

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

***Torrente Ballester e a reinvenção  
da tradição***

---

Livia Barreto

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Românicos

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

***Torrente Ballester e a reinvenção  
da tradição***

---

Livia Barreto

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Românicos

Orientador: Prof. Doutora Fátima Freitas Morna

2010

## Sumário

Sumário .....	1
Agradecimentos.....	2
Resumo .....	3
Resumen.....	3
Introdução .....	4
1. Origens da novela.....	6
1.1. Novelas e novelistas do pós-guerra espanhol: breve panorama - de 1940 a 1970 .....	6
1.2. Novela e crise no século XX: desdobramentos e percursos da narrativa espanhola .....	12
2. A criação literária de Torrente Ballester .....	19
2.1. Os primeiros passos: breve apresentação do percurso literário .....	19
2.1.1. Alguma reflexão teórica .....	20
2.1.2. Cervantismo ou originalidade? Pós - moderno? .....	24
3. O herói na ficção contemporânea - Reaparição .....	25
3.1. Maleabilidade do fato estético .....	54
4. Don Juan, Baudelaire e o Herói.....	56
5. Don Juan de Ballester - Vozes e Cantares em <i>Don Juan</i> .....	85
5.1. O Narrador .....	86
5.2. Leporello .....	88
5.3. Don Juan segundo Leporello .....	90
5.4. Narración de Leporello .....	91
5.5. Poema del pecado de Adán y Eva .....	92
5.6. Peça Teatral.....	93
5.7. As mulheres.....	94
6. Conclusões.....	94
7. Bibliografia.....	98

## Agradecimentos

Agradeço do fundo do coração a todos. Aos amigos que me ofereceram apoio intelectual e afetivo. Impossível não nomeá-los pois que são poucos, mas bons. Ao Ricardo Nobre, cuja generosidade em partilhar conhecimentos e experiências confirma a máxima “nome é destino”. À Fernanda Carrilho, cujas qualidades não estão evidentes no nome; à Vesna Vidakovic, Ana Sofia Henriques e Alexandra Soares, *caminantes*, como eu.

O acesso à biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa bem como à Biblioteca Nacional de Portugal foi muito importante para a elaboração desta tarefa. A minha gratidão aos responsáveis pelo excelente funcionamento das mesmas é infinita. Uma palavra também para Luzia Antunes cujo apoio logístico é digno de referência. E à Mara o que é de Mara!

Os agradecimentos aos mestres é outro cantar. À minha orientadora, Fátima Freitas Morna - a maiêutica em forma humana, e à professora Cristina Filomena Ribeiro, agradeço os dois anos de prazer intelectual que me proporcionaram, bem como a generosidade e a disponibilidade para ouvir e para ensinar, que raramente se encontram conjugadas numa só pessoa.

A dívida para com a minha família é impagável. Inicia-se em minha cidade, Petrolina, no sertão pernambucano, com José Coelho, meu pai, e com minha mãe, Livia Clea, que estimularam permanentemente a minha curiosidade intelectual, como o fez também Luiz Eduardo, meu irmão. E, finalmente, porque os últimos serão os primeiros, agradeço à minha família mais próxima, com quem vivo em Lisboa. Estes são o suporte afetivo com que sempre contei integralmente: Renan – o primeiro a se deparar com os labirintos criados pela minha curiosidade, e, igualmente, o primeiro a estender-me um fio de Ariadne; à Cristiana e à Isabella, filhas queridas - leitoras de Baudelaire - a melhor parte de mim. Vale?

## Resumo

Esta dissertação analisa a novela *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester. Nela são tratadas questões relativas à novela espanhola contemporânea. A investigação combina a análise da composição ficcional da novela e centralidade conferida à personagem, que ganha status de herói.

Vale ressaltar que a abordagem da personagem na ficção narrativa nasce da expectativa de compreender como a mesma se articula com a narratividade e, ainda, suas múltiplas faces de representação, abordando-a em sua ambigüidade entre ser humano e ser ficcional, bem como com a própria dimensão de realidade e de arte.

O diálogo constante com a ficção foi aqui uma exigência do objeto de estudo.

## Resumen

El presente trabajo analiza la novela *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester. En ella tratamos de comprender las cuestiones relativas a la novela y además la centralidad conferida al personaje, que gana status de heroe.

El abordaje del personaje como elemento central de la ficción narrativa nasce de la expectativa de comprender como la misma se articula con la narratividad y las múltiples fazes de representación, abordándola en su ambigüedad entre el ser humano y el ser ficcional, y asimismo, con la propia dimensión de realidad y arte.

## Introdução

*Prescindir do personagem na literatura é uma pretensão irrealizável.  
Podemos não o inventar, e isso depende da capacidade de cada um*

*Se o personagem é autor dos facto...não é lícito entendê-lo como função  
do argumento, mas sim, pelo contrário, a este como função do  
personagem*

Tendo em vista que entre os objetivos do programa do curso encontramos o reconhecimento do lugar de destaque da literatura ibérica, a decisão de analisar a novela *Don Juan*, do escritor espanhol Gonzalo Torrente Ballester, a fim de estudar o lugar que ocupa a personagem na literatura contemporânea, afigurou-se como exercício proveitoso.

A novela *Don Juan*, de Torrente Ballester, oferece-nos, igualmente, a oportunidade de fazer as necessárias reflexões que articulam o percurso e o reconhecimento da chamada “metaficção”, cujo referente moderno é a novela espanhola de Miguel de Cervantes, mais precisamente o seu *Don Quixote*. Lembro que se faz necessário ter em conta a abundância de obras críticas a respeito destes dois autores, embora o mesmo não se verifique em relação às obras de metaficção da novela espanhola contemporânea. Contudo, a revisão da historiografia e do material teórico concernente a obra de Torrente Ballester bem como ao gênero novela espanhola contemporânea possibilitou-nos rastrear as características constantes ao gênero e as transformações que experimentou, bem como reconhecer os pontos de paragem da renovação da novelística na Espanha do pós-guerra.

O corpus literário para uma análise da narrativa espanhola contemporânea não pode deixar de considerar os estudos críticos à obra de Miguel de Cervantes, sobretudo tendo em vista que o autor deste *Don Juan* foi ele próprio um estudioso da mesma. Tampouco se poderá ignorar a obra de autores como Miguel de Unamuno e da *generación del 98*, Angeles

Encinar, Umberto Eco, Bakhtine e os formalistas russos, Patrícia Waugh, Robert Spire, Robert Alter , enfim, toda uma série de estudiosos do gênero .

Convém não ignorar a necessidade de conceder alguma atenção a obra de autores como Baudelaire, Poe, Rilke, Machado, Ortega y Gasset, Fernando Pessoa e uma série de autores<sup>1</sup> que Torrente Ballester considerava de sua predileção bem como aqueles que foram objeto de atenção do autor, mesmo quando para submetê-los a sua análise crítica.

Gonzalo Torrente Ballester ocupou lugar central na crítica literária espanhola e, em gesto de auto-ironia se autoneomeava um escritor antiquado, afirmando não pertencer a nenhuma escola literária. No entanto a novela termina, longe de desprezar as origens canônicas do gênero, foi capaz de utilizar os recursos do próprio cânone, tal qual o fizera Cervantes, e assim, paradoxalmente, renovar o mesmo, recuperando a narratividade da novela contemporânea, desdobrando-a em metalinguagem e intertextualidade, imaginação e fantasia.

Recordamos que uma das cenas finais do *Don Juan* torrentino é, igualmente, uma das últimas cenas da peça teatral que se desenvolve dentro da novela. E neste sentido, o desejo do autor de não filiar-se a escolas literárias e afirmar-se “antiquado” deixa-o paradoxalmente na mesma condição de Cervantes - um renovador da tradição.

---

<sup>1</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998.

## 1. Origens da novela

*... lo verdaderamente novelesco es como se hace una novela.*

*Miguel de Unamuno*

Gênero de larga tradição cultural, a novela, tal como o reconhecemos hoje, “formou-se precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem e do rebaixamento do objeto da representação artística ao nível da realidade contemporânea, inacabada e fluente.”<sup>2</sup>

No que diz respeito aos elementos e às categorias que entram na estruturação deste gênero narrativo, interessa-nos investigar as diversas modificações por que passaram ao longo do tempo. Interessa-nos investigar sobretudo a personagem na novela contemporânea. Para este fim, importa salientar que a trajetória da personagem teve como ponto de partida o herói épico e, entender, igualmente, como a decantação experimentada pelo protagonista da ficção - elemento central na criação narrativa - se repercute na própria narratividade e na forma de novelar. Interessa-nos, ainda, analisar a narrativa espanhola do século XX e, sobretudo, aquela do pós-guerra, na qual se inscreve Gonzalo Torrente Ballester, autor da novela *Don Juan*, objeto deste estudo.

### 1.1. Novelas e novelistas do pós-guerra espanhol: breve panorama - de 1940 a 1970

Muitos são os críticos que, em conformidade com Martínez Cachero e José Carlos Mainer, sustentam a tese de que a guerra não provocou uma clivagem extremada no que tange ao panorama da novelística espanhola. Ainda assim, convém não ignorarmos que nenhuma

---

<sup>2</sup> REIS, Carlos - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

novela produzida entre 1936 e 1942 escapa ao tema e ao dado histórico da guerra - com forte conteúdo ideológico dos dois lados da batalha – revelando-nos, talvez, um hiato nestas análises.

A Guerra Civil (1936-1939) provocou o exílio de milhares de espanhóis, entre os quais se contavam muitos dos mais promissores intelectuais que se deslocaram sobretudo para a América Latina e para os Estados Unidos.

Entretanto, os críticos que justificam este entendimento acenam com o fato de que muitos dos intelectuais exilados nas ex-colónias puderam continuar a produzir a sua obra na sua própria língua. Ressaltam igualmente como elemento de manutenção deste *continuum* o surgimento da colecção Austral (1937), na Argentina. Esta colecção, dizem eles, permitiu aos exilados continuarem em interacção com a pátria, publicando e fazendo circular as ideias “vindas de” e “em” Espanha, onde a colecção chegava clandestinamente.

Observam igualmente que os “exilados internos seguiam promovendo as suas tertúlias, produzindo uma literatura que tentava driblar a censura.

Entre as melhores novelas produzidas em Espanha nos anos 40, ressaltamos *Crónica del Alba* (1942), de Ramón Sender, *Javier Mariño* (1943), de Gonzallo Ballester, *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes (1948), *Los Abel* (1948), de Ana Maria Matute. Contudo, nenhuma delas terá causado o impacto de *La familia de Pascoal Duarte* (1942), de Camilo José Cela, e *Nada* (1944), de Cármen Laforet.

Assiste-se então ao surgimento de uma nova geração que se impõe por estar imersa no momento da sua produção, expressando a nova realidade dos anos quarenta. O seu impacto deve-se, sobretudo, ao facto de representarem uma reacção à estética pura e “desumanizada” de Valle-Inclán ou Gómez de la Serna.

Aquela estética distanciada não lhes serve como modelo de representação, e o que se exige é uma expressão mais direta, carregando marcas humanistas.

A novelística espanhola da primeira metade do século XX, confirma-nos Ricardo Gullón, movia-se então em duas direcções opostas: “el neorealismo áspero y amargo y el intimismo poético”. O neo-realismo encontrou maior aceitação entre os leitores, e, como assinalara

Manuel Muñoz Cortés, justificadamente talvez porque mais propensa “a la acción que a la meditación”, “vuelta a la tierra, al contorno y a las reacciones elementalmente humanas”<sup>3</sup>.

Em Espanha, o neo-realismo, que convencionou-se chamar *tremendismo* por associação à novela de Cela, é entendido, à partida, como o “afán hacia lo transcendente y grande, hacia lo fuerte y violento”, bem como “el desmedimiento más ostensible de toda actitud romántica incipiente”<sup>4</sup>. Com referência à obra de Cela, vale ressaltar que muitos dos seus críticos reprovavam-lhe os temas abordados (crueldade, incesto, violência, sexo vexatório, miséria) e o estilo “amanerado”. Todavia, nem sequer os seus críticos mais ferrenhos deixavam de reconhecer-lhe “el dominio del anticlimax con que sabia enfrentar la ternura y la violencia”. Alguma crítica reconhecerá, inclusive, que aqueles temas “brotan del centro de una visión del mundo que - como la de su predilecto Quevedo - es acre y desesperanzada y de su visión del ser humano que – como en los libros de pícaros – no es muy halagüeña”<sup>5</sup>.

E contudo, em 1945, a publicação de *La generación del 98*, de Pedro Laín Entralgo, será ocasião para o reconhecimento da tripla dívida – “idiomática, estética y española” para com os autores reunidos sob esta denominação.”<sup>6</sup>. Lembra-nos Cachero que, apesar da publicação da obra, a geração de 98 fora até então objecto de tal volume de críticas e reprovação que em 1944, coube a Dâmaso Alonso responder de forma irónica a uma entrevista sobre a decadência de crítica literária na Espanha: “¿Qué tal le echemos la culpa a la generación del 98? (...) Es arbitrio muy socorrido.”<sup>7</sup>.

Camilo José Cela, por exemplo, já havia feito críticas ao referido grupo, quando escreveu a resenha para a novela de Ramón Ledesma, publicada na revista *Arriba*:

<sup>3</sup> CACHERO, Martínez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, p. 115.

<sup>4</sup> Idem, p. 108.

<sup>5</sup> Alvar, Mainer e Navarro. *Breve Historia de la Literatura Española*, pg 642

<sup>6</sup> CACHERO, Martínez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, p. 67.

<sup>7</sup> Idem, p. 69.

Porque sucede que si Miró, Azorín y Gómez de la Serna hicieron Novela, o lo que pudo parecersele, no pisaron jamás una Estética de solidez bastante para caminar sobre ella.<sup>8</sup>

Bartolomé Soler será outro a criticar aqueles autores, ao responder anonimamente a uma entrevista no número 2 da Revista “*La Estafeta Literaria*”, justificando a sua reprovação à *Generación del 98* nos seguintes termos:

no la amo porque fue llorona y quejicosa, porque se sintió humillada con nuestras derrotas, porque se embriagó mostrando los bordes de las heridas de España, porque entendió su amor español agitando al aire las vergüenzas de España.<sup>9</sup>

A década de 50 constituir-se-á como o momento dos primeiros passos mais firmes no sentido da decantação do protagonista na novelística espanhola. A personagem individual perde parte do seu protagonismo ao mesmo tempo em que as personagens secundárias ganham novos postos e se colocam ao mesmo nível do protagonista. Seria como se, no teatro grego, o coro ganhasse vitalidade e uma certa autonomia.

Em 1951 a revista *Índice de Artes* publica breves resenhas da novela *La Colmena* (1951), de Cela, e, conquanto alguns autores afirmem ser aquela uma novela “maravillosamente escrita”, Torrente Ballester manifesta algum desacordo e justificará a sua análise apontando para os elementos de composição e a carência de protagonista individual.

A partir da publicação de *La Colmena* (1951), muitas novelas incorporarão procedimentos que visam o efeito de redução do tempo e do espaço, bem como a ampliação do número de personagens, sem que haja uma à qual possamos chamar “protagonista”. Destacamos a novela *La Noria* (1952) de Luis Romero e *El jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio como exemplos destas experiências.

A concessão do prêmio da Crítica a Ferlosio e ao seu *El Jarama* encontrará a oposição de alguns críticos, dentre estes Rafael Manzano, que reagirá com veemência, por entender que tal escolha corresponderia a premiar novelistas que nao primavam pelo cuidado estilístico.

---

<sup>8</sup> Arriba, 2-IX-1944; reseñando *Almudena, o historia de viejos personajes*, novela de Ramón Ledesma Miranda ; CACHERO, Martinez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, p. 70.

<sup>9</sup> Idem, p 68.

Ferlosio e García Hortelano se haviam apropriado de conceitos da psicología behaviorista, e, enquanto romelistas, passaram a “considerar solamente real, en la vida psicológica de un hombre o de un animal, lo que podría percibir un observador puramente exterior, representado en el límite por el objetivo de una cámara fotográfica”. É de assinalar, inclusive, que estes dois autores indicam haver “aceptado abandonar la condición de romelista – dios”<sup>10</sup>.

Nos anos 60 a Espanha assiste a eclosão da novela e dos romelistas hispano-americanos, e ao mesmo tempo o retorno de alguns romelistas exilados. Livres da censura oficial e sem bitolas impostas pela militância política vigente entre os romelistas espanhóis, a novela hispano-americana chega aos leitores espanhóis carregada de imaginação, e, igualmente, carregada de realidade humana.

Recomeçam a esta altura os debates acerca da necessidade e conveniência de uma mudança de rumo da novelística, que tão longamente persistira nas fórmulas do realismo social. Vale recordar que neste ambiente já então saturado de reflexões quase redundantes realizou-se o colóquio *Realismo y realidad en la literatura contemporánea* (1963) na Universidade de Madrid. O colóquio contou com a participação de romelistas espanhóis bem como franceses e italianos, e foi co-patrocinado por instituições acadêmicas e culturais daqueles países que os romelistas representavam e por instituições internacionais (UNESCO). Naquela ocasião foram expostos os cinco temas, a saber:

*Novela y Realidad* (Nathalie Sarraute); *Realismo y Literatura* (Nicola Chiaromonte); *Cuatro Notas para un coloquio sobre el realismo* (José Maria Castellet); *Realidad y realismo, poesía* (José Bergamín); *Problemas de la novela actual* (Gonzalo Torrente Ballester).

À exceção de Castellet, todos os palestrantes sublinharam o direito do artista de compor a sua obra com liberdade, sem compromissos impostos por motivos histórico-sociais.

---

<sup>10</sup> CACHERO, Martínez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1975*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, pg 205.

Quando nos debruçamos sobre a novela espanhola de então, o que reconhecemos com mais clareza é a figura do herói abandonado, oscilando entre vítima e verdugo, ao mesmo tempo que passivo e sem propósitos pessoais específicos. Guillermo Díaz-Plaza faz referências ao empobrecimento do gênero que toma feição de “literatura magnetofonica... una cópia fotográfica, casi notarial de la realidad que circunda el escritor.”<sup>11</sup>

Ainda em meados dos anos 60 a novelística espanhola permanece oscilando entre a novela realista e a novela antiburguesa, tendo estas últimas ganhado especial vigor com a publicação de *Nuevas Amistades* (1959) de García Hotelano. Para o crítico Gonzalo Sobejano haveria outro senão para a novela então produzida e que se traduzia numa crescente despreocupação do escritor em relação à linguagem.

*La isla* (1961), de Juan Goytisolo, será exemplo de novela antiburguesa, que nos apresenta personagens sem nenhuma complexidade, representados apenas pelo mal-estar do quotidiano arrastado, que revela a incapacidade para a acção, onde “vivir era dissolverse hasta acabar”<sup>12</sup> conforme enuncia uma das personagens.

Sendo este o panorama da novelística espanhola, quando Torrente Ballester publica o seu *Don Juan* (1963), a obra será vítima destas circunstâncias, e passará despercebida.

Nesta perspectiva, não nos surpreende constatar que nas novelas espanholas dos anos 70 seguimos assistindo a uma espectacular mudança no tratamento concedido às personagens, chegando ao ponto extremo de não ser fácil reconhecê-las como tais. Ao lado da despersonalização e da desintegração do “yo”, assistiremos, também, à desintegração colectiva. O tema e os procedimentos da retórica nos levam a escutar apenas vozes, ou entes abstractos, meras sombras indefinidas do que fora outrora o protagonista.

Numa análise que se nos afigura bastante pertinente, afirmam-nos Alvar, Mainer e Navarro que “El ciclo de la narrativa neorealista concluyó por una suerte de consunción y, sobre todo, por una seria crisis de consciencia de los escritores (...) la generalizada decepción por

<sup>11</sup> In *Diario ABC de Espanha*, Abril de 1966, Sección Semanal de Crítica de libros de creación.

<sup>12</sup> CACHERO, Martínez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, p. 87.

la inutilidad de su esfuerzo cívico: hacia 1964 (...) aparentemente el franquismo estaba más consolidado que nunca. Pero también concernía a los medios artísticos utilizados y, sobre todo, a la renuncia expresa del estilo como herramienta de interpretación de la realidad”<sup>13</sup>.

E assim, o próprio Castellet, outrora ferrenho estimulador do realismo, passa a fazer considerações acerca do maniqueísmo intelectual vigente na literatura espanhola, chegando finalmente a afirmar que a literatura testemunhal havia desviado a atenção dos escritores, chegando a criticar mais expressamente aqueles que “*se han conformado con hacer un cierto tipo de naturalismo documental que poco tiene que ver con la novela.*”<sup>14</sup>

## 1.2. Novela e crise no século XX: desdobramentos e percursos da narrativa espanhola

*A arte narrativa faz mais do que desenvolver histórias, pois querendo-o ou sem querer chega ou pode chegar à invenção de mundos poéticos auto-suficientes (...) e, num mundo inventado, o espaço, tal como o tempo, não tem o mesmo modo de funcionamento que num simples relato.*<sup>15</sup>

A crise da novela e do modelo realista – naturalista ainda sobrevivente no início do século XX, levou os novelistas espanhóis a experimentarem então novas técnicas narrativas. Desde o início do século passado, a desumanização da arte já se impunha como novo paradigma estético, e foi justamente frente à evidente dificuldade da recepção deste novo paradigma que Ortega y Gasset anunciou, então, a exaustão da novela. Ao escrever o ensaio *Ideas sobre la novela* (1925), as suas reflexões giram sobremaneira em torno da decadência do gênero, em função do seu esgotamento. Entendia o filósofo que era um erro “*representar la novela – y me refiero sobre todo a la novela moderna – como un orbe*

<sup>13</sup> ABUÍN, Angel, BECERRA, Carmen y ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos, NAVARRO, Rosa - *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 654.

<sup>14</sup> CASTELLET, José Maria - “Tiempo de destrucción para la literatura española” *Imagen*, Caracas, no. del 15-VII-1968.

<sup>15</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 287.

infinito del cual puedan extraerse siempre nuevas formas”<sup>16</sup>. Já outrora Balzac, na sua novela *Sènes de la vie privée*, afirmava que “... toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, toutes les situations ont été fatiguées...”<sup>17</sup>

No entanto, há razões para considerarmos que as hipóteses do romancista e do filósofo foram ultrapassadas porque partiam do entendimento da supremacia da *inventio*, esquecendo que a originalidade de um texto narrativo não reside no poder de contar e não nos feitos narrados.

