente significativo y digno de interés: viene a ser lo contrario de las figuras retóricas habituales, donde la originalidad es el objetivo o uno de los objetivos buscados. Aquí la condición de existencia del procedimiento, lo que produce su efecto de estilo, es el reciclaje de la palabra o expresión ya corroída por el uso[7] de tal manera que su capacidad crítica viene a ser directamente proporcional al deterioro de la figura de estilo reproducida.

La otra característica relevante es el papel indispensable del lector para que el procedimiento tenga vigencia: si el lector no reconoce el cliché en cuanto cliché, puede que lo tome como creación del autor[8]. Por consiguiente, para que el recurso alcance la posibilidad de ser reconocido en cuanto tal ha de haber pasado por una socialización previa mediante su profusión en otros textos anteriores reconocibles directamente o deducibles como pertenecientes a una determinada tendencia o escuela (el romanticismo trasnochado, en el texto de Galdós). El lector efectúa en la lectura una actividad de reconocimiento que, por serlo, se torna en actividad crítica sobre lo gastado, lo anacrónico o lo impertinente de la expresión actualizada. Así, el texto que contiene el cliché ha de estar construido en función del destinatario potencial, de su bagaje literario, pero no sólo de éste sino también de su modo de pensar, de sus gustos, de sus posibles reacciones, del discurso vigente en su medio sociocultural. Como resumen Amossy y Rosen, "el cliché remite indefinidamente la obra al discurso social en el cual se inserta"[9].

Hay, pues, al menos una doble socialización: primero, cuando la figura, debido a su novedad, pudo ser admirada por el lector; segundo, cuando la misma figura, por su desgaste puesto de relieve a través del

---

7 Observemos con Riffaterre (1971: 163) que la expresión aquí utilizada como cliché puede pertenecer originalmente a cualquiera de las categorías estilísticas. Por ejemplo, en el texto galdosiano, la metáfora (manos que son mármol delicado y flexible, labios de coral, cuello de alabastro), la hipérbole (los pies que hacen florecer a los adoquines, la sonrisa celestial) o la comparación (cabellos que se agitan como frondoso cañaveral).

8 Lo cual es para Riffaterre (1971: 166) una prueba de la no usura del cliché como procedimiento estilístico.

9 Amossy y Rosen (1982: 19).

cliché, se convierte en algo reprensible para el lector. Esa articulación tan estrecha con lo social conviene perfectamente al medio periodístico (de divulgación y de crítica, como periódico de opinión que era) en que el texto galdosiano se produce. Se diría que Galdós pretende sacar el mayor provecho posible al cauce mediático en que publica su relato, abordando un asunto de posible actualidad, como lo requiere el periódico, asunto que implica al mismo tiempo una cierta visión de la literatura y del mundo. En la primavera de este año 1868 se trata de clarificar al lector ante una alternativa: crear nuevos comportamientos en todos los órdenes de la vida o limitarse a repetir los anteriores, ya anacrónicos.

Si el principio del relato en general "tiene un papel estratégico decisivo puesto que debe legitimar y orientar el texto, dar indicaciones genéricas y estilísticas, construir un universo ficcional, ofrecer informaciones sobre la historia contada"[10], no cabe duda de que *El don Juan* pretende asentar su valor expresivo en el recurso del cliché. En efecto, a un breve inicio ya en medio de la acción, sigue una prolongada descripción de la dama desconocida a través del empleo masivo de clichés: "alta, rubia", "de majestuoso y agraciado andar", "de celestial y picaresca sonrisa", de respiración "ardiente y fatigada"; los destellos de sus ojos quemaban el alma del narrador; "sus labios eran coral finísimo"; su cuello, "de primoroso alabastro"; sus manos,"mármol delicado y flexible"; sus cabellos, "doradas hebras"; su voz rivalizaba con la de los ángeles del cielo, en fin, todo su cuerpo parecía modelado "en mármol de Paros por Benvenuto Cellini". En cambio, el marido estará representado con los rasgos más desfavorables y tenebrosos, sin importar las posibles incoherencias (cara gorda y, al mismo tiempo, apergaminada): "bajo y regordete, de rostro apergaminado, amarillo, como el forro de un libro viejo; sus cejas angulosas y las líneas de su nariz y de su boca tenían algo de inscripción".

