

RIDRUEJO: DON JUAN EN RONDA

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

Es la libertad pura la consistencia
misma de don Juan; el imperio gratuito
de la voluntad por sí misma, sin normas
y sin fines
(D. Ridruejo)

1. La aportación de Dionisio Ridruejo al mito donjuanesco se fecha en los años de confinamiento del escritor e ideólogo falangista en tierras catalanas, entre 1943 y 1948 (concretamente en San Andrés de Llavaneras y San Cugat del Vallés; en el primero de los lugares citados, y en noviembre del 44, se fecha el final de este *Don Juan* nunca estrenado¹), y recordando en algún momento

¹ En una entrevista realizada por Antonio Núñez, y refiriéndose a su actividad en el bienio 1944-1945, Ridruejo afirma que en efecto había escrito tres obras de teatro, y las cita: *La fundación del reino*, *Don Juan* y *El pacto con la vida*, y añade que además había redactado en ese mismo período «una novela, *Memorias de una imaginación*, y muchos artículos que luego formarían un tercio aproximadamente del libro *En algunas ocasiones*, y que completó con las crónicas italianas y con los artículos generalmente polémicos, escritos entre 1951 y 1955» («Encuentro con Dionisio Ridruejo», *Insula*, 318, mayo de 1973). Posteriormente el mismo Ridruejo aún concretaría más esa información: «Fijo en Llavaneras, a cien metros del mar, mis veleidades de profesional de las leyes se aventaron. Las de profesional de las letras se hicieron, en cambio, forzosas en las condiciones de trabajo más favorables. En una habitación alta y grande, abierta como un mirador, pasaba todas las horas de luz que no se iban en paseos o no devoraban las visitas, siempre muy espaciadas. Mi mujer leía, pintaba o hacía su tricot. Yo iba llenando páginas. En aquellos meses —de septiembre a julio— acabé de escribir mis *Elegías*, compuse tres obras de teatro y desarrollé una novela, que aún anda en borrador por mis cajones» (Dionisio Ridruejo, *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 266). La novela en cuestión ahora se titula *La*

un período anterior, breve, de estancia en la localidad malagueña de Ronda (de donde salió su «Cancionero»²). Edita la pieza en 1945, en la Editora Nacional, y la dedica «al maestro José Martínez Ruiz, Azorín, en satisfacción de una mínima parte de mi deuda»: ¿de una deuda que tiene que ver con la previa elaboración que había hecho el maestro alicantino del mito objeto de este «ensayo dramático», de la Castilla y su luz que el monovarense había captado como nadie —en opinión del soriano Ridruejo— o de la dedicatoria que a su vez le había hecho el maestro de su novela *El escritor* (1942)³? Recordaré aquí que el autor alicantino contó con la admiración del soriano, como casi todos los miembros de la generación del Noventa y ocho (Ridruejo fue un temprano defensor de la figura de Antonio Machado, por ejemplo, en los primeros años de posguerra). Así en el poema «Mensaje a Azorín, en su generación» (1958) junto a un homenaje a los grandes autores de aquel tiempo —«Eran jóvenes; avanzaron/derechamente a la morada, /castillo y polvo de granito/ con todo el mar en retirada»— Ridruejo se dirige al «contador de las cosas claras» y lo convoca compañero mayor y comprensivo de su propia generación tan frustrada:

Tú que has vivido para verlo
 como vidrio que se recata
 —cuenta de vidrio con la imagen
 de nuestro haber en muchas caras—
 ves otros jóvenes, sangrientos
 y derrotados ya, las caras
 volviendo al eco, en sus tristezas,
 de aquella voz cristalizada.

juventud de Diego Manrique, y el número de piezas teatrales aumenta en una: dos que permanecen inéditas —*La fundación del reino* y *El hijastro del tiempo*— y otras dos editadas, *El pacto con la vida* («Fantasía», núm. 17, julio de 1945), a la que aludo luego, y *Don Juan*.

² «Hermosa y por debajo trágica, la imagen de Ronda sigue viva en mí en sus dos dimensiones. La que se me abría por la ventana espléndida, entre lectura y lectura, poema y poema, y la que, por las calles, iba embargándose con una pesadumbre parecida al remordimiento» (*Casi unas memorias*, pág. 252). El *Cancionero en Ronda* se editó por vez primera dentro de la recopilación poética de Ridruejo *Hasta la fecha*, Madrid, Aguilar, 1961. Hay edición posterior en Clásicos Castalia (1981, a cargo de Manuel A. Penella).

³ Jorge Urrutia, que ha analizado este texto azoriniano en la coyuntura cultural y política del primer quinquenio de posguerra, sugiere como probable hipótesis que Azorín se inspiró en el joven intelectual y escritor falangista para perfilar la figura del personaje Luis Dávila, en la novela: uno de los intelectuales vencedores del conflicto. En cualquier caso concluye Urrutia que la novela azoriniana que analiza «es una novela que pretende justificar la postura de Azorín frente a la ideología triunfante», del mismo modo —curioso paralelo que añado por mi parte— que este «ensayo dramático» podría ser también una literaria sublimación del individualista enfrentamiento de Ridruejo contra un régimen que le ha decepcionado. (Cf. Jorge Urrutia, «*El Escritor de Azorín: literatura y justificación*» en el volumen *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, págs. 145-179).

Aquella voz, palabra y día
—oh, libertad— tienes y guardas
cuando te escucho, todavía
sonando a timbre de esperanza.⁴

La obra, pues, se inserta en la tan debatida —acerca de su calidad y de su vigencia— primera década del teatro español tras la guerra civil, ese período que podemos enmarcar —del «epicismo» desbordante al neorrealismo simbólico— entre el estreno de *La Santa Virreina* de Pemán, en el mes de junio del 39, y la ya legendaria *Historia de una escalera*, en el mes de octubre del 49. De ese teatro de cortos y ahogados alientos opinaba en 1972 Dionisio Ridruejo lo que sigue:

El teatro, ¡Dios mío, el teatro! La iniciativa pública —no escondo la mano— lanza el modelo del teatro «de director» con la Compañía Nacional, poco después desdoblada. También en este campo los primeros pasos son neobarrocos. Se trata de *volver*; empresa en la que, de algún modo, había precedido la experiencia de García Lorca en *La Barraca*, aunque ésta buscó más bien la reencarnación que el facsímil. El Teatro Nacional, dirigido en su primera etapa por Luis Escobar, se estrena con unos autos sacramentales y sigue por bastante tiempo con repertorio clásico. Un poco más adelante, Enrique Lluç —al que sucederá Cayetano Luca de Tena— comparte las responsabilidades de Escobar, quedándose con los géneros tradicionales, mientras éste último comienza otra escalada con la interpretación renovadora de traducciones. En conjunto, es de justicia decir que ese teatro de director —cargado al gasto público— introduce en las formas de representación teatral niveles de decoro «nunca antes conocidos», salvo en el teatro experimental o de «misión» y en la compañía de Margarita Xirgu. Pero aunque en el teatro se haga eso, el teatro no es eso. Lo que triunfa es un teatro a veces (pocas) de propaganda ideológica y más veces de halago y diversión burguesa. En la primera especie, cabe mencionar alguna obra de Pemán y una de Calvo Sotelo. En la segunda y a un extremo —con toda su delgadez— el teatro más digno es el de López Rubio. Queda, al otro, el del vulgarísimo Torrado. Duran, sí, algunos ancianos persistentes. Pero ¡cómo quedan! En conjunto, la etapa que arranca con el 39, durante los primeros años, es una de las más mediocres de nuestra historia teatral. Sólo algunas reposiciones de Jardiel Poncela resaltan por su mucho ingenio de invención.

Otra excepción interesante la constituye el teatro de ideas de Torrente Ballester, que no conoce las tablas y se entierra en los libros. Ha comenzado por ser un teatro para «la nueva era». Luego, a partir de *Lope de Aguirre*, intentaría ser un teatro de desmitificación. Pero no entra en juego. Su calidad excede al encuadramiento de costumbre⁵.

⁴ El poema se publicó en la revista «Papeles de Son Armadans» (septiembre de 1958) y fue recogido luego en *Hasta la fecha* (págs. 545-548).

⁵ En este apartado muy probablemente pensaría Ridruejo ubicar el escaso teatro que escribió, y sobre todo el *Don Juan* que me ocupa en esta ocasión, que como el teatro de su compañero de partido era tanto «de ideas» como de una cierta revisión o desmitificación.

Al mediar la década el panorama del género ha mejorado algo. De una parte por virtud de las traducciones representadas por Escobar, de otra por la aparición de algún valor tan original y fino como Miguel Mihura y la ampliación del campo por otros autores citados y alguno más como Neville.⁶

En efecto, si repasamos la cartelera del quinquenio en el que Ridruejo intenta sus escasos ensayos dramáticos, el panorama no puede ser más deprimente: los juguetes cómicos de Paso, Prada, Pérez Fernández alternan en el año 40 con las comedias de Muñoz Seca, Ramos Martín, Luca de Tena, Escobotado, Manuel de Góngora, Millán Astray, Torrado, Leandro Navarro, al lado de zarzuelas sin cuento (que ya son «libretos arrevistados») sin que las forzadas pruebas de afección de Benavente, un divertimento de Claudio de la Torre o la sin par *Eloísa* de Jardiel arreglen la pobre oferta, que no mejora en los dos años siguientes, período en el que se repiten los nombres de Ramos Martín, Torrado, José de Lucio, Pérez Fernández, Casas Bricio, Mariano Tomás, Antonio Paso, Felipe Sassone, etc., al lado de las reliquias de los agotados Benavente y Marquina. Sólo Jardiel, Pemán y algún otro nombre esporádico ofrecen algo más ambicioso en aquella postrada escena, en la que —eso sí— no faltaron los «tenorios» de rigor. Uno, del 43, dirigido por Cayetano Luca de Tena y supervisado por García Viñolas, «ofreció —en opinión de Marqueríe— un espectáculo absolutamente nuevo», añadiendo que «El *Tenorio* del Español fue un *Tenorio* singular, que no quiso acogerse a ninguno de los recursos que desde hacía muchos años se practicaban en su nombre. Y así, con música y canciones de la época, con reconstituciones del Carnaval sevillano de entonces, con vestidos apropiados, con los mejores artificios del auto sacramental y con juegos de luces y de planos diversos en las zonas fantásticas de la obra, con escenas del sofá sin sofá... con mil detalles más, el *Tenorio* del Español señaló una nueva época en la regeneración escénica, que debe ser empeño de todos»⁷. También el otro «teatro nacional» de aquellos años, el María Guerrero, regentado por Escobar y Pérez de la Ossa, se encargó de montar el drama zorrillesco, que no duró demasiado en escena (espina que Escobar se quitaría al final de la década con un nuevo montaje revalorizado por los decorados de Dalí). Y en las fechas muy próximas al ensayo de Ridruejo, hay que situar una curiosa aportación «metateatral» al modelo, de la mano de J. I. Luca de Tena, quien homenajeará los cien años del estreno

⁶ «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», largo artículo aparecido en el núm. 507 (17-IV-72) de la revista «TRIUNFO» dedicado a «La cultura española del siglo XX» y reproducido al frente del volumen *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, págs. 15-38. La cita corresponde exactamente a las páginas 30-31.

⁷ Este montaje se repuso en los años siguientes de la década —durante el dilatado período en que Luca de Tena dirigió el Español— si bien el primer tenorio de después de la guerra, en ese mismo teatro, se debió al actor y director José Franco —en 1941— que llegó a estar un mes en cartel.

del *Don Juan* de Zorrilla (1844) presentando su «comedia sobre comedia» *De lo pintado a lo vivo*, algo así como el curioso camino que siguió el texto del vallisoletano desde sus ensayos hasta su estreno en el Teatro de la Cruz, camino por donde pasan desde los actores de aquella primera representación al editor Delgado que compró todos los derechos por los exiguos 4. 200 reales. Un ejercicio de documentación teatral —con algún recuerdo pirandelliano añadido— con el que el dramaturgo Luca de Tena «compuso la comedia, sosteniéndola especialmente en datos históricos y en alusiones literarias de temas y técnicas», como apunta A. R. Fernández y González⁸.

2. Ridruejo parte, para la elaboración de su «drama en tres actos», de las dos versiones más canónicas del mito —y de las que derivan, con multitud de variaciones, todas las demás— como son las de Tirso y Zorrilla, tomando elementos del autor barroco y del romántico para los dos primeros actos, aunque en proporciones desiguales. Para el tercero, y desenlace, Ridruejo opera totalmente *ex novo*, y aquí radica su verdadera aportación original⁹.

A la vez que redactaba su drama, Ridruejo opinaba sobre el mito en un artículo («Hombre es don Juan que a querer...») recogido luego en el libro *En algunas ocasiones (Crónicas y comentarios)* (Madrid, Aguilar, 1960), que recopila diversos trabajos redactados entre 1943 y 1956.