Gonzalo Torrente Ballester, confessado leitor de Ortega y Gasset foi igualmente voz discordante quando afirmou que

das reflexões sérias sobre a arte do romance (...) o que conserva valor é o que provém de Ortega (...) nem todas... subsistem com a sua força inicial, e algumas delas parecem-nos equivocadas: confundiu a agonia com o estertor. Tampouco a sua oposição entre procedimentos “presentativos” e “referenciais” (...) apresentar e referir são os modos radicais em cuja polaridade se move a arte narrativa.<sup>18</sup>

E, aliás, se fazemos um recorrido retrospectivo poderemos observar que, quase concomitantemente a observação feita por Ortega, a própria produção novelística é em si mesma uma contradição ao referido esgotamento do género. Uma dezena de anos antes do vaticínio orteguiano é publicada *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, que constitui para muitos autores e críticos literários o grande marco na novelística espanhola de metaficção do século XX. Naquela narrativa a própria ficção se torna matéria da novela, o estatuto da ficção é posto em causa e a dissolução da autoria bem como a autonomia da personagem justificando a categorização de novela, conferida pelo próprio autor .

Ao lado disto, a teoria bergsoniana de tempo (*durée*) será também motor de uma nova forma de novelar. Tal qual *Ulysses*, de James Joyce (1922), obras claramente marcadas pela experimentação em torno das espessuras do tempo romanesco e da simultaneidade,

<sup>16</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Sobre Literatura e a Arte do romance, Lisboa: Difel, 1999, p. 98.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Idem, p. 290-291.

destacadamente *Les faux monnayeurs* (1925), de Gide; *À la recherche du temps perdu* (1913), de Marcel Proust e inclusivamente *Point Counter point* (1928), de Huxley. Em 1929, recordemo-nos, as obras mais representativas de Faulkner – *Sartoris* (1929) e *The Sound and the Fury* (1929) já se encontravam em mãos dos leitores, contrariando a idéia do esgotamento do gênero.

Ao centrarmos a nossa observação no caso da novela espanhola do pós-guerra, torna-se necessário que remontemos, ainda que sucintamente, aos novelistas dos finais do século XIX e às *vanguardias* do início do século XX. Naquele contexto da *generación del 98* (do século XIX), o já referido Unamuno, Valle Inclán, Azorin, são reconhecidamente os mais relevantes autores do panorama espanhol, e, notadamente, nas suas novelas as personagens se encontram como que a caminho da desapareição.

Na esteira desta geração, interessa-nos recuperar excertos da novela *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno e especialmente referir o prólogo da obra, que aparece assinado por um “autor implicado”, Victor Gotí, a quem o autor respondera com um pós-prólogo, e, ainda, ao diálogo entre a personagem Augusto Pérez e o autor da novela, este, transcrito abaixo:

-No sea, mi querido Don Miguel (...) que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...<sup>19</sup>

Se, no caso do prólogo e pós-prólogo, observamos que os paratextos se integram no texto como parte indissolúvel do mesmo, temos ainda uma personagem de ficção, Augusto Perez, que desloca-se até Salamanca para pedir um conselho ao famoso escritor. A partir deste momento, a estrutura tradicional da novela rompe-se: o autor passa a ser personagem da novela ao tempo em que o protagonista rejeita o controle que o autor possa exercer sobre a obra. As personagens de ficção corporizam-se no texto, e a novela revela assim, abertamente, a sua ficcionalidade e hipertextualidade.

---

<sup>19</sup> UNAMUNO, Miguel de – *Niebla*

Cabe agora destacar que, em 1927, Miguel de Unamuno escreve *Como se hace una novela*, convidando à reflexão sobre o tema:

Y la novela? Si usted entiende por novela, el lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. (...)

No fui yo, retratado, que lo convertí en autor?<sup>20</sup>

Este diálogo, conforme já referido, põe em causa as convenções da tradição novelesca. Ao mesmo tempo, ressalte-se, ao vincular o pensamento filosófico, desejando criar uma literatura não literária, Unamuno cria um texto muito literário, artificial e textual, no qual a literatura se converte em objeto da novelização.

No seu livro *La palabra en la novela*, Mikhail Bakhtine irá ocupar-se de forma sistemática do estudo do discurso da novela, persuadido de que o que é característico do estilo novelesco e que o distingue de outros gêneros é, precisamente, a diversidade de relações entre as “unidades compositivas fundamentais” e a sua dialogização - também denominada hipertextualidade (Genette), intertextualidade (Kristeva) dentre tantas denominações que recebeu desde então.

A importância da autoconsciência autoral nas novelas de meta-ficção constitui elemento fundamental na medida em que confere ao mundo ficcional uma linguagem que deixa de ser registro único; é, portanto, uma linguagem que adquire caráter plurilinguístico, plurivocal, para além da auto-referencialidade - elemento da própria natureza do gênero. Nesta medida os textos literários estabelecem relações com outros textos e incorporam distintas modalidades de formas narrativas e modalidades discursivas. Nas palavras de Bakhtine,

El autor y su punto de vista no solo se expresan a través del narrador, de su discurso y de su lenguaje (...) sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo

---

<sup>20</sup> UNAMUNO, Miguel de – *Como se hace una novela*

relato – el relato del autor que narra el mismo que el narrador, pero refiriendo-se además al narrador mismo.<sup>21</sup>

Deve dizer-se, antes de mais, que o romance polifônico, tal como Bakhtine o entende, relaciona-se com os conceitos de pluridiscursividade e dialogismo; e, com efeito, a polifonia romanesca assenta no princípio de que, num universo diegético as várias personagens representadas estabelecem entre si relações do tipo interativo que interdita tanto a hegemonia do narrador em relação a elas, como a concentração, numa personagem, de uma função de porta-voz ideológico.

Assim, a autonomia da personagem só poderá ser compreendida se articulada com as relações que sustenta com as outras personagens e o com o próprio narrador.

Bakhtine analisará, ainda, a novela europeia e verificará a existência de duas grandes linhas estilísticas, quais sejam a novela univocal e plurivocal. Da primeira podemos dizer que a principal característica seria a existência de uma linguagem de estilo único, enquanto um segundo tipo seria a novela que introduz o plurilinguismo, ou seja, aquela de cariz picaresco cuja linguagem é um “original sistema artístico de linguagens que não estão situadas num mesmo plano”<sup>22</sup>.

Desnecessário recordar que os gêneros intercalados, que foram objetos da atenção de Bakhtine, são os antecedentes da “novela dentro da novela”, responsáveis pela introdução e organização do plurilinguismo dentro da novela<sup>23</sup>.

Quanto ao seu entendimento do que seja a polifonia romanesca e das suas conseqüências, certamente nos interessa realçar o “destaque merecido pelas personagens, categoria fundamental da narrativa e da novela”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 46.

<sup>22</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999.

<sup>23</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 46.

Não nos parece excessivo reiterar o reconhecimento da crítica ao legado de Miguel de Cervantes, com o “seu” *D. Quijote* como o faz Robert Alter em *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre* (1975), “el primer estudio específico dedicado a la autoconsciencia novelística”<sup>25</sup>.

A metaficção representa nas palavras de Alter “the beginning of a copernican revolution in the practice and theory of the mimesis”. Num dos capítulos do livro que se intitula *The Inexhaustible Genre*, o referido autor faz alusão ao trabalho de E. Riley, *Cervantes` Theory of the Novel* e ao ensaio de Jorge Luis Borges, *Mágicas Parciales del Quijote* que possui inclusive um capítulo com o mesmo título. Para Alter “la novela autoconsciente (...) es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo, explora la problemática relación entre artificio y realidad.”<sup>26</sup>.

Ricardo Gullón refere-se ao estudo de Leon Livingstone –*Interior duplication and the problem of form in the Modern Spanish Novel*– como o estudo pioneiro no que tange à novela espanhola contemporânea<sup>27</sup>.

Naquele estudo, Livingstone centrou a primeira parte do mesmo numa detalhada análise da já referida *generación del 98*, completamente imersa em importantes reflexões a respeito da natureza da novela, e que segundo o autor recorreu a empréstimos a outras formas artísticas a fim de promover a desejada renovação das formas novelescas tradicionais.

Aqueles empréstimos buscavam alcançar a “profundidade natural da reprodução em perspectiva” que oferece a pintura, bem como profundidade cumulativa do contraponto” que a música é capaz de sugerir<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> REIS, Carlos - *Diccionario de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, 2002, p. 334.

<sup>25</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 37.

<sup>26</sup> Idem, p. 38.

<sup>27</sup> Idem, p. 65.

<sup>28</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 65.

Em um estudo denominado *La Novela española de Metaficción* (1994), Ana Maria Dotras, analisa as contribuições da crítica anglo-saxônica para a definição da novela de meta-ficção a partir da análise de cinco obras narrativas, e nada menos que duas delas são de autoria de Torrente Ballester. Os autores escolhidos foram precisamente Cervantes, Galdós, Unamuno, e Torrente Ballester. Para eleger as obras destes autores, usou como marco teórico um conceito de metaficção que sublinha os elementos de auto-reflexividade e autoconsciência da novela.

É também de destacar que Gonzalo Sobejano publica em 1979, na revista *Ínsula*, o artigo *Ante la novela de los años setenta*, onde afirma que “...parece haber adquirido vigor un nuevo tipo de novela, cuyos rasgos determinantes (...) vendrían a ser la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura, y la fantasía”. Posteriormente Sobejano publicará um novo artigo - *La novela poemática y sus alrededores* (1985) - quando afirmará a similaridade da Novela Poemática com o modelo da Metaficção conforme a definição estabelecida por Patrícia Waugh. Naquele estudo Sobejano deixa claro o seu entendimento de que aquele tipo de novela estaria “más próxima al poema, hasta confundirse con él”, e assegura-nos que “quiere la novela hacerse poema textual”<sup>29</sup>.

Se considerarmos que o aparecimento da metaficção serviu de marco para a consumação da crise que atravessava o herói novelesco tradicional, importa lembrar que a análise de obras de metaficção mais contemporâneas, e, portanto, distantes daquele experimentalismo dos anos setenta, revelam estratégias e atitudes de autores que desejam maior moderação formal e uma forma mais tradicional do relato.

No contexto da metaficção contemporânea, um dos precursores no panorama espanhol foi incontestavelmente Gonzalo Torrente Ballester. Crítico de teatro, ensaísta e professor, sua primeira novela foi *Javier Mariño* (1945). Contudo, terá sido o seu *Don Juan*, novela muito posterior (1963), o primeiro grande passo deste autor na direção de uma nova forma de novelar.

---

<sup>29</sup> Idem, p. 71-72.

Don Juan é, hoje, avaliada como uma singular reinterpretação da mítica personagem literária, onde se misturam três gêneros – novela, teatro e poesia – e assim, percebida como um texto somente analisável como referência hipertextual.

## 2. A criação literária de Torrente Ballester

### 2.1. Breve apresentação do percurso literário

Ao dar início à apresentação de Gonzalo Torrente Ballester, julgo já agora despiciendo lembrar que o referido autor foi um dos mais importantes escritores do pós-guerra espanhol. Ainda que o reconhecimento da sua obra tenha acontecido com algum atraso, o mesmo foi plenamente recompensado com o recebimento de importantes prêmios.

Torrente Ballester foi o primeiro escritor espanhol a receber o Premio Cervantes pela *Oeuvre* (1985), confirmando a qualidade intrínseca da mesma, e da qual, vale salientar, não apenas as novelas, mas igualmente um bom número de obras dramáticas, críticas e ensaísticas, que revelam a preocupação do autor por questões relacionadas à criação artística bem como com a história e técnicas literárias.

Dentro de sua ampla obra novelística podemos mencionar os títulos *Javier Mariño* (1943), *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), A trilogia: *Los gozos y las sombras* composta por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) e *La páscoa triste* (1962). Essa trilogia foi transformada em série de televisiva nos anos oitenta quando conheceu êxito de público. E por fim a esta linha da mais pura tradição realista, ainda que matizada, pertencem também a suas novelas *Don Juan* (1963) e *Off - side* (1969).

O definitivo abandono do modelo realista por Ballester se produzirá com a novela *La saga, fuga de J. B.* (1962), primeira novela de uma trilogia fantástica - à qual pertencem *Fragmentos de apocalipsis* (1977) e *La isla de los jacintos cortados* (1980). Faz parte, também, da novelística torrentina *Dafne y ensueños* (1982), *La princesa durmiente va a la escuela* (1983), *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), *La rosa de los vientos* (1985), *Yo no soy, evidentemente* (1987) y *Filomeno a mi pesar* (1988).

Na sua obra crítica e ensaística destacamos *Teatro español contemporáneo* (1957), *Panorama de la Literatura Española contemporánea* (1961), *El Quijote como juego* (1975), *Ensayos críticos* (1982), *Cotufas en el golfo* (1976). Da sua colaboração literária em periódicos posteriormente compilada ganharam relevo os *Cuadernos de la romana* (1975) e os *Nuevos cuadernos de la romana* (1976).

### 2.1.1. Alguma reflexão teórica

*“como fazer uma novela sem que o homem  
ganhe centralidade?”<sup>30</sup>.*

Para Torrente Ballester “a literatura narrativa (e incidentalmente também a dramática) só atinge a plenitude do seu potencial semântico por força da dinâmica significativa que a personagem encerra. (...) Para, além disso, a existência narrativa da personagem só se justifica, na medida em que ela se faz motor e fator de ações de matriz humana e de referencial temporal. Temporal e por isso capaz de interpelar seu tempo histórico.”<sup>31</sup>.

Já no prólogo de *Don Juan* Torrente Ballester se refere ao “empacho de realismo”, certamente não apenas uma menção à trilogia de cariz realista que acabara de escrever, mas para realçar as tendências dominantes no panorama literário espanhol que engloba igualmente os experimentalismos aos quais se entregavam os romancistas.

*Don Juan* é a obra que marca o progressivo afastamento deste autor de um ainda então ainda vigente realismo social na Espanha, mas não se resume a um experimentalismo dentre muitos.

Aqueles romancistas que estiveram estreitamente vinculados à intenção politizadora da literatura - os realistas sociais - revelavam o descuido do estilo e da linguagem - meramente

<sup>30</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Sobre Literatura e a Arte do romance, Lisboa: Difel, 1999.

<sup>31</sup> REIS, Carlos - “Gonzalo Torrente Ballester: a poética do romancista” in *Boca Bilingue Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 50-55.

referencial<sup>32</sup>, o apagamento do protagonismo individual e, ainda, a negação da imaginação que submetia o autor-narrador a uma posição de jornalista-cronista da realidade.

Esta atitude criadora displicente é possivelmente outro alvo da crítica torrentina, que reconhecemos em *Don Juan* nas palavras de Garbanzo Negro em relação à forma como o diabo calvinista observa a Criação :

-Polilla querido, la Creación es un Cosmos, es a saber un Orden donde cada uno toca su pito

(...)

-Estás anticuado, la Creación no es un Cosmos, sino un Capricho (...) está llena de seres gratuitos cuyos pitos disuenan entre los demás pitos componiendo la universal baraúnda. El propio Dios es disonancia.<sup>33</sup>

Muitos daqueles que tal qual Torrente recusavam a estética realista social inclinavam-se para experimentalismos na direção do realismo dialético em que o romance abandona a história e o relato para se tornar apenas discurso.

Torrente Ballester possui uma trajetória complexa na medida em que enquanto novelista manteve um voluntário afastamento dos modos narrativos então vigentes na Espanha, e, enquanto crítico literário, chegou a constituir-se um crítico feroz do *Nouveau Roman*. A sua posição crítica em relação aquela escola francesa será transposta para a novela em forma de diálogo, como podemos reconhecer a seguir, quando sublinha o esvaziamento do corpo humano, possivelmente numa referência ao esvaziamento da personagem:

Polilla contemplaba el cuerpo derribado con (...) el sentimiento del que ve cómo una obra de arte, pudiendo ser perfecta, remata en olla por voluntad o estupidez del artista.<sup>34</sup>

Sua primeira novela, *Javier Mariño*, foi censurada e recolhida logo que chegou às livrarias, mas Torrente continuará a publicar novelas bem como a desenvolver suas atividades de crítico literário e teatral. Em 1959 ganha o Prêmio Fundación Juan March por *El Señor*

<sup>32</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, pag 35.

<sup>33</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 90.

<sup>34</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 91.

*llega* (1957), e que viria conformar juntamente com *Donde da la vuelta el Aire* (1960) e *La pascua triste* (1962) a série *Los Gozos y las sombras*. O seu reconhecimento como novelista de cimeira, seja a nível de crítica literária ou êxito junto ao público leitor tardará, chegando apenas com a publicação de *La Saga Fuga*, em 1972.

Para Martínez Cachero, a dificuldade da recepção das novelas de Ballester situava-se mais além de aspectos de filiação política ou qualidade da obra:

Torrente Ballester era un crítico excelente, sincero, que a veces levantaba ronchas. Pienso también que ha cultivado un tipo de novela (...) en el que el mundo de la cultura esta muy presente y pesa mucho, novela de idéas que diría Dionisio Ridruejo. Este es un país en el que bastante gente cree (...) que el realismo es lo único que puede hacerse en novela.<sup>35</sup>

Recuperar a narratividade na novela e recuperar a centralidade da personagem foi a tarefa a que se propôs Torrente Ballester, e sob esta perspectiva o seu *Don Juan* tratou de afastar-se de tecnicismo e maneirismos surrealistas.<sup>36</sup> Como referido anteriormente, *Don Juan* (1963) passa despercebido do público e crítica em geral, excetuando-se a resenha de Marra – Lopez, publicada na revista *Ínsula*, onde a obra é considerada “una revolución inesperada y magnífica en nuestro panorama novelesco”<sup>37</sup>.

Diz-nos Ballester no seu ensaio *El Quijote como juego*, que “a operação eminentemente quixotesca é a transformação do real em cenário adequado”<sup>38</sup>. Já em 1965 escrevera o “*Esbozo de una teoría del personaje literario*” onde organiza algumas idéias recorrentes, dentre elas a da personagem como significação verbal. Neste *Don Juan* o pacto narrativo torna-se um entre - jogo de cadeias de significações onde a fantasia e a forma tornam-se elementos cruciais da composição novelística .

<sup>35</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p 115-116; CACHERO, Martinez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid: Editorial Castalia, 1983, p. 301.

<sup>36</sup> Vide A poesia Maneirista

<sup>37</sup> Marra-lopez resenhando Don Juan en “Ínsula”, no. 203: X-1963, p. 9; CACHERO, Martinez, J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid : Editorial Castalia, 1983, p. 300.

<sup>38</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975, p. 94-95.

No hay nada que no sea real, lo irreal no existe, a condición de que entendamos la realidad como distribuida en diversos órdenes y que existen diversas maneras de ser real (...) Nada hay pensable a lo que no pueda aplicarse esta afirmación, extensible finalmente a lo impensable, puesto que lo pensamos lo imaginamos<sup>39</sup>

Pensar uma poética torrentina equivale a compreender desde logo o “**princípio de realidade suficiente**”, que não postula a confrontação da obra com o real, visto que a “impressão” não será obtida por imitação ou cópia. A **verossimilhança** se apoiará na *dispositio* (disposição verbal) e não na *inventio* (natureza das coisas).

Para Torrente Ballester a **verossimilhança** está para a ficção como a verdade está para a história, e o efeito do entretenimento será alcançado através da **consonância**, que substitua a *escrita desatada*<sup>40</sup>, própria dos romances de cavalaria.

Entende o autor, que este seu cervantismo<sup>41</sup> deveria consistir precisamente em ser capaz de fazer pacto narrativo e pedir ao leitor para “hacer como si creyera” (*El Quijote como Juego*) ou “hacer como que cree”, uma disposição que o leva ao “como si”.

O *Don Juan* torrentino é um exitoso exemplo de novela que recupera a função lúdica, utilizando a ironia, a sátira e a paródia enquanto instrumentos essenciais da composição narrativa. Tendo em vista a burla lúdica implícita nestas formas ambíguas de discurso que revela o próprio conceito de ludismo, inerente à ficção, o autor capitalizar o potencial de expressividade destes discursos produzindo, assim, o entre-jogo nos diversos níveis do significado.

Este *Don Juan* torrentino incorpora procedimentos de transtextualidade explícito, evidencia a “novela dentro da novela” incorporando os seus subgêneros e multiplica o narrador, redobrando o perspectivismo e, assim, revitaliza e robustece a personagem.

---

<sup>39</sup> BECERRA, Carmen - "Contribución al estudio del significado de *Don Juan* en la versión de Torrente Ballester". in *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Pontevedra: Editorial Tambre, 1997.

<sup>40</sup> Cf. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975.

<sup>41</sup> Discurso proferido quando recebeu o Premio Cervantes em 1987.

### 2.1.2. Cervantismo ou originalidade?

Entender o percurso que este autor realizou a fim de alcançar os seus propósitos foi o objetivo deste trabalho.

Para tanto fez-se necessária uma breve revisão da história da novela espanhola do pós-guerra, tendo em vista ter sido este o período em que Torrente Ballester começou a sua produção novelística. Percorrer alguns textos e ensaios teóricos do escritor justificou-se na medida em que baliza a leitura crítica da sua novela-estrutura novelesca - como a ela se refere o próprio autor e, ainda, outros teóricos.

Nesta novela o protagonista incontestado - Don Juan- decide enfrentar-se com Deus, contra o qual se havia rebelado. Para levar a cabo esta decisão, se servirá das mulheres como instrumento de luta por entender que, ao manter-se em pecado, terá a atenção de Deus. A fim de reinventar este legendário Don Juan, Torrente Ballester convoca outras versões do mito para construir sua personagem, e cria ambiguidades ao dar relevo às questões da composição da ficção e da realidade na obra literária. Don Juan é uma personagem ficcional que quer ser real. Como no *Don Quijote*, de Cervantes, quase todas as personagens estão relacionadas com a literatura e mergulhadas na dicotomia da questão realidade X irreabilidade da ficção.

O autor fará, justificadamente, largo uso de léxico e ocorrências de motivos teatrais e de obras ficcionais, fazendo com que o texto carregue a memória do teatro, da ópera e da ficção literária, e enfim, de todas as versões que antecedem aquela que ora cria. Fica claro que o texto pretende construir uma identidade para Don Juan que seja resultado do trabalho de reflexão e apreensão progressivas, justificado pela multiplicidade de narradores e fragmentos textuais encaixados, ampliando o percurso narrativo do protagonista.

Torrente Ballester utiliza a técnica do contraponto huxleano para alternar registros lingüísticos diferenciados bem como incorporar histórias diversas e elementos heterogêneos que terminam afinal por ganhar unidade assente num núcleo narrativo.

