

Conflicto y subjetividad en *El ángel caído* de Esteban Echeverría

Daniel Mesa Gancedo

Ante un poema “colosal”, como es *El ángel caído* de Esteban Echeverría,¹ la postura del crítico puede oscilar entre la reticencia amedrentada y —eventualmente— la admiración opaca. Ambas actitudes eluden la lectura. Por eso, lo que yo aquí me propongo es, apenas, dar testimonio de una lectura efectiva, orientada por dos principios fundamentales: la consideración —que sostuve en otro artículo (Mesa Gancedo 2008)— del poema extenso del siglo XIX americano como una forma-género de carácter experimental y de enorme carga ideológica; y, en segundo lugar, la virtualidad de la expansión subjetiva como fuerza disolvente de la por entonces cada vez más precaria unión entre extensión y poesía épica. Mi propuesta, entonces, prolonga el estudio que dediqué entonces a poemas del primer tercio de siglo (de Andrés Bello, José María Heredia y el propio Echeverría) hacia un texto que, desde su propia concepción, parece querer desbordar, en unas circunstancias históricas y estéticas nuevas, no pocos de los límites que en aquellas obras habían todavía quedado relativamente intactos.

Puesto que la dimensión del poema *El ángel caído* es uno de sus aspectos fundamentales, conviene, quizá, comenzar recordando que a Echeverría probablemente no le resultarían extrañas las ideas de Friedrich Schlegel —a quien había citado en la “Advertencia” a *La cautiva*— sobre la importancia de la magnitud en la obra artística, contra la recomendación conceptista barroca que asociaba bondad y brevedad: “Ironía es la forma de la paradoja. Paradójico es todo aquello que es a la vez bueno y grande” (frag. 48; 74).² Podría considerarse que en su más ambicioso proyecto (la trilogía formada

1 Su primera edición —la única que existe, si no me equivoco, y por la que citaré en lo sucesivo, consultada en su versión digitalizada— tiene más de 500 páginas. En algunos lugares se habla de 8000 versos; en otros de más de 11000, porque al parecer Juan María Gutiérrez no lo editó completo.

2 “Fragmentos del *Lyceum*” (1797), en Arnaldo (72-77). El deseo de amplitud, elevación, organización de un conjunto es también señalado por Schlegel como aspiración de la poesía romántica (fragmento 116 del *Athenäum*, 1798; *ibid.* 137).

por *La guitarra*, *El ángel caído* y el inédito —o no realizado— *Pandemonio*) Echeverría se había propuesto conjugar (irónica, paradójicamente) esos dos principios, lo “grande” y lo “excelente”. Esa aspiración condecía también con la idea de la “poesía universal progresiva” defendida por Schlegel como núcleo del programa romántico, basado en el “arbitrio del poeta” como máxima ley para desplazar a la epopeya del centro del canon genérico:

Como la epopeya, sólo ella [*i.e.*, la poesía “universal progresiva”] puede devenir *espejo de la totalidad del mundo* circundante, *imagen de la época*. Y es, eso sí, *superior su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética* entre lo representado y lo que representa, en el centro, libre de todo interés real e ideal, y puede potenciar una y otra vez tal reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos (fragmento 116 del *Athenäum*, 1798; *ibid.* 137, énfasis mío).

Como habrá ocasión de ver, el reflejo totalizante del mundo y de su época será la aspiración también de Echeverría, quien había dejado muestra de la asimilación de esos principios en una carta a Juan María Gutiérrez, que hay que volver a citar:

En poesía para mí, las composiciones cortas siempre han sido de muy poca importancia, cualquiera que sea su mérito. Para que la poesía pueda llenar su misión profética, para que pueda obrar sobre las masas y ser un poderoso elemento social, y no como hasta aquí, entre nosotros y nuestros padres, un pasatiempo fútil y, cuando más, agradable, es necesario que la poesía sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales (Carta citada por Juan María Gutiérrez, en Echeverría 1874, xcv).³

Desde ese momento en que defiende ante Gutiérrez su interés por las “formas colosales”, Echeverría no hará sino incrementar su ambición: tras *La cautiva* (1837) —de poco más de 2000 versos— se propone la trilogía ya mencionada, cuyo núcleo lo constituye *El ángel caído*. Si seguimos a Romero Tobar,⁴ para la década de los 40, que es cuando Echeverría empieza

3 Escrita poco antes de la aparición de *Los consuelos* (1834), según Gutiérrez. La carta, en la versión digital publicada por Leonor Fleming, lleva la fecha de 21/1/1837.

