

## ***Excépticos idealistas: las batallas románticas de Don Juan, a dos orillas***<sup>1</sup>

Marcela Romano<sup>2</sup>

### **Resumen**

Este trabajo relaciona el tardío Echeverría de *El ángel caído* y un Don Juan coetáneo venido de España, don Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, uno de los pocos españoles del siglo reivindicados por el argentino, junto con Larra. Las filiaciones entre los autores en cuestión superan este diálogo en superficie dual, pues los entroncan con modelos, retóricas, tópicos, motivos, construcciones identitarias que ambos han abrevado de los románticos ingleses, franceses y alemanes, y de la propia tradición de la lengua en la que los dos escriben, sobre todo a partir de la vasta enciclopedia aportada por la literatura aurisecular española. Sin duda, puestos a reconocer fuentes comunes, muchos otros textos de los dos autores se espejarán en reescrituras de una única procedencia, pero elegimos en esta ocasión la senda de Don Juan, con la intención de reconstruir el itinerario, al cabo diverso, de estos "excépticos idealistas", como define Echeverría a su personaje.

### **Palabras clave**

Esteban Echeverría- José de Espronceda- Don Juan- Romanticismo.

### **Abstract**

This work relates the late Echeverría of *El ángel caído* and a contemporary Don Juan come from Spain, don Félix of Montemar, protagonist of Espronceda's *El estudiante de Salamanca*, one of the few spanish writers appreciated by this argentine, together with Larra. Affiliations between these authors exceed this dialogue, because they resembled them with models, rhetoric, topics, motifs, constructs identity both have watering of the English, French and German Romantics, and own tradition of the language in which the two write, especially since the vast encyclopedia provided by the Spanish Golden Centuries literature. Undoubtedly, focusing on founding common sources, many other texts of the two authors will reflect in rewritings with a single origin, but we choose here the path of Don Juan, intending to reconstruct the way, within diverse, of these "excépticos idealistas", like Echeverría defines his character.

### **Key words**

Esteban Echeverría- José de Espronceda- Don Juan- Romanticism

---

<sup>1</sup> Este artículo es una versión corregida y actualizada de un capítulo del mismo nombre publicado en el libro colectivo compilado por Baltar, R., Hudson, C. (2007) *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas*. Mar del Plata: Finisterre/UNMDP

<sup>2</sup> CELEHIS – UNMDP. marcelagloriaromano@hotmail.com

*La naturaleza ha inspirado en nuestras almas un amor insaciable por todo lo que es más grande y más divino que nosotros mismos.*

Longino. *Sobre lo sublime.*

## I

¿*Quién, que Es, no es romántico?*, cantaba errante y trasnochado Rubén Darío en 1907, y esta consigna, por lo demás tan concurrida, me auxilia otra vez en el momento de cifrar la síntesis para una subjetividad que prolifera, por el contrario, en la excedencia. El sujeto romántico, un *Ser* “descomunal” (podría decir Cervantes), analogía en mayúscula de *lo humano*, es, en esencia, una voluntad de intensidad y la representación (muchas veces, y justificadamente, patética), de un *exceso*. La literatura del siglo XIX se convierte en un desfile de construcciones alegóricas que, completamente nuevas o reescritas sobre el bastidor seguro –a pesar del *Ser romántico* mismo- de la tradición, saludan una nueva concepción de la identidad que reconoce, entre otros, en el desafiante Don Juan, intenso y excesivo, uno de sus rostros más paradigmáticos.

El héroe que había conocido su cristalización literaria con Tirso de Molina, en el siglo XVII, en base a una leyenda popular española, en el siglo romántico recorre Europa, y no como un fantasma. Ya Mozart se había apropiado de la historia en su ópera *Don Giovanni* hacia fines de la centuria anterior, pero serán Byron (el primero, en muchos sentidos), Hoffmann, Balzac, Dumas, Zorrilla, Espronceda, quienes acudan otra vez al mito para reinventarle otras tensiones, otros desafíos, para librar a través de él, en suma, otras batallas, acordes con unas señas de identidad provocativas, que, en el caso del Río de la Plata, con el ejemplo de Echeverría, anuda con su lugar de enunciación: el del proscrito. Desde esa condición, Echeverría sentirá sobre sí el imperativo de una misión que consiste no ya simplemente en fundar una discursividad (Foucault), sino también, a través de esta discursividad, fundar al menos dos “creencias”<sup>1</sup>: la de una literatura nacional y la de un proyecto de Patria, a la luz de los ideales progresistas de Mayo, sostenidos desde el pasado y proyectados hacia el porvenir.

El diálogo en todo provisional que pretendo establecer en este trabajo pone en sintonía el tardío Echeverría de *El ángel caído* y un Don Juan coetáneo venido de España, don Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, uno de los pocos españoles del siglo reivindicados por el argentino, junto con Larra. Las filiaciones entre los autores en cuestión superan este diálogo en superficie dual, pues los entroncan con modelos, retóricas, tópicos, motivos, construcciones identitarias que ambos han abrevado de los románticos ingleses, franceses y alemanes, y de la propia tradición de la lengua en la que los dos escriben, sobre todo a partir de la vasta enciclopedia aportada por la literatura aurisecular española.