Como es natural, los dos tienen actitudes opuestas ante el don Juan: "Ella me miró dulcemente al salir. Él me lanzó una mirada terrible". En la siguiente aventura no faltará el "tibio y azulado rayo de luna" que, pasando a través de los árboles, daba "melancólica claridad" al jardín. El aventurero verá acercarse "una sombra blanca, vaporosa", que llegará "de un modo misterioso, como si una suave brisa la empujara". La desconocida dará un "suspiro" que debía de brotar de "un seno inflamado con la más viva llama de amor". El don

[10] Del Lungo (1993: 131) ofrece una aceptable aproximación a esta problemática y un aporte bibliográfico bastante considerable.

Juan, adoptará la postura adecuada al caso: "me postré de rodillas"; pero al extender sus brazos hacia la misteriosa dama, al encanto de la cita le suceden la vergüenza y el dolor de los golpes.

Según avanzamos antes, el lugar común también se encuentra presente, y con cierta intensidad, en *El don Juan*. Se comprende perfectamente, porque los dos procedimientos están íntimamente ligados de tal manera que con frecuencia el cliché no viene a ser otra cosa que la feliz (o infeliz, según se mire) expresión material del lugar común. Éste se sitúa más bien en el ámbito de las ideas en sentido amplio: los argumentos demasiado socorridos, las situaciones retomadas mil veces, las convenciones propias a cada tipo de elocución y, en particular, el repertorio de imágenes-temas (*topoi*) estudiados por Curtius[11] e ilustrados por él con ejemplos que abarcan toda la historia literaria: los tópicos del pliego de quejas, de las distintas partes del discurso, del niño y el anciano, de la joven y la vieja (también en este relato: la joven hermosa resulta ser una vieja desdentada), de la soledad del poeta, de la exaltación de la naturaleza, etc. El tópico puesto aquí de relieve será el de la aventura romántica con sus diferentes protagonistas, elementos y fases: el amante intrépido, la dama misteriosa, la seducción (mejor de una mujer casada), la irreverencia sacrílega (el templo como parte del escenario amoroso), el seguimiento, la mirada consentidora, la sombra tras la ventana, el billete de amor, la cita nocturna, la tapia del jardín como último obstáculo, el encuentro con la dama y la separación de los amantes.

Pero el relato no se limita a exponer las etapas de la aventura amorosa sino que, desde el principio, juega a fondo con la técnica del contraste: la belleza de la señora no impide que tenga una lenteja o lunar "adornado con algunos sedosos cabellos". La exaltación de su voz viene seguida de la única frase que la beldad pronuncia: "Lurenzu, ¿sabes que comería un bucadu?"[12]. Al autoelogio retrospectivo del *don Juan*[13] sucede inmediatamente el relato de su primera desventura

---

[11] Curtius (1986, I: 149-186).

[12] "Era gallega", añade el narrador. Y el lector al corriente del cervantismo galdosiano, no puede menos de sospechar que tal vez tras esta Dulcinea se esconda una posible Aldonza...

[13] En estos términos se expresa el personaje:

> Entonces era yo el *don Juan* más célebre del mundo, era el terror de la humanidad casada y soltera. Relataros la serie de mis triunfos sería cosa de no acabar. Todos querían imitarme; imitaban mis ademanes, mis vestidos. Venían de lejanas tierras sólo para verme. El día en que pasó la aventura que os refiero era un día de verano. Yo llevaba un chaleco blanco y unos guantes de color lila que estaban diciendo: "comedme".

(el "ánfora de alcoba" y el diluvio de libros viejos). Ni su cultura ni su experiencia ni su celebrada "facultad de adivinación que tenemos los *don Juanes*" le impiden ser engañado, burlado y sacudido una y otra vez, hasta el encierro final. La señal de consentimiento se convierte en trampa; la celestial música de las palabras, en crudo acento gallego; el seductor, en engañado; el triunfo anticipado, en derrota clamorosa.