4 Cf. Romero Tobar: “[...] los intentos por continuar la escritura épica no fueron sino anacronismos y desenfoces, tal como ha calificado Díaz Larios el proyecto épico sobre Hernán Cortés que ocupó a García Gutiérrez durante su estancia americana de 1845 a 1846” (Romero Tobar 197).

a desarrollar su proyecto, la epopeya era considerada en el mundo hispánico un género anacrónico y desenfocado. La trilogía inconclusa de Echeverría, y en particular *El ángel caído*, aspira a superar el modelo genérico, compitiendo en extensión con esos productos anticuados o incluso con las grandes epopeyas nacionales del último cuarto de siglo XIX (*Martín Fierro*, 1872-1879, 7000 vv.; *Tabaré*, 1888, 5000 vv.).

Pero aún más importante es que en ese ambiciosísimo proyecto, Echeverría quiere dejar atrás también los límites de lo narrativo-descriptivo y asume un componente épico-filosófico (apropiado para “volver sensibles las ideas abstractas”, como señaló Van Tieghem 363), teñido también de una intensa y compleja subjetividad (la del protagonista y la del poeta). De esa combinación emerge el conflicto como fuerza dinámica que ha de mover el poema a muy diversos niveles,⁵ para —como quería Friedrich Schlegel— convertir su poesía en “espejo de la totalidad del mundo circundante”, en definitiva, de la nueva nación argentina,⁶ sometida por entonces a la tiranía de Juan Manuel de Rosas, contra la cual el poema es una llamada explícita a la lucha.

Esa llamada a la lucha se concentra en un relato de redención de un personaje mítico moderno: don Juan, a juicio del autor, un “tipo” perfecto tanto desde la perspectiva social como individual. En un texto en prosa —probablemente relacionado con la preparación del poema— Echeverría realiza un censo de fuentes sobre el personaje, que se convierte en una denuncia contra la incomprensión española respecto de la virtualidad de una figura que ellos crearon, pero que solo entendieron los franceses y, aun más que estos, Byron. Con ellos se quiere medir el argentino:

Confesamos que si hubiéramos nacido españoles, o no hubiéramos soñado en tocar tal asunto o al hacerlo habríamos procurado regalar a nuestra patria un D. Juan digno de hombrearse con el mejor del mundo. Pero contentarse con desmembrar y mutilar las colosales figuras de los D. Juanes traspirenaicos e insulares, reducir a mezquinas miniaturas sus vastas proporciones, es cosa que da lástima. [...] ¿Cómo podrían comprender de un modo vasto y sintético la

5 Me refiero al conflicto de enfoque, ciertamente, entre subjetividad y objetividad; pero también las diversas variaciones sobre el conflicto como tema y hasta como estructura del poema largo.

6 *El ángel caído* prolonga, a partir al menos de 1844, el intento de construir un panorama de la sociedad argentina que ya estaba en *La cautiva*. Si allí se exploraba el lado “campesino”, aquí explícitamente se tratará de la vida en la ciudad contemporánea.

grande idea personificada en D. Juan? Todas las grandes revoluciones de la filosofía y el arte en los tres últimos siglos en Europa y en lo corrido del actual, pasaron inapercibidos para los pensadores y poetas hispanos (Echeverría 411).⁷

El poema quedó inédito en vida de Echeverría, pero quienes pudieron leer algunos fragmentos manifestaron una respuesta muy alejada de la extraordinaria expectativa que el autor había cifrado en él. Mitre, Pacheco y Obes o el propio Gutiérrez expresaron serios reparos. Solo Sarmiento, entonces, detectó algún valor positivo, de carácter alegórico (el ángel caído del título sería la “patria de sus sueños”).⁸ Podría decirse que desde el mismo 1844, fecha de las primeras noticias sobre *El ángel caído*, el poema parece convertirse en una especie de “monstruo” literario condenado a mantenerse lejos de la vista (*i.e.*, de la lectura). Menéndez Pelayo lo condenó como “farragosa composición [...] punto menos que ilegible [...] en la que nada interesa” (380),