Echeverría ha dejado sentada, según anticipé, su prevención ante la literatura peninsular que le es contemporánea<sup>2</sup> pero, como asegura gran parte de la crítica, y el texto mismo del argentino, la apropiación de *El estudiante* resulta evidente en el largo, variopinto y desasosegado –en múltiples niveles- poema que terminara en 1850. En rigor de verdad, son también otros los escenarios de intersección, y no sólo literarios. Habida cuenta de que construyeron, dentro de las etopeyas al uso, sus propias leyendas vitales, parecidas entre sí,<sup>3</sup> ya en *Elvira y la novia del Plata* (1832) Echeverría se cruza con Espronceda en las sendas de una escritura que reconoce

lugares literalmente comunes: el nombre de la protagonista femenina, probablemente tomada por ambos de la ópera de Mozart, (o del homónimo de Molière, que sirve de base al libretista Lorenzo Da Ponte)<sup>4</sup> y que consolida la heroína a la que mata de amor, con su crueldad mefistofélica, el estudiante salmantino. En el mismo texto, el personaje de Echeverría, Lisardo, es también curiosamente el estudiante protagonista de dos romances tradicionales recopilados en 1663 (Casalduero, 1967: 173), en los que éste contempla su propio entierro, una de las escenas alegóricas más rutilantes del poema esproncediano, y que será retomada por Zorrilla en su *Don Juan Tenorio*. Otra intersección entre *Elvira* y *El estudiante* la constituye la gótica secuencia del *desposorio entre cadáveres*, con que finalizan ambos textos y que también se repite en *El ángel caído*. Este motivo, no obstante, llega a uno y otro autor por separado, a partir de probables lecturas alemanas (pienso en cuentos como *La novia de Corinto*, de Goethe, y *El hombre de arena*, de Hoffmann). Del mismo modo funcionan, en una común enciclopedia, el aquelarre, que contempla en su visión Lisardo,<sup>5</sup> y que don Félix experimenta con figuras goyescas en su larga travesía por una desvaída e irreal ciudad de Salamanca. Sin duda, puestos a reconocer fuentes comunes, muchos otros textos de los dos autores se espejarán en reescrituras de una única procedencia, pero, dada la vastedad de estas producciones, se impone elegir, con exclusión de otros caminos, la senda de Don Juan, por lo que abordaré ambos poemas narrativos con la intención de reconstruir el itinerario, al cabo diverso, de estos “excépticos idealistas”, como define Echeverría a su personaje.

## II

José de Espronceda publica *El estudiante* dentro de la edición global de sus *Poesías*, en 1840. Parte del texto, sin embargo, vio la luz en 1836, en el periódico *El Español*, y casi en su finalización, había sido leído por su autor en 1839 en el Liceo de Granada.<sup>6</sup> En sus 1.704 versos, donde campea la polimetría con la que bien supieron contestar los románticos a las estrictas reglas neoclásicas (aunque aquella dominara en España desde el *Arte Nuevo de hacer comedias*, publicado en 1609 por Lope de Vega), el autor extremeño tensa la fisonomía tradicional del personaje hasta romperla. Este poema, que, sobre la base de la narración, incorpora episodios líricos y un cuadro dramático, nos entrega un héroe, Félix de Montemar, cuyo colosalismo revela, aunque erosionadas, las genealogías y modelos que asoman en su trazado. Las lecturas esproncedianas durante el exilio, que renuevan la biblioteca clásica, áurea y neoclásica aportada por el maestro Alberto Lista, habilitan la entrada, en la literatura española, de un Lucifer “escéptico”, antes “idealista”,<sup>7</sup> sin redención ni esperanza, cuyo final no es el castigo del infierno católico (Tirso), ni el arrepentimiento enamorado (Zorrilla) sino la muerte como verdad última (y única) de la vida humana. Detrás de ella, muro infranqueable ante todos los enigmas, cesan los fatigosos interrogantes que jamás se le revelarán: la seca muerte detrás de la cual está el silencio, la pérdida de toda ilusión de conocimiento.<sup>8</sup>

Mientras tanto, *El Ángel Caído* de Echeverría no es, como podría pensarse, este nuevo ángel de las tinieblas, sino una joven mujer, llamada justamente Ángela, cuya inocencia “cae” ante las tentaciones del “mundo” (la “sociedad”, dirá Echeverría), sin que su amigo –y amor secreto-, el particularísimo Don Juan de este poema, pueda en modo alguno impedirlo y, mucho menos, formar parte de ello, como los burladores de la tradición peninsular. Once mil versos, de menor variedad y distribuidos en once partes, consumen el trayecto de éste y otros personajes – entre los cuales, claro, se encuentra el lector- cuyo protagonismo aparece repartido a lo largo de

un moroso trasiego donde se cruzan, como en *El estudiante*, la narración, junto con la lírica y los parlamentos dramáticos. Pero no son éstas solamente las *variaciones* que tensan el texto del primer escritor romántico del Río de la Plata. A las cavilaciones y prevenciones de un Don Juan maduro ya, otro “escéptico idealista” pero esta vez estoico en ciernes y bienintencionado (con algunos coqueteos, sin embargo, que honran no sólo al arquetipo literario, sino también los vaivenes jocosos de la comedia aurisecular), se suma la peripecia trágica de su amigo suicida, el poeta -claro está, romántico- don Luis (ambos complementarios y máscaras perfectas de otro *sujeto imaginario*<sup>9</sup> llamado Esteban Echeverría), la “locura” o “muerte”, tan shakespereanas, de Estela y Ángela, personajes expuestos todos ellos a los retos de una sociedad mercantilizada y degradada por la más cruel de las tiranías. Enhebrada –y no sutilmente- detrás de estas historias, aparece, como verdadera protagonista, la reflexión sobre la Patria. A través de fatigosas y reiteradas digresiones políticas y filosóficas, sumadas a la crítica de costumbres, al estilo del *Don Juan* de Byron y los *Artículos* de Larra, este concepto, Patria, una de las tantas “palabras simbólicas” que recorren con insistencia el texto, por fuerza de esa insistencia, al final toma forma de mujer en un cuerpo emblemático, como la última de las amadas a ser reconquistada (la primera vez fue en Mayo), en los días perfectos del porvenir.