A pesar de tales escarmientos, el personaje no se corrige y sigue sin atisbar en lo más mínimo la radical oposición existente entre su autoimagen y la realidad exterior. La ceremonia de seducción y la burla consiguiente parecen pensadas para evocar en el lector el episodio de *El Quijote* en el que se asiste a una afrenta semejante. Pero a la "curación" del caballero cervantino, se opone la persistencia del *don Juan* en su locura hasta el final del texto, diferencia de desenlace que hace resaltar aún más la inadecuación de nuestro personaje al medio en el que actuaba. El protagonista pretende dar la imagen de un *don Juan* por antonomasia, de un antihéroe superior y socialmente peligroso. La realidad se limita a devolver esa imagen convertida en objeto de entretenimiento.

El relato se divide, aparentemente, en dos partes dedicadas a sendas aventuras diferentes y enlazadas por el deseo del protagonista de olvidar el mal paso de la primera. Pero en realidad la segunda aventura no es más que una continuación de la anterior, reuniendo a los mismos protagonistas (la pareja de la galleguita y el bibliómano, que la han organizado, y el *don Juan*) y prolongando la broma para ampliar el efecto de ridículo sobre el protagonista: la burla se convierte en espectáculo con participación regocijada y contundente de otros muchos actores. Esa segunda parte, que el protagonista quisiera de borrón y cuenta nueva para otras aventuras, revela formar cuerpo con la primera y confirmarla en forma de variación amplificadora.

Estructuralmente, la narración no cuenta una serie de aventuras sino que, como un típico relato breve, ha seleccionado un punto capital de su desarrollo que ilumina al conjunto del proceso. En efecto, el narrador renuncia a precisar las aventuras posteriores, limitándose a resumirlas en unas pocas frases: "Siguieron otras por el estilo; y siempre tuve tan mala suerte que constantemente paraba en los carros que recogen por la mañana la inmundicia acumulada durante la noche". Sobre la fase anterior al momento narrado, las 1002 aventuras coronadas de éxito según el *don Juan*, el relato tampoco necesita extenderse. Al mostrarnos la candorosa ingenuidad y la enorme fatuidad del seductor, nos hace dudar de que tantas conquistas hayan sido realidad: utilizando lo implícito como recurso

de economía narrativa, la narración puede evitar precisiones que no interesan demasiado. Lo importante es marcar con claridad la existencia de un momento de ruptura a partir del cual la forma de actuar anterior ya no es viable y persistir en ella constituye un lamentable anacronismo. A partir de ahí, el final ya está anunciado: el título general de la serie nos había prevenido. No queda más que presenciar cómo se lleva a cabo.

EL PERSONAJE ABSORBIDO POR SU MODELO

En relación con el conjunto de la serie, destaca en este relato la persistencia del mismo punto de vista en el narrador autodiegético desde el principio hasta el final. Si como narrador de hechos ya sucedidos es normal que tenga una perspectiva, en cuanto personaje cabría esperar una evolución a través de sus aventuras. En los anteriores textos, una determinada experiencia (la lectura en *El Neo*, el banquete en *El Filósofo*) modificaba la actitud y el comportamiento del personaje. En este caso, lo que se pone de relieve es precisamente esa no modificación y el resultado al que da lugar: la inevitable ridiculización del *don Juan*. Su insistente pretensión de corroer el cuerpo social con su comportamiento libertino fracasa estrepitosamente por varias razones. En primer lugar, el *don Juan* cae en la trampa del personaje que él mismo se ha fabricado: más que provocarlo como diversión, queda cautivado por el escenario romántico de sus aventuras[14] y más que seducir, parece enamorarse realmente de quienes, por ese motivo ya no serán sus víctimas sino sus burladores[15]. En segundo término, y relacionada con la razón anterior, en lugar de sacar provecho de sus fracasos, pretende olvidarlos embar-