Allí empieza Ridruejo por reconocer su gusto personal por la figura y su registro escénico («Confieso que he sido espectador frecuente del *Tenorio*, y no siempre, ni muchas veces, irónico») y casi anuncia ya su intención de echar su cuarto a espadas en el asunto, pues ese reiterado acercamiento al *Tenorio* lo ha hecho «más bien, interesado, y más aún, insatisfecho», ya que, compartiendo la opinión orteguiana sobre la intensidad e expectación del mito, cree sin embargo que «este mito —ya tan ahondado y tallado por la meditación,

⁸ «Don Juan en el teatro español del siglo xx» en el volumen *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx*. Revista «Estudios», núms. 189-190, abril-septiembre de 1995, págs. 107-136. El profesor Fernández recuerda que Luca de Tena reescribió esta pieza en 1963, con el título *Don Juan de una noche*, que dirigió entonces Luis Escobar, como que el mismo dramaturgo ya se había acercado a la figura del burlador en la pieza de 1925 *Las canas de don Juan* (un enamoradizo viudo, entrado en años, que sienta la cabeza, se hace sentimental y aprovecha los últimos restos de su «genio y figura» para evitarle a su hijo un serio disgusto). En el mismo e interesantísimo artículo del profesor A. Raimundo Fernández se pueden encontrar dos páginas y media sobre la obra de Ridruejo que me ocupa en esta ocasión

⁹ No obstante hay que tener en cuenta que la relación del burlador con un grupo de bandoleros que operan en la serranía rondeña pudo inspirársela la referencia que hace don Luis Mejía en la famosa escena de la apuesta —acto I— cuando refiere que «busqué compañía / y me uní a unos bandoleros» (vv. 554-555). Así lo señala Gladys Crescioni Neggers en su monografía *Don Juan (hoy)*, Madrid, Turner, 1977, en la que analiza el mito en las aportaciones de los siguientes autores (además de hacer diversas referencias al «Don Juan» de Ridruejo): Grau, los Álvarez Quintero, Martínez Sierra, Marquina, Luca de Tena, Madariaga, Benavente y Sender.

la apología y el denuesto— no ha sido jamás realizado de un modo artísticamente suficiente; bien porque no cayó jamás en las manos de un genio lo bastante profundo y creador, bien porque, como sospecho, sea de suyo irrealizable por escaparse su fluida esencia —hecha sustancialmente de acción virtuosa e inútil—de toda forma expresiva y de todo envase dialéctico» (págs. 13-14)¹⁰. No obstante parece que Ridruejo se animó a intentar explicarse y explicarnos el mito desde una forma dramática, y algo de lo que apunta en este breve ensayo lo intentó el escritor en su cuarta aproximación a la literatura teatral.

3. Ridruejo ubica toda la acción de su Tenorio en pleno romanticismo, a un año de distancia cada acto del siguiente: 1919 para el primero, en Italia; 1920 para el segundo, en París y 1921 para el tercero, en Ronda, a donde se ha recluso —español al fin, decepcionado en el fondo —el burlador que se había paseado por las grandes cortes europeas, porque Ridruejo parte del respeto a un presupuesto obligatorio: su don Juan Tenorio es «tan español, gallardo y calavera, tan seductor e impío como siempre»; presupuesto que de inmediato matiza: «aunque un poco menos trascendente porque el infierno y el cielo no se muestran ya tan visiblemente activos en la batalla por su alma» (*Don Juan*, pág. 11-12). Ahí está justamente la diferencia en la que se apoya, sobre todo, la nueva versión de las andanzas de don Juan: un mito más pendiente de su «pacto con la vida» terrena, sensible, presente, que con la trascendencia —cielo o infierno— como los espacios/mito en los que salvarse o condenarse definitivamente.

También Ridruejo mantiene juntos a los dos criados que sirven al burlador en Tirso (Catalinón, «hombre maduro que empieza a envejecer», criado ya de la familia del personaje) y en Zorrilla (Ciutti, «un criado nuevo, reclutado por don Juan») y repite otros personajes que ya fueron sacados a escena por el vallisoletano, como doña Inés, Brígida, Buttarelli, don Luis [Mejía] o doña Ana [de Pantoja]. Como en Tirso, el *Don Juan* de Ridruejo, en sus dos primeros actos, desaparece rápidamente después de la seducción (pensemos en la escena con la duquesa Isabela, del comienzo de *El burlador*, que se imita parcialmente en el acto primero, sobre todo con la llegada del duque Octavio y del embajador de España, y el deseo de vengar la afrenta inferida por el seductor)

¹⁰ Laín —compañero en tantas cosas de Ridruejo— escribió por esas mismas fechas otro pequeño ensayo sobre el don Juan, cuya conclusiones, por contrastar algo con las de Ridruejo, las quiero recordar ahora: compartiría con Dionisio el hecho de que «don Juan Tenorio, buena o mala persona, va haciendo su vida libremente, decidiéndola en cada ocasión y situándola siempre por encima del instinto»; pero difiere —puesto que Laín está pensando sobre todo en la versión de Zorrilla— en la redención del mito, pues «algo tira de él hacia arriba. El amor le hace ver que su vida echa sus raíces en la eternidad» («Otra vez don Juan» en *Vestigios (Ensayos de crítica y amistad)*, Madrid, EPESA, 1948, págs. 145-150.

del mismo modo que trasvasa la relación de conquistas conseguidas —leída en el primer acto de la versión de Zorrilla— a su segunda jornada. Con ligeras adaptaciones, como decía antes, es fácil rastrear a lo largo de los dos actos del *Don Juan* de Ridruejo las secuencias que sirven de modelos sucesivos, ya sean de Tirso, ya de Zorrilla (sobre todo de este último). De modo que es en el tercer acto en donde concentra el autor toda su aportación original, aunque bajo el recuerdo de otros tópicos del romanticismo costumbrista andaluz, como la presencia del señorito latifundista encerrado en su cortijo y las partidas de bandoleros a sus anchas por la serranía¹¹.

Desde el comienzo Ridruejo sugiere la conexión de su obra con otros dos modelos literarios de la época: Sthendal (*La cartuja de Parma*)¹² y Byron (su *Don Juan*, libro que, sobre un atril, adorna —en clave romántica— la primera seducción del burlador a doña Inés, la mujer que perseguirá sus huellas hasta el final para ser ella misma el mito que puso en marcha Zorrilla, al hacerla salvadora del pecador).