### III

Me interesa, ahora, detenerme a pensar la operatoria romántica del *exceso*, que, ya señalada en nota respecto de las figuras de escritor, se impone como principio constructivo en ambos textos, tanto en los personajes como en la concepción de la fábula y en las elecciones retóricas. Ya Don Juan, de por sí, como anticipé, resulta un personaje a todas luces desbordante, una suerte de *gramma* derridiana, si se me permite, que corre impaciente detrás de un significado –el de las “tres heridas” de Miguel Hernández: el amor, la vida, la muerte- escurridizo e inapresable. Esta condición vitalista, seductora y al mismo tiempo “reprochable” desde el dogma religioso o simplemente moral, encandila a los autores románticos no sólo porque pone en escena un héroe hecho a la medida de sus necesidades, “alienado”, “prometeico” e “irónico”,<sup>10</sup> sino porque este héroe, y las peripecias extraordinarias generadas por su exceso, autorizan otros: la desmesura patética del drama romántico, el amontonamiento genérico, la espectacularidad retórica, la longitud (en el caso de Echeverría, “ilegible”, como aseguran Sarlo y Altamirano: 35), de estas textualidades que se alzan con el imperativo, romántico también, de la “obra total”.

El peregrinaje de estos nuevos *Childe Harold* atraviesa, en el caso de Espronceda, una ciudad gótica y poliédrica –que no es, claro, Salamanca, sino las “galerías”, diría Machado, de su propia “alma”-, donde conviven los espectros del cielo, la tierra y el infierno, un *locus horrendus* de muerte que contrasta con la placidez del paisaje nocturno, esta vez otro *locus*, pero *amoenus*, también romántico, habitado por “lunas melancólicas”, dirá asimismo Echeverría, espíritus del aire y de las aguas, visiones de otro mundo, balbuceos ininteligibles y misteriosos de una naturaleza que, como en los alemanes, como en Bécquer más tarde, se niega a ser traducida. El texto del argentino, además, recobra un motivo de Ossian recuperado en Londres por Espronceda y que había dado su fruto en poemas como *Himno al sol*: el apóstrofe a las fuerzas descomunales de la naturaleza –con las que el sujeto *excedido* se iguala-, aquí el río (el Plata, un difuso “localismo”, tan difuso como la “pampa” de *La Cautiva*) y el océano, cifra de la travesía romántica que ya había ocupado al autor en *Peregrinaje de Gualpo*. Basta pensar, otra vez, en Lord Byron.

En el mismo sentido, la iconografía de los personajes femeninos registra, como en muchos textos románticos, la trascendentalización que, desde el imaginario del amor cortés, transita por la literatura occidental. Igualmente, aquí es posible leer un desplazamiento, respecto de ese modelo y de los autores entre sí. En el caso de *El ángel caído*, la distorsión que impone el “ideal” se mueve entre las *donne angellicatte* y la mujer-demonio de los románticos, particularmente alemanes. Pero los rostros y comportamientos femeninos suturan, además, el verosímil idealizante con decididos primeros planos costumbristas, en los cuales las mujeres – que, además de sufrientes almas, son hijas obedientes y amigas cómplices- hablan una lengua (poética) con pinceladas deliberadamente localistas, como muchos otros personajes de la historia. Y, tras un abultado panegírico, la mujer, sujeto social, ingresa como irremplazable miembro activo en la concreción del proyecto emancipador de la Patria: “el principio donde afirma/ la democracia su imperio/ su alto fin la sociedad” (597).

Si el *exceso* posible en esta representación puntual ha sido balanceado en Echeverría por estos “efectos de realidad”, en Espronceda aquél alcanza tal desmesura que el resultado final no puede sino pensarse como desvío paródico, algo que muy bien entrevió Iris Zavala (103). Sólo en estos términos puede entenderse cómo, antes de morir, la “amada del Señor”, en su carta, perdona santamente y aconseja, con gesto desmedido (aunque en endecasílabos): “Y jamás turbe mi infeliz memoria/ con amargos recuerdos tus placeres;/ ¡goces te dé el vivir, triunfos la gloria,/ dichas el mundo, amor otras mujeres!” (114).

Por su parte, los usos retóricos del poema esproncediano lo singularizan como modelo ejemplar de la torrencial *verba* romántica.<sup>11</sup> Las formas polimétricas encubren, dentro de la narración, el ademán del dramaturgo que alterna desde los atropellados bisílabos hasta la placidez, en todo neoclásica, de los versos largos, a veces moviéndose libremente, otras encadenados en estrofas cristalizadas por la tradición áurea, siempre abiertos a la novedad, como en el caso de la escala métrica de la parte IV, a imitación de Víctor Hugo en *Orientales*.<sup>12</sup> La *amplificatio* que preside la polimetría y los efectos rítmicos apoyados en continuos encabalgamientos, rimas agudas, aliteraciones, interjecciones, repeticiones y polisíndetones, es también la norma de las elecciones léxicas y tropológicas presentes de modo particular en la última parte de *El estudiante*: epítetos enfáticos (Sobejano: 330) que se expanden y multiplican para nombrar el horror, por encima del sustantivo, comparaciones, símbolos, sobrecarga sinonímica. El efecto final es la puesta “patética”: para algunos, un “error” del poeta extremeño, y para otros, el texto más acertado y mejor trabajado del romanticismo “a la francesa” de la primera mitad del siglo XIX español.

El “estrambótico poema” de Echeverría, en cambio, sigue los dictados de una *amplificatio* más azarosa y dispersa, que en primer término es visible –literalmente- en los once mil versos del poema, presidido por versos largos, con el ocasional descanso de los breves, dedicados a los parlamentos dramáticos. Si bien algunas elecciones léxicas resultan coincidentes con el poema esproncediano (los epítetos enfáticos derivados de lo “horrible”, por ejemplo), la insistencia se adueña mejor de giros, voces y expresiones que construyen un campo semántico “doctrinario”, otro *Dogma*, esta vez en verso. “Palabras simbólicas” que reponen, como un eco cansino, ese otro texto, y se repiten a su vez hasta extenuarse en éste: “orden social”, “tiranía”, “democracia”, “pueblo”, “plutocracia”, “regeneración”... Este discurso ajeno a la peripecia narrativa y dramática, hecho de versos encabalgados por una sintaxis inclusiva, construye un camino alternativo al de los personajes de la historia, pero, más allá de su *exceso*, parece justificarse –aunque con la extenuación, esta vez, del lector- en el final de la misma. Menos afortunadamente se resuelven otras inclusiones, y sus correspondientes dilataciones: por

ejemplo, el *Album* de “trovas” escrito por Don Luis, en la parte VI, leído por Adelaida, la amiga de Ángela, el cual parece funcionar como excusa para dar a conocer poemas del propio autor, una extendida miscelánea que ronda, como el texto en su conjunto, entre la queja íntima y la crítica social.