---

[14] Algunas reacciones del personaje y descripciones de ambiente dan pie para creerlo. El fragmento siguiente, ilustra unas y otras:

> Un papel bajó revoloteando como una mariposa hasta posarse en mi hombro. Leí: era una cita. ¡Oh fortuna! ¡Era preciso escalar un jardín, saltar tapias! Eso era lo que a mí me gustaba. [...] Un tibio y azulado rayo de luna, penetrando por entre las ramas de los árboles, daba melancólica claridad al recinto y marcaba pinceladas y borrones de luz sobre todos los objetos.
>
> Por entre las ramas vi venir una sombra blanca, vaporosa: sus pasos no se sentían, avanzaba de un modo misterioso, como si una suave brisa la empujara.

[15] El extenso párrafo del principio en el que describe, desde el presente narrativo, el cuerpo de la galleguita, muestra hasta qué punto sigue todavía prendado de ella.

cándose en una nueva aventura. Finalmente, tanto el "conquistador" como sus aventuras resultan anacrónicos en el medio en que se desarrollan: así, el que pretendía ser un *don Juan* por antonomasia, acaba convertido, como ya hemos dicho, en un objeto de burla. Su encierro no obedece al peligro que el personaje pretende representar[16], sino al hecho de que ya cansa como un juguete gastado por el uso. En otros términos, el personaje mismo se ha convertido en un cliché de personaje y es utilizado por los otros como tal hasta que se cansan de hacerlo.

Si en el relato breve es la acción la que revela al personaje, no cabe duda de que en este caso la acción permite lograrlo, puesto que el *don Juan* no se caracteriza por la reflexión ni la pasividad sino por una actividad continua y continuamente con el mismo propósito y desenlace. La estructura inicial del relato ya lo pone de relieve, al comenzar no sólo *in medias res* con la primera aventura (fracasada, según luego sabremos) sino con una frase en estilo directo, frase que además expresa la más decidida intención de actuar y de triunfar en la acción: "Ésta no se me escapa; no se me escapa, aunque se opongan a mi triunfo todas las potencias infernales". Y la continuación del texto no hace más que confirmar la determinación del *don Juan*: prácticamente todo el relato está invadido por un vértigo de acción que contrasta con los anteriores.

Este activismo febril es comprensible dado el tipo de actante que lo encarna: no en vano Galdós ha elegido un personaje ya tópico dentro de la literatura española y ha decidido presentarlo como tal personaje tópico, en lo que más fácilmente puede caracterizarlo: la actividad infatigable en empresas amorosas y el sobrenombre de *don Juan*. El pobre seductor ha intentado adaptar su comportamiento a ese modelo y, orgulloso de haberlo logrado según él, pretende ir más lejos y convertirse en una especie de don Juan por antonomasia. Pero ese activismo permite poner de relieve la principal carencia del protagonista: su incapacidad de pararse a cuestionar su forma de pensar y de vivir, privándose así de cualquier posibilidad de corregirla. La consecuencia, dramática para el personaje, es que ha dejado de ser él mismo sin llegar a ser el otro, imposible por anacrónico, que había tomado como modelo. Tal vez por eso es el único personaje de la "Galería" por el que llegamos a sentir cierta indulgencia: posiblemen-

---

[16] El relato acaba con la cláusula siguiente:

> Un día me trajeron a este sitio, donde me tienen encerrado, diciendo que estoy loco. La sociedad ha tenido que aherrojarme como a una fiera asoladora; y en verdad, a dejarme suelto, yo la hubiera destruido.

te en ninguno de ellos sea mayor la distancia que separa lo que se cree ser de lo que se es.