Desde el primer momento, y a partir de un comentario de Brígida, se hace mención de una faceta que adorna la imagen de don Juan y que es especialmente importante para Ridruejo: «Qué relámpago humano es ese don Juan» (pág. 21), pues en el artículo arriba mencionado sobre el burlador, Ridruejo da por sentado que «el puro don Juan es el que pasa desgarradamente el orden establecido» (pág. 15) y plantea como tesis fundamental de su interpretación que «el don Juan esencial, si se para, deja de ser don Juan. Y si se enamora deja de serlo, porque amar es, ante todo, detenerse, pararse, fijarse». Por ello —para Ridruejo— su don Juan no puede amar, porque enraizaría, y ese es el negativo de su imagen consagrada por la tradición. Frente al don Juan de Zorrilla —su más cercano antecedente— que acaba amando, y acaba vencido (y a la vez salvado) Ridruejo hace que son don Juan no ame, o sea, no se detenga, porque si así fuera, el mito se perdería y el hombre se desdonjuanizaría.

La secuencia central del acto primero es una larga reescritura de la «escena del sofá» (acto cuarto, escena tercera del *Don Juan* de Zorrilla) en la que Ridruejo acentúa enormemente los signos románticos, desde la plástica de las figuras (el seductor «se acerca y casi se arrodilla junto al diván. Toma una mano de doña Inés, que ésta le abandona» —pág. 26—; «Don Juan se ha sentado junto a doña Inés y ciñe suavemente su cintura. Ella confía su cabeza

¹¹ Ya doña Inés en el acto primero —pág. 29— comenta que a los «oficiales del amor» como se está definiendo don Juan ante ella, en la tierra de su amante, es decir, en España, «se les llama bandoleros».

¹² En ese mismo acto cuenta doña Inés que conoció a su amante en una fiesta galante a la que también había concurrido «el pobre Fabricio del Dongo, que era el predicador de moda».

en el hombro de él» —pág. 27) a la pasión que van alcanzando las palabras («estoy ardiendo en ti como ese sarmiento en la hoguera», dirá el burlador en la página 27, que llega a prometer seguidamente una permanencia en el tiempo: «soy tu esposo de verdad, para toda la vida») que contradicen claramente el principio de fugacidad, de pasar por la vida sin detención alguna que caracteriza la esencia del donjuanismo para Ridruejo. Si el hombre se definirá básicamente por la inconstancia, la mujer —representada en este caso por el paradigma de doña Inés— será la permanencia de ese amor que le sigue de cerca, como un aura protectora.

El asunto del tiempo que transcurre, de la condición temporal de la vida, va ocupando el diálogo de la escena: doña Inés es consciente de que estamos hechos de historia (y reconocernos así es lo que hace amar) o la postura contraria, la de sentirnos sólo presente, sin pasado ni porvenir, que es la tesis de don Juan. En apoyo de la tesis de la mujer viene la literatura, la tradición del mito hecho letra impresa (el «don Juan» byroniano sobre un atril; el presente ya hecho pasado). Las palabras finales de don Juan, en esta réplica de la famosa secuencia zorrillesca, encierran una dificultad a la que posteriormente el galán español le costará escapar, le hará dudar por primera y única vez: doña Inés aporta la verdad que ha ido —y seguirá— buscando siempre, los ojos de una mujer que sepan sacar la mitad buena de la mitad mala de cada hombre.

Doña Inés comprende que frente a su sinceridad, don Juan va poniendo engaño sobre engaño, que juega con cartas marcadas —el juego es el gran *leitmotiv*, la gran imagen emblemática con la que el burlador compara su vida: por ello la mujer puede asegurar en un momento «has ganado la partida» (pág. 41)—. Doña Inés se declara vencida, gozosa y gustosamente vencida, por un destino al que ha decidido ser fiel, frente a la básica infidelidad que define el donjuanismo. En realidad este acto primero es más el estudio de la alternativa a la fugacidad de don Juan que —desde Zorrilla— supone doña Inés, que el análisis del burlador mismo. La mujer ha asumido su condición de amante, pero nunca su circunstancia de burlada: «¿Es que alguien me ha perdido? ¿Es que me he perdido? Yo sola, yo he querido que me tomara la pasión para ser como el sarmiento en el fuego». La imagen del fuego, que destruye y purifica al tiempo, que es alfa y omega de todo, se convierte en el símbolo de su transformación: removiendo a la mañana siguiente las cenizas apagadas, las que fueron fuego y testigos de su pasión la noche anterior, la mujer exclama: «Ahora todo es ceniza. Nada se vuelve atrás». Y asume su condición de enamorada, de esposa de don Juan. Y para ello hace que no desaparezca la primera huella de su encuentro, la casa, la estancia, el diván, los muebles, el entorno material, físico, el espacio en que se escucharon sus palabras enamoradas: mientras ese espacio continúe, sea verdad, podrá ser

verdad lo que allí se contuvo una vez. Si ese espacio se destruye, como el escenario de un teatro cuando acaba la representación, todo se habrá aventado con la mutación. Y más aún: en la fe que tiene Inés a su destino se retrata la voluntad de no renunciar a unos puntos de vista que ostentaba por aquellos años el *heterodoxo* Ridruejo: como a él, a la muchacha —tópico de la comedia de capa y espada que se sustenta sobre la opinión ajena— se le quiere obligar a ingresar en un convento, porque ha deshonrado a la familia, si bien la mujer proclama su intenso sentido de la libertad, aunque también sea la asunción de su soledad («Ya no tengo familia, sé que estoy sola. Pero por eso mismo soy libre, libre de hacer conmigo y con mi fortuna lo que quiera»). Inés quiere evitar la absurda e inútil medida del confinamiento y decide —como de hecho ocurrió en las decisiones personales de Ridruejo— marcharse fuera y «renunciaré a mi nombre si queréis» (pág. 59). En esta primera aventura, la actuación del burlador ha servido para que una mujer —*la mujer* en la categorización de su autor— encuentre nombre y rumbo a su verdadero destino, al que acabará siendo fiel por encima de todo (vid. los dos actos siguientes). Así había podido escribir Ridruejo en el ensayo ya citado que si bien el «hombre es la disconformidad» la mujer acaba siendo «la fidelidad a la naturaleza, y sólo de su abrazo sale el ser a un tiempo real e ideal: realizado».

Si la mujer quiere hacerse fuerte en su libre decisión de perseguir un ideal en que cree, también el falangista Ridruejo quiso confirmarse en una ideología en la que siempre creyó, aun a costa de sufrir persecución, confinamiento y finalmente forzoso exilio. Don Juan —es la tesis de Ridruejo, su manera de interpretar el mito— no es sino una pasión en potencia que se actualiza cuando se encarna, se hace fuego que alienta y consume, en cada uno de nosotros. Una pasión, un ideal sentido apasionadamente, hasta la consunción: por ejemplo —y especialmente— la pasión de la propia y coherente libertad¹³.