#### IV

Detengámonos, finalmente, en la operatoria del *exceso* en el diseño de los protagonistas. Al burlador de la tradición peninsular los escritores románticos incorporan otros elementos que saturan el desasosiego del modelo. En los Don Juanes de Espronceda y Echeverría nos encontramos con la *melancolía* existencial (que en Espronceda se nutre, como dijimos, del arquetipo satánico) y, particularmente en el argentino, junto con esa “voluptuosidad” del sentimiento, el imperativo de la acción pública: la gesta patriótica.

En el caso de Félix de Montemar, la escena de la seducción, tantas veces abordada, supera el mero enredo, los desplazamientos y huidas precipitadas del tipo barroco y posbarroco, los desencantos de las damas, las advertencias de los próximos y las venganzas aleccionadoras de los muertos, para convertir al héroe en el *nómada* (Argullol: 413 y ss.) de una travesía alegórica, por la que el texto se acerca, en algún sentido, al auto sacramental. Si bien, como dice Jaime Gil de Biedma, “la obra más perfecta del romanticismo español” parece dar cuenta, a través de su sarcástico protagonista, de un “pintoresco mestizaje de superseñorito y de titán” (279), triunfa, por sobre la inexistente crítica social –que Espronceda se reservará para parte de *El diablo mundo* y sus célebres *Canciones*<sup>13</sup>– el segundo de los aspectos señalados por el poeta y crítico catalán, y que llevan la peripecia donjuanesca de la lección moral y de la mera espectacularidad gótica del mal a la tragedia metafísica del romántico, escindido en la paradoja. El alucinado asedio a la mujer tapada, el ingreso en el antro donde resuenan las voces de los condenados, el matrimonio con la horrible calavera, no son sino los pasos necesarios de la empresa fáustica de quien quiere volver a robar el fuego a los dioses, ser y saber como ellos, imposibilidad que, comprobada en el final del trayecto, es intuida por el personaje desde el principio. Hay en este Don Juan, por lo mismo, *melancolía*, un *dolorido sentir* cuyo origen el poema silencia –a diferencia de Echeverría– pero que, sobre la brutalidad impiadosa de su *carpe diem*, sobreimprime, de modo oblicuo, la añoranza del pasado (el motivo garcilasiano de la *memoria del bien perdido*) y la angustia ante el porvenir, que no es otra que la angustia ante la nada. Por lo mismo, en la cuarta y última parte del texto, incrustada en medio de los desafíos temerarios con que Félix pretende igualarse a Dios y al Diablo, por partes iguales,<sup>14</sup> aparece una larga letanía ¿en tercera persona? que rompe con la monodía del estereotipo:

*¡Ay el que vio acaso perdida en un día  
la dicha que eterna creyó el corazón,  
y en noche de nieblas y en honda agonía  
en un mar sin playas muriendo quedó!* (132)

Del mismo modo, esta dualidad juega en *El estudiante de Salamanca*, en un calculado efecto de contrapunto entre textos y paratextos.<sup>15</sup> Como el canto elegíaco anteriormente referido, algunos de estos paratextos, los epígrafes de las partes I, III y IV, matizan también la naturaleza groseramente “maligna” del personaje. A modo de ejemplo, el primero de los epígrafes (“sus fueros, sus bríos, su premática, su voluntad” extraído de *Don Quijote* I, 44), vincula a ambos héroes a partir de lo que Morse Peckham denominó, como condición del

romántico, el triunfo del "self" por sobre el "role". Alonso Quijano, convertido por propia voluntad en un individuo "descomunal" es, en la lectura esproncediana, un "romántico", como Félix, cuya autodeterminación y libertad violan provocativamente las normas de su tiempo y de todos los tiempos. La locura que ha trasmutado al buen hidalgo quien, por sobre la risa, termina incorporando a sus "enemigos" dentro de la vida ilimitada y *meravigliosa* de su propia ficción, se acerca a la desmesura heroica (prometeica, satánica) de Félix, y ambos acometen, con temeridad y convicción, contra sus verdaderos adversarios: la mediocridad, el sentido común, la resignación y el conformismo de una sociedad que ya no tiene cabida para los seres excepcionales. El peregrinaje desasosegado de Montemar puede leerse, entonces, como una ¿contra?-épica del mal cuya energía se impone, más allá de todo juicio moral, como una estética. La libertad romántica es bella; el mal, como ejercicio de la libertad más paradójicamente pura, también. La superación del tabú lleva entonces al narrador a exclamar, en el final de la descripción del personaje, con voz admirativa (con voz cómplice), lo siguiente:

*Que en su arrogancia, sus vicios,  
caballescica apostura,  
agilidad y bravura  
ninguno alcanza a igualar,  
que hasta en sus crímenes mismos,  
en su impiedad y altiveza,  
pone un sello de grandeza  
don Félix de Montemar. (107)*

De este modo, el epígrafe cervantino funciona como un dispositivo analógico entre uno y otro personaje, porque, obviada la condena moral, ambos se reconocen en la autodeterminación de sus actos y la imponente con que los llevan a cabo. Espronceda, de este modo, se aparta novedosamente de una lectura ortodoxa y restrictiva del Mal, para mostrárnoslo en su doblez irónica, en la belleza surgida de su propia naturaleza contradictoria a fuerza de su aspiración, siempre fallida, de absolutos. La bondad o la maldad no interesan al autor como parámetros de juicio. En realidad, justamente, lo que se suspende aquí –y esto se "oye" en el acento del narrador- es el "juicio" en favor de la "simpatía", generada en el lector por esa "perspectiva extraordinaria" del héroe, algo que leyó muy bien Robert Langbaum en Shakespeare, en los románticos ingleses, y en toda la poesía victoriana.<sup>16</sup> Lo que se admira, como vimos, es la energía demoníaca en tanto proliferación sin tregua de una subjetividad singular (y en singular), y cuando ésta irrumpe, justifica el ejercicio del Mal, una respuesta *excesiva*, pero enaltecadora, al cabo, tras las *ilusiones perdidas*.