LAS CIRCUNSTANCIAS ESPACIOTEMPORALES

Quizás sean las coordenadas espaciotemporales las que mejor permitan explicar en el texto el fracaso del protagonista. A este respecto, el relato nos da algunas pistas de apariencia anodina pero de gran interés. Retengamos tres ejemplos donde Galdós juega con la técnica del contraste. Es éste un recurso literario ante el cual nuestro autor ya se ha mostrado muy sensible, como lo manifiesta de forma explícita su comentario a la comedia de Girardin *El suplicio en la mujer*, publicado unos meses antes en el mismo periódico:

> ¿Por qué el autor de *El suplicio* no puso al lado de su adúltera otra mujer que fuera precisamente lo contrario y contrastara con ella, que consolara con su virtud los tormentos de un público sujeto a la prolongada agonía en que le pone espectáculo tan repugnante? Entonces hubiéramos hallado ideal poético; la comedia en cuestión hubiera sido una obra de arte. [17]

Retendremos de la cita sólo tres notas: primera, Galdós prácticamente utiliza el término que nos interesa aquí (*contrastara*). Segunda, habla del contraste como recurso eficaz para oponer el comportamiento de dos personajes (es lo que él hace en el presente relato). Tercera y fundamental, este recurso no es gratuito ni meramente estilístico sino que permite poner de relieve la estrecha relación existente, según nuestro autor, entre lo estilístico y lo ético: de la armonía de su articulación depende la estética de la obra artística[18]. Presentemos ahora los ejemplos anunciados.

En el primero vemos que la acción inicial de la galleguita y su marido, pareja con los pies bien puestos en la tierra y artífices de las bromas gastadas al *don Juan*, es entrar a comer en un café. No ha de ser casual que el escenario preferido del "conquistador" sea el jardín nocturno y cerrado para encontrarse con una misteriosa dama, mientras que el de la pareja es el café, con toda su carga de convivia-

---

[17] Revista del 3 de diciembre de 1865 en *La Nación* (Shoemaker 1972: 229).

[18] Tratando este mismo tema, Beyrie (1980, I: 221) ha insistido en las caricaturas de Galdós como campo donde pudo ejercitarse en el difícil equilibrio del contraste: de ese equilibrio depende la posibilidad de destacar una cualidad o un defecto.

lidad, discusión, tertulia y modernidad (en esta época, el café ya ha sustituido al salón dieciochesco) que este recinto sugiere como uno de los espacios públicos de mayor vitalidad en la sociedad del siglo XIX. El contertulio del *Universal* y autor de *La Fontana de Oro* conocía de sobra esta realidad.

Cabe también oponer las dos actividades que realizan ambas parejas: el *don Juan*, la espiritual y romántica empresa de la seducción; la galleguita y su consorte, reparar fuerzas físicas lo más natural y prosaicamente del mundo. Además, para que el indicio sea más elocuente, el local recibe el nombre de *Café del Siglo*, como indicando el lugar social más adecuado en el siglo del café para todo tipo de empresas, incluidas las amorosas.

El tercer ejemplo o, más bien observación, es que si nuestro protagonista tiene al donjuanismo por actividad acaparadora de lo mejor de sus energías (no se habla de otra en el relato), el marido destaca por coleccionar libros, con una "ventaja" evidente: en efecto, los dos personajes tienen un comportamiento diferente, opuesto, ante el libro: el *don Juan* lo sufre[19] mentalmente (parece confundir mundo ficcional y extraficcional) y en sus propias carnes. El "bibliómano" lo utiliza para su satisfacción personal... e incluso como arma arrojadiza muy eficaz contra la agresividad del *don Juan* cuando pretende exigir cuentas por haber recibido encima el "ánfora de alcoba"[20].

Los tres ejemplos, unidos al hecho de que el desenlace de la obra supone el fracaso del protagonista, fracaso eficazmente propiciado por la broma de la pareja, sugieren que estamos en un tiempo y lugar donde la forma de pensar y de vivir de nuestro protagonista no tiene cabida, resulta inoperante: es dominada por otra visión de la vida y por otro comportamiento más acorde con la realidad y más afianzado en ella[21]. No obstante, el texto muestra que la actitud ridiculizada todavía persiste (hasta el fin, el *don Juan* sigue creyéndose un peligro

---

[19] Por la forma de expresarse, el personaje demuestra ser alguien cultivado y haber consumido abundante literatura romántica y también clásica española. Valga como ejemplo este apunte, de raigambre quevediano, sobre el rostro, al fin descubierto, de la misteriosa señora: "Su nariz era un cuerno; su boca era una caverna de ladrones; sus ojos, dos grietas sin mirada y sin luz".