### 3. O herói na ficção contemporânea - Reaparição

Desde el principio me propuse a escribir esta historia sin que ninguno de sus personajes – ni siquiera ese narrador anónimo, al que, sin embargo, he prestado algunas de mis circunstancias personales – se constituyeran mi portavoz. (...) mi propósito es meramente literario. Sumar, a las muchas existentes, mi particular versión de don Juan. Me he tomado tremendas libertades, y no es la menos grave esa inclusión en el cuerpo narrativo de dos “bloques” que rompen la unidad planteada... Pido perdón a los teóricos de la literatura por la presente herejía<sup>42</sup>

La mentira no fue completa, pero una buena mentira debe contarse por etapas, como toda narración bien compuesta. Ahora bien, aunque se la hubiese contado entera desde el principio, faltando así a las reglas elementales del arte, usted no la hubiera creído.<sup>43</sup>

Quando no prólogo do seu *Don Juan*, Ballester fez referência às estratégias autorais de que se utilizou para a criação literária, os estudos sobre a metaficção<sup>44</sup> contemporânea não estavam ainda de moda, embora, como afirma Orejas, “el orto de la tendencia metafictiva coincide con el ocaso del realismo social”<sup>45</sup>.

Entanto, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* é possivelmente a primeira novela espanhola onde encontramos a personagem que fala de si própria como personagem, que reclama para si a existência real e literária. Don Quijote parece não sabe distinguir vida

<sup>42</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 14-16.

<sup>43</sup> Idem, p. 149.

<sup>44</sup> Gostaríamos de considerar neste trabalho obras de metaficção como aquelas fundamentalmente em prosa e de caráter narrativo, que exploram os aspectos formais do texto, pondo em relevo as estratégias de que o autor se valera no processo de criação literária. Assim consideraremos a obra estudada em cujo prólogo o autor analisa e comenta as técnicas de composição utilizadas para a composição da obra.

<sup>45</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 269.

e ficção. Aliás, diz-nos Riley<sup>46</sup>, Don Quijote “está tratando de vivir la literatura y quiere ser no sólo el héroe de su propia historia, sino también, en tanto que es capaz de controlar los acontecimientos, su autor”. O fidalgo escreve o seu livro a fim de desacreditar as novelas de cavalaria, não sendo a única personagem desta novela que vive a vida a partir da imitação de modelos literários embora seja seguramente o único que chega a confundi-los com a vida em si.

Quando Cervantes escreve o seu *Quijote* Escalígero já havia equacionado a questão da imitação nas poéticas da Antiguidade e do Renascimento, e assim a imitação dos modelos literários já era procedimento poético tão importante e corrente quanto a imitação da natureza, possuindo o mesmo valor estético. Consciente destas teorias da imitação artística, a personagem cervantina sairá em suas andanças esforçando-se por dar vida aos modelos que procura imitar, e enunciando em tom paródico, inúmeras reflexões de crítica literária *pari passu* a composição das personagens, inclusive de si mesmo.

Neste sentido a narrativa moderna, que nasce com Quijote, traz implícita na sua matéria narrativa o ato de pensar a literatura e a reflexão sobre o processo criativo no qual a representação determina o texto. Do ponto de vista de procedimentos narrativos está claro que Cervantes compõe o seu Quijote utilizando a arte como material ficcional e que a construção da obra é abertamente intelectual. Não raro encontramos situações em que a narrativa busca romper a ilusão de ficção como no caso do diálogo do Fidalgo com o

---

<sup>46</sup> RILEY, Edward C. - *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1971, p. 109.

escudeiro Sancho a respeito de Dulcinea<sup>47</sup> numa referência ao ideal de beleza tal qual se inscreve na literatura de então, incorporando a própria crítica literária como matéria de ficção.

A obra cervantina nasce assim autoconsciente, autoreflexiva, auto-referencial.

Torrente Ballester, autor deste *Don Juan* e autoconfessado discípulo de Cervantes escreve em 1965 o seu *Esbozo de una teoría del personaje literario*, ensaio onde organiza algumas idéias acerca da personagem de ficção, dentre as quais destacamos justamente o entendimento da sua natureza sígnica, ou seja, a personagem enquanto significação verbal, que reorganiza uma realidade apreendida. Para o nosso autor, a unidade da construção narrativa deve estar em íntima conexão com o narrador, visto que este é o sujeito do discurso. Conforme mencionado anteriormente, também para Cervantes a presença do narrador é mais que um recurso técnico ou modo de narrar, é o próprio eixo narrativo.

Ao afirmar que cabe ao narrador a “transformação do real em cenário adequado”<sup>48</sup> o autor esta a apontar para a subjetividade do narrador e o seu sistema valorativo enquanto elementos fundamentais para a composição do jogo ficcional.

Nas palavras do próprio Ballester, “un personaje literário está constituído por todo lo que dice y hace, así como por todo lo que dicen de él, y si es contradictório, allá el que juzga”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup>CERVANTES, Miguel de - *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. [Madrid: Espasa-Calpe, 2005].

<sup>48</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975, p. 47.

Herdeiro da orteguiana ideia da ficção como universo autônomo e hermético, Torrente Ballester recorre à ambiguidade da realidade vital, que é também criativa, para construir mundos possíveis mediante a palavra. O hermetismo *orteguiano* será a ideia-força para o estabelecimento da primazia da “lógica interna” da ficção torrentina, que utiliza a verossimilhança e a consonância para instalar “una situación imposible en el mundo de las posibilidades cotidianas”<sup>50</sup>.

Convém recordar que o papel do narrador e da autoridade autoral na novela contemporânea bem como os procedimentos do próprio “quehacer creativo” transformam-se em material novelesco. O caráter metaficcional de uma novela não se evidencia unicamente em função da identidade entre autor, narrador e personagem, mas, sobretudo, por utilizar as técnicas de composição para desnudar a ficcionalidade do texto.

Cabe ressaltar que na novela realista convencional - de trama simples- o narrador pode ou não identificar-se com o autor. Servir-se-á da primeira ou terceira pessoa verbal para relatar uma história, valendo-se frequentemente de tempos verbais no presente ou no pretérito imperfeito; o narrador poderá ser onisciente e, até mesmo, participar da história

---

<sup>49</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 53.

<sup>50</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975.

narrada. Umberto Eco refere-se ao leitor deste tipo de novela como “leitor ingênuo”, herdeiro direto dos consumidores da literatura oral.

Nas narrações de trama complexa a linguagem não é unívoca e o leitor deverá estar atento ao que em primeira instância o texto denota bem como ao sentido conotativo do mesmo. O narrador pode ser um ou múltiplos, alternando as vozes da novela com intromissões autorais e com os tempos verbais, mesmo que as circunstâncias temporais ou espaciais da trama possam modificar-se. A linearidade temporal desaparece e o contrato de leitura não se cumpre na sua regra total, sendo substituído por um novo tipo de pacto no qual o autor interfere na ação sem se preocupar em ocultar a sua interferência. Dessa forma, somam-se ficção e crítica literária, incorporando histórias em segundo, terceiro ou mais graus. O autor evidencia a consciência de sua autoridade bem como o narrador se reconhece como elemento de ficção. A autoreflexividade permite ainda que a narração possa remeter-se a si mesma ou a outras obras, conferindo ao texto um caráter hipertextual.

O texto de metaficção ler-se-á como resultado de uma trama complexa na qual importa a trama em si (personagens, acontecimentos, ação), e importa igualmente o avesso da trama, o processo- técnicas narrativas de que o autor se serve para configurá-la. Ao contrário do que acontece nos textos narrativos tradicionais, não há a pretensão de encobri-los na medida em que o que se deseja é justamente revelar a ficcionalidade do texto.

Torrente es un exhibicionista del yo, (...) un ventrílocuo que da la palabra a personajes, prologuistas, autores ficticios, inventores de manuscritos, y al propio loro de Flaubert , y el casete de Torrente, supongo se llamará Cide Hamete Benegeli.<sup>51</sup>

Ressalte-se que pensar a personagem ficcional na obra de Ballester implica ter clareza de que o objeto da representação é impreterivelmente algo de natureza sógnica, cuja função é reorganizar uma realidade apreendida. A personagem é então vista como a representação narrativa responsável pela ação textual enquanto o protagonista será aquela que dentre as personagens desempenha um papel de maior destaque, em função da quantidade ou pertinência de suas ações no conjunto textual. O herói será aquele que apresenta um perfil marcado por maior especificidade na medida em que a sua trajetória corresponde a um modelo mítico universal.

Este *Don Juan* é uma obra que se constrói, concomitantemente e paradoxalmente, entre particularidades e pluralidade das histórias e personagens que a compõe, já incorporados ao repertório do leitor.

O título da própria novela obriga-nos a pensar a ficção como segundo texto, estando o(s) texto(s) anterior (es) colados ao que nasce. O narrador utilizará igualmente uma série de elementos de estéticas distintas como textos encaixados, fatos históricos, ironia e sátira no confronto com elementos sagrados e profanos, adensados ainda por referências literárias,

---

<sup>51</sup> ALONSO, Eduardo - «La fabulación “como si...”», in ABUÍN, Angel, BECERRA, Carmen y ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos, NAVARRO, Rosa - *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 26.

musicais, pictóricos e de diversas naturezas intertextuais, conferindo-lhe o aspecto de *patchwork* ou *pastiche*<sup>52</sup>.

A novela inicia-se com uma narração em primeira pessoa e temos a breve impressão de que o narrador está escrevendo um diário de viagens. Contudo, não passa despercebido ao leitor que esta novela começa com a suposta negação de um dos elementos da diegese, mais exatamente o lugar: “yo nunca he estado em Roma”<sup>53</sup>.

Ao tempo em que a autoridade autoral faz ato de presença, insinua a ficcionalidade do que anuncia quando articula um espaço de indeterminação conferido pela negação, articulando a mimesis à representação da representação.

Entretanto o narrador fará um esforço para dar a impressão que nos conta a história em “focalização externa” quando começa a descrever as ruas de certo bairro parisiense de forma objetiva e desapaixorada e com elementos de estética realista. Mas o narrador falhará outra vez ao emitir juízo de valores acerca das atitudes de Baudelaire e dos “tipos de boulevard” ali presentes, “herederos de...Gavarni, Daumier y Benjamin”. E finalmente, ao nos conduzir na sua deambulação por Paris, situará a descrição fora da temporalidade da diegese: “hace más de cien años...cuando Baudelaire flaneava por estas mismas calles”, revela um nível de onisciência que já fora objeto da crítica de Sartre, autor igualmente referido no texto<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Termo utilizado por teóricos da metaliteratura

<sup>53</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998.

<sup>54</sup> Idem.

Aquilo a que poderíamos chamar *la huella del narrador* que nos remete à Walter Benjamin, “las citas de L'Être et le Neant” “filosoficamente irreprochable” bem como as demais referências literárias anunciadas são igualmente vozes da ficção contemporânea e evidenciam a intertextualidade e o aspecto auto-reflexivo do texto na medida em que incorpora elementos de crítica literária.

Nesta novela, a ruptura de códigos formais, anunciadas pelo autor no seu prólogo, serão recorrentes e obtida de várias e distintas maneiras. Aliás, um dos elementos de metaficção facilmente reconhecível neste *Don Juan* é a conversão do próprio texto narrativo em elemento de composição textual, sejam figuras de linguagem, elementos de crítica literária, de caráter geral ou específico. Fica então o leitor muito à vontade quando numa conversa entre o Narrador e Sonja, observamos o diálogo abaixo:

-Usted há renacido distinta.

Sonja sonrió

-Eso es una metáfora

-Llámelo como quiera.<sup>55</sup>

No primeiro capítulo da novela é possível reconhecer que os limites entre ficção e realidade são desnudados pela incorporação e vinculação de histórias dispare, criando um relato quase desconexo:

Las proximidades de San Sulpicio son una especie de pasillo de los extravagantes de Saint Germain a causa del Teatro du Vieux Colombier. Transitan por sus proximidades mezclados a los curas que van y vienen, que entran y salen en las librerías religiosas y en las tiendas de casullas. No es corriente que nadie se acuerde de Manón. En realidad, a Manón sólo la recordamos los extranjeros aficionados a la literatura antigua, y alguna

---

<sup>55</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 71.

que otra solterona, asimismo extranjera, que en su juventud asistía a la ópera. Manón no es una figura moderna ni modernizable. Su modo de entender el amor no ha tenido fortuna filosófica, y el Caballero des Grieux nos parece hoy demasiado llorón, demasiado blando, y lo odiamos un poco porque reveló a las mujeres lo que hay de blando y llorón en el amor de todos los varones; unos centenares de metros más abajo de Saint Sulpicio, docenas de parejas se besan y acarician de un modo crudo, brutal, pero filosoficamente irreprochable. Interrogado sobre la naturaleza de sus sentimientos, responderían con citas de “L`etre et le Néant”<sup>56</sup>.

Ao incorporar materiais diversos e unificar elementos distintos, Torrente Ballester compõe um texto ao qual os teóricos do pós-modernismo literário se referem com frequência como *collage* ou *patch-work*. A proliferação anárquica de citações e alusões literárias para além de eliminar o nexo entre ficção e realidade, indica ainda que a literatura nasce da literatura e gera literatura, explorando e criando um código que permanentemente se destrói e se recria a si mesmo, como nos afirma Marco Kunz.<sup>57</sup>

Outro procedimento característico da narrativa metaficcional, a auto-consciência, pode ser do tipo autoral, da personagem ou do próprio texto. Neste caso, por meio de uma linguagem auto-referencial ou de marcas textuais distintas, o texto não oculta sua condição de obra fictícia, de ficção sobre ficção, em conexão directa com outro dos aspectos do texto metaficcional que é a autoreflexividade.

Figueiredo nos dirá que “os meios técnicos através dos quais se torna uma narrativa verossímil consistem precisamente na manifestação da natureza ficcional por parte desta

---

<sup>56</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 18

<sup>57</sup> KUNZ, Marco - *El final de la Novela*, Madrid, Gredos, 2000.

narrativa” e que é apenas “no confronto com um conjunto de textos anteriores, e não com o mundo, que se pode saber o que é e o que não é ficção”<sup>58</sup>

O herói desta novela não se constrói sozinho, mas em interação com outras vozes e com seus pares, onde Baudelaire representa mais que uma renovação poética, e não por acaso encontram-se no *incipit* do mesmo.

Baudelaire poderia ser aqui o elemento de uma composição de cunho documental e semântico que se revela enquanto configuração estética, possibilitando-nos sugerir que narrativa estaria sendo construída pela interseção de história e ficção e, teria em Baudelaire a configuração de uma pseudo - personagem que altera o foco narrativo toma o lugar do narrador, e, inserindo-se no texto assume a função de evocar a sua obra e a própria literatura.

Poderíamos imaginar ainda que, remontando de certo modo à ideia do herói grego, Baudelaire é apresentado no modelo do poema épico: o poeta é exaltado como representação de máxima virtude cujas ações excelentes são imitadas. Assim, sob o manto da ironia, que reveste o prosaísmo das atitudes de Baudelaire, estas são imitadas pelos burgueses.

La cabellera verde de Baudelaire era un insulto dirigido, en general, a los burgueses que hallaba en el camino, y a su padrastro, en particular; pero desde aquellos tiempos los burgueses han cambiado mucho, sobretudo en sus relaciones con la extravagancia. Ya no la sienten como un insulto”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> FIGUEIREDO, João R. R.- *Artes conceptuais: Camões e Rubens*. Lisboa:[s.n.], 2006. Tese de doutoramento em Estudos Literários (Teoria da Literatura), apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras, 2006, p. 14-37.

<sup>59</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 17-18.

Esta passagem do texto acentua o caráter épico, pelo fato de que a fama do poeta resiste ao tempo e que a imitação de suas ações já é aceita, não como insulto, mas como “ventaja en la estación veraniega”

Nas novelas de metaficção, já sabemos, o sentido de “jogo” obriga o leitor a estar sempre atento aos sentidos conotativos e denotativos dos mesmos, que Ballester transforma em relato, como no diálogo que don Juan mantém com Leporello em sua noite de núpcias com Mariana:

-¿Qué esperas que te cuente? ¿Una novela pornográfica?

Alzó las manos, con las palmas contra mí.

-Nada de eso, señor. La intimidad es la intimidad. Pero...He intentado entender este matrimonio...Mi palabra, señor, que no lo entiendo

(...)

- Es muy fácil. Basta con no pedir a las cosas más de lo que pueden dar de sí. (...) Sucede como al mirar una mano con los ojos muy cerca: no ves la mano, pero ves los dibujos de la piel.

- Y, en ellos, el destino. Me refería a las rayas de la palma.<sup>60</sup>

Ou, igualmente, como no monólogo interior de don Juan, naquela mesma noite:

Levanté la mano para acariciarle la cabeza, pero no me atreví. Quedó la mano en el aire, y, detrás de la mano un hombre que se odiaba a sí mismo.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p.262.

<sup>61</sup> Idem, p. 116.

Nesta novela, a composição inicial das personagens será feita pelo narrador com marcas de cariz claramente realista, sendo entretanto Don Juan e Leporello representados com o sentido da ambiguidade.

As mãos, o olhar, o movimento do corpo das personagens, as roupas, enfim, todos os detalhes de composição aparecem repetidas vezes como paródia ao modelo realista, que buscava uma aproximação objetiva, sociológica, e que à partida fixava sentidos, significações.

Em seu *Don Juan*, Torrente Ballester intensifica em suas personagens a consciência de que estas são entes literários. Leporello terá assim, ocasião de explorar as questões da lógica ficcional e os aspectos formais do texto, associando o autor ao “titiritero divino” ou semideus:

(...) Hizo de Marianne un ser capaz de sacrificio, y de Sonja una homicida. El buen novelista que las hubiera inventado, atribuiría el crimen a Marianne, el sacrificio a Sonja; y, de hacerlo al revés, los críticos le reprocharían. Porque, naturalmente, el novelista sería incapaz de imaginar la escena que ha transcurrido aquí (...) menos aún los largos, los estudiados procesos que en esas cenas culminaron.<sup>62</sup>

-¡Al aire la moneda! ¡Qué diga Dios su palabra, luego diré yo la mía!

Nas novelas metafictivas a proeminência de certas personagens - inclusive a presença implícita ou explícita em nível de enunciado do discurso- é uma decisão que cabe à autoridade autoral. A esta cabe, em última instância, estabelecer a supremacia da personagem protagonista também em relação ao tempo e ao espaço. O reaparecimento do herói na novela contemporânea ver-se-á condicionada a estes elementos. Mas será o seu

---

<sup>62</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 45.

trânsito narrativo e as relações que irá encetando com outras personagens que definirá a sua grandiosidade<sup>63</sup>.

O recurso ao narrador plural é recorrente na obra de Torrente Ballester, e neste seu *Don Juan*, ademais, para além da multiplicação de narradores, as identidades ambíguas das personagens produzem maior ceticismo no leitor, obrigando a um pacto narrativo, distinto daquele estabelecido com um “leitor ingênuo”. Don Juan e Leporello serão certamente as personagens que configuram de forma mais efetiva a temática da ambigüidade, seja pela dicotomia aparência-realidade implícita dos nomes, seja pelos episódios que protagonizam.

Recordemos que as duas modalidades fundamentais que determinam o grau de presença do narrador, a distância e a perspectiva, representam mais do que mera técnica narrativa. A consciência autoral, já sabemos, está sempre presente via narrador, mesmo quando este delega o seu papel à outra personagem.

Não se surpreende o leitor quando o narrador, buscando dissimular as suspeitas de quem possa identificá-lo com o autor ou personagem, cede a palavra a Leporello, para que este inicie a sua “Narração”:

–¿puedo pedirle que al menos como hipótesis de trabajo, me considere usted el diablo?

–¿Qué saldré ganando?

–Le contaré una historia...

(...)

---

<sup>63</sup> ARNAUT, Ana Paula – O narrador e o herói na re(criação) histórico-ideológica do Memorial do Convento. Coimbra: [s.n.], 1994. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Universidade de Coimbra, 1994.

Si aspira a enterarse de como fue la vida de Don Juan, este cuento mío es una especie de prólogo.

(...)

Empezó a contarme lo que llamaba “La Historia del Garbanzo Negro”. Que aseguraba ser la suya propia, pero que me refirió en tercera persona, como historia ajena. Al hacerlo su voz tan espontánea dejó de serlo: hablaba con ese tonillo amanerado de los actores españoles cuando interpretan teatro clásico.<sup>64</sup>

A consciência autoral permite igualmente que o herói se revele em função dos elementos do universo romanesco. E assim, não apenas personagens e narradores, mas também tempo e espaço são articuladas para conferir supremacia à(s) personagem(ns) heróicas que possuem como percurso uma aventura que compreenda “separação, iniciação e retorno”. Neste sentido podemos afirmar que a dinamização do tempo e do espaço desta narrativa, feita em função dos fragmentos de memória das personagens, torna-se elemento particularmente importante nesta novela.

Neste seu *Don Juan*, Torrente Ballester presentifica o pacto narrativo ou contrato de leitura, que exige um leitor com competências de leitura. Para tanto se vale de um segundo narrador, Leporello, que utilizará a ironia ao definir este novo pacto. Assim, desqualificará a inteligência do narrador principal por não possuir o sentido do extraordinário, justamente porque aquele usa outra lógica que não a ficcional.

Le recomendaría que aceptase las cosas como son, sin pretender además explicárselas que es lo que hacen los hombres discretos; pero usted no lo es.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p 77-78.

<sup>65</sup> Idem, p. 50.

Torrente Ballester assinala a importância de procurarmos entender a personagem como uma estrutura completa: sua coesão, ordem interior, função de seus elementos e finalmente compreender o modo como a personagem é gerada.

O escritor põe em suas personagens o mundo das coisas para que o leitor os veja evoluir ao longo de algo semelhante à realidade. A personagem vai pela rua, e descreve a rua. No melhor dos casos o leitor vê a personagem passar pela rua, e mais nada... Mas o ponto de vista pode instalar-se dentro do personagem e, então, é este que vê, e o leitor vê aquilo que o personagem vê e o modo que este o vê, o que, isso sim, pode ser importante. A visão da realidade pelos personagens faz intervir uma o várias sensibilidades fictícias... Há finalmente outras maneiras de as coisas estarem na narração, as coisas e tudo aquilo que compõe o mundo: não por referência direta, com propósitos descritivos, mas por alusão, o que pela natureza do método, exertaria a realidade liricamente.<sup>66</sup>

A descrição que o narrador nos faz de Paris, cidade em que se encontra vivendo naquele momento, por exemplo, revela as *outras maneiras de as coisas de estarem na narração*:

Allá abajo, en la esquina, frente a la iglesia, queda la terraza de “Aux Deux Magots”, y en la terraza, tipos de esos de boulevard, herederos de los que hace cien años pintaban Gavarni, Daumier y Benjamin.<sup>67</sup>

Decidido a nos conduzir pelas ruas de uma cidade-espaço subjetivizado o narrador nos leva a (re)-conhecer uma possível Paris do “fin de siècle”, que se oferecia como “theatre d’un bouleversement” ao poeta, crítico e “pintor da modernidade”. Para Baudelaire, aliás, a modernidade e a antiguidade estética se aproximam na medida em que se entrelaçam em função do sentimento de caducidade que despertam. Assim, o autor de *Les Fleurs du Mal* – a última grande obra lírica européia - não tardará a ser evocado pelo narrador:

Cuando, por estas mismas calles, Baudelaire exhibía

<sup>66</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 279.