El Don Juan echeverriano roza como de compromiso el arquetipo satánico que modela la ironía romántica del texto esproncediano para poner en juego otras demandas. La más notable de ellas, que surca la totalidad de su producción, es, naturalmente, el conflicto entre una escritura de la intimidad y otra civil. Espronceda comienza a escribir *El estudiante* cuando regresa, junto con los otros emigrados, en 1833, década en la que se consolidará su brillante carrera dentro en el Partido Progresista, en el ala más radical y exaltada del liberalismo español. Al margen de que, como señalé anteriormente, son otros los textos que dan cuenta de sus preocupaciones colectivas, su situación en el campo intelectual se sostiene en la autonomía que le proporciona su participación en la acción política, dentro de su propio país. Echeverría, en cambio, escribe *El ángel caído* siendo ya un "proscrito", instancia que no se modificará hasta su muerte. Este

lugar de enunciación genera una estética del *exceso* por la que el carácter “proteico” y “multiforme” de su Don Juan, más apegado, en su recorrido en parte costumbrista, al de Byron, diseña un personaje y un texto que constituyen, como dijo alguna vez Carilla acerca de sus ideas estéticas, un “caudal barroso” (149) que no sólo irrita visiblemente la referida tensión característica de su obra sino que amalgama en sus once partes –“amontona”, mejor- esa diversidad “ilegible” de asuntos, tópicos, motivos, géneros, de la cual hemos hablado.

En principio, este Don Juan, es, respecto de la tradición, un Don Juan maduro que revisa críticamente su pasado (y aquí, los guiños autobiográficos respecto del autor) y se prepara para la acción futura. Mientras don Félix vive inescrupulosamente su presente –“¿tan largo me lo fiáis?”, interrogaba también el personaje de Tirso-, este otro “americano”, “Argentino” entre “Argentinos”, pone en relato las peripecias de una vida ya vivida, *racconto* que permite comprender las razones de su actual desencanto –algo que en el texto de Espronceda, según vimos, aparece a medias denotado-. El examen de su vida pasada, y la radiografía de los males de su época lo llevarán, aunque con algunos cuantos rodeos, a la decisión del final, superadora de todas las tensiones anteriores: la consagración absoluta a la Patria. Este héroe “multiforme” que, como quería Echeverría, busca representar, junto con otros personajes, “los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata”(588), deambula entre el desasosiego de su “propio yo”, la actitud paternal ante la niña y los peligros del “mundo”, la leal amistad hacia Don Luis, el gusto por el “pueblo”, el ejercicio de la poesía, la observación ácida de su entorno político e intelectual, todos ellos valores ausentes de la genealogía española donjuanesca –con la excepción del arrepentido final del personaje de Zorrilla- y, mucho más, en el cínico Montemar. Si bien Echeverría, siguiendo un antiguo precepto literario, explicita su intención de *varietas* entre lo jocoso y lo grave, lo cierto es que este Don Juan es, en esencia, el actor de una peripecia cuyas (previsibles) buenas intenciones, su “seriedad”, se imponen junto al ritmo moroso del poema. En rigor de verdad, no hay ya casi un Don Juan en este Don Juan, a menos que pensemos también el *exceso* como una operatoria de traslado actancial. Por ejemplo, hacia el “mundo”, alegoría ascética de la perdición, en la primera parte –en donde éste, con voz propia, intenta seducir a la inocente Ángela-, para luego trasmutarse en la “sociedad”, esto es, el “mundo” portador de todos los vicios, ahora histórica y políticamente circunscriptos: un brutal mercantilismo que apoya su pie gigante contra los más “sensibles” –las jóvenes y los poetas “libres”-; sujeción y complicidad con el tirano Rosas, nuevamente aquí el “minotauro”; reverencia al “dogma del cuchillo” por sobre la “razón” civilizadora; traición, en suma, a los ideales de Mayo. Estas críticas, que recorren sesgada pero sostenidamente el texto, arman un personaje social, un Don Juan en verdad “multiforme” y *excesivo* que, particularmente en un fragmento, coloca el poema de Echeverría en relación directa con *El estudiante* de Espronceda. Al margen de unos versos casi calcados del texto español –“Hojas secas desprendidas/ del árbol del corazón” (Echeverría: 598)- hay un pasaje que reescribe, en un movimiento de trasposición de lo individual a lo colectivo, de lo privado a lo público, la fisonomía canalla del personaje esproncediano. En la primera parte de *El estudiante* retrata así el narrador a Félix de Montemar:

*Nuevo Don Juan de Marana,  
alma fiera e insolente,  
irreligioso y valiente,  
altanero y reñidor,  
lleva el insulto en los ojos,  
en sus labios, la ironía,  
nada teme y todo fía*

*de su espada y su valor (106)*

Por su parte, Echeverría, en la Segunda Parte de su *Angel Caído*, reflexiona, respecto del daño que a Ángela ha inflingido la “sociedad”:

*Y frágil niña, de enseñanza aviesa,  
¿Qué pudo ser en sociedad como ésa,  
de alma egoísta, irreligiosa y muda?  
Que a lo bello y lo grande ni saluda,  
Siempre en el labio la ironía muestra,  
Y acude a combatir en la palestra  
Sin pasión ni virtud? (601)*