[20] Se puede albergar alguna duda en cuanto al afecto del bibliómano por los libros. No obstante, el único del que se nos habla es una voluminosa *Compilatio decretalium*, quizás prescindible en su colección...

[21] Tal vez ello justifique que la temporalización de la historia sea mínima, limitada a una sola aventura, pero suficiente al ser crucial en la trayectoria del personaje.

social) y esa persistencia es la que plantea problema y la que vuelve digno de atención el parlamento del loco.

Lo notable, en definitiva, es que la confluencia de circunstancias espaciotemporales, más bien sugeridas que precisadas en el texto, viene a ser la que explica el fracaso anunciado de nuestro protagonista. Espacio y tiempo son aquí mucho más que un simple marco de las peripecias o un factor de verosimilitud textual: condicionan el éxito y el fracaso de valores, de actitudes y de acciones. Dada la importancia de este fenómeno, cabría hablar de un auténtico cronotopo, entendido como una condensación espaciotemporal especialmente intensa que determina el desarrollo de los acontecimientos o al menos influye decisivamente en ellos[22]. Es lo que sucede aquí: las circunstancias de tiempo y lugar en que actúan los personajes, impiden que el *don Juan* culmine sus empresas, llevan sus proyectos al fracaso y lo convierten en mero juguete de los demás (un juguete que se arrincona y olvida cuando empieza a cansar).

SIGNIFICACIÓN

En un primer nivel, el relato plantea la pertinencia del mito del don Juan, en cuanto figura dramática y en cuanto actitud moral. El interés de Galdós no es nuevo: al ocuparse, en su "Revista" del 10 de diciembre de 1865, de Ventura de la Vega con motivo de su muerte, lo primero que destaca en *El hombre de mundo* (obra en la que el seductor sale también malparado) es que "encierra una profunda lección moral" y sólo después se detiene a describir sus aciertos formales[23]. Meses después, el 4 de marzo de 1866, tocando de pasada esta misma obra, la considera como una "admirable lección para los calaveras" antes de calificarla de obra maestra[24]. Estas referencias nos muestran la estrecha relación que para Galdós existe entre el mito donjuanesco como actitud moral y como figura dramática: dado que el primero es criticable, la escenificación y, en general, el tratamiento literario del don Juan deben implicar una crítica, grave o irónica (la elegida aquí por el autor), del mito[25].

---

[22] Sobre esta categoría analítica, ver Bajtín (1989: 237) y una ejemplar aplicación al relato naturalista en Mitterrand (1990).

[23] Shoemaker (1972: 240).

[24] *Idem* (1972: 290).

[25] Sobre el tema del don Juan en la narrativa galdosiana, ver Ontañón de Lope (1993).

Dado el privilegiado lugar que los valores morales ocupan en la visión del mundo galdosiana y en su obra literaria, no son de extrañar sus estrictas exigencias en el tratamiento del tema. A estas alturas, es innecesario insistir sobre la importancia de este aspecto en la producción de Galdós pero sí interesa destacar que está presente, como un principio básico, ya en sus primeras producciones literarias, incluso en las más breves, que ese principio no hace distingos entre lo ético y lo estético sino que para el autor los dos son uno y que, de establecer jerarquías, el que primara sería el componente ético[26].