4. El motivo del juego, tan sólo apuntado metafóricamente en el acto anterior, es el elemento clave que funciona de núcleo en los dos actos siguientes, en los que el destino del burlador está unido a una partida de dados.

El segundo acto se diseña sobre el recordado pasaje de la obra de Zorrilla que refiere el encuentro en la posada del Laurel de don Juan y don Luis Mejía (ahora traducido en un «joven banquero parisién») para dilucidar su apuesta de mujeres seducidas y hombres engañados, y que desemboca en una nueva prueba, la de seducir a la prometida oficial del banquero. Don Juan se reafir-

¹³ La figura de Ridruejo, su trayectoria personal, política y literaria, se ha visto siempre bajo el prisma bastante romántico de la «pasión». Así, no deja de ser curioso que la reflexión «indirecta» que sobre la figura de Ridruejo hace el dramaturgo Amestoy Eguiguren en su obra *Dioniso*, la subtítulo precisamente «una pasión española» (Madrid, Akal Editor, 1983).

ma en su principio de no detenerse jamás¹⁴, aunque ello le pueda impedir la contemplación de la belleza de las cosas, pero no rechaza la oportunidad de seducir a la mujer; porque esa seducción tiene ahora —en opinión del español— una seria competencia en las damas burguesas de Francia que procuran atraer y coleccionar pasiones como timbre de prosapia y de alcurnia, para parecerse a los modelos literaturizados de un romanticismo en fuga, en reacción (Ridruejo insiste en que su don Juan sólo existe desde la volición femenina, en que es básicamente una creación femenina para que ella, la mujer, se afirme en su más completa identidad). Con bastante evidencia, Ridruejo critica en esta escena los barnices sociales rápida y fraudulentamente adquiridos, los advenedizos que pululan en todos los grupos y sociedades, que acaban malversando la pureza de formas e intenciones. Tras el disimulo del referente literario, Ridruejo está defendiendo su propia romántica permanencia en un falangismo idealista que se ha vuelto totalmente perverso por el espurio uso de gentes ajenas a lo esencial de su ideología. Estas palabras de don Luis (dichas «con un fondo de violencia», como advierte la acotación) no dejan lugar a dudas: «Don Juan, para mí la fama no es más que un adorno. La verdad es que yo pertenezco a una clase que manda y usted a una que *vive de recuerdos*» (pág. 74; el subrayado es mío).

En el debate —apuestas por medio— entre don Juan y don Luis, se perfila la actitud romántica del primero frente a los pasos interesados, positivistas, demasiado apegados al interés egoísta e inmediato, del segundo. No es casual que en la doble apuesta el español haya ganado en el enamoramiento de mujeres y su contrincante en rendir fortunas en el juego. Por ello el español quiere infringir un severo castigo al comportamiento inmoral del parisino, hiriéndole en su propia hombría, mostrándole —ya seducida— a su misma dama, pero negando su condición de traidor, sino dejando ver que el verdadero fullero es don Luis, que ha aceptado un juego con las cartas marcadas («Ha jugado su dama porque la creía muy lejos de aquí, en un viaje que yo mismo la había hecho simular. Ha jugado una fortuna que no tenía»; pág. 98).

A la manera romántica, la sobremesa acaba en duelo, en muerte del estafador a manos del burlador y en su propia defensa. Don Juan huye habiendo hecho —a su modo— un acto de justicia.

En la segunda parte de este acto doña Inés comparece en escena —presencia itinerante tras el amor de don Juan— y se entrevista con la nueva

¹⁴ Poco después, y en este mismo acto, doña Inés confirma que el día que don Juan se detenga a mirar en su interior, el mito se destruirá: «Oh, don Juan, don Juan. Siempre sin descanso. Y si un día descansas y te miras el corazón, nadie podrá salvarte. Nadie, ni siquiera yo». (págs. 123-124). Y luego, en confidencias con la otra mujer, doña Ana, se reafirma en esta tesis: «Él es un vendaval. Si algún día consigue detenerse, comprenderá que no es nada. Un cuerpo vacío» (pág. 128).

amante despechada, Ana de Pantoja, a quien lejos de increpar o rechazar como una rival, la protege porque sabe que en el fondo aquella otra mujer —lejos de su antecedente zorrillesco— ha aceptado libremente a don Juan, ha sido la huidiza prueba de su libre voluntad, y, como ella misma, co-paridora del hombre que existe para que la mujer se sienta como tal: «Él es una fuerza, una fuerza que está en nosotras mismas. Nosotras lo creamos.» (pág. 128)¹⁵.

5. A partir de este momento, Ridruejo se separa totalmente de cualquiera de los modelos-tirsista y zorrillesco —que le han guiado inicialmente—, y hace su lectura personalísima del mito y del personaje que lo sustenta. Lo aproxima a su propia circunstancia, se funde con su personal experiencia vital (aunque no donjuanesca) y lo lleva a un paisaje real —y simbólicamente— experimentado: la serranía de Ronda.

Ridruejo intensifica el «romanticismo» de su burlador —frente al ropaje de comedia barroca que le había otorgado Zorrilla— haciendo que su atuendo personal, amén de la elegancia que se le presupone, tenga «una tendencia a la caracterización de bandolero romántico», al mismo tiempo que la acción se sitúa en un punto del tiempo de «liberales» resonancias, en medio del clima «ominoso» de los años en que se escribe la pieza: «Es otoño. Pasaron varios meses desde que el General Riego se levantó en Cádiz haciendo triunfar la Constitución»¹⁶. Es un tiempo corto, un paréntesis de tres años de libertad y de esperanza que acabará asediado y destruido por las fuerzas inmovilistas,

¹⁵ En la poesía amorosa de Ridruejo —faceta en la que el soriano destacó sobremanera, profundamente «garcilasiano» en sus comienzos— domina esa «deuda» con la amada, en la que revivirse, en la que ser «voz a ti debida». Lo que se resiste a ser —el mito no puede subsumirse en otro mito, sin desaparecer— su don Juan. Como ejemplo que valga por otros muchos, copiaré este ilustrativo soneto del *Primer libro de amor* (1939):

Ven a mis dulces campos de ribera
que suspiran en álamos por verte.
Hacia la brisa que tu aliento vierte
levantará sus hierbas la pradera.

Se cuajará de flor la primavera
que al peso de tu sueño se despierte.
Saldrán de las raíces de la muerte
las alas de la vida que te espera.

Las aguas de las espumas de tu baño
se abrirán como labios, como orillas,
para besar la luz en tu tamaño.

Y ahora que sólo de inminencia brillas,
mira en mi corazón, año tras año,
pleno el mundo y las horas de rodillas.