Las citas son más largas pero la relación es visible en estos ejemplos, aunque, claro, con perspectivas encontradas. En la descripción entera de Montemar juegan, al principio, la reconvencción y el elogio, hasta imponerse, como vimos, el segundo, mientras que en el texto de Echeverría el tono enunciativo es en todo condenatorio. Porque aquel Félix demoníaco, que bien repone Echeverría en su “bestial fiereza, [...] horrible carcajada o un sarcasmo”(601), se nos presenta aquí, a partir de la figura colectiva de la “sociedad”, como una alegoría política por la que los vicios singulares de un personaje sin escrúpulos, incluso sin “pasión” para el mal (como pensaba Sarmiento de Rosas), se trasladan a la vida histórica de la Patria, el personaje “femenino” fundamental de esta historia, la más sufriente de las muchachas empujadas al abandono, al engaño y a la crueldad de un Don Juan inmisericorde que olvidó sus promesas (sus “Mayos”).

Mientras el héroe esproncediano llega al término de su peregrinaje hiperbólico para no retornar de su propia condena a muerte, y se convierte en la alegoría romántica de la finitud humana (aun cuando su “ánimo” resiste, “jamás vencido”, v. 1626) en el texto de Echeverría se libra otra batalla, con la fe puesta en un porvenir venturoso del que adolece Montemar: la de un redimido burlador llamado Don Juan, poeta romántico y proscrito, liberal y progresista, contra un “minotauro” quien, con la complicidad de la “sociedad” y su corrupción, instauran la “barbarie”, frente a las ideas de la civilización emancipadora.

El escepticismo idealista, genial expresión de Echeverría para designar la tensión romántica entre deseo e imposibilidad, se resuelve en Montemar dando la razón al fracaso del conocimiento –la mujer tapada, el misterio, decía Salinas, es la muerte-. *Lo sublime* se define en este caso por el *exceso* de un deseo, el del conocimiento, y el castigo para esa aspiración desmedida es la nada. En Echeverría, en cambio, ese deseo, pura materia de un porvenir también *sublime*, se impone, en la “Vita Nova” con la que sugestivamente concluye el texto, con la esperanza de la Regeneración, en la que el bien privado se justificará solamente a través del bien público. La poesía de la intimidad, construida en la primera persona de la desolación, la pérdida de las ilusiones y la conciencia de finitud, se reafirma, en este texto de Echeverría, como un *microcosmos* que cifra el *alma del mundo* y también, poderosamente, el destino de un país:

*¡Qué bello para ti será ese día!  
¡Qué grande, intensa, incógnita alegría,  
Alma mía, te espera! (708)*

---

## NOTAS

1. Lo escribe Halperin Donghi en estos términos, tan en sintonía con la imagen íntegra que nos llega del autor: “No se trataba de la mera formulación de algo que ya regía antes de ser expresado; era preciso formular los artículos de la fe y a la vez crear la fe [...] Era la tarea de la nueva generación, pero era, además, la tarea, la ‘misión’ de Echeverría” (25-26). Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, por su parte, trasladan, ampliándola, esta cuestión, a la figura de la paradoja romántica. Para Echeverría era urgente “construir a partir de cero una cultura, romper con la tradición colonial y fundar en el ‘desierto’ [ante] [...] el vacío del sistema filosófico y la inexistencia de una ‘razón argentina’ [...] La paradoja exige que el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentina, y al mismo tiempo, la funde” (25-26).

<sup>2</sup> En su ensayo “La leyenda de Don Juan” dice, acerca de los Donjuanes españoles de Espronceda y Zorrilla: “Confesamos que si hubiéramos nacido españoles, no hubiéramos soñado en tocar tal asunto, o al hacerlo habríamos procurado regalar a nuestra patria un Don Juan digno de hombrearse con el mejor del mundo. Pero contentarse con desmembrar y mutilar las colosales figuras de los Don Juanes transpirenaicos e insulares, reducir a mezquinas miniaturas sus vastas proporciones, es cosa que da lástima” (Echeverría, 1951: 508). Sin embargo, en el siguiente artículo, “La situación y el porvenir de la literatura hispano-americana”, polemizando con Alcalá-Galiano (neoclásico primero, luego romántico en tiempos de la emigración), subraya: “Las únicas notabilidades verdaderamente progresistas en la literatura contemporánea de su país son Larra y Espronceda, porque ambos aspiraban a lo nuevo y original, en *pensamiento y forma*” (1951: 510)

<sup>3</sup> A partir del ejemplo de Byron, es posible pensar en la convencionalización de la figura de autor en el romanticismo, desde una representación que genera vidas similares y/o interpretaciones críticas de esas vidas en clave byroniana. Las máscaras poéticas del romanticismo, en su ilusión de confesionalidad, son, asimismo, deudoras de esta convención. Resulta interesante observar, en este sentido, la confluencia entre las hagiografías proporcionadas sobre Espronceda y Echeverría, apoyadas, sin embargo, en peripecias vitales comprobables: amores desastrosos, exilios, viajes, convicciones ideológicas y políticas progresistas. La representación autoral del español—que a su vez tuvo, como era esperable, su “contraleyenda”—se encuentra muy bien reflejada en las palabras de Pedro Salinas, en un canónico artículo de 1961: “¿Qué sacamos del rápido repaso de esos hechos? Tres notas esenciales. Su amor, apasionado, turbulento, contrariado y vencido por la vida. Su existencia de constante lucha y abierta rebeldía contra casi todo lo que le rodeaba. Y el fin antes de tiempo, la llegada brutal de la muerte, de esa muerte romántica que se complació en tronchar tantos destinos de grandes poetas [...] [y que] era la mejor y más oportuna solución para aquellas existencias arrebatadas, que se consumían como llamas y que debían acaso vivir menos años, porque habían vivido mucha más vida” (267) Por su parte, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano recortan con agudeza similar perfil para Echeverría y subrayan el carácter “autoconciente” de estas construcciones de identidad: “Apasionado y melancólico, Echeverría se representa como un ‘sensible’ e incurre en todos los tópicos de esa dolencia cultural que, en Francia, se llamó el mal del siglo: la pérdida de las ilusiones, las fantasías de muerte y de huida del mundo, la enfermedad física y la ansiedad espiritual. Tipología literaria más que psicológica, de todos modos [...] llegó a sobreimprimirse como una naturaleza” (30).