<sup>67</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 17.

su cabellera verde, gozaba de mucha más libertad.<sup>68</sup>

Nas palavras do próprio Torrente Ballester,

o mundo visível, esse de que temos vindo a falar, quando aparece na obra literária, se esta está bem composta, não está lá por capricho, ou seja, tem uma função. (...) uma função não apenas argumental, mas também dialética, o que não impede que o autor se tenha esmerado nas descrições e que, além disto, estas tenham adquirido um valor estético autónomo.<sup>69</sup>

O narrador compõe um cenário onde a descrição do espaço ganha feição labiríntica embora os nomes das ruas, praças, cafés, livrarias e teatro correspondam ao modelo realista. Apesar da aparência exterior e objetiva que nos é oferecida, o narrador faz aflorar à superfície destas ruas, juntamente com o verbo *flanear* o poeta Baudelaire e, sobretudo, a sua própria subjetividade.

Neste contexto Baudelaire não é uma personagem e existe a princípio em função do narrador, sendo por assim dizer um elemento, um utensílio da narração, de per si capaz de criar diferentes extratos de realidade, na medida em que o narrador, descentrando-se de si próprio projeta um cenário quase onírico, dando-nos a impressão de ser ele próprio também um *flâneur*.

Para Baudelaire a imagem do artista aproxima-se daquela do herói, e não podemos esquecer tampouco que como afirma Walter Benjamin, “o herói moderno não é herói – é o

---

<sup>68</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 17.

<sup>69</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 277.

representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível”.

Ao incorporar o autor dos poemas em prosa (*Spleen de Paris*) num universo qualquer, este universo reveste-se automaticamente da idéia de modernidade bem como “do insuperado expoente poético representado pelo poeta”<sup>70</sup>.

O narrador introduzirá ainda no cenário o teatro do Vieux-Colombier a fim de realçar a idéia de que os arredores de San Sulpicio atraem “extravagantes”. A seguir nos apresentará uma panóplia de tipos que freqüentam as livrarias religiosas daquele bairro parisiense: “el curioso de Dios, el angustiado y también el inquieto... personas de aspecto inócuo... muchas otras clases de hombres.”<sup>71</sup>.

Apesar dos elementos realistas, subjaz fortemente a idéia de um espaço subjetivizado: poetas, pintores, “extravagantes, herederos”, personagens da literatura, que por ali *flanearan* fazem alusão a universos estéticos e a certa tradição de “cien años atrás”. A desrealização do real aparece na obra como um processo contínuo, levando-nos a imaginar que o autor pretende manter evidenciada a ficcionalidade da obra.

Se nos fixarmos com acuidade, poderemos afirmar que neste primeiro capítulo de *Don Juan*, a estrutura a que se convencionou chamar tempo linear é quebrada a fim de provocar

---

<sup>70</sup> ARGULLO, Rafael - *O herói e o Único*, Lisboa: Vega, 2009, p. 330.

<sup>71</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 19.

um desdobramento psíquico que transforma Baudelaire num ser atuante, sugerido pelo tempo verbal do pretérito imperfeito, distanciado do presente do narrador, mas que, entretanto, se faz presente através do sentido de continuidade do tempo verbal.

Romper a linearidade do tempo foi um recurso utilizado no romance moderno para captar uma realidade constituída de várias espessuras, espessuras que se definem a partir da temporalidade intrínseca do ser humano.

Ademais, as referências e glosas literárias, teológicas, teatrais, pictóricas, musicais, todas elas enfim soam como outras vozes na narração, conferindo e adensando valor estético a ficção. Para além de adensar o seu valor literário podem igualmente querer sugerir um significado outro, relacionando intertextualidades e significado.

Vale salientar que ato de criação ficcional supõe formas próprias e não se condiciona à verdade ou à realidade científica, sendo capaz de engendrar formas novas justamente porque suscetível a *insights* e epifanias, conhecimento lógico e instintivo. E, entretanto, escutamos um dos diabos dizer que “ *por muy anticuada que esté la doctrina escolástica, siempre conviene permanecer amarrado a ella aunque solo por um cable sutil..*”<sup>72</sup>

A caracterização de don Juan aparece desde o início associada a idéia personagens de literatura, de atores e até mesmo farsantes enquanto as pessoas que freqüentam o bairro são descritas como pessoas de aspecto inócuo. Adverte-nos o narrador que “Hay que saber

---

<sup>72</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 22.

mirarles a los ojos para averiguar lo que pasa por sus almas”<sup>73</sup>. Ao acompanhar Leporello para conhecer - avistar don Juan referirá a distancia, a luminosidade do local e ainda a sua própria miopia como empecilhos para uma visão precisa e detalhada da referida personagem. E contudo, estes empecilhos não o impediram de reconhecer que don Juan usava “gafas oscuras, como las mias.”<sup>74</sup>. Podemos pensar que o texto está a apontar para o desdobramento do narrador, que será reconfirmado por Leporello:

–A mi amo también le gustan así. ¡ Oh, no crea! Tienen ustedes dos muchos puntos de coincidencia. Llegarán a entenderse.<sup>75</sup>

A idéia de composição ficcional enquanto objeto estético, enquanto construção autoral que supõe jogo de linguagem e exploração dos limites da ficção não é uma novidade, mas nas ficções narrativas metaficcionais a autoconsciência narrativa passa definitivamente a fazer parte da novela:

De cuando en cuando tomaba notas en una libreta vulgar de tapas negras. Así, hasta el final, como si no me hubiera dirigido nunca la palabra.<sup>76</sup>

O leitor de Torrente Ballester reconhece, na citação acima, uma indissimulada representação do próprio autor em lugar do tradicional “autor implicado” posto que não nos

---

<sup>73</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998. p. 19.

<sup>74</sup> Idem, p. 25.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Idem, p. 21-22.

está vedado “ler” aí a encenação do “diário de trabalho” que Philippe Quarles, personagem de Huxley, no seu *Puntocontrapunto*.

Os exemplos de autoconsciência narrativa haverão de suceder-se e a descrição do bairro de San Sulpicio bem como da própria Paris são exemplos de que a autoconsciência se refletirá em todo o processo criativo.

Como podemos observar em várias passagens do texto como na de abaixo, o tom solene repentinamente se rompe e dá saltos no tempo, deixando evidente a construção de uma temporalidade que assume por vezes um caráter grotesco e burlesco, e se materializa no texto:

Por muy prodigiosamente listo que fuese aquel sujeto, si se le dejase a su albedrío, vestiría de modo impropio y llamativo, y, a la menor ocasión, acaso al medio de la calle, cantaría “Torna a Sorrento”... Hongo, chaqué, y pantalones sin vueltas constituían algo así como el sistema de normas apretadas que excluyen pañuelos de colorines y canciones sentimentales; pero la nerviosa agilidad del Fulano, metido en el monótono uniforme, le imprimía tal vivacidad y salero, que se esperaba, al verle, el remate bailado de cualquier movimiento. Algunas veces que coincidimos frente al mismo anaquel, pensé que sería gitano.<sup>77</sup>

O narrador vai ampliando os elementos que relacionam don Juan e Leporello a questões de estéticas diversas. Da mesma maneira que Leporello é a princípio representado como uma personagem de Aldous Huxley, don Juan estará associado a Baudelaire, que serão convocados para a ficção em diversas ocasiões.

---

<sup>77</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 20.

Num sem número de vezes o leitor de Torrente Ballester irá se deparar com uma composição textual de estilo aditivo, ensejando simular um sentido de linearidade ao sonho ou ao estado semi-onírico que é de per si a negação da seqüência temporal. Mas é importante nestes casos observar esta composição enquanto indício de fragmentação do “eu”:

(...) con la mente vacía, y creía sentir la nada dentro de mí, creía estar metida en ella, no enteramente, sin embargo.<sup>78</sup>

O processo de composição das personagens nos obriga igualmente a uma reflexão acerca da sua ontogênese: afinal, *don Juan* seria “essência” ou apenas um conjunto de comportamentos mimetizáveis? Ao se apropriar do corpo do narrador - um narrador que nos sugere autoconsciência de personagem, na medida em que nos fala de “*recuerdos ajenos y palabras ajenas*” (e que contudo é capaz de seduzir Sonja e igualmente uma mulher que ele conhece no cassino), esta passagem do texto poderia ser entendida como o reconhecimento da personagem enquanto representação de representação.

O leitor de Torrente Ballester sabe que o autor “é e não é o narrador”, “é e não é” o heroi-protagonista e, entretanto, o narrador observa que don Juan “usaba gafas oscuras”, e completa, “como las mías”<sup>79</sup>. Não constitui tampouco surpresa para este mesmo leitor que outras personagens simulem a voz autoral:

-Y con todo eso que acaba de explicarme con tanta precisión, sin un temblor de voz...

-¿Por qué había de temblarme?

(...)

---

<sup>78</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998. P. 66.

<sup>79</sup> Idem, p. 25.

–Sé cómo son y cómo aman las mujeres latinas. Sé cómo piensan y cómo sienten, pero lo sé a través de libros, porque hube de leerlos a causa de mi tesis, para familiarizarme con la mentalidad que había creado el mito.<sup>80</sup>

Aliás, numa versão quase unamuniana, assistiremos continuamente a outros narradores disputarem a “voz autoral”:

Me pareció a principio que me había hablado el cura, mi compañero; pero advertí en seguida que permanecía a mi derecha, evidentemente desasosegado por lo que iba oyendo, y las palabras venían de la izquierda, y su tono había sido tranquilo, casi burlón...<sup>81</sup>

Si aspira a enterarse de cómo fue la vida de Don Juan, este cuento mío es una especie de prólogo.<sup>82</sup>

O autor deste *Don Juan* não se furta tampouco a “simular” a presença de todos os gêneros paradigmáticos, simulando a consciência textual.

No caso da novela de detetives podemos “ler” representação da própria hermenêutica da leitura:

Leporello abrió la portezuela y husmeó en el interior. Alumbró luego con una linterna, se agachó, recogió algo y me lo alargó. En husmear, en alumbrar, en agacharse, había tardado un tiempo infinito, el tiempo de que un profesional miope que necesita verlo, hugarlo todo, dar vuelta a las cosas para enterarse de que, en un rincón del coche, entre el asiento y el respaldo, hay algo blando.

-El pañuelo de Sonja. Después se quejan si la policía descubre los asesinatos. ¡Qué buen perfume usa!

Le recordé que su amo, estaba, quizá, desangrándose.

-No pase cuidado, no morirá.

---

<sup>80</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 58-59.

<sup>81</sup> Idem, p. 21.

<sup>82</sup> Idem, p. 78.

Se llevó el pañuelo a las narices y aspiró. Dilató también la operación, y si no me mirase con una chispa de zumba en sus ojuelos verdes, creería que había hallado en el perfume la felicidad y que se quería demorar en ella lo que quedaba de vida, para morirse luego.<sup>83</sup>

O gênero fantástico, paradigma do fictício e por assim dizer, essência da própria novela também aí faz ato de presença num diálogo do narrador com Sonja, a respeito de Don Juan:

Con la irrealidad de lo fantástico  
¡Oh, no! Más bien de lo perfecto<sup>84</sup>

...pegó um brinco y salió disparado por los aires. Una huella de luz, como de meteoro, quedó tras él y se desvaneció en seguida. Los aficionados a la contemplación nocturna señalaron aquella noche, lluvia de estrellas en el cielo salmantino.<sup>85</sup>

E igualmente a alegoria da sedução do leitor a que todo texto aspira está representada pelo relato erótico nesta obra:

Mariana, los ojos entornados y los labios entreabiertos, cubierta a medias, estaba silenciosa y vuelta hacia sí como si se escuchase.

(...)

Y yo había asistido estupefacto a mi despertar.

Cada nueva vibración era desconocida y mi ser carnal también lo era. Tenía cuerpo y me servía para vivir, tímidamente la había, a su vez, acariciado, y el roce de mis dedos en su frente, en sus párpados, en su cuello, me iba revelando poco a poco la verdad de un cuerpo ajeno, suave, cálido, viviente. Todo lo que mis dedos descubrían era distinto y nuevo, atractivo y perturbador. No era lo mismo una mujer tocada que una mujer vista; era otra cosa, no sé si hermoso o bueno, o simplemente terrible. Al verla y al sentirla, antes de haber cegado mi conciencia, en el instante lúcido en que comprendí lo que buscaba en el cuerpo de Mariana, un

---

<sup>83</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 41.

<sup>84</sup> Idem, p. 55.

<sup>85</sup> Idem, p. 94.

relámpago de espanto me estremeció, porque nada de aquello había sido previsto, ni tampoco descrito de modo que la realidad entera del instante, con todo su terror, cupiera en las palabras.<sup>86</sup>

Não poderia estar ausente no texto torrentino a alegoria da narração lúdica, paradigma máximo da criação novelística e recreação pelo leitor.

El huevo se había convertido en una especie de cilindro hueco como los que usan los ilusionistas para sus escamoteos. Colgaba del techo y estaba vacío, Leporello, de frac y con la vara de las virtudes en la mano me obligaba a comprobar que dentro del cilindro no había nadie... lo tapaba después con dos pedazos de papel que sujetaba a los extremos con los aros. Sonaba entonces un redoble remote, y don Juan rompía uno de los papeles, saltaba sobre la pista, decía: “¡Hop!” y salía pitando por el foro.<sup>87</sup>

Se no plano diegético encontramos a autoconsciência novelística, fica evidente ainda que o texto literário também se remete a si mesmo como texto-espelho, desdobrando-se e convertendo-se em relato, como quando Torrente Ballester incorpora no texto desta novela o título de outra de suas obras narrativas.<sup>88</sup>

Sonámbulo, como si aquella perta fuese la entrada de un sueño en el que todos los elementos fuesen reales, aunque no lógicos; porque lo que verdaderamente se alteraba en mí, lo que perdía pie y se colocaba en *off side*, era mi afición a entender y explicarlo todo.<sup>89</sup>

A autoconsciência do texto será apresentada igualmente quando *don Juan* parte das conjecturas feitas com Baudelire sobre a música de Wagner e a possibilidade de

---

<sup>86</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998. Don Juan 1998, p. 186.

<sup>87</sup> Idem, p. 136.

<sup>88</sup> *Off side* é o título de uma novela escrita pelo autor: “porque lo que verdaderamente se alteraba en mí, lo que perdía pie y se colocaba en *off side*, era mi afición a entender y explicarlo todo”.

<sup>89</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998. Don Juan. 1998. p. 41.

reconhecer nos fragmentos melódicos da música a natureza das personagens, e passa a referir ao “canto jondo”<sup>90</sup> de Mariana e Elvira.

O narrador fará referências a “recuerdos ajenos” que lhe inundam, numa referência ao “rapto poético” que precede a sua escrita, estabelecendo um paralelo com Baudelaire:

Jamás se me hubiera ocurrido que pudiera hacerlo, y, sin embargo, lo hice: en el silencio de aquel salón romántico que olía a perfumes en desuso, sentado a la mesa en que quizás un gran poeta, por el que siempre tuve amor y que también andaba por los recuerdos, había escrito. No sé el tiempo que pasé de aquella manera, como midium cuya mano conduce desde el ultramundo, ni sé tampoco cuando dejé de escribir y me acosté. Una mañana, al despertarme Lisette, corrí al escritorio y hallé sobre él, ordenadas, unas docenas de cuartillas de mi mano. Decían sus primeras líneas: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais milles ans”.

As palavras com as quais don Juan começa a relatar a sua própria vida, são confessadamente tomadas emprestadas de um poema de Baudelaire, o seu conhecido *Spleen*, tal qual os “recuerdos”. Ao tempo em que simula na escrita para mostrar o insucesso da originalidade da criação artística sugere, ainda, o procedimento cervantino do manuscrito encontrado. Confirma, pois, o seu entendimento da supremacia da *dispositio* sobre a *inventio*. Ao utilizar o recurso da intertextualidade Torrente Ballester está a nos indicar igualmente o entendimento da literatura enquanto sistema, e que, neste sentido, supõe a possibilidade de que certos signos interrelacionados possam ser reatualizados em contexto diferente do original

---

<sup>90</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 166.

Não é difícil perceber que o tema principal, a burla, é representado na ficção não apenas em função do caráter “burlador” de don Juan. O narrador também fará alusões ao tema da burla, já então sendo ele próprio objeto da mesma.

A simulação da escrita literária, a autoreflexividade, e autoconsciência narrativa, enfim, os vários elementos da metaficção são desenvolvidas num plano secundário e utilizados pelo autor como uma forma de burla, na medida em que , mesmo quando utilizado em forma paródica, alude à questão do narrador:

Ignoro qué palabras debo decir, ni lo que debo hacer para sacarla del apuro. Yo soy un intelectual... Me fue fácil escucharla ayer, y entender lo que había pasado...Lo de ayer era bastante más sencillo para mí: don Juan la ha hecho víctima de una experiencia literaria, y la literatura es mi terreno, pero lo llanto de una mujer enamorada es demasiado real para que yo lo entienda.<sup>91</sup>

Não nos parece improvável supor que a origem de Baudelaire e a origem de Don Juan, objeto desta narração, poderiam sugerir para além de uma construção de identidade das personagens igualmente a similaridade de procedimentos da escrita. Os versos do poema *Spleen* e os **recuerdos** enquanto elementos de reconstrução da narração apontam para outras narrativas e outras vozes sem identificá-las ostensivamente.

Ao sonhar com Baudelaire e don Juan, o narrador simula no sonho a escrita e o “achamento do manuscrito”-as famosas páginas onde don Juan narra o período de sua vida desconhecida inclusive por Leporello.

---

<sup>91</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 116.

Esta narração complementa o capítulo *Narración de Leporello*, onde o segundo narrador faz emergir um terceiro narrador, Garbanzo Negro, que nos fará conhecer o período da vida do empregado de don Juan, que antecede seu encontro com o protagonista.

Impossível não reconhecer nesta composição narrativa o ludismo inerente à ficção, que irá sendo construída na medida em que a expressividade dos discursos se amplia num entrelaçamento dos níveis diversos de significado.

Vale recordar que *don Juan* torrentino é construído com efeito paródico e que a paródia pressupõe um discurso prévio, que será desconstruído através de distorções que forem sendo produzidas no subtexto, requerem do leitor um conhecimento ou familiaridade prévia do texto. A paródia, já o sabemos, terá sempre um referente intertextual, que nos obrigará a refletir a respeito da dimensão crítica da literatura.

A novela inclui ainda a narração da infância de don Juan, e que, conforme observara Torrente, fora esquecida pela tradição donjuanesca, presente apenas na obra de Lord Byron, poeta romântico inglês. Para reconstruir esta infância o autor usará elementos de certa crítica literária que se apoia em teorias psicanalíticas, em psicologismos e em aspectos biográficos para (re)construir a personagem de ficção e, igualmente, não sem alguma ironia, fazer alusão à suposta “impotência” de don Juan.

A ironia, a sátira e a paródia chegaram a ser instrumentos essenciais para este confessado discípulo de Cervantes. A burla lúdica implícita nas formas ambíguas de discurso revela o

próprio conceito de espelhos deformantes. A narração paralela estabelece uma relação especular fazendo com que as narrativas se reflitam como espelhos côncavos e convexos, criando efeitos deformantes. As pseudo-repetições de cenas buscam também oferecer ao leitor o mesmo sentido especular, oferecendo o sentido de perspectivismo e composição poliédrica da realidade bem como das personagens.

Assim sendo, nos parece importante recordar o capítulo XLVIII de *Don Quijote*, onde o “canônico” e o cura estabelecem um debate acerca das novas formas que ganha a literatura. Ballester fará reflexões da natureza do referido diálogo utilizando fragmento de *Don Quijote*, no seu ensaio “*El Quijote como juego*” para explicar a escritura desatada:

“Es en la primera parte y hacia su final, capítulo XLVII, pagina 345 de la edición Schevill y Bonilla:

...La escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en si las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.

De las palabras transcritas, una formula parece original, significativa y, en tanto designación de un modo de componer, exacta; es la “desatada escritura”. De acuerdo con su contexto, la interpretación legítima sería ésta: la libertad de composición, escritura y selección de materiales, llevada a cabo sin sujeción a las reglas del arte, es una calidad positiva de los libros de caballerías. Y lo es por cuanto permite abandonar la monotonía, formal y material de los géneros sumisos. Ahora bien no se trata de simples libertad...sino precisamente una libertad ostentosa y sin límites, pues esto es lo que se desprende del adjetivo “desatada” que singulariza al sustantivo “libertad” (...) El autor es consciente de haber hecho algo hasta entonces inédito (...) y que el libro es, no uno, sino todo un sistema de juegos que en su ilimitada libertad llegan al borde del acertijo.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975, p. 20-21.

Neste ponto pensamos ser fundamental recordar que um dos procedimentos da metaficção narrativa dos quais Torrente Ballester faz uso recorrente no seu *Don Juan*, é “o texto dentro do texto”. Sem estar alheio às novidades das teorias narrativas modernas e contemporâneas, no já referido ensaio *El Quijote como juego*, Torrente Ballester analisou a poética cervantina e sistematizou os critérios de composição ficcional desde a perspectiva do “juego”, e , conforme nos assegura Sagrário Ruiz-Banos:

"(...)analizada desde el criterio del juego que, según Torrente, fue propio de su talante(“el personaje que inventó tras el elmo, y, lo mismo que su autor, sabe jugar”) en una pirandelliana e unamuniana dialéctica “autor-personaje” de carácter explícitamente lúdico y por ende vital, que no rechaza sino que reclama un análisis detenido de las leyes “vitales” y los principios y relaciones que tejen la sustancia artística, el entramado ficcional.<sup>93</sup>

Se atentarmos para o diálogo de Garbanzo Negro e Polilla, no capítulo 2, intitulado *Narración de Leporello*, não poderemos ignorar o eco da questão teórica ali posta sob a forma de relato:

Por lo pronto, el más grande de nuestros poetas ha inventado ya una máxima que revolucionará la moral.”Sé fiel a ti mismo.”, dijo. ¿Has oído alguna vez algo de más alentador? (...) O, dicho de otra manera: cuando nace un hombre en el acto de nacer están contenidos todos los actos de su vida, incluida la muerte. Cierto que cada cual debe ir eligiendo, y hasta puede hacerse la ilusión de que lo hace con libertad (...); pero si ha profundizado en si mismo, elegirá lo que necesariamente le corresponde, como el buen dramaturgo mueve a sus personajes según un principio de necesidad. Y al que elige mal, le sucede lo que al mal poeta: que el resultado, en ese caso la vida, es radicalmente falso.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> RUIZ BAÑOS, Sagrario - "Don Juan" in *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

<sup>94</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 92.