En el plano de la estructura compositiva, se puede percibir que Galdós utiliza la retórica del cliché para criticarlo desde dentro. Parece referirse a él como una (demasiado) cómoda receta en la literatura sentimental y, tal vez, cuestiona la persistencia misma de esta literatura, que sólo sobrevive (parece insinuar el autor) sirviéndose de manidos clichés románticos como recurso literario. Ya Galdós nos había dado algunas referencias irónicas a propósito de escritores destacados (Fernández y González, en *Necrología de un prototipo*) o de alguna de sus consecuencias como la pereza intelectual del lector mal acostumbrado (en *Un viaje redondo*). Nuestro autor insistirá en este aspecto de una forma mucho más contundente en otros relatos posteriores como *Un tribunal literario* y, sobre todo, *La novela en el tranvía* mediante la parodia, por lo que volveremos sobre él en el momento oportuno, pero observamos cómo este tema es casi obsesivo en el Galdós de estos años, confirmando lo temprano de su empeño crítico y de su profunda inquietud por la renovación de las letras españolas.

Como los relatos de la serie estudiados hasta ahora, también *El don Juan* posee una gran densidad referencial. Hemos visto más arriba una cierta cantidad de alusiones (el café, su nombre, la oposición café-jardín, la burla, el estatuto social de los burladores) cuya densidad cronotópica se revela particularmente significativa. En efecto, el protagonista parece como fuera de sitio en el escenario de

---

[26] Se esté o no de acuerdo con la concepción galdosiana de la literatura, no cabe duda de su orientación ética. El propio autor, enjuiciando el conjunto de su obra ante Olmet y García Carraffa (1912: 93), afirmaba el componente docente y ejemplar de su producción (ver cita en el capítulo sobre el contexto cultural y la formación del escritor):

> No, jamás. Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, excepto en algunos momentos de lirismo, con el propósito de marcar huella. *Doña Perfecta*, *Electra*, *La loca de la casa*, son buena prueba de ello. Mis *Episodios Nacionales* indican un prurito histórico de enseñanza. En pocas obras me he dejado arrastrar por la inspiración frívola.

su acción. Su mentalidad, su objetivo, su comportamiento, su lenguaje, están desfasados en el mundo en el que vive. Este último se caracteriza por una percepción de las cosas dominada por intereses mucho más concretos, más auténticos, familiares y alcanzables. El bienestar material e intelectual, la posibilidad de satisfacer los pequeños gustos cotidianos, la diversión como ingrediente aconsejable para el confort de la vida, etc., son elementos que dibujan una visión nueva, moderna, burguesa de la existencia. Galdós nos está presentando aquí la sociedad que caracterizará a la España del resto del siglo XIX, según piensa él en estos momentos y lo confirmará dos años después en su manifiesto literario "Observaciones sobre la novela española contemporánea".

Pero esa sociedad nueva, estimulada por unas clases medias activas y dinámicas, encuentra gran dificultad para establecerse. Existen oposiciones intensas (hemos tenido un buen ejemplo en *El Neo*) que justifican la preocupación manifestada en este relato: si tal no fuera el caso, el texto hablaría de un falso problema, por estar ya superado, y él mismo no pasaría de ser un relato anacrónico..., lo cual sería de extrañar en un escritor que ha fustigado sistemáticamente todo lo que en España huele a retraso en relación con los tiempos actuales desde las páginas de *La Nación* y de *La Revista del movimiento intelectual de Europa*, y lo hace el mismo día de la publicación de este relato (la alusión al marasmo de la semana en Madrid, opuesto a la efervescencia internacional).

Parte del problema (la parte en la que se insiste ahora aquí) viene representada por el don Juan, por lo que de lastre tiene su mera supervivencia, por lo que de anacrónico hay en su comportamiento y en su mentalidad, anacronismo que no es únicamente literario sino cultural: no se trata sólo de abandonar una determinada forma de escribir sino una determinada forma de ver la vida. La primera interesa y es significativa esencialmente en función de la segunda.

El *don Juan*, por su misma calidad de personaje de ficción y de tópico literario, se convierte, por lo tanto, en un sugerente revelador de la coyuntura histórica, de tensión y de cambio, en la que vive su autor. Pero se percibe aquí una cierta confianza en la posibilidad de superar las rémoras de un presente destinado a ser pasado: el personaje, el menos ofensivo de la serie, ha sido fácilmente controlado, entre otros sistemas, por el poder del libro, aunque sea la *Compilatio decretalium*.