<sup>4</sup> En 1834 publica Larra una novela de corte caballeresco, *El doncel de Don Enrique el doliente*, cuya protagonista femenina se llama, también, Elvira. Evidentemente, era éste un nombre literario concurrido en el siglo, por lo que el estudio de “fuentes”, en este caso, resulta muy resbaladizo.

<sup>5</sup> Jorge Monteleone (2002) analiza muy bien este motivo, tan gótico, preñado de seres infernales procedentes de la mitología germánica, como una proyección, “una expansión de la mirada subjetiva romántica”, que se combina con la mirada, idéntica, sobre la “pampa”. La lectura de *El estudiante* por parte de Echeverría hubo de resultar, en este estadio de la producción echeverriana, imposible, porque el poema (o sus preliminares) comenzó a circular recién a partir de 1836. Por lo demás, en lo que obedece a posibles “influencias” de uno sobre otro, en este período, resulta por lo menos sugerente el hecho de que *La Cautiva* se reeditara en Cádiz en 1839 y que el mismo Espronceda escribiera un poema con ese título, aunque, claro, trasladado al conflicto entre moros y cristianos, que pobló la literatura española desde la Edad Media. No he encontrado información alguna respecto de las lecturas “americanas” del autor. Se sabe, de modo general, que los emigrados españoles en Londres participaron fluidamente en el proyecto editorial del alemán Rudolph Ackermann, cuyo mercado fueron los países americanos en proceso de emancipación (Alborg: 96). Sin embargo, Espronceda se mantuvo más bien separado de los emigrados mayores, e, insisto, desconozco datos sobre posibles contactos con nuestro campo cultural en ese período.

<sup>6</sup> Según apunta en su estudio preliminar Leonardo Romero Tobar, existió una versión dramática estrenada en 1838 y escrita en colaboración con Eugenio Moreno López. La existencia de este otro texto explicaría mucho de la retórica “teatral” del poema narrativo que estamos trabajando.

<sup>7</sup> En nuestra opinión, la figura de Lucifer encarna de modo ejemplar la tensión dialéctica que en torno a la identidad cifra la ironía romántica, entendida como el conocimiento desmitificador de la fragmentación identitaria (Cfr. para su ampliación Romano, 2003). Quien se es en el presente es, también, quien se fue alguna vez: el ángel de la luz y el de la noche, desdoblamiento de una subjetividad cuya “sublime” paradoja –deseo e imposibilidad– entraña la tragedia del romántico, Prometeo destinado a la muerte, como lo lee Argullo. Esta doble condición de Lucifer origina el gesto (ya ejercitado por los barrocos) de la *melancolía*. Mario Praz, con acostumbrada brillantez, estudia en el capítulo “Las metamorfosis de Satanás” (75-103) la genealogía de las representaciones del personaje bíblico en la literatura europea y sus resonancias en Lord Byron, tanto en su imagen de autor como en sus ficciones literarias.

<sup>8</sup> De esta epopeya terminal da cuenta también Pedro Salinas: “...el hombre rebelde y atormentado no tiene más solución al enigma que otro nuevo enigma: la muerte. La realidad, el mundo, la vida, no entregan su misterio, por mucho que se le persiga. O la clave de ese misterio es sencillamente la muerte. Pero la muerte final como término absoluto de la vida y no como tránsito a otra vida superior y eterna. Es la muerte del romántico en plena rebeldía, en desesperación, la terrible muerte sin futuro” (260-1).

<sup>9</sup> Jorge Monteleone denomina así, en intersección con el concepto de “imagen” o “figura” de escritor, “al sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el *corpus* poético de un autor –donde el pronombre de primera persona es el dominante–. Se vincula con el ‘sujeto social’ o ‘simbólico’ en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez, el ‘autor’ (o figura autoral) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje” (2003: 119).

<sup>10</sup> Es Susan Kirkpatrick quien define de este modo las figuraciones de la subjetividad romántica. En nuestra opinión, el sujeto prometeico y el alienado planteados por la autora son también representaciones, aunque trágicas, de esta duplicidad irónica: el primero, por cuanto aspira, vanamente, a ser “otro” superior a sí mismo y, el segundo, porque, etimológicamente, se mueve en un doble lugar, “ajeno” a sí, en medio de tensiones irreconciliables.

<sup>11</sup> Esta cuestión ha sido, por su importancia, objeto de minuciosos estudios puntuales (Varela Jácome, Casaldueiro, 1967, Paul Illie) a los cuales remito para su lectura ampliada.

<sup>12</sup> Casaldueiro destaca con una acertada metáfora el efecto de dicho episodio rítmico, que se incrusta en el proceso general de “aceleración progresiva” característico del texto en su conjunto: “Hay, por decirlo así, un cierto goticismo; no quiero establecer ninguna relación con la Edad Media, quiero sugerir un cierto verticalismo y alargamiento [...] El siglo XVIII, guiado por los sentidos y por la razón, dependió de la línea horizontal: el XIX, en cambio, comenzando por el Romanticismo, siglo de grandes anhelos y de tumultuosas pasiones, hace suya la línea vertical, la línea que expresa las máximas aspiraciones” (1967: 177).