Reconhecer um complexo estrato de encenações lúdicas que afetam inclusive a personagem, que convoca a ficção, através de um jogo consigo mesmo e com sua “realidade-irrealidade” é do que trata *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester

Ao chegarmos ao fim da novela, a caracterização das personagens e a composição do espaço voltam a ser claramente sobreposição de imagens e representação de representação, de tempos que se misturam, confluem:

La sala era una de tantas donde se representan obras de Ionesco o de Becket. Entre lo público apenas había mujeres. Miré las caras más próximas y, de momento, las encontré normales. A una segunda inspección, me resultaron anticuadas: como si hombres retratados por Rembrandt, por Boucher, por Delacroix y por Manet hubieran descendido de sus cuadros y se hubieran vestido a la moderna trajes en los que no se hallaban cómodos. Fue una sensación fugaz, pronto anulada por la evidencia de que aquellos señores fumaban cigarrillos y leían France-Soir. De todo modo no era el público habitual de los teatros de vanguardia.<sup>95</sup>

Como se fossem temas musicais, as lembranças, recordações e imagens aparecem, desaparecem e ressurgem sem que se chegue a síntese ou conclusão.

### 3.1. Maleabilidade do fato estético

Don Juan, Leporello e demais personagens são respectivamente o passado de uma ficção e aquilo que todavia poderão vir a ser, à medida que prossiga a narração .

*“He muerto como don Juan, y lo seré eternamente. El lugar donde sea, ¿que más da?”*<sup>96</sup>  
pergunta-nos don Juan. A personagem deixa aqui de ser um tema, como em certa exegese

---

<sup>95</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 340.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

romântica, e passará a constituir pontos de observação a partir dos quais o leitor construirá seu texto.

Assim compreendido, não parece excessivo recordar que “o poeta-*flanêur* funciona como paradigma aberto. (...) Na literatura, o encontro do poeta-*flanêur* com” o grande deserto de homens “(Baudelaire) vai traduzir-se na exigência inadiável de outra escrita que marcará a produção vanguardista do primeiro quartel do século XX”<sup>97</sup>.

Não podemos nos furtar a indicar que, conquanto possa parecer uma reunião heteróclita de elementos, o fazer literário de Torrente Ballester, para além de “intelectualizada narrativa” é reconhecidamente marcado pela metalinguagem e transcendência de autoria.

“Lo que aquí venimos hablando es de la intertextualidad que engarza cada versión con las demás y con los sucesivos motivos del tema mismo; o, expresado de otra manera, el elemento temático es aquí intertextual y intratextual. Además, posee una condición activa y pasiva a la vez: es activa porque supone un aliciente integrador y es pasiva porque es el objeto mismo de la modificación. Sobre el objeto cada autor produce su modulación, su metamorfosis, su cambio

Na composição desta novela, já se disse, Torrente Ballester busca tocar o limite da investigação formal de tempo e espaço, ação e consciência, ficção e realidade. Problemas filosóficos e estéticos, e inclusive estilísticos - como o quiasmo abaixo, que plasma no texto a idéia de oposição - ganham a mancha gráfica do mesmo, evidenciando a grandeza da personagem e a maleabilidade da obra torrentina:

- Dos en una carne.

-¡Eso es que no es cierto

---

<sup>97</sup> SILVA, Helena Gonçalves - “Berlin e viragens históricas”, in Silva, Helena Gonçalves - *A poética da cidade*, Lisboa: Edições Colibri, 1994, p. 161-162.

-En cierto modo...

-Un modo cierto, no olvides. Acabo de experimentarlo, aunque para ello haya tenido que olvidarme de mi mismo, de mi pasado, y de mi porvenir; aunque haya aceptado como propio, por una noche, un porvenir que no será nunca. Entre los dos hemos ido dibujando. Pero los trazos no eran de nuestra invención. Desde su altura, el dedo de Dios los dibujaba.

-¿Otra vez Dios, señor? ¿Por qué no lo deja donde está y se atiene a la tierra? También en eso habrá que limitarse.<sup>98</sup>

Não podemos ignorar que o herói do romance moderno necessita da grandiosidade do transito narrativo para levar a cabo sua demanda e se transformar em herói. Nesta versão torrentina, tal qual na obra de Tirso de Molina, don Juan abre seu caminho de mito a personagem após a morte do pai, quando se vê obrigado a enfrentar o seu percurso iniciatório, em interação com as mulheres. Herói que não se constrói sozinho, renascerá, de fato, ao abandonar a sua família e refundar a transgressão no ato de desfiliação:

“! No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan!”<sup>99</sup>

*Don Juan* funda-se igualmente na transgressão dos procedimentos de construção ficcional, “vestido en traje gris, grises también los aladares y el bigote (...) con esa elegancia casi inasequible en que el traje, más que encubrir, expresa (...)”<sup>100</sup>.

#### 4. Don Juan, Baudelaire e o Herói

*“Mi amo, hoy, es un barroco por vocación; pero, en otro tiempo, fue irreprochablemente clásico. Ahora bien, las circunstancias cambian, y hoy se recrea en su virtuosismo”*<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 262-263.

<sup>99</sup> Idem, p. 397.

<sup>100</sup> Idem, p. 25.

<sup>101</sup> Idem, p.74.

Desde a Odisséia grega o herói foi o pilar central da narrativa. A personagem apreendida na dimensão do herói deveria ser aquela que participava corajosamente das ações narrativas – os cantos.

Coube aos filósofos pré-socráticos a tarefa de tentar entender os poemas homéricos, possibilitando que, para além da sua recitação, se pudesse entender o significado oculto dos mesmos, e entender a sua relação com os grandes temas de reflexão física e ético-religiosa do seu tempo.

Os protagonistas dos mitos (histórias narradas), afirma-nos Píndaro na *Olímpica II*, eram os deuses, os heróis e os mortais - habitantes da ordem universal, e passíveis de se converterem em “argumento” dos cantos. Os mortais, porém, só poderiam aceder à condição de heróis se e quando tivessem abandonado a sua condição humana, em virtude da coragem demonstrada em ações heroizantes ou através da morte em iguais condições.

Os heróis caracterizavam-se por uma enorme capacidade de resistir ao sofrimento e imensa coragem, bem como pela entrega absoluta às paixões, vícios e loucuras, sem que se lhes possa excluir tampouco o destemor de entrar em antagonismo com divindades. O sofrimento e a morte eram os elementos que lhes conferiam "status" assemelhado ao de figuras religiosas e, portanto, o direito ao culto e ao canto dos poetas, originariamente reservado apenas aos deuses.

Vale salientar que o herói da epopeia corresponde ao tempo do mito, quando o homem não possuía a consciência de sua significação de indivíduo.

Herdeiras da epopéia, as formas narrativas experimentarão, entretanto, uma renovação extraordinária no século XVII, quando Cervantes escreve a novela *Don Quijote de La Mancha*, que servirá como uma espécie de marco zero para o gênero.

Mantendo as suas propriedades fundamentais de um texto narrativo, a saber, uma ação ou conjunto de ações, personagens e espaço que conferem exterioridade à ação e ao tempo, é

importante assinalar que o romance picaresco marcou um momento de grande transformação nos modos narrativos criando uma nova mentalidade pelo fato de que nesse tipo de narrativa nasce o “indivíduo”. Com o sentimento de “desenraizamento” e a perda de familiaridade, desaparece o sentido de busca coletiva representada nas epopéias gregas. O sujeito passa então a empreender uma busca individual pela configuração de espaços onde vive ou através da literatura.

Dentre os traços essenciais da picaresca, (autobiografia de um inescrupuloso narrada como uma sucessão de episódios) o aspecto autobiográfico se constituirá o elemento principal do gênero.

A este respeito, importa saber que a literatura autobiográfica - fenômeno que aparece tardiamente na civilização ocidental- encontra suas raízes precisamente nas correntes culturais do Renascimento e da Reforma, que se encarregaram de promover o surgimento da autobiografia como expressão da potencialidade humana. Francisco Rico, entretanto, recua um pouco mais no tempo indo situar “en Petrarca el origen en la “fascinación de objetivar el yo”<sup>102</sup>

No século XVIII a novela experimentará nova metamorfose, ganhando destaque a análise das paixões humanas, ao tempo em que a narrativa subtrai força à ação.

O século XIX será conhecido por muitos como o século do romance, quando este gênero narrativo dominará quase por completo o espaço literário. Sofrerá, contudo, uma nova metamorfose: a composição desse gênero promoverá a derrocada do Eu e o declínio da força das personagens. As narrativas realistas e naturalistas que dominaram largo período da novelística da segunda metade do século XIX revelavam o desejo de empregar uma forma compositiva na qual a objetividade equivalesse aquela de um estudo científico ou psicossocial, quer seja dos temperamentos, quer dos ambientes sociais dos quais se ocuparam.

---

<sup>102</sup> OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 227.

Assinale-se que, no século XX a dignidade antropocêntrica parece entrar em colapso, visto que com “a derrocada da revolução romântica, a sólida estrutura do Eu “heróico - trágico” desvanece-se na dispersão e relativização do séc. XX.”<sup>103</sup>

Os experimentos narrativos do século XX, que representavam de forma geral uma reação ao romance realista e à chamada “crise do romance”, caminharam em direções diversas. Cabe mencionar que muitos destes experimentos narrativos aboliram e negaram os valores sociais e morais, ao tempo em que adentraram o caminho da sensibilidade e da sensação, aniquilando quase por completo a identidade das personagens.

Os indivíduos passam a ser uma série de “eus” em conflito, meras reações às situações que enfrentam. A desintegração do "eu" na novela contemporânea revela-se nas personagens caracterizadas como "eus" anônimos e que chegam a tornar-se, por vezes, apenas letras. Não raro essa desintegração traduziu-se igualmente em duplicação e multiplicação de personagens.

Este percurso, entretanto, marca também, como afirma Bakhtine, a reconfiguração da representação literária na medida em que são inequívocas as marcas e a ressonância do contexto histórico em que certa literatura é produzida, e podemos recolher dentro da mesma.

Do ponto de vista teórico, Torrente Ballester, autor da obra estudada, entenda a narrativa ficcional enquanto possibilidade de “testemunho temporal e humano, histórico e existencial.”<sup>104</sup>

Com relação à crise da novela, aliás, Ballester nos indicará sua claríssima posição a esse respeito:

---

<sup>103</sup> ARGULLO, Rafael - *O herói e o Único*, Lisboa: Vega, 2009, p. 275.

<sup>104</sup> REIS, Carlos - “Gonzalo Torrente Ballester: a poética do romancista” in *Boca Bilingue Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 50-55.

(...) perante o esgotamento dos elementos essenciais do romance, história e personagens, tratamos de salvar a própria forma, com a esperança de que esse vazio que acabo de mencionar volte a encher-se de substância, o que implica a esperança de que o relato, como forma, sirva numa civilização futura que não sabemos nem podemos prever como virá a ser. No entanto, não será lamentável que o tempo em que vivemos, tão apaixonante e tão dramático, tão rico e tão variado, venha a ficar sem esse testemunho sui generis que tem sido e poderá continuar a ser o romance? O mais rico para mim, de todos os testemunhos. Não pretendo afirmar que o romance se justifica pelas suas possibilidades testemunhais, mas o certo é que as tem. (...) o romance foi e é ainda uma resposta à realidade, e, de alguma maneira, por vezes dificilmente reconhecível, a realidade está nele.<sup>105</sup>

Justificando a sua defesa da narrativa antropocêntrica, Torrente Ballester afirmará ainda que, “prescindir do personagem na literatura é uma pretensão irrealizável”<sup>106</sup>, tendo como ponto assente que as ficções literária consistem numa fórmula de cariz cervantino que poder-se-ia reduzir a “un caminante y sus azares”.

Para o referido autor, “o personagem é uma construção imaginária que o leitor realiza com as palavras que o autor lhe fornece, mas que, além disso, toma perante ele, não só posições estéticas, mas também humanas”<sup>107</sup>.

Dentre os estudos acerca da perda de importância do protagonista das novelas, nos pareceu interessante destacar aquele de Angeles Encinar, *La Novela española actual-La desaparición del héroe* (1990) onde a autora faz uma breve e abrangente recolha histórica, literária e filosófica da decomposição da personagem e sobretudo da figura do herói enquanto fenómeno nas literaturas europeias em geral, e, mais especificamente na espanhola. Quando das observações a respeito do panorama espanhol, assinalamos serem coincidentes com aquelas já referidas neste estudo, num capítulo anterior, em que trato da importância de Miguel de Cervantes bem como da *generación del 98* e, mais especificamente, do papel precursor que ocupou Miguel de Unamuno.

<sup>105</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 189.

<sup>106</sup> Idem, p. 318.

<sup>107</sup> Idem, p. 317.

Ao longo dos três séculos transcorridos desde a fundação do gênero, segundo o estudo supra-referido, poderíamos sumarizar o percurso do herói-protagonista de forma genérica como agente da ação novelesca e porta-voz do autor.

No século XIX, quando se inicia este processo de esbatimento da figura do herói, o mesmo se desenvolve em movimentos quase paradoxais: ao lado da noção de anti-herói passivo e quase anônimo reconhecemos igualmente a interiorização da personagem que permitia o acesso direto à consciência das personagens.

O século XX assistirá a passos mais definitivos naquilo a que vimos chamando o desaparecimento do herói, multiplicando-se assim os estudos sobre o referido tema, ganhando destaque nos anos 50 o livro *The Vanishing Hero*, de Sean O'Faolain. O autor elabora uma extensiva análise de obras onde pode observar este movimento – “as novelas de idéias “- representadas nas obras de Huxley, Joyce, Virgínia Wolf, Faulkner etc..Nos anos 60, caberá a Allain Robbe – Grillet e aos escritores da geração do “Nouveau Roman” a tomada de posições mais eloqüentes sobre o tema, ao afirmarem que a novela não poderia mais se apoiar no que havia sido até então o seu pilar. O homem, entretanto, permanecia na obra por meio da subjetividade de sua consciência.

Ao proceder á análise da literatura crítica e teórica acerca da desapareção do herói na narrativa espanhola contemporânea, Encinar examinou uma série de obras vinculadas à chamada “crise do herói” na novelística espanhola contemporânea, assinalando que “La decantación del protagonista heroico se há producido em nuestro caso atravesando una serie de etapas muy particulares hasta llegar a la situación actual”<sup>108</sup>

A análise das novelas deixa evidente que os procedimentos metafictivos constituem o denominador comum a todas elas.

---

<sup>108</sup> ENCINAR FELIX, Angeles - *Novela Española Actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990, p. 41.

En nuestra evaluación de los distintos seres ficticios hemos visto que la fragmentación del yo y la polidimensionalidad individual se han mantenido constantes (...)La metaficción ha sido lugar de referencia ineludible en las ficciones analizadas. El interés por el arte creativo se manifiesta de modos diversos., bien a través de una doble versión del mismo pasaje narrativo, bien buscando finales posibles para la novela escrita por el protagonista que, por su vez, coincide con su vida.<sup>109</sup>

As etapas particulares às quais a autora refere certamente contemplam a obra de Cervantes, na qual a interação entre vida e literatura e a própria concepção de personagem literário e do protagonista-herói são elementos fundamentais da narrativa. No *Quijote*, a teoria da novela não se converte propriamente no tema da mesma, fica evidente, contudo, a importância conferida pelo autor à reflexão acerca daqueles elementos de composição ficcional.

Dito de outra maneira, os procedimentos da metaficção configuram a novela enquanto projeção do autor, que se desdobra nas personagens, e que aparece refletido em vários níveis da história. Ou como afirma Carlos Javier Garcia, “el cronotopo del yo configura un texto móvil en el que las partes reflejan y son productos de presentes cambiantes. La creación (autor y proceso) y lo creado aparecen vinculados y son inseparables”<sup>110</sup>.

Contudo, o caráter metaficcional não será determinado apenas pelo desdobramento e projeção do autor. Importa igualmente que a alteração do estatuto autoral possa revelar o caráter ficcional da obra e opere a “desrealização da realidade” obrigando a reinvenção um novo pacto literário..

A primeira vista, aliás, os textos de metaficção nos dão a impressão de tratar-se de uma autobiografia pois que, sob o aspecto formal, constituem-se via de regra de uma narração em prosa cujo relato é feito em primeira pessoa, havendo uma identidade entre narrador e personagem principal e, ainda, um escritor que é também personagem.

---

<sup>109</sup> ENCINAR FELIX, Angeles - *Novela Española Actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990, p. 184.

<sup>110</sup> JAVIER GARCIA, Carlos - *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, 1994, p. 145.

Em face das observações supra mencionadas, recordamos que o próprio Torrente Ballester é referido neste estudo de Encinar como expoente desta forma de escrever novelas.

Quem se confronta com esta obra de Gonzalo Torrente Ballester (*Don Juan*), não poderá ignorar a grande quantidade de indicações de que a sua atitude poética e técnica de composição da personagem o aproximam do herói trágico romântico. Parece importante assinalar duas citações do autor que dão precisas indicações nesta direção:

Eu procurava o cerne do comportamento de meu personagem (...) A única pista era o pecado particular de don Juan, aquilo que o constituía como personagem(...) Quer dizer, a sua vida sexual como pecado mas, ao mesmo tempo, como uma série de golpes assestados contra o coração de Deus.(...) era preciso investigar na origem, inventar a Don Juan uma primeira experiência sexual de tal natureza que tudo o resto decorresse dela.  
(...) todos os poetas que trataram o tema de Don Juan, menos Byron, tomaram o personagem já feito, e Byron, que nos conta a sua adolescência, descreve-o como enfant gaté rodeado de mulheres, o que nunca me satisfiz.  
111

Don Juan é, de entre minhas obras, a minha preferida: creio que nela se manifesta decisiva e resolutamente o meu afastamento da tradição mais recente e dos estilos então em voga. (...) Acrescente-se a isso o facto de o seu tema ser o amor, de se tratar em realidade de uma investigação poética sobre o amor em que se chega, por meio de símbolos, a conclusões heterodoxas, se julgadas a partir da ortodoxia vigente,...a de Freud ou de Miller. E, no entanto nada foi excluído, nem o mais candente erotismo.<sup>112</sup>

Tendo a sua origem num mito espanhol, Don Juan nascerá para a literatura universal no drama de Tirso de Molina. A personagem é então elaborada segundo um conjunto de características que, para além da sua leitura biográfica, incide sobre "a representação do sujeito com ser dividido. Solicitado por forças opostas, em conflito consigo próprio, um sujeito em situação de "guerra interior"

---

<sup>111</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 53-54.

<sup>112</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 203.

A representação do tema “guerra interior” nas narrativas barrocas revelam enredos labirínticos que organizam o antagonismo entre o bem e o mal do *homo viator*<sup>113</sup>.

A luta interior pela perfeição moral inscrevia-se no processo de aperfeiçoamento do protagonista, e a sua composição correspondia à personificação de uma abstração, ilustração de uma concepção intelectual. A alegoria da guerra interior implicava um protagonista defrontado com a constante opção entre dois caminhos que o homem pode tomar, levando em conta o seu livre arbítrio.

Desde os filósofos estóicos até Freud e Levi Strauss os mitos se ofereceram a exegeses de gerações sucessivas, e a sua interpretação manteve sempre o mesmo impulso germinal, como se através dos mitos intuíssemos a existência de uma dialética entre o mundo arcaico e aquele que nos é próximo, como uma voz que nos interpelasse sobre a condição humana.

Nesta perspectiva, a suposta desaparecimento do carácter heróico da personagem novelesca exige que acompanhem o percurso da mesma, observando os dados textuais que compõem o enredo e que possam ser reveladores desta condição. Neste sentido, só podemos pensar a personagem articuladora da composição narrativa.

No seu livro *El Quijote como juego*, Torrente Ballester reafirma o entendimento de que “desde el remoto ejemplo de la Odisea la narración resulta de la combinación de dos elementos estructurales: un caminante y el azar, de tal suerte organizados que, siendo uno caminante, sean muchos los azares”<sup>114</sup>. O herói deve partir em busca de sua história, de sua verdade – motivação de sua partida.

Mercê de sua atividade de conceituado crítico do teatro espanhol, Torrente entendia que Tirso criara o seu *Don Juan* pensando, sobretudo, no livre-arbítrio. Entretanto, conjecturava, “o que as pessoas recolheram (...) foi precisamente (...) a sua sedução” e o

---

<sup>113</sup> Homo Viator é um *topo* recorrente na literatura ocidental.

<sup>114</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 14.

emparelhamento “amor e morte”<sup>115</sup>. Refere ainda Torrente Ballester que os diversos tratamentos poéticos e culturais que as versões da obra de Tirso receberam ao longo destes séculos refletem a transformação da consciência coletiva ao longo do tempo. Neste sentido, afirmava Carlos Reis, para Torrente Ballester “a existência narrativa da personagem só se justifica na medida em que ela se faz motor e fator (...) de referencial temporal, capaz de interpelar seu tempo histórico.”<sup>116</sup>

-A mi amo no le gusta perder las representaciones del Tenorio. Como a un buen español, le satisface el perdón final; yo creo, que, en el fondo, espera también ser perdonado

(...)

-Yo, como usted comprenderá, no me divierto. Mi conocimiento del original hace que me parezca tosca la versión de Zorrilla.<sup>117</sup>

Ballester faz algumas ressalvas acerca dos mitos sexuais do nosso tempo por considerar que os don juanes já não são verdadeiramente mitos:

(...) ainda que por vezes conservem a sua estrutura interior e mantenham até certa fidelidade as origens...Carece de transcendência, e o seu sentido é tão restrito que atinge as raías da pequenez.<sup>118</sup>

Quando analisa a questão do mito, e especialmente a sua vigência, elabora a hipótese de Tirso de Molina provavelmente não se haver apercebido da significação e dimensão da sua personagem. Aliás, no seu *Don Juan*, encontramos reiteradas vezes a idéia de Don Juan enquanto figura poética imperfeita seja no Prólogo ou ao longo da obra:

-El verdadero Don Juan ¿te atraería?

El cura se encogió los hombros.

---

<sup>115</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 228.

<sup>116</sup> REIS, Carlos - “Gonzalo Torrente Ballester: a poética do romancista” in *Boca Bilingue Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 50-55.

<sup>117</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 144.

<sup>118</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 231.