¹⁶ También, al iniciar la obra, Ridruejo procura situar la acción en unas coordenadas históricas bastante concretas: «es en aquel tiempo, después de Waterloo y el Congreso de Viena, en plena vigencia de la tregua restauracionista de Metternich»; si bien advierte de seguido que «no vamos a representar un ambiente ni a escribir historia. Todo eso nos sirve como pura circunstancia en torno a una reencarnación del mito, casi invariable, de Don Juan Tenorio» (pág. 11).

como acabará asediado el personaje por quienes no comprenden que la libertad es la divisa fundamental del mito. No es banal que don Juan —que cree en la libertad antes que en el libertinaje— se refiera al capitán de la caudrilla de bandoleros que opera en Sierra Morena (y al que se atreve a burlar seduciendo a su propia hija) como «el último reducto del absolutismo, por ahora» (él —Ridruejo— que era entonces víctima también de un intolerante y autoritario *absolutismo*).

El don Juan que ahora vemos en su cortijo rondeño tiene un aire melancólico («parece fatigado y meditabundo» dice exactamente la acotación de la página 135) que contrasta con el vitalismo que le observamos en Italia y en París; y de hecho, sus primeras palabras a Catalinón son un anuncio de que el final de don Juan, de este don Juan, se acerca: «Catalinón: hoy me encuentro cansado, extrañamente cansado» (pág. 135) le confiesa a su leal criado, si bien el hombre que ha sido siempre rayo fugaz, se resiste a sentirse anclado frente a su perenne singladura: «no he venido aquí a descansar ni a mejorar de vida» (pág. 137) le objeta a Catalinón, reafirmandose en su consustancial nomadismo («no pienso durar en este sitio ni en ningún otro. Mañana mismo voy a salir de viaje»; pág. 138).

Ridruejo se ha apuntado un tanto novedoso en su versión del mito, introduciendo en este tercer acto la contrafigura de don Pedro Mondragón, antiguo amigo de infancia de don Juan, confidente de estas horas últimas y la alternativa de un sentido «cuerdo» de la vida. Don Pedro representa a cualquiera de esas figuras reales con las que Ridruejo compartiría, en amistad y consoladora camaradería, sus días de confinamiento —Ronda, Cataluña— antes del exilio voluntario (de esa conveniencia de marcharse, de desaparecer se habla también en el texto). En la confidencia surge el aviso fatal de que estamos llegando al fin del mito. Don Juan ha tenido su particular «camino de Damasco» en la serranía rondeña, el aviso de que está a un paso de —es imagen de don Pedro— «tirar la vida», de *perder* por primera y definitiva vez en el juego en el que reiteradamente ha expuesto su ser y su fama tantas veces:

Hoy me ha pasado una cosa muy rara. Es la primera vez que me sucede. Me ha parecido que mi vida era como un ciclón y que se paraba de repente. Entonces, no sé cómo, me veía por dentro, sin poder evitarlo. Era muy de mañana y andaba yo a caballo. Una mañana frágil, suave, toda color de rosa, como si el mundo estuviese empezando a nacer... Me he sentido cansado y confundido; con melancolía, triste (pág. 142-153).

Pero don Juan no es todavía consciente —o no quiere serlo— de que él también, a su pesar, es vulnerable. De que el mito puede rendirse ante la historia alguna vez. Confía aún —o a lo mejor empieza a desconfiar, y por eso se lo repite contundentemente— en la fuerza de su libre albedrío («voy donde me llama la afición o donde me aconseja el capricho. No me importa de donde

vengo ni a donde voy. Lo mío es pasar de largo y bien está»; pág. 154). Quiere cerrar los ojos al cerco que le encierra cada vez más en su propia suerte, en la salvaguarda de su propio mito. Don Pedro le informa —y nos informa— de que en Ronda¹⁷ —el lugar del tajo, del precipicio, pero también el lugar de su origen, el regreso al principio— se han juntado y conjurado contra él los hombres que le persiguen por deudas de honor, y además «una princesa italiana que te busca para vengarse» (pág. 154) en alusión a la doña Inés que ahora —a diferencia de la solución zorrillesca— no logrará redimir a don Juan. Descubrimos que el burlador está al cabo de la calle de su situación y responde como lo haría (y esa es la perspectiva que debe prevalecer) el confinado Ridruejo, que ha presentado cara al gobierno franquista y mide —como don Juan— las consecuencias de su atrevimiento: «el gobierno español va a entregarme si es que yo no convenzo a los campeones de la libertad de que soy un perseguido de la reacción (pág. 156)» (no olvidemos —repito— que estas palabras están escritas todavía en plena conflagración mundial). Pero la concesión a su personaje ha sido momentánea, y pronto las máscaras se restablecen, y con ellas el distanciamiento entre escritor y mito, entre presente y tradición:

DON PEDRO.—Pero, ¿lo eres?

DON JUAN.— Qué ocurrencia. Yo soy absolutista. Yo nunca entraré en la burguesía.

DON PEDRO.—¿Y ¿estás tranquilo?

DON JUAN.— No. Marcharé mañana y me iré derecho al toro más peligroso, como es mi costumbre (pág. 156).

Los bandoleros y lugareños de la zona han decidido acabar con don Juan (el mito se siente amenazado en su propia patria, víctima de un cierto cainismo civil, como la guerra que era todavía caliente recuerdo¹⁸) y han cerrado las tres salidas —las tres fronteras, las de Francia, Gibraltar y Portugal— del valle

¹⁷ En el libro *Casi unas memorias* citado antes —págs. 248/255— Ridruejo nos ha dejado sus recuerdos de los días y del paisaje rondeño (estancia y lugar en cierto modo homenajeado en la tercera parte de este «ensayo dramático») elogiando sobre todo la imponente y sobrecogedora magnificencia de su famoso «tajo» (aludido en el último momento de la obra) que inspiró también uno de los poemas de su *Cancionero en Ronda*: «Las murallas de Dios, en vastas alas/ se extienden sobre el campo hundido y tierno/levantando el perfil del cataclismo/ en la desnuda vertical del riesgo».

¹⁸ Ese bandolerismo no sólo debe entenderse como una «marca de trasfondo romántico» en el que insertar la nueva dirección de su don Juan, sino como metáfora histórica de la resistencia antifranquista del maquis, refugiado, como los décimonónicos bandoleros, en la serranía. Así lo reconoce Ridruejo en un párrafo de sus memorias: «También hay que decir que para algunas personas viejas el fenómeno de los refugiados, guerrilleros o maquis se asociaba “serialmente” con el antiguo bandolerismo, del que Ronda había conocido algunos rebrotes en los años anteriores a la guerra» (*ibidem*, pág. 255).

rondeño (que es alegoría de la misma España). Don Juan no se arredra, está dispuesto a presentar batalla y a confiar otra vez —la vez postrera— en su aliado el azar, en una ronda de dados —como en el segundo acto— mediante la cual acudir de nuevo al sino favorable que le había señalado doña Inés al comienzo de la obra: *ganar la partida*.