<sup>13</sup> Nos parece en este sentido un poco forzada la interpretación alegórico-política de Vasari respecto del poema, en un artículo donde busca correspondencias entre personajes y ámbitos espaciales del texto con la España conservadora y católica que como liberal extremo Espronceda pretende desfenestrar. No obstante, sus apreciaciones sobre *El diablo mundo* podrían enlazarse muy bien con el “mundo” de *El ángel caído*. Luis García Montero lee, por su parte, la totalidad de la obra esproncediana como un gesto político, pero de alcances más vastos. Tras el período ilustrado, el creciente ascenso de la confianza en el sujeto se fractura en el Romanticismo, que, según este autor demuestra, en su individualismo autista, la dificultad de sostener un contrato social: “Hemos pasado de la sociedad feliz a la sociedad fracasada de los románticos: ya no hay fe en que las libertades privadas puedan equilibrarse con los intereses públicos [...] El Romanticismo es la primera crisis en el interior de la ideología moderna y, más aún, supone la toma de conciencia de que la Modernidad sólo puede concebirse a sí misma como crisis, como desarmonía. El optimismo será envenenado por la lucidez” (160-162). Cabe agregar que las relaciones entre liberalismo y romanticismo, especialmente las concernientes a la llamada “ominosa década” de la emigración, han sido brillantemente expuestas en libros de Llórens, que examina como pocos los diversos recodos del campo intelectual del período.

<sup>14</sup> “Grandiosa, satánica figura./ alta la frente, Montemar camina./ espíritu sublime en su locura./ provocando la cólera divina./ fábrica frágil de materia impura./ el alma que la alienta y la ilumina/ con Dios le iguala, y con osado vuelo/ se alza a su trono y le provoca a duelo”, se dice, por ejemplo, en los versos 1245 y ss: 142.

<sup>15</sup> En otro lugar (2003) me he detenido justamente en esta disposición que no es sino una de las muchas figuraciones irónicas que pueblan el poema, analizando, justamente, el funcionamiento diverso de los epígrafes respecto del cuerpo textual.

<sup>16</sup> Véase especialmente uno de los capítulos dedicados al monólogo dramático, “El elemento dramático: la verdad como perspectiva”: 239-270.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBORG, Juan Luis (1980), “Desarrollo histórico del romanticismo español”, en Historia de la literatura española. Madrid: Gredos: 72-185.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO Beatriz (1997), “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, en Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Barcelona: Ariel.
- ARGULLOL, Rafael (1990). El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo. Barcelona: Destino.
- CARNERO, Guillermo (1999), “Introducción”, en Espronceda. Poesía y prosa. Madrid: Cátedra
- CARILLA, Emilio (1965), “Ideas estéticas de Echeverría”, en Estudios de literatura argentina (Siglo XIX). Tucumán: UNT: 149-162.
- CASALDUERO, Joaquín (1951). Forma y visión de "El diablo mundo" de Espronceda. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- ----- (1961). Espronceda. Madrid: Gredos.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1951). Obras completas de Esteban Echeverría. Bs. As.: Zamora.
- ----- (1850, 1972), “El ángel caído”, en Obras Completas. Bs. As.; Zamora: 587-710.
- ESPRONCEDA, José de (1840, 1992), “El estudiante de Salamanca”, en Obras poéticas. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Planeta: 103-153.
- FOUCAULT, Michel (1989), “¿Qué es un autor?”, en Revista Conjetural, I, agosto: 87-111-
- GARCIA MONTERO, Luis (2000), “José de Espronceda y las contradicciones de la modernidad”, en El sexto día. Historia íntima de la poesía española. Madrid: Debate.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980), “El mérito de Espronceda”, en El pie de la letra. Barcelona: Crítica: 275-285.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1951), “I. Echeverría en su generación”, en El pensamiento de Echeverría. Bs. As.: Sudamericana: 13-43.
- ILLIE, Paul (1972), “Espronceda and the romantic grotesque”, Studies in Romanticism, XI: 94-112, citado en Zavala, Iris: 163-4.
- JITRIK, Noé, (1970), "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en Estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna: 139-178.
- ----- (1967) , Esteban Echeverría, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. Madrid: Cátedra.
- LANGBAUM, Robert (1957, 1991). La poesía de la experiencia. Granada: Ediciones del Guante Blanco.
- LLORENS, Vicente (1979). El romanticismo español. Madrid: Fundación Juan March/ Editorial Castalia.
- MONTELEONE, Jorge (2002), “Esteban Echeverría: Aquelarre en la pampa”, Revista digital Everba.
- ----- (2003), “La hora de los tristes corazones: el sujeto imaginario en la poesía romántica argentina”, en Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 2. La lucha de los lenguajes. Bs. As.: Emecé: 119-124.
- PRAZ, Mario (1948, 1969). La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica). Caracas: Monteávila.
- PRIETO, Adolfo (1996), “2. Esteban Echeverría”, en Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850. Bs. As.: Sudamericana, 125-150.

- RICO, Francisco y ZAVALA, Iris (1982). Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo. Volumen V. Madrid: Editorial Crítica.
- ROMANO, Marcela (2003), "Las ilusiones perdidas. Figuras de la ironía romántica en Espronceda", en Revista del CELEHIS, 12, 15: 67-83.
- RUBIONE, Alfredo (1992), "Las ficciones de la referencia: Esteban Echeverría y el origen del paisaje nacional", en SyC, 3: 93-100.
- SALINAS, Pedro, (1961), "Espronceda (la rebelión contra la realidad)", en Ensayos de literatura hispánica (del Cantar del Mío Cid a García Lorca). Madrid, Aguilar: 259-267.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970). El epíteto en la lírica española. Madrid: Gredos.
- VALERA JÁCOME, Benito, ed. (1974) "Introducción", en José de Espronceda. El estudiante de Salamanca. Madrid: Cátedra.
- VASARI, Stephen, "Pasado y presente de El estudiante de Salamanca", en Francisco Rico, Historia y crítica de la literatura española. Volumen 5/1 Romanticismo y realismo. Primer Suplemento, al cuidado de Iris Zavala. Barcelona: Crítica, 1994: 134-8.