-¡Qué sabe uno cómo fue! Los individuos de esa especie que he conocido nunca me han sido simpáticos. Son pecadores sin grandeza, simples fornicadores, gente liviana. Don Juan no es más que una exageración de los poetas.<sup>119</sup>

Para Ballester, os tratamentos poéticos e culturais que a obra foi sofrendo, independentemente da moral e da religiosidade, sobretudo pelos temas aí agregados, deveriam ser entendidos “como indício de uma consciência trágica do amor”

Nesta novela, Don Juan decide enfrentar-se com Deus, contra o qual se rebela. Para levar a cabo esta decisão, se servirá das mulheres como instrumento de luta, por entender que ao manter-se em pecado terá a atenção de Deus. A fim de reinventar don Juan, Torrente convocará outras versões do mito para construir sua personagem, e assim criará uma ambigüidade que dará relevo às questões da ficcionalidade e realidade na obra literária bem como à ideia de *work in progress*, relacionada com a personagem(caminante)

O autor atribuirá à primeira experiência amorosa de Don Juan um valor de transcendência, e será a própria personagem a confessar aquela ânsia de amor cósmico que vê reduzida à individualidade, e que o desilude:

!Qué enorme júbilo sintió mi corazón ante aquel cuerpo desnudo. Como si en él la Creación entera se hubiese resumido. Como si el cuerpo de Mariana fuese instrumento de Dios

(...)No creo que haya en el mundo nada en que un hombre pueda poner más esperanza, ni que le cause decepción mayor.<sup>120</sup>

O *Don Juan* torrentino nos chega com enormes cicatrizes daquilo a que chamamos a razão e a ética romântica e o diálogo de Baudelaire e don Juan, encenado num sonho do narrador dá-nos a exacta medida das mesmas:

Lo que decía Charles del amor, atribuido a Tristán e Isolda, podía muy bien ser la confesión de su manera de amar a Jeanne, y a mí siempre me había entristecido que un hombre de su inteligencia viviese encadenado a

---

<sup>119</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 28.

<sup>120</sup> Idem, p. 186.

una mujer de espíritu tan poco delicado (...) Él la describía transmutándose en Tristán, como la más honda y radical experiencia de dicha, casi como la dicha demoníaca de Adán y Eva después de aconsejados por la serpiente. Y de esto, yo sabía algo<sup>121</sup>

Se a cada momento que recorreremos à idéia de uma razão trágico – heróica nos voltarmos para a própria novela, encontraremos inúmeros indícios que aí poderemos recolher. Na fala do narrador, por exemplo, reconhecemos o sentimento de pertença à “família” de personagens trágicos da literatura ocidental:

La presencia de un diablo en la historia de Don Juan le quita originalidad, la hace parecerse demasiado a la historia de Fausto. Ya un viejo amigo mío, profesor agudo, decía de los escritores modernos que, cuando reinventan a don Juan, o sacan un nuevo Fausto o un nuevo Hamlet<sup>122</sup>

O narrador, que se revela “racional”, sentir-se-á, por vezes, cindido entre a magia e a razão bem como diminuído pela “vulgaridade” de sua imagem moderna que deseja ver substituída no espelho por uma imagem romântica idealizada no *Sublime* do Eu trágico-romântico:

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(...) Al mirarme al espejo, ninguna imagen romántica se sobrepuso a la mía, tan vulgar y moderna<sup>123</sup>

O “eu” romântico e a sua razão trágico-heróica manifesta-se igualmente na recusa em abandonar a sua identidade, que escutamos do próprio *Don Juan*:

---

<sup>121</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 139.

<sup>122</sup> Idem, p. 109.

<sup>123</sup> Idem, p. 135.

Pero ya no quiero perderme, después de haberme encontrado. Ayer estaba conforme conmigo mismo, y aceptaba las consecuencias de mi propia satisfacción. ¿Por qué ahora vacilo?<sup>124</sup>

Y, si me tienta, es por lo que tiene de extremada, de heroica.<sup>125</sup>

No século XX a condição trágica já não dá lugar a uma atuação heróica, mas a um vaguear no absurdo. O *Don Juan* torrentino deixa-nos ecos desta razão romântica que “apóia-se num vaivém de dois mundos, em que um, clássico, mítico, imaginário e nobre, os incita a gigantescas construções ideais, e o outro, real, positivista e utilitário, os adverte da inutilidade de todos os esforços.”<sup>126</sup>

Pero lo mismo que mi padre me reveló que pertenecía a lo cuerpo de mis muertos, don Jorge me reveló que pertenecía a los hombres de Cristo. Mas como las enseñanzas de mi padre y las de Don Jorge viniesen de fuentes distintas, nadie se cuidó de juntarlas, ni yo mismo (...) Nunca sospeché que un día entrasen en eclosión esos dos cuerpos, y que me viese precisado a elegir entre el que hacía suyo por honor, y el que me sujetaba por el amor<sup>127</sup>

O *Don Juan* torrentino é uma exemplo bem conseguido de novela que recupera a sua função lúdica. Ao tempo em que muda a matéria narrativa e incorpora procedimentos de transtextualidade explícito; evidencia-se a “novela dentro da novela” - com o seu carácter reflexivo, próprio da metaficção. A atitude lúdica se multiplica e desdobra-se através da ironia e da sátira muitas vezes utilizadas quando da incorporação de subgêneros e de elementos intertextuais. Vale-se o autor igualmente do perspectivismo para revitalizar e robustecer a personagem.

Assim sendo, “las relaciones entre el ser y el creer” ocupam muitas páginas da novela na forma de diálogos que retratam uma atitude analítica de carácter ontológico-ontogênico da

---

<sup>124</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 264.

<sup>125</sup> Idem, p. 264.

<sup>126</sup> ARGULLO, Rafael - *O herói e o Único*, Lisboa: Vega, 2009, p. 273.

<sup>127</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 172.

ficção. E ainda, o desejo de explicitar a importância da personagem, desde que a mesma se tornou matéria “narrável”, recorrendo ao “barro” enquanto elemento que nos remete a ideia do genesíaco:

Estaba citado con mi amigo el cura en el restaurante, y allí lo encontré, irritado contra un libro (...) según él, toda la teología francesa moderna, así como la belga, la alemana y la inglesa, le olían a heréticas, y acabó diciéndome que (...) pensaba escribir un libro terrible, denuncia implacable del modernismo en sus formas actuales

(...)

-¿Piensas seriamente que el dogma pueda ser conciliado con el evolucionismo?

-Nunca me preocupé gran cosa con la cuestión, aunque esté convencido de que, antes o después del antropoide, el barro ha tenido que ver con mi cuerpo. Si alguna vez me muerdo el labio, no me sabe a sangre, sino a tierra.<sup>128</sup>

Utilizando argumentos de cariz distintos, Leporello vale-se de jogos retóricos e elementos de crítica literária para fazer o pacto narrativo que garantirá que a sua história avance para além de um prólogo

- Si somos un par de simuladores, o, como usted piensa, de farsantes, ¿no le interesaría una doctrina sobre el caso?

(...)

-Uno no es nada. Es solitario no es nada. Uno no es más que lo que acerca de uno creen los demás. Usted dirá que mi amo y yo somos dos, y que bien podíamos creer el uno en el otro, y prescindir de un tercero, cuya fe siempre será problemática (...) Mi amo y yo, para creer que somos respectivamente, don Juan y el diablo, intentamos que alguien lo crea.

(...)

\_(...) Usted no cree que yo sea el diablo porque no cree en la Eternidad<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 38.

<sup>129</sup> Idem, p. 149.

Não há dúvidas de que, para elaborar a sua personagem, Torrente Ballester opta por destacar muitos elementos das varias versões do Don Juan, ao tempo em que reincorpora os elementos teológicos que constituíram o mito.

Usted dice creer en el diablo, pero si lo encuentra en la calle, no admite que lo sea (...) Y sin embargo, ¿es metafísicamente imposible que yo sea el diablo? (...) ¿Lo es que mi amo sea don Juan Tenorio? Fíjese bien: no se trata de presentarlo como un ser inmortal, sino como un difunto (...) como un ser que ha puesto los pies en la Eternidad<sup>130</sup>

Neste sentido fica claro que ao lançar a personagem neste mundo de intertextualidade histórica, social, filosófica e estética, Torrente Ballester termina por alargar as inquietações de Don Juan que busca se reconhecer igualmente como homem no mundo que lhe seja contemporâneo.

¿De dónde le vino el interés por “don Juan” como objetivo de su investigación?

-Kierkegaard, Mozart. Más tarde Molière y algún poeta. Curiosidad meramente intelectual.

-(...) Le aseguro que jamás he tenido ninguna intuición especial sobre el ser de don Juan o sobre su significado. Mi tesis no añade nada: recopila, sistematiza, allega materiales nunca juntados; los organiza y establece conexiones. Es un trabajo científico moderno.<sup>131</sup>

-En ese aspecto de su persona, reconozco que no debe nada a Fausto, pero sí al Judío Errante. Su amo debe haber leído mucho, pero, como inventor, no es de gran originalidad.<sup>132</sup>

Don Juan quer identificar-se com os seus “antepassados” e reconhece alguma semelhança com eles, sem contudo sentir-se plenamente seguro para atuar segundo uma identidade que precede o seu próprio tempo, e que revela a consciência da caducidade da história, e do seu tempo desprovido de grandeza.

Hacia unos minutos que se me recordaba el Luis Mejía, de Zorrila, y su “imposible la habéis dejado...” Quizás lo recordé en voz alta y repetí los versos. Leporello extendió la mano, tajante en un gesto dialéctico.

---

<sup>130</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 150.

<sup>131</sup> Idem, p. 59-60.

<sup>132</sup> Idem, p. 110.

-No es lo mismo – dijo, y lo subrayó con un mohín de desesperación - . Ustedes, los españoles, son intratables. Pero, amigo mío, cuando es así, o se llevan las cosas a las últimas consecuencias, a las consecuencias trágicas, como hizo mi amo, o se renuncia.<sup>133</sup>

O Don Juan torrentino assume igualmente a ética e a razão trágica do romântico na medida em que não tem medo de enfrentar a sua guerra interna recorrendo ao passado e à memória enquanto percurso de viagem de auto- conhecimento:

Mis antepasados los Tenorios, para distinguirse entre sí, entre tanto rasgo común, acudían a las narices como baluarte extremo de su individualidad;...don Diego, El Chato, o don Froilán, El Aquilino. Vi mi figura entre todas, y me pareció el resumen de aquellas distinciones. Terminaba en mí la evolución, el refinamiento se cumplía. A partir de mí, tener hijos empezaba la decadencia. Pero yo era una cumbre.<sup>134</sup>

Prefere arriscar-se a (re) conhecer a sua individualidade, a sua identidade para além do nome de “família”. Deseja saber quem é ele próprio, que lugar ocupa nesta linhagem: herdeiro, conquistador ou decadente?

La verdad es que el Don Juan imaginado por Baudelaire era el propio Baudelaire (...) sin embargo, nada más distinto que Baudelaire y yo. Las diferencias empiezan en el origen. Yo vengo de la familia más noble de Sevilla a cuya conquista asistimos los Tenorios (...) En cambio, Baudelaire era un burgués al que la aristocracia le tiraba; (...) había ennoblecido su espíritu en el ejercicio continuado de la elegancia, la sabiduría y el desdén. El era, a su modo, un conquistador; yo soy un heredero.<sup>135</sup>

Me decía por ejemplo mi padre, si caminábamos por la calle:”Fíjate en esa gente ellos son moros y gitanos, tú eres un godo. Vienes del Norte, eres un conquistador.”<sup>136</sup>

Baudelaire, “un gran poeta, por el que siempre tuvo amor, y que también andaba por los recuerdos, havia acreditado em Don Juan. E ainda que reconheça algum equívoco por parte do poeta, que o imagina entrando no inferno, don Juan nao o contradiz. Apesar de entender

---

<sup>133</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 75.

<sup>134</sup> Idem, p. 191.

<sup>135</sup> Idem, p. 168.

<sup>136</sup> Idem, p. 170.

que o poeta fora “de los pocos que la hubiera entendido”, este jamais lhe revelou sua identidade. Justifica esta recusa a identificar-se para que Baudelaire pudesse continuar acreditando que “que (...) habia muerto como el imaginaba, y que mi entrada en el infierno habia sido según dicen sus versos:

Mais le calm herós, courbé sur sa repiére./regardait le sillage et ne daignait rien voir.<sup>137</sup>

Pensar Baudelaire como o rosto da modernidade literária nos obriga a recuperar o verso do poeta com que o narrador inicia as suas “quartillas”(espécie de manuscrito achado) e com o qual Don Juan dá início a sua narração,pondo em causa o entendimento de que o desaparecimento do herói equivale ao colapso do “eu”.

“*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*” é o verso que, tomado emprestado ao poeta Baudelaire, recupera o fio trágico-heróico na modernidade, e que se torna um elemento fundamental da tessitura que renova e revitaliza a personagem nesta novela pós-moderna.

Este verso nos obriga ainda a lembrar que a viagem romântica é feita em busca do Eu, certamente a verdadeira causa de toda viagem. O herói romântico é um nômade obsessivo e, assim sendo, recorre as várias formas que lhe permitam converter o seu destino numa misteriosa rota cósmico-onírica. Sabemos que a mesma será sempre uma rota auto – destruidora, como o amor e o erotismo. E, no entanto, a própria morte se converte em aventura dionisíaca, em supremo ato de (re)criação. Concebida antes como vazio que espreita a vida, a morte transforma-se no morrer-para-ser em contraposição ao vazio da existência romântica. Aliás, na narrativa torrentina a morte aparece como um fato que se repete e que marca, paradoxalmente, um ciclo de renascimento que se refaz indefinidamente.

Torna-se evidente que a intertextualidade da obra exige um leitor decodificador, tal qual o músico frente a partitura musical...ou Don Juan ante o “canto jondo”<sup>138</sup> de Mariana ou Elvira.

---

<sup>137</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 167.

-Dans la musique de Wagner, "chaque personnage est, pour ainsi dire, blasoné par la melodie qui représente son caractère moral et le rôle qu' il est appelé a jouer dans la fable."<sup>139</sup>

O uso de léxico e ocorrências de motivos teatrais e de obras ficcionais, fazem com que o texto carregue a memória do teatro, da ópera da ficção literária e da poesia, que antecedem a sua própria versão. Ao pretender revitalizar a personagem, o texto pretende construir uma nova identidade que não abandone as características que lhe conferem o estatuto de mito, e obedece ao princípio cervantino do "caminante y sus azares" na medida em que as personagens peregrinas dispõem de liberdade para agir segundo os azares com que se defrontam, segundo uma lógica que resguarde a coerência interna.

A identificação do narrador e do próprio Don Juan com Baudelaire, se estabelece de variadas formas, obedecendo a vários níveis.

A começar pelo *incipit* da novela, poderíamos entender que o que Ballester recolhe do poeta seja, a princípio, a automiragem do herói romântico que em Baudelaire atinge a sua forma mais elaborada.

Segundo Walter Benjamin, Baudelaire ajustou a sua imagem de artista a uma imagem do herói, reconhecendo ainda que ambos intercedem um pelo outro desde o início. Para Baudelaire, na época que lhe coube viver, nada se aproxima mais da missão do herói antigo, dos "trabalhos" de um Hercules, do que aquela que a ele próprio lhe foi confiada: dar formas a modernidade.

Entanto, tão somente abrimos o primeiro capítulo da novela nos deparamos com a possibilidade de entender distintas marcas baudelaianas na escrita de Ballester:

**Cuando** por estas mismas calles, Baudelaire exhibía su cabellera verde (...) pero **desde** aquellos tiempos...han cambiado mucho.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Gonzalo Torrente TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998.

<sup>139</sup> Idem, p. 138.

**Quand** don Juan descendit vers l'onde souterraine  
Et **lorsque** il eut donné son obole a Charon.<sup>141</sup>

O romance e o poema se inserem no contexto de uma reescritura, e as duas subordinadas temporais permitem que os autores retardem a aparição da personagem e início da ação, deixando o tempo subjectivizado na medida em que inscrito como registo da memória, estruturando tempo e espaço dentro de uma ordem fragmentária, espelho da subjectividade tal qual inscrita na modernidade.

O poema *Don Juan aux enfers*, de Baudelaire, incluído no seu *Le Fleurs du Mal* (1848) é inspirado pela peça de Molière *Don Juan ou le festin de Pierre*, e nele o poeta retrata o final da referida comédia. O título do poema - *Don Juan aux Enfers* - anuncia assim a sequência imediata da peça teatral. No poema, Baudelaire retoma quase todas as personagens principais da comédia e os cinco quartetos do poema relembram os cinco actos da peça clássica. O poema se insere assim no contexto de uma reescritura da comédia de Molière e do mito de Don Juan.

Como Baudelaire, Ballester, se ocupa de uma reescritura de narrativa dramática para outro registo, a poesia e o romance, respectivamente.

A incorporação de léxico, que nos remete para as pinturas de Delacroix com o tema do Don Juan, faz daquele poema uma ekphrasis (l'aviron). Dante e a sua Divina Comedia também aparecem na escrita baudelairiana com a referência ao rio Styx, implícita em Caronte. No poema don Juan é representado como um *dandy* romântico, assim anunciado em função do desdém que revela no olhar.

Por outro lado, os dois versos finais do poema de Baudelaire serão objeto da análise de Don Juan, personagem do romance torrentino, quando em diálogo com o poeta. Na perspectiva

---

<sup>140</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 19.

<sup>141</sup> BAUDELAIRE, Charles - *Les Fleurs du Mal*, Paris : Librairie General Française, 2008, p. 64.

de Don Juan, o poeta não compreendera que a ele estava vedada a entrada no inferno tal qual a entrada no céu. E ainda, que o poeta havia construído a personagem Don Juan como se ele fosse o próprio Baudelaire.

Contudo, atentando para a idéia de que a morte do herói não é tão somente o destino de todos os seres vivos, este poema *Don Juan aux enfers* cumpre o múltiplo papel, na medida em que situado no início e desfecho da narrativa, faz presente os indícios do eterno retorno. Ressalte-se, inclusive, que o título do poema retornará à sua condição de narrativa dramática, no último capítulo do romance, numa peça teatral em estilo *happening*.

O poeta Baudelaire, recorde-se, encarna o sujeito da modernidade enquanto aquele que “sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais alto do que o de puro *flâneur*.”<sup>142</sup>

Nesta nova dimensão do tempo e do espaço do poeta-*flâneur* por ele configura a cidade, torna-se espelho do homem em deriva, o que implica novos modelos de representação, fundamentadas no manifesto estético “O Pintor da vida Moderna” (1868):

Quand, ainsi qu`un poète, Il descend dans les villes,  
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,<sup>143</sup>

A obsessiva escrita da cidade na literatura modernista, herdeira do registro baudelairiana, revelou o esforço para captar a infinidade da metrópole e o excesso de signos do espaço urbano, que institui o domínio do visual sobre os outros sentidos. Contudo, a literatura modernista e sobretudo a pós-moderna acabará por se assumir como expressão de subjetividades divididas e plurivocais, assemelhando-se ao labirinto ou à floresta .

A configuração da cidade como espaço mental moldado pelas personagens não se traduz em perda de referente, pois que, apesar da natureza precária e evanescente da memória,

<sup>142</sup> BAUDELAIRE, Charles - *Les Fleurs du Mal*, Paris : Librairie General Française, 2008.

<sup>143</sup> «Le Soleil» in BAUDELAIRE, Charles - *O spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 133.

estas são capazes de conferir consistência a configuração urbana e reconstruir a narrativa da cidade. O tempo fundido no espaço passa a evidenciar o valor das recordações, dos sonhos, miragens. “J’ai plus de souvenirs que si j’avais milles ans” será enfim o arquétipo do tempo enquanto “escavação mental” consubstanciado posteriormente por Marcel Proust no seu romance *A la recherche du temps perdu*.

É certamente o caráter de uma temporalidade nova, bem como o sentido de que o olhar das personagens liberta figurações múltiplas, contaminadas de imagens e textos alheios, razões que permitem situar Baudelaire no *incipit* desta obra que busca resgatar a literatura para o seu lugar arqueológico do cemitério civilizacional, dando sentido a uma contínua reescritura fundada na sobreposição e cruzamento de tempos, memórias e vozes.

Com o mesmo verso “J’ai plus de souvenirs”, emprestado de Baudelaire, Don Juan faz ecoar sua voz em duplo registro o verso toma a mancha gráfica nas últimas linhas do capítulo terceiro e repete-se no início do quarto capítulo, simulando um espelho. Não parece despidendo lembrar que o “Je” (EU) que estabelece o diálogo com Baudelaire se serve do verso para comparar os “souvenirs”, elementos biográficos e reflexões sobre estética e música, que compõem a identidade de cada um deles.

Através dos procedimentos evidenciados pela *mise-en-abyme* - passagens do romance que evidenciam a simulação da escrita, apercebemo-nos que o poeta dos “pequenos poemas em prosa” é sempre uma referência para o Narrador, sobretudo quando este se desdobra em Don Juan.

O *Don Juan* torrentino utiliza enorme quantidade de elementos de estéticas não literárias, bem como uma quantidade de gêneros narrativos e procedimentos que o aproximam da análise que fez Jorge Fazenda Lourenço do *Spleen de Paris*- poemas em prosa, de Baudelaire, ao referir-se a “hibridez genérica fundadora daquilo a que chamamos modernidade literária”<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> BAUDELAIRE, Charles - *O spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, p. 13.

Evidencia-se também nesta obra o forte domínio da visualidade, e não é difícil perceber a referência a outras narrativas nas muitas alusões a pintores, e de imagens da pintura européia, reafirmando as associações da pintura e da literatura bem como o papel do escritor enquanto criador de imagens.

Torrente afirma ter sido constante o seu gosto pela obra do referido poeta, “um poeta que eu leio muito, mais em prosa do que em verso, talvez”<sup>145</sup>.

À luz das considerações anteriores, julguei procedente que a análise desta obra não passasse ao largo do poeta cuja voz ecoa ao longo da novela, para entender de que forma poderia nos revelar um pouco mais desta personagem misteriosa, don Juan, e em que medida fortalece a mesma.

*Les Fleurs du Mal* é a última obra lírica que teve repercussão européia e na qual o poema *Spleen*, e o “verso emprestado” encontram-se integrados (...). A isto haveria de acrescentar o fato da enorme dificuldade de recepção que encontrava então a poesia lírica. E por fim, sendo muitas as versões do mito, a posição que Baudelaire ocupa, desde o *incipit*, nos abre espaço para sugerir que a reescrita de Don Juan por Ballester atende ao pensamento estético-filosófico herdeiros do romantismo bem como dos procedimentos de que Baudelaire se servira, reafirmando assim a importância da *dispositio* e da hibridez genérica como os verdadeiro elementos da estética da modernidade e da pós-modernidade.

Baudelaire dedica o livro aos leitores e aqueles com quem julga ter afinidades e, por esta razão, o poema ao leitor com que abre o livro *Les Fleurs du Mal*, termina com a irônica apóstrofe: “Hypocrite lecteur,- mon égal- mon semblable”.