Y es justamente una partida de dados la que articula la segunda mitad de este acto tercero. Una partida cuyos jugadores —además del mismo burlador— representan a los diversos sectores que aprietan el cerco, que se sienten dañados por el mito, porque no creen en él o necesitan destruirlo a cualquier precio: la nobleza, el pueblo, las potencias coaligadas, el Estado español, y la poderosa burguesía enriquecida. Después de la primera ronda de tiradas, es ésta última la que se sitúa en mejor disposición de ganar la partida, de domñar a don Juan y su leyenda. Sólo falta la jugada del burlador, pero la partida se interrumpe con la llegada —tercera y última, que enlaza con la escena central del acto primero— de doña Inés, quien, fiel a su función marcada ya por el dramaturgo romántico, viene a salvar a don Juan en el momento de la difícil y última encrucijada de caminos.

Doña Inés —el personaje que realmente se reinventa Ridruejo, más que el mismo burlador— apela a la memoria de su amado, a su necesidad de sentir el deseo de salvación; en una palabra, al momento en que don Juan se detenga en su incesante carrera. Pero don Juan ha anestesiado su memoria, porque eso sería mirar hacia atrás, eso significaría empezar a pararse, para recuperar el tiempo pasado, empezar a ser pasado él mismo. Este don Juan, frente a la opción de Zorrilla («que el amor salvó a Don Juan/ al pie de la sepultura») y de Tirso (para quien el burlador fue un «condenado por confiado») se reafirma en la asunción total de su destino, apurando la copa hasta el fondo. Doña Inés tienta a don Juan con el ofrecimiento de un salvoconducto que le posibilite escapar del cerco, que le permita burlar su destino, que le salve la vida; pero don Juan rechaza cualquier favor —cualquier débito a alguien o a algo— porque aceptarlo sería como borrar su propia fuerza, anular su propia voluntad, atentar contra su misma esencialidad. «No vengo a completar el cerco. Aun vengo a abrirte el camino»¹⁹ —dice la mujer—, a lo que responde don Juan: «Vienes a quitarme mi fuerza» (pág. 181).

Se llega así a la escena que me parece fundametal en toda la versión que hace Ridruejo del mito. La copiaré —aunque fragmentariamente— para comentarla (págs. 182-184):

¹⁹ El ofrecimiento que le hace doña Inés para abandonar Ronda, escapándose por mar, desde Gibraltar a Lisboa, se parece bastante a la solución que se le ofrecería a un confinado para evadirse al extranjero, burlando la vigilancia policial: de nuevo Ridruejo parece aproximar su circunstancia personal en cierto momento a la figura recreada en su obra.

DON JUAN.— No pretendo burlarte por segunda vez.

DOÑA INÉS.— ¿Crees que me has burlado? Tú me has dado una vida buena o mala... Basta una pasión para vivir. ¿Qué importa lo que tú hagas? ¿Por qué no puedes recibir de mí? No te devuelvo bien por mal. Vengo a pagarte con mi entrega o con mi renuncia; a darte lo que es tuyo porque yo soy tuya.

.....
DON JUAN.— ¿Por qué pretendes poner frente a don Juan a un don Juan que no existe; por qué quieres destruirme con él?

DOÑA INÉS.— Juan, prométeme que intentarás salvarte conmigo o sin mí.

DON JUAN.— Prometo que me haré libre.

Si en el *Tenorio* zorrillesco, don Juan debía su seguridad última —en la que se salva— a la labor corredentora de Inés²⁰, en el drama que nos ocupa ocurre al contrario, es doña Inés la que se siente elevada a mito por obra de don Juan, por la pasión que le ha inculcado (por ello el personaje, como la sombra del mito, al mito acompaña a lo largo de todo el drama, constituyéndose en su necesario e inseparable complemento). Pero el hombre —que no en vano comulga con la rebeldía egotista del yo romántico— no quiere ser, en modo alguno, «la voz a ti debida», sino la vida o la muerte que su destino —exclusivamente, inexcusablemente— le depare. Frente al don Juan de Zorrilla, deseoso de compañía, de clemencia humana y divina, en su hora verdadera, este don Juan se yergue en el podio de su soberbia, arroja al fuego (la metáfora del sarmiento ardiendo, que se ofrece al comienzo, se hace tangible signo escénico²¹) el salvoconducto que le ha entregado la amada, los papeles que significarían más una hipoteca que una libertad, una renuncia desmitificadora antes que una orgullosa asunción personal —«Don Juan estará solo hasta el final» (pág. 186)²²— de modo que ha desoído y desoye toda palabra que

²⁰ En la escena quinta del acto cuarto, cuando se le aparece «la sombra de Inés», don Juan se aferra a su esperanza con estos versos: «Tente, doña Inés, espera;/ y si me amas en verdad, /hazme al fin la realidad/ distinguir de la quimera. /Alguna más duradera /señal dame, que segura / me pruebe que no es locura/ lo que imagina mi afán, /para que baje don Juan / tranquilo a la sepultura».

²¹ Los tres espacios escénicos —de los tres actos— tan aparentemente distintos, comparten en cambio muchos de los elementos que son propios del campo de operaciones de don Juan: la seducción (en el primero), el reto (en el segundo) y la meditación que lleva a la tensa decisión final, desde el fondo de su autenticidad (en el tercero): pero en todos los casos no falta una chimenea encendida, el fuego visible de una pasión.

²² Es el momento de relacionar esta visión de su don Juan con la otra comedia conocida de Ridruejo, *El pacto con la vida*. Allí conocemos a un joven básicamente insatisfecho porque ha cifrado demasiada querencia en los ideales absolutos, perfectos, que no encuentra, y decepcionado ha decidido «dimitir de la vida»: «Si no puedo ser todo, quiero ser nada». Alberto, que así se llama el inconformista pintor, enuncia frases que podríamos haber oído en labios de don Juan, tales como «La vida no es otra cosa que el fracaso del alma», o bien «Todo lo más que puede hacer el hombre es negarse a existir si no quiere quedar derrotado». Un amigo decide

suponga un instante de detención: «Yo soy el viento que pasa; si resuenan las cañas, él no las oye» (pág. 187).