O poeta Baudelaire, recorde-se, retrata Don Juan como um dandy romântico, e encarna na sua vida pessoal a ética do herói trágico – romântico

Não parece despidendo mencionar que a própria utilização de imagens enquanto alegorias e epifanias, a utilização de expressões do espectro visual por parte do narrador (exibir,

---

<sup>145</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999, p. 341.

aparência, ver, admirar, observar, olhos míopes etc) realça o caráter do espetáculo e da teatralidade (“actor”, fingimento, palco), e portanto a própria memória do texto original.

A versão torrentina de *Don Juan* possui todos os elementos capazes de devolver a personagem à sua condição de mito.

Segundo Rousset, os elementos essenciais que caracterizam o mito Don Juan, quais sejam amor/morte; mulheres e capacidade de sedução do herói são organizados nesta ordem porque o herói “n`existe pleinement comme don Juan que dans son rapport aux deux autres composantes”<sup>146</sup>.

Dentre as inúmeras versões do mito, os caminhos tomados pelos autores se subdividiam de forma geral no esquema tirsiano, onde as mulheres compunham uma longuíssima lista sem que nenhuma se distinguisse uma da outra por qualquer motivo especial; ou no esquema de Zorilla, onde apenas a mulher relacionada com a morte do herói ganhava algum destaque.

Torrente Ballester suprime a “inumerável lista” de mulheres seduzidas pelo herói e aproxima-se do esquema de Zorilla, quando uma delas ganha destaque sobre as outras. Neste caso, Dona Elvira ganha esta condição de relevo na constituição do mito porque se tornará o elo entre o herói e a morte, que corresponde precisamente à morte do Comendador, seu pai.

Elementos imprescindíveis da trama, vale recordar que todas as mulheres que se relacionam com Don Juan estabelecem com ele relações muito distintas umas das outras. Contudo, a equação amor e morte funcionará como denominador comum para cada uma delas.

O amor, como elemento aniquilador do “eu” pessoal, é igualmente um aspecto que ressalta, sobretudo porque é a partir da morte enquanto transcendência, e do amor enquanto experiência cósmica, que o Don Juan torrentino participa da dimensão mítica que a personagem havia perdido.

---

<sup>146</sup> ROUSSET, Jean - *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Collin, 1978, p. 8.

Me hacía vivir con sus palabras, con su presencia, en medio del universo del cual me sentía criatura, y al cual, no sé por qué deseaba unirme.<sup>147</sup>

Sonja, a última amante de Don Juan será a única mulher presente no primeiro plano da novela e igualmente a única que narra completamente a sua história. Será a pedido de Leporello que o narrador irá conhecer Sonja. O seu propósito é que a existência de Sonja sirva para demonstrar ao narrador a existência real de Don Juan, e ainda, ao seu poder transformador:

-Voy a revelarle un secreto: el éxito de don Juan se debe a su poder de transformar a las mujeres<sup>148</sup>

Esta jovem de origem nórdica, que se imaginava uma intelectual racional e fria ,que conhecia o amor pelos livros que lera, acabava de defender uma tese na Sorbonne cujo tema era justamente Don Juan. No dia em que foi aprovado o seu trabalho “científico moderno” é abordada por Don Juan, a quem toma a princípio por um “professor de literatura”, e que lhe diz “que es una tesis equivocada”.

No lo escuchaba sólo por lo que me decía, sino principalmente por la manera de decirlo.(...) quizás algo inefable que salía de él y le envolvía como una aura, me herían dulcemente, me herían casi traidoramente, porque yo creía entonces haberme desentendido de todo lo que no fuesen sus ideas sobre Don Juan.<sup>149</sup>

Posteriormente Sonja experimentará o sentimento de burla quando da sua primeira “experiencia sexual plena” em que seu corpo vibra com o olhar de Don Juan e com a música que ele toca ao piano. Sonja passa a sentir-se vítima de um processo de sedução realizado apenas com palavras, e mais ainda, desconfia que talvez sequer seja ela própria o objeto de burla:

---

<sup>147</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998. Don Juan 1998, p. 56

<sup>148</sup> Idem, p. 45.

<sup>149</sup> Idem, p. 60.

Pude ver sus ojos llenos de burla, sus ojos fríos que, sin embargo, no se burlaban de mí, no me miraban a mí, sino a algo que estuviese detrás<sup>150</sup>

Kierkegaard, filósofo existencialista e pós-moderno, autor do *Diario de um sedutor* faz parte da bibliografia da tese de doutoramento desta intelectual. Este elemento amplia possibilidade de compreender que a natureza das técnicas amorosas de Don Juan seja objeto de debate também neste plano em que Sonja é protagonista.

(...) y quizás no sea apropiado llamarle pasión, pero todavía no sé de un nombre que le cuadre propiamente. Fascinación, acaso algo parecido. He sido siempre y espero volver a ser, una mujer fría (...) Jamás le he preguntado su nombre, ni sentí necesidad de preguntárselo, ni su nombre hubiera añadido nada (...) Jamás hemos hablado de amor. Al principio pensaba que su modo de cortejarme era extraño, pero pronto lo olvidé. La misma idea de cortejo la hallaba impertinente, por vulgar. Era como si perteneciese a un modo de relaciones humanas que yo, arrebatada por él a un mundo de relaciones superiores, hubiese abandonado (...) Estaba creando dentro de mi alma una religión de la Nada. (...) Pero no piense usted que esas cosas me las comunicaba como pudiese hacerlo mi profesor de Metafísica, sino que me hacía apetecer ansiosamente la Eternidad de la Nada y mi propia eternidad y mi propia nada.<sup>151</sup>

O amor que lhes desperta Don Juan, que transforma aquelas mulheres e provoca o desejo de aniquilamento do eu, conforme já referido, relaciona-se igualmente com a experiência sexual do próprio Don Juan. Este também se sentira burlado por Deus na sua expectativa do amor enquanto experiência cósmica.

Era como un deseo vehemente de unirme a ella; más que unirme, de fundirme. (...) Tenía en mis brazos a una mujer gimiendo de felicidad, pero de la suya, como yo de la mía. El latigazo del placer nos había encerrado en nosotros mismos. Sin aquella inmensa comunicación apetecida y no alcanzada, mis brazos terminaban en su cuerpo impenetrable. Estabamos cerrados y distantes.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 58.

<sup>151</sup> Idem, pp. 63-65.

<sup>152</sup> Idem, pp. 185-187.

O sentimento de burla será então transferido para Don Gonzalo Ulloa, que lhe havia enviado a prostituta Mariana para a venda da Eritaña com o objetivo exclusivo de desmoralizá-lo e tornar pública a sua desonra.

Salimos esta mañana, juntos, del capítulo de Calatrava. Don Gonzalo estaba atribulado. “! Me espanta don Juan Tenorio! Viniendo conmigo anoche, pasamos la Venta Eritaña, y pronto, como la cosa más natural del mundo, se le ocurrió meterse en juerga, y allí quedó, liado con prostitutas...sin el menor respeto por la memoria de su padre ni por el Tiempo Santo...”<sup>153</sup>

O código de honra obriga don Juan a vingar a desonra de um membro do grupo posto que aquela repercute sobre todos os outros. A condição de “heredero de un nombre” obriga Don Juan a matar o Comendador.

Mi padre me enseñó que mi vida debería regirse por dos leyes: la de Dios y la nuestra<sup>154</sup>

Por ser quien eres, solo por ser quien eres, no puedes hacer esto, ni esto, ni esto otro...por ser Tenorio<sup>155</sup>

A lei dos Tenório lhe havia ensinado seu pai. A lei de Deus será conhecida por Don Juan em Salamanca, onde viveu boa parte de sua vida. Seu pai lhe havia enviado a Salamanca porque não podia suportar a presença deste filho que lhe trazia lembrança da morte da esposa, morta em virtude do parto que deu vida a Don Juan.

No seu regresso a Sevilha Don Juan encontra-se em situação paradoxal. Em certo sentido a condição de “conquistador” e de “herdeiro”, gera situações que “coexistían dentro de mi sin contradición ni pelea, pero no fundidas, sino superpuestas”<sup>156</sup>.

Passa a viver uma situação de conflito e de luta interior porque se dá conta que as leis com as quais convivia se antagonizam de forma irremediável.

---

<sup>153</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, p. 219.

<sup>154</sup> Idem, p. 167.

<sup>155</sup> Idem, p. 147.

<sup>156</sup> Idem, p. 172.

Para vingar-se do Comendador deverá seduzir a filha adorada- Elvira- e sob este pretexto, entrar em luta a fim de matá-lo.

Acaso ignores que los Ulloa son menos que nosotros...En cualquier caso habría que lavar con sangre la ofensa...Con un Ulloa no hay más arreglo que la muerte. Tienes que matar a Don Gonzalo.

(...)

Naturalmente...nuestra exigencia no afecta a tu libertad...Pero, bien entendido, si te niegas a matar al Comendador...dejamos de considerarte como uno de los nuestros

(...)

Hay muchas cosas que Dios prohíbe y que nos vemos obligados a hacer sin remedio. Pero sabemos que con el arrepentimiento todo se arregla. Dios lo perdona.<sup>157</sup>

A morte do pai deixa um lugar vazio que deverá ser ocupado, ficando don Juan exposto aos limites das leis que o governam, leis do nome e um destino que o antecede. Estas situações de conflito obrigam-no a sair em busca da sua verdade.

A questão da honra, a morte como consequência do amor será essencial para re-configurar o elemento trágico que havia tornado o mito “un donjuan cualquier”.

E será outro motivo desentendimento de Don Juan com Deus.

Don Juan imagina que o arrependimento que sente após cada experiência amorosa é a forma com que Deus se faz presente na luta e, portanto, na sua própria vida.

Entanto, pese ao livre-arbítrio da sua decisão de matar o Comendador, e ainda que julgue ter encontrado no sonho com os seus antepassados a sua verdade pessoal - “tán mio y verdadero”, Don Juan confessa a Leporello que presente ter chegado o momento em que irá se separar dos seus iguais, ficando “sólo para siempre”, na companhia do empregado:

-No estoy en pecado; soy pecado.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - Don Juan, Madrid: Alianza, 1998, pp. 194-197.

<sup>158</sup> Idem, p. 205.

A luta interior que se apodera de don Juan irá crescer à medida em que o mesmo vai se dando conta de forma mais objectiva que, ao apartar-se de Deus, estaria aproximando-se do demónio. Assistimos ao desdobramento de argumentos teológicos e a grandes reflexões feitas pela personagem, em monólogo, com vistas a encontrar uma terceira via de independência para o assunto. Por fim, don Juan resolve queixar-se a Deus:

“El que no está conmigo, está contra mí”, había dicho el Señor; pero, porque necesariamente con el diablo? ¿No se podía – por ejemplo – con los hombres?

Para executar a sua vingança, contudo, don Juan terá que defrontar-se com a sedução de duas mulheres, e não apenas uma - Elvira - como imaginara.

Uma noite, acompanhado por Leporello, tentam penetrar na propriedade do Comendador para chegar ao quarto de Elvira; encontram a oposição de homens armados que guardam a propriedade e entram em luta. don Juan, excelente espadachim, consegue livrar-se dos guardas, não ocorrendo o mesmo com Leporello, que encontra dificuldade em defender-se. Don Juan faz gestos em sua direcção a fim de socorrer o empregado, e, entretanto, uma porta se abre e ele é puxado para dentro de um ambiente onde se encontra Doña Sol.

Doña Sol, esposa do Comendador, será elo de ligação entre Elvira e Don Juan, e mais ainda, revelará a Don Juan uma verdade importante acerca dele próprio, que o ajudará a compreender não apenas a sua própria essência mas sobretudo a real natureza da sua relação com Deus.

Ao seduzir Doña Sol, Don Juan entra em confronto com o “outro” enquanto instância de consolidação do sujeito:

Gracias, Juan...Tenía miedo. ! Fue tan extraordinario, y sin embargo, tan natural! Me llevaste al amor, me hiciste sentirlo, y, ¿hay algo de extraño en que haya encontrado al Señor en tus brazos? Ya ves, quería hacerte mi Dios, pretendí olvidar al mío, y tú me devolviste a Él... (...) Me has hecho sentirme de Dios como nunca me había sentido (...) Y por eso te amo más todavía<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 239.

O outro surge como instância de consolidação do sujeito , sem deixar de ser alteridade. Não esqueçamos ,porém, que o homem continuamente submetido à voragem da cisão está também convicto da inutilidade do seu esforço.

Porque lo que descubrí fue que Doña Sol (...) verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiese para ser enteramente mía. O sea, que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor, y que obraba en mi persona

Si por la grandeza de mi Contendiente podía medirse la mía propia – salvadas todas las distancias porque nunca fui tan imbécil que me tuviera por igual a Dios y nunca olvidé que al final me vencería – podrían mis antepasados sentir orgullo de mí.<sup>160</sup>

A sedução de Elvira, como já referido, será o elo que ligará don Juan à morte , a fim de obedecer à lógica da lei dos Tenório. Será outra oportunidade para que a personagem principal, don Juan, recolha um pouco mais da sua verdade, que confessa a Elvira :

El amor no me importa Elvira. Lo que me importa es que Dios me responda de algún modo, que me muestre su misericordia (...) que me grito: Estás delante de mí, Juan! No te he olvidado!

Contudo, ainda que Don Juan possa apreender a sua enorme solidão, não compreende que a mesma se consolida justamente porque recusa o amor e o vínculo com os demais. Imagina que o amor o escraviza ao outro e impede a sua liberdade, recusando a redenção pela via do amor que lhe oferecem Mariana e Dona Elvira.

He muerto como Don Juan, y lo seré eternamente (...) El infierno soy yo mismo

Don Juan entende o pecado como sua condição ontológica. Porém, conforme lhe explicará Don Pietro com o poema “O Pecado de Adão e Eva”, o pecado é explicado como uma tentativa do próprio homem de excluir-se da comunhão universal , esta sim a condição ontológica do homem.

---

<sup>160</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, pp. 236-237

Y por estos imbéciles me he enemistado para siempre con Dios? -clamó Don Juan.

(...)!Fuera!!Iros vosotros a vuestro infierno y dejarme con el mío, que me basta. ¡Reniego de vosotros! No me llamo Tenório, me llamo solamente Juan!<sup>161</sup>

A personagem, entretanto, prefere manter-se fiel ao pecado na medida em que recusa vincular-se ao próximo e a fazer parte de uma comunhão universal porque entende que seguir “donjuaneando” seria manter inquebrantável o elo de sua relação com Deus.

Já sabemos que o trágico não busca posições consoladoras, preferindo desnudar a condição do homem ante seu Destino. Este don Juan vê-se diante de seu momento de autoconhecimento:

-Y ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre.

Leporello, en la mitad de la encena, gritaba:

Espere, mi amo!!!No me abandone!...Si usted es su propio infierno, un demonio inconformista puede hacerle compañía por toda la eternidad!<sup>162</sup>

Abandonar a sua condição de herdeiro é assumir a sua eternidade, que don Juan reconheceu nos versos de Baudelaire.

Como um “calm herós”, don Juan escolhe seguir *donjuaneando*<sup>163</sup>, não no céu ou no inferno mas no mundo dos homens, saltando de dentro dos livros de literatura, “como un condenado que cumple su condena”, “bajo el dedo de Dios” e os dedos do leitor, que buscam atribuir-lhe algum sentido.

## 5. Don Juan de Ballester - Vozes e Cantares em *Don Juan*

Com o seu *Don Juan* Torrente Ballester pretendeu restaurar a natureza originária da personagem, restituindo-lhe os elementos que configuram o mito, retomou a questão do livre-arbitrio x predestinação do sujeito, outro eixo vertebrador da obra de Tirso de Molina,

---

<sup>161</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 397.

<sup>162</sup> Idem, p. 397.

<sup>163</sup> Idem, p. 150.

devolvendo à personagem a centralidade da narrativa e revitalizando a narratividade da novela espanhola.

A fim de reinventar *Don Juan*, Torrente Ballester convoca outras versões do mito para construir sua personagem, dando relevo as questões da ficcionalidade da obra literária.

A começar pelo título, fica claro que a novela, pelo seu sentido paródico, pretende construir uma identidade para *Don Juan* que seja resultado do trabalho de reflexão e apreensão progressivas das versões anteriores, sem esquecer, contudo, de revalidar a condição única e individual da personagem, conforme ouvimos referir-se a “lo verdadero don Juan”- seu empregado:

...don Juan no es un especie, según parece creer, sino un hombre de intransferible singularidad, o, si prefieres que sea más concreto, una persona eminentemente individual, con la que todo parecido es pura coincidencia<sup>164</sup>

### 5.1. O Narrador

Este narrador se caracteriza como um jornalista espanhol, que estando de passagem por Paris conhece a dois indivíduos que dizem ser don Juan e Leporello, cujos nomes remetem ao de personagens da tradição literária, antes de ficção.

O narrador permanece inominado durante toda a narração e a finalidade deste procedimento é determinar o papel do narrador no texto. Sendo simultaneamente narrador e personagem participa da diegese desde o início do seu relato. Como um ser que participa da ação, manifesta as suas constantes dúvidas em relação à verdadeira identidade das personagens com as quais interage. Ao tempo em que suas intervenções têm o propósito de encontrar resposta às suas próprias dúvidas, manifesta também juízo de valores, que será uma maneira de dar a conhecer o seu entendimento subjetivo dos acontecimentos. É importante salientar que é através da sua voz que conhecemos a maioria dos fatos, ainda que muitos deles sejam produtos de evocações, reminiscências, sonhos, estados de transe, introduzidos em forma de diálogo. Na medida em que o Narrador se configura como uma personagem

---

<sup>164</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 74.

que narra sua história e utiliza a primeira pessoa para enunciar o seu relato, somos forçados a admitir a parcialidade do seu conhecimento, que se restringe em função de sua subjetividade.

O Narrador deste *Don Juan* relata fatos vividos recentemente dando-nos por vezes a impressão de que escreve seu diário.. As personagens que a ele se apresentam dão-lhe a sensação de serem farsantes, burladores, atores, personagens de ficção. À semelhança de *Don Quixote*, de Cervantes - o *Inginioso Hidalgo* desejava ser personagem de livro - temos agora personagens de livro que desejam ser reconhecidos como seres reais.

No me extraña que ande usted un poco estúpido; es más bien, razonable: Como si caminase por una carretera y topase, de pronto, con Don Quijote<sup>165</sup>

A narrativa do primeiro capítulo de *Don Juan* torna-se uma longa reflexão sobre literatura e vida, essência e aparência, burlam e realidade. O narrador parece dar voltas dentro de um labirinto buscando alcançar alguma certeza, alguma verdade relativamente às experiências que passa a vivenciar, onde a fragmentação textual parece corroborar o sentimento vivido pelo narrador.

O estado de incerteza vai se ampliando e transforma-se numa espécie de jogo que ordena a ficção num “crescendo”. A insuportável tensão que vive o narrador permitirá que Leporello proponha ao narrador que, a fim de certificar-se da existência dele próprio e de Don Juan, aceite conhecer a Sonja, última conquista amorosa do seu amo. O jornalista finalmente aceitará as condições deste jogo que toma ares de pacto narrativo. O narrador-personagem possui um vínculo literário com Don Juan já que havia escrito artigos de crítica literária em jornais a respeito do mesmo. Os artigos constituem, aliás, o motivo pelo qual Don Juan manifesta desejo de conhecê-lo. Como num espelho, a personagem literária aparece no mundo real do narrador desejando conhecê-lo, e o narrador é precisamente um homem real que havia percorrido o universo daquela personagem literária através da crítica literária.

---

<sup>165</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 35.

Encontramos assim o narrador e personagem literária, buscando-se pelos espaços de ficção e fantasia numa pirueta unamuniana.

Na medida em que o Narrador vai-se envolvendo no jogo (ou na burla), começa a vivenciar experiências que subvertem a ordem lógica racional com que rege a sua vida.

Don Juan quase nunca fala diretamente e começaremos conhecemos a sua história à medida em que se apodera da consciência do Narrador ou quando sua história é narrada por alguma outra personagem.

A aceitação do pacto narrativo parece-nos ser a forma que o narrador encontra o para esclarecer porque “ciertos números de actos míos obedecían a los deseos, acaso los desígnios del que a si mismo se llamaba Leporello. Llegué a sentirme como juguete en sus manos, o como personaje literario en las manos del mal novelista, que piensa y siente lo que el novelista quiere.”<sup>166</sup>.

Aceitar o pacto narrativo era agarrar nas mãos o fio de Ariadne que poderia tirá-lo daquele labirinto. Tornou-se a forma de compreender aquela realidade. O Narrador estava convencido de que “la impostura (...) es un modo de actuar en la realidad como otra cualquiera. Tiene sustancia propia, a veces es interesante, y hasta importante. Por lo pronto cuando un hombre se convierte en impostor, la impostura elegida es reveladora. Hay en la impostura mucho de la verdad íntima de su alma.”<sup>167</sup>.

## 5.2. Leporello

Leporello é uma das instâncias narrativas do texto, e se apresenta como o empregado de don Juan. A função principal desta personagem é dar a conhecer ao Narrador a identidade de seu enigmático amo. Acedemos à sua narração através do primeiro Narrador, pois é ele que lhe concede a palavra e lhe outorga um espaço em sua vida.

---

<sup>166</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 46.

<sup>167</sup> Idem, p. 28.

A caracterização de Leporello é feita pelo Narrador a partir do primeiro encontro dos dois, numa livraria religiosa de Paris:

*No es increíble que un verdadero butler anglosajón...pero el cliente de las librerías de San Sulpicio no era um verdadero butler*<sup>168</sup>

A cada novo encontro com Leporello, aumentam as dúvidas do Narrador acerca da verdadeira identidade e natureza de Leporello, e, igualmente a de don Juan, que se encontram intimamente associados. As diversas caracterizações de Leporello tomam sempre a forma da ambiguidade e da provisoriedade.

Por outro lado, caberá a Leporello revelar ao Narrador a verdadeira história de don Juan. Para isso, deverá começar confessando a sua própria identidade: é um diabo chamado Garbanzo Negro, que acompanha don Juan desde a sua juventude, permanecendo-lhe fiel e ocupando apenas o papel de testemunha posto que lhe estaria vedado todo tipo de intervenção sobrenatural na medida em que sua missão consiste em comprovar o livre-arbítrio do seu amo.

O relato de Leporello nasce a partir do espaço que lhe oferece o Narrador principal, que narra em primeira pessoa. Leporello empresta a sua voz para enunciar em terceira pessoa fatos absolutamente desconhecidos até então, que se relacionam fundamentalmente com a sua própria vida e com as origens de don Juan.