Don Juan, tras el momento de vacilación, bordeando el amor, tentado por la salvación que le vendría de la amada («Sabes que me he parado, sabes que me he estado mirando el corazón. Quieres que me horrorice de mí mismo»; pág. 186) afronta su última fuga, y antes consulta a su personal destino: la partida de dados interrumpida se acaba con la tirada de don Juan; como en la partida del acto segundo, el burlador obtiene un pleno de seises, gana en el juego quien se niega a ganar en el amor. Pero la suerte, la rueda de la fortuna, es falaz: el hombre asume —enajenado en su éxito— la voluntad sobre su propia vida («Señores, he ganado yo. Mi vida me pertenece»; pág. 190). Y como se siente único dueño de su destino, asume su personal despeñamiento (también Ridruejo asumió su personal «suicidio» político cuando —sólo y libremente— formuló ante Franco la irrevocable renuncia a todos los cargos ostentados en el régimen y comunicó al general, en una sincera y valiente

ayudarle, a su pesar, pidiéndole que acepte casarse —antes de su suicidio— para limpiar el buen nombre de una señorita deshonrada (que no es otra que una antigua parienta, enamorada de él desde niña). Cuando Alberto conoce a esta mujer, su decisión de matarse —si es que fue algo más que retórica pose de «dolor romántico»— se atenúa hasta sentirse rescatado, salvado, por el amor (este otro «don Juan» desmitificado admite la tesis que el don Juan-mito sospecha, y se resiste a aceptar: «que vosotras [las mujeres] seais la tierra misma empeñada en asentar nuestra raíz»). La amada de esta comedia —la «Inés» de este «don Juan»—, comparte con la del texto que analizo la consciencia de que su marido accidental sólo busca detrás de cada mujer el ideal de mujer (y así la carrera desenfrenada nunca se parará) y que es necesario asumir en el presente el pasado para hacer viable el futuro, correlación a la que también el burlador-mito se oponía. Los celos devuelven al hombre la soberbia que le vuelve a encerrar en su egoísmo; teme que lo que creyó una salvación de sí —el amor de la mujer descubierta— se torne de nuevo en obsesión de absoluto («Eres el remedio peor que la enfermedad»); y ambos peronajes —el matrimonio de compromiso— llegan a los momentos finales de la comedia en una dialéctica que recuerda bastante la que se teje entre doña Inés y don Juan en el cortijo de Ronda. Pero con soluciones bien distintas: Alberto —a diferencia de don Juan— acabará capitulando, y no sabe resistir al argumento capital de la mujer (que no es muy diferente del que intenta endosarle Inés a su amado, antes de su oportuno vahído, que le deja a aquél las manos y la voluntad libres): «El abismo que nos separa es el de tu voluntad... Te he apartado de tu mal camino y te he dado la vida. Te he dado a luz de nuevo, libre y mío. Pero tu vanidad de hombre no puede perdonármelo». Es curioso que en el instante último, al filo del telón que pone término a la comedia, este don Juan tan particular que es Alberto inicie —tan sólo— un tímido movimiento de fuga, como su modelo, pero enseguida —dice la acotación— «cambia de opinión y decididamente, casi corriendo, se pone a subir la escalera» hacia el dormitorio de matrimonio burgués, tranquilo y enamorado, que parece finalmente aceptar. Y es que Alberto —a diferencia de don Juan— sí se ha parado uno y varios momentos, se ha mirado en su interior y ha reconocido que «ahora estoy por las realidades. Quiero vivir, vivir sencillamente». Alberto tiene lo que nunca podía tener don Juan (porque entonces se agotaría como mito): la conformidad con las contingencias, la convivencia con las circunstancias, los adioses definitivos a los absolutos, o sea, un sencillo y simple pacto con la vida, nada menos.

carta, su desafección a la causa en la que hasta entonces había estado implicado, y que tuvo como resultado inmediato su confinamiento, precisamente en Ronda: «*Y cumplo con mi conciencia —se lee en el párrafo final de la carta dirigida al Jefe del Estado y del Partido en el mes de julio de 1942— presentando ante V.E. y sólo ante V.E. mi más absoluta insolidaridad con todo esto. Esto no es la Falange que quisimos ni la España que necesitamos. Y yo no puedo exponerme a que V.E. me tenga por un incondicional. No lo soy. Simplemente pienso con tristeza que aún todo podría salvarse. Pero mientras lo pienso, estoy ya moralmente de regreso a la vida privada*»²³.

El coraje de don Juan negándose a cualquier componenda, a cualquier disimulo, a cualquier fingimiento, consueña con la reciedumbre político moral de Ridruejo: los dos deciden irse derechos a saltar en el vacío, pero seguros, muy seguros de cumplir su destino. Por ello dramaturgo y mito recreado confluyen en el paisaje rondeño y ante el precipicio de su enorme tajo. La solución personal —equidistante de sus dos modelos iniciales, Tirso y Zorrilla— que Ridruejo da al mito se explica, me parece, bastante bien desde esta confianza —ya en y desde Ronda— al ministro de la gobernación de aquellos años, Blas Pérez González, escrita en estos términos²⁴:

A la desesperanza se añadió —tras los últimos sucesos vividos— la repugnancia más viva. En tales condiciones de conciencia mi decisión no es sino un acto de pulcritud y lealtad. He regresado al lugar de origen: a la vida privada. Y lo que quede en mí de desazón por «lo que debiera ser» —porque el ser falangista no me lo va a quitar nadie— no creo sea materia de juicio.

.....

Dejo pues la protesta consignada y no añado a ella demanda ni súplica alguna, porque esto me parecería deshonesto. Por la misma razón me abstengo de citar mis servicios anteriores como descargo. Jugué con lealtad y a una sola carta —la de Franco— y al perder la fe en ella, me retiré sinceramente. Pero mi lealtad fue revoltosa y exigente y parece que gustan más otras más incondicionales, aunque tras ellas se juegue a la baraja entera.

Ridruejo, como don Juan, jugó toda su fe en la libertad y el destino personales a una sola carta, y saltó por su tajo personal —como su personaje— sin dejar de ser viento que arrastra y que limpia. Reafirma el símbolo el leal Ciutti: «Nadie lo detendrá. Es como el viento» (pág. 194).

²³ Dicha carta, como las también dirigidas en fechas inmediatas a Serrano Suñer, José Luis Arrese y Blas Pérez, se pueden leer en la págs. 236-245 del libro *Casi unas memorias*.

²⁴ Algo de esta correlación se apunta en otras páginas (además de las ya mencionadas de Gladys Crescioni Neggens y A. R. Fernández) de cierto alcance crítico que conozco sobre este texto de Ridruejo, debidas al investigador alemán Hans Peter Schmidt, en su libro *Dionisio Ridruejo ein mitglied der spanischen «generation von 36»*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1972, págs. 157-160.