A narração de Leporello nasce da necessidade de persuadir o Narrador de que ele e seu amo não são impostores, mas sim os legendários don Juan e Leporello. Para alcançar seus objectivos, ele recorre a uma série de recursos de retórica - excursos dialogais - que têm como objectivo fazer crer ao Narrador ser verdade o que lhe dizem tais personagens.

---

<sup>168</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 20.

A participação de Leporello como narrador dentro da obra é bastante complexa, uma vez que ele é encarregado de narrar dois blocos independentes quais sejam a "Narración de Leporello" e o "Poema del pecado de Adán y Eva".

### 5.3. Don Juan segundo Leporello

Protagonista indiscutível da obra, don Juan será caracterizado de forma quase sempre ambígua ao longo de quase todo o texto.

Em quase toda a obra ouviremos um intermediário revelar-nos constantemente sua identidade e características. Para além das personagens secundárias, a intertextualidade será também elemento em que o leitor se apoiará para compor o seu próprio ponto de vista acerca de don Juan.

Ballester utiliza o narrador enquanto recurso para manter distante e enigmática esta personagem que desde a tradição barroca está revestida deste cariz prometaico, em constante metamorfose.

Don Juan irá sendo revelado ao leitor através do recurso do Narrador que se vê metamorfoseado em don Juan através do recurso de “transmigração”, ou seja, o Narrador sente-se atuando de forma distinta e dizendo palavras que não são suas posto que Don Juan se apossa de sua consciência e, em alguns casos, do seu corpo. Sonho e estados semi-oníricos serão o recurso poético que Torrente Ballester utilizará para facilitar esta operação onde don Juan, apoderando-se da mente do narrador, será capaz de seduzir. Através da rememoração destes sonhos e evocação destes estados semi-oníricos, várias facetas da vida de don Juan serão reveladas ao leitor e ao próprio narrador.

A convivência de Leporello com Don Juan será iniciada a partir da morte do seu pai, o que o situa como narrador-personagem que tampouco está dotado de onisciência. Como recurso na economia da narrativa este segundo narrador torna-se bastante rentável, sobretudo se considerarmos a intenção de manter à distancia e dilatar o transito narrativo do protagonista inquestionável - don Juan - cuja “voz” direta só se fará no terceiro capítulo da obra.

Este recurso permitirá a construção da personagem a partir do alargamento do perspectivismo, ao tempo em que permite ao autor acrescentar algo de novo à história desta personagem de larguíssima tradição.

Don Juan é a aquela personagem que, apesar de estar situada argumentalmente num primeiro plano, fisicamente situa-se no fundo. Em nenhum momento vemos o seu rosto: é-nos facultado conhecer a sua figura, sua elegância, sua casa - picadeiro, suas roupas, nunca, porém sua expressão.

O motivo pelo qual don Juan utiliza-se do Narrador para realizar a sua narração encontra justificação na própria novela. A grande novidade desta narração reside no fato de que nenhuma outra versão “donjuanina” se ocupou de sua infância em Sevilha. Desse período, só persistiu a lembrança de um pai ausente e distante; privado de amor materno, pois sua mãe falecera no momento de seu nascimento. Talvez por isso, seu pai só se preocupou de que nada lhe faltasse, sem jamais acalentá-lo como ele desejara. Quando accedemos a juventude de don Juan, recluido em Salamanca, a cargo de um preceptor, conta o joven sevillano com os melhoores professores de teología. Toma Leporello como criado que alem de seu empregado se transforma em um companheiro de viagens e de andanças. A morte do pai o obriga a regresar a Sevilla para cuidar da fortuna herdada. Nesse momento conhece a don Gonzalo de Ulloa, que mudará mais uma vez o seu percurso e vida.

Ainda assim, o relato de don Juan onde este explicita as razões de seu donjuanismo, tem como base o elemento teológico, numa intertextualidade com o livro do Genesis – e que justifica o fragmento intercalado que chamamos o Poema del pecado de Adán y Eva.

#### **5.4. Narración de Leporello**

A história de Leporello é uma espécie de prólogo da vida de seu amo, permitindo que conheçamos aspectos desconhecidos da personagem legendária. Tais aspectos se relacionam intimamente com as posturas religiosas que interactuam no texto, e que representam o grande debate do pensamento barroco: seria o livre-arbítrio ou a predestinação a reger a vida humana?

A "Narración de Leporello" e o "Poema del pecado de Adán y Eva" são dois blocos narrativos independentes, que se tornam interdependentes em função do tema e do sentido da obra. Desse modo, as posturas religiosas explicadas na "Narración de Leporello" se revelam ao longo do texto, as quais finalmente se incorporam à explicação teológica do "donjuanismo" e ao destino final de don Juan.

É através da narração de Leporello que o Narrador vai ingressando paulatinamente no jogo imposto por aquela personagem, persuadindo o mesmo a acreditar na sua identidade e na de don Juan. E Leporello não se escusa de tentar persuadir o narrador e até mesmo explicitar a necessidade de utilizar uma outra lógica, a lógica da ficção, ainda que como "hipótese de trabalho". A concretização deste fato se dá praticamente em cada um dos relatos que compõem a história, elaborados em função das reações desta personagem. Leporello é o encarregado de ir incitando-o a duvidar dos fatos que se conta para ir dirimindo as mesmas dúvidas e, ao tempo, vai revelando e mostrando a verdadeira história de Don Juan.

### 5.5. Poema del pecado de Adán y Eva

O segundo bloco independente inclui um longo poema em prosa, uma espécie de Cantar dos Cantares, a explicação do pecado original. Ao escutar a leitura deste poema Don Juan finalmente compreenderá o mistério da experiência sexual e amorosa.

Don Juan rebela-se contra Deus porque considera uma grande burla divina a frustração que sentem os amantes que esperam que a reação amorosa seja elemento de união mas que, paradoxalmente, produz um afastamento e um voltar-se para dentro de si mesmos e de seus próprios corpos. A fim de enfrentar-se com Deus utilizará as mulheres, entendendo que o sentimento de culpa e arrependimento que sente *a posteriori* é uma resposta divina ao seu desafio.

Esta modalidade narrativa é relatada ao Narrador por Leporello, que havia estado presente no momento em que Don Pietro recita o poema a Don Juan.

Nesta versão torrentina do canto de Salomão, desde o principio dos tempos as criaturas estavam unidas por uma corrente de amor que se iniciava com Adão e Eva, recorria o universo unindo as suas criaturas na mesma corrente de amor e finalmente as unia ao criador. A comunicação entre os seres que habitavam o universo era resultado da harmonia universal. Um dia, porém, Eva, tentada pelo demônio, convence Adão que deveriam realizar a sua união apenas à dois, deixando de fora as outras criaturas e assim também a Deus . Adão foi convencido por Eva de que o prazer será maior e, assim realizam o ato. O resultado deste pecado de egoísmo foi justamente a perda do prazer compartilhado a dois e, como conseqüência, a consciência da individualidade humana.

O significado do poema confere sentido ao proceso identitário de don Juan na medida em que, ao relacionar-se com tantas mulheres sem jamais poder criar vínculos com qualquer uma delas, entrega-se a uma solidão profunda e, confrontado com esta, reconhece nela o seu próprio inferno.

## 5.6. Peça Teatral

A teatralização da novela é um recurso que enriquece o sentido deste *Don Juan*, pois que configura um retorno à tradição donjuanina, que nasce como gênero dramático.

O Narrador e Sonja estão lado a lado na platéia onde transcorre a peça formada de cinco atos

Ao terminar a peça teatral, don Juan e Leporello saltam do palco para a sala de cadeias e se dirigen à saída, ou seja, ao mundo real.. O Narrador decide regresar para a Espanha, convencido de que foi objeto de burla de dois atores, permanecendo a dúvida quanto ao papel de Sonja que estivera ao seu lado durante a apresentação, mas que segue Don Juan e Leporello quando estes abandonam o palco. No momento em que o trem empreende marcha o narrador avista na multidão don Juan junto e seu fiel empregado Leporello. Esta aparição traz uma nova ambiguidade que nos permite imaginar que quando o narrador está a ponto de reconhecer a falsidade destas personagens, devolvendo-as ao lugar de entes de ficção, estes aparecem novamente para semear a dúvida, numa encenação do eterno retorno que o mito é capaz de sugerir.

A cena da peça de teatro justapõe tempos distintos: o passado da obra é configurado nas personagens e o presente dos expectadores que Sonja e o narrador configuram. Esta cena da representação teatral funde a realidade e ficção, dando a impressão de que as personagens de mundos distintos parecem conviver harmonicamente nesta cena

### 5.7. As mulheres

A tradição don juanina nos acostumou à participação de um grande número de mulheres, as quais se colocam ao lado de don Juan, estabelecendo seu catálogo de conquistas.

No caso da obra de Torrente, conhecemos a maior parte dessas mulheres através da narração de Leporello, criado e acompanhante eterno de don Juan. Ele é que nos relata suas histórias, estabelecendo uma dicotomia entre aquelas que são objeto apenas de uma simples menção, e aquelas que possuem um papel importante ao longo do texto. Dentro deste, as mulheres participam de uma dupla dimensão. Por uma parte, cada uma delas possui uma função particular, que se potencializa na medida em que cumpre um papel em companhia de don Juan. Por outro lado, apresentam um valor instrumental, já que elas são o objeto que don Juan elegeu para sua inimizade com Deus, pois através delas pode manter-se em pecado. Podemos localizar na trama principal Sonja e na trama subordinada, Mariana, Elvira, dona Sol e Ximena de Aragón.

## 6. Conclusões

*Don Juan*, obra publicada em 1963 por Gonzalo Torrente Ballester, é uma novela onde quase todas as personagens da novela, inclusive aquelas do primeiro plano estão relacionadas com a literatura. Os espelhamentos intertextuais estão aí inseridos como forma de dar consistência a outras vozes, consciente de que tudo aquilo é “jogo”, e que o material com que se constrói a obra de arte é a linguagem, criadora de um sentido provisório e impossível de fixar, a linguagem literária é plástica e maleável.

As várias funções exercidas pelo narrador inominado na história - ele é ao mesmo tempo personagem e narrador - bem como a dúvida que expressa permanente acerca das suas próprias vivências bem como a credibilidade das personagens são igualmente indícios da ambiguidade inerente à linguagem, em que o significante desliza constantemente sob o significado, tornando impossível o estabelecimento de qualquer sentido definitivo.

É preciso estar especialmente atentos ao fato de que tanto o narrador como Sonja e don Juan são personagens que narram as suas histórias a partir de uma memória sempre posta em questão. Nesta novela são inumeráveis os elementos que desde o primeiro parágrafo concorrerem para desmistificá-la como mimese e representação, acentuando o seu caráter de criação, de fingimento: a presença de máscaras, espelhos, duplos; a preocupação do texto com reduplicação, desdobramento e ruptura da ilusão; e a fragmentação de seu enunciado, que igualmente poderiam ser vistos como sinal de sua artificialidade, de seu caráter de ficção.

Ao desnudar os processos utilizados na composição da ficção, ou ainda, ao utilizar elementos que conferem ao texto o sentido de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo, mas, simultaneamente, diz mais além do que está dito. Ao romper declarada ou sutilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a elaboração do texto e o seu receptor, co-produtor, de quem dependerá afinal a existência da obra.

O leitor se depara com um código linguístico manipulado de maneira insólita; observa-se uma utilização exagerada de recursos não-verbais; nota-se a busca por uma figuração inusitada, em perspectiva diferente e, até mesmo, irrealista; descobre-se ainda a utilização da *mise en abyme*, quando há referências a construções de outros textos literários e a utilização da letra em itálico é igualmente uma piscadela do autor para a ficcionalidade e a polissemia.

Com efeito, pode-se ler a história de Don Juan como a narrativa de um sujeito que se multiplica em várias identidades, movido pelo encantamento com a produção do discurso .

Contudo, os relatos intercalados constituem um procedimento narrativo que podemos reconhecer em todo o gênero e não apenas na novela metaficcional. Trata-se, pois de técnica tradicional onde em um ponto determinado da história narrada, o relato é interrompido para fazer reflexões ou ocupar-se de uma outra história que poderá manter relação direta com a história principal.

O autor deste *Don Juan* serve-se dos relatos intercalados para colocar em evidência os artifícios construtivos da ficção e, não por acaso o prólogo do autor dialoga com o “prólogo” de Leporello.

“Si aspira enterarse de como fue la vida de don Juan, este cuento mío es una especie de prólogo”

(...)

Empezó a contarme lo que él llamaba “Historia del Garbanzo Negro”, que aseguraba ser la suya propia pero que me refirió en tercera persona, como historia ajena. Al hacerlo con ese tonillo amanerado...ese tono que por alguna razón desconocida, se supone utilizaban nuestros abuelos”

(...) historia, por otra parte, muy mezclada de leyendas, deficientemente interpretada, y con tantas lagunas en su documentación, que en buena parte debe ser hipotéticamente reconstituída y apoyada en conjeturas más que en datos: historia para ejercicio de poetas, pintiparada en su imaginación. Conviene advertir que el personaje llamado Garbanzo Negro, en su periodo de actividad, no se vale de su nombre, sino de un alias cuidadosamente seleccionado, o bien del nombre que lleve el propietario del cuerpo usado en cada conjuntura.<sup>169</sup>

Temos acima, como numa duplicação dos prólogos da própria novela, todas as indicações dos procedimentos narrativos de que se valeu o autor para a composição da obra e que nos remete a teoria da autoridade autoral, função dos narradores e personagens, e, mais ainda, a “conjuntura” a indicar tempo e espaço da diegese. E entanto, não podemos ignorar que Leporello – Garbanzo Negro nos resume igualmente a história da obra desde que Tirso de Molina escreve a primeira versão de *Don Juan*, apoiado na lenda espanhola e nas versões posteriores que serviram ao autor para compor a versão atual. Quer indicar, pois, que além da intertextualidade, servir-se-à de elementos de paratextos e intertextos para composição

<sup>169</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 79.

da novela, e que ao incorporar o prólogo, as técnicas e procedimentos narrativos e a própria crítica literária como matéria narrativa, confere ao texto o sentido da autoconsciência narrativa e autoreflexividade.

Os planos da novela deixam evidências da representação do diálogo literatura e vida .

Mediante a técnica do contraponto huxleyano, o leitor vai conhecendo a história que constroem os outros narradores- personagens, mas sempre a partir de um núcleo central, formado pelo narrador principal, Leporello e don Duan.

A impostura, os jogos entre a realidade e a ficção, o desdobramento das personagens - entes de ficção eu acabam por iluminar outros entes de ficção – que, no caso desta novela, é também o leitor implicado

-¡oh! Y Usted, un frívolo incorregible. ¿Piensa que es válida esa explicación estética?¿ Por qué no se esfuerza en pensar conmigo y jalar un sentido a todo esto?<sup>170</sup>

As personagens e o texto reatualizam o homem enquanto leitor e comprovam a possibilidade de leituras mítico-poéticas deste *Don Juan*. A leitura mítica da personagem permite que façamos uma leitura do renascimento da própria novela enquanto gênero, que nos convoca ao tempo cíclico eternamente renovador.

---

<sup>170</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998, p. 124.

## 7. Bibliografia

ABUÍN, Angel, BECERRA, Carmen y CANDELAS, Angel (coord.) - *La creación Literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, 1.ª Edición, Vigo: Editorial Tambre, 1997.

ALMEIDA, ISABEL - *Poesia Maneirista*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1998.

ALONSO, Eduardo - «La fabulación “como si...”», in ABUÍN, Angel, BECERRA, Carmen y ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos, NAVARRO, Rosa - *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

ARGULLO, Rafael - *O herói e o Único*, Lisboa: Vega, 2009.

ARNAUT, Ana Paula – O narrador e o herói na re(criação) histórico-ideológica do Memorial do Convento. Coimbra: [s.n.], 1994. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Universidade de Coimbra, 1994.

AUERBACH, Eric – *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2001.

Bakhtine, Mikhail - *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAÑOS, Sagrario Ruiz - “La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester” in ABUÍN, Angel, BECERRA, Carmen y CANDELAS, Angel (coord.) - *La creación Literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, 1.ª Edición, Vigo: Editorial Tambre, 1997, pp. 35-60.

BARTHES, Roland, 1915-1980 - *O grau zero da escrita*. Lisboa : Ed. 70, 1984.

BARTHES, Roland, 1915-1980 - *O prazer do texto*. Lisboa : Ed. 70, 1983

BASANTA, Ángel - “La Saga/Fuga de J. B. y sus títulos”, in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 10-13.

BASTAZIN, Vera - *Mito e Poética na Literatura Contemporanea: um estudo sobre José Saramago*, Cotia SP:Atelié, 2006.

BAUDELAIRE, Charles - *Les Fleurs du Mal*, Paris : Librairie General Française, 2008.

BAUDELAIRE, Charles - *O spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

BECERRA, Carmen - "Contribución al estudio del significado de *Don Juan* en la versión de Torrente Ballester". in *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Pontevedra: Editorial Tambre, 1997.

BECERRA, Carmen - "Tradición y originalidad" in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 14-19.

BENTO, José - "Para Gonzalo Torrente Ballester", in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 20-21.

BROMBERT, Victor - *Le Cygne de Baudelaire: Douleur, Souvenir, Travail*, Local: editora, ano

CACHERO, Martinez J.M. – *Historia da Novela Espanhola entre 1936 y 1940*, Madrid: Editorial Castalia, 1983.

CANDELAS, Angel (coord.) - *La creación Literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, 1.ª Edición, Editorial Tambre, 1997

CASARES, Carlos - "O amigo que inventou uma cidade", in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués*, n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 22-27.

CASTELLET, José Maria - "Tiempo de destrucción para la literatura española" in *Imagen*, Caracas, no. del 15-VII-1968.

CERVANTES, Miguel de - *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. [Madrid: Espasa-Calpe, 2005].

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*, São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CORONEL, Luciana Paiva - “A poesia em prosa de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa: Cruzamentos” in *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Comunicações dos fóruns*. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, vol. 03, n.º 02, jul/dez 2007.

D. *Quijote de la Mancha : parte primera*, Barcelona : Biblioteca ilustrada de Salvador Ribas, 1881, pp. 315-317. Capítulo XL VIII

ENCINAR FELIX, Angeles - *Novela Española Actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

FAR, José Ponte - “Torrente y el mar” in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 38-49.

FIGUEIREDO, João R. R.- *Artes conceptuais: Camões e Rubens*. Lisboa:[s.n.], 2006. Tese de doutoramento em Estudos Literários (Teoria da Literatura), apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras, 2006.

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia – *Torrente Ballester: casi una vida*, Barcelona: Anthropos, 1989.

GOMES, Álvaro Cardoso - *A Estética Simbolista*, São Paulo: Cultrix, 1984.

GONCALVES, Antonio – “Doménica e alice: dinamite literária”, in *Boca Bilingüe: revista de Cultura en Español y Portugués*, n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 28-33.

JAUSS, Hans Robert - *A História da Literatura como provocação à Teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994.

JAVIER GARCIA, Carlos - *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, 1994, p. 145.

KRISTEVA, Julia. *O texto do Romance*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984

KUNZ, Marco - *El final de la Novela*, Madrid, Gredos, 2000.

LETRIA, José Jorge - “Ballester e Cervantes na outra metade da lua” in *Boca Bilingüe Revista de Cultura en Español y Portugués*, n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 34-35.

LIMA, Luís Costa (Org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa - *Mimesis e Modernidade: formas da sombra*. São Paulo: Paz e Terra Ed., 2003.

LOURENCO, Eduardo, "Semblanza de D. Gonzalo" in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 36-37.

LUCACKS, Georg - *Teoria do romance*. Ed. Presença. Lisboa. s.d.

MEGA FERREIRA, António - *Por Don Quixote*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

MOLINA, Tirso de - *El Burlador de Sevilla*, Edición de Ignacio Arellano, Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do - "Charles Baudelaire e a arte da memória" in *Alea: Estudos Neolatinos*, Janeiro-Junho, vol. 7, n.º 001, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano, pp. 43-63.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) - *Histórias da literatura. Novas teorias alemãs*, São Paulo: Ática, 1996.

OREJAS, Francisco G. - *La metaficción en la novela española contemporânea*, Madrid, Arco Libros, 2003.

PÉREZ, Genaro J. - "Don Juan y la ficción burladora" in *La novela como burla / juego. Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia: Albatros, 1989.

PÉREZ, Genaro J. - *La novela como burla/juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia: Albatros Hispanofila, 1989.

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía - "Don Juan, de Gonzalo Torrente Ballester: el monstruo en su laberinto" in Blasco Pascual, Javier et al. - *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura*, Valladolid, 1995.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves - *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 53-74.

REIS, Carlos - "Gonzalo Torrente Ballester: a poética do romancista" in *Boca Bilingue Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999, pp. 50-55.

REIS, Carlos - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

RICOEUR, Paul - *Interpretação e ideologias*, 2ªed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

RILEY, Edward C. - *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1971.

ROUSSET, Jean - *Le Mythe de Don Juan*, Paris: Armand Collin, 1978.

RUIZ BAÑOS, Sagrario - "Don Juan" in *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

SÁNCHEZ REY, Alfonso - *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*, Madrid: Mapfre, 1991.

SARAMAGO, José - "Perfiles cervantinos en la obra de Torrente" in *Boca Bilingue Revista de Cultura en Español y Portugués*, n.º14, Noviembre de 1999. pp. 56-61.

SEIXO, Maria Alzira - *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Imprensa da Moeda, Lisboa, 1987

SILVA, Helena Gonçalves - "Berlin e viragens históricas", in Silva, Helena Gonçalves - *A poética da cidade*, Lisboa: Edições Colibri, 1994.

SOUSA, Joao Rui de - "O Rei pasmado (homenagen a Gonzalo Torrente Ballester)" in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 62-63.

SPIRES, Robert - *La novela española de posguerra*, Madrid : ediciones Planeta, 1978.

TAMEN, Pedro - "A Cruz de Ferro (à memoria da memoria de Gonzalo Torrente Ballester)" in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués*, n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 64-65..

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Don Juan*, Madrid: Alianza, 1998.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo - *Sobre Literatura e a Arte do romance*, Lisboa: Difel, 1999.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (et alli) - *Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1985*, Editorial Anthropos, Ministerio de Cultura, 1987.

UNAMUNO, Miguel de - *Vida de Don Quixote e Sancho*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2005

VILLANUEVA, Darío - "O Cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester" in *Boca Bilingüe: Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 66-75.

VIQUEIRA, Miguel - "Notas para el recuerdo de mi Maestro Torrente Ballester" in *Boca Bilingüe Revista de Cultura en Español y Portugués* n.º 14, Noviembre de 1999. pp. 76-89.

ZILBERMAN, Regina - *Estética da recepção e História da Literatura*, São Paulo: [s.n.], 1989.