[...] ni la fábula, que es insulsa y desatinada; ni la construcción del poema, que es informe y sin ningún género de unidad orgánica; ni las ideas filosóficas, que son un barullo caótico y pedantesco, último residuo de lecturas mal digeridas; ni la dicción poética, que es arrastrada, débil, palabarrera (Menéndez Pelayo 380-381).⁹

7 Este pasaje tiene su paralelo en verso en el canto II del poema (Echeverría 70), donde el poeta enumera hasta once autores que han tratado el tema, para distanciarse explícitamente de ellos.

8 “El ángel caído, es una beldad que ha pecado, y que se arrepiente; pero en el título sólo, ¡quién no ve a la patria de sus sueños, sólo que no se atreve a hacerla prostituta impúdica, como Jeremías, el cantor hebreo! Le tiene lástima todavía, y pide perdón por ella” (*apud* Lanuza 158). Mitre, sin embargo, lamentó la condición “jadeante” y “dolorida” de la musa de Echeverría (Lanuza 135): el general Pacheco y Obes consideró “la falta de oportunidad de una poesía semejante, atendida tan sólo a problemas sentimentales y personales” (Lanuza 149). El propio Gutiérrez, que lo editaría póstumo, cuando por fin pudo leer alguna porción significativa del poema, hacia finales de 1846, no dudó en ponerle algunos reparos, que trasladó directamente a su autor: “He leído los trozos del Ángel caído. Todo lo que es del resorte de la poesía, como yo la entiendo, es bello en él; pero aquellas historias de la escalera de la vieja, de la cama del negro, etc., no entran en mi reino. Usted me dirá que él, ése es el arte, que es ésa la sociedad: pero hay que contestar a esto con el buen sentido, ¡superior siempre a las teorías artísticas! o más bien, guía de ellas, cuando se deja oír. Ni el pasaporte del talento dejará pasar esas aberraciones flamencas de sus cuadros. Salvo yerro” (Valparaíso, enero 15, 1847; Fleming, ed. 2010).

9 El crítico español fue mucho más elocuente de lo que permite suponer el resumen de Lanuza: califica *El ángel caído* —como el resto de los poemas largos de Echeverría— de

Semejantes opiniones no favorecieron, desde luego, el interés por el poema. Giusti (1956) lo incluía en el grupo de “audaces e informes composiciones” que habían interesado a Echeverría en sus últimos tiempos, y sólo “con buena voluntad” se atrevía a calificarlo de “sátira épica”, caracterizada por la mezcla y la heterogeneidad de toda índole. A su juicio, sólo podrían salvarse “con simpatía y rigor crítico”, “algunas bellas páginas descriptivas”, como los “retratos de mujeres”, a los que pone a la altura de los del padre Arolas. Arrieta (1958) le dedicó alguna atención más minuciosa: transcribió algún fragmento inédito, señaló también su carácter misceláneo (pero sin censurarlo); consignó que era un poema “casi ignorado”, “leído enteramente por pocos, muy pocos argentinos”; pero, en cambio, también se hizo eco de un eventual rescate en la elogiosa reseña que en 1911 le dedicara Georges Gendarme de Bévotte, en su monografía *La légende de don Juan*, quien destaca —como Sarmiento— la novedosa proyección política del mito:

[...] Le don Juan argentin échappe par l'action aux rêves vains et morbides... don Juan a donc trouvé, en dehors de l'amour, la vérité et le bonheur. Les romantiques européens n'avaient vu aucune issue a son incurable amertume, ou bien l'avaient sauvé par la foi. Le nouveau monde lui ouvre une autre porte de salut: le patriotisme et la lutte pour la liberté. (*apud* Arrieta)

Unos años después, Jitrik (1967) siguió señalando el carácter mixto del poema: “reúne en sí la insaciable inteligencia con la exaltación de la sensualidad” más el intento de “explicar el modo de ser y la crisis del argentino, su historia y su paisaje”, lo que “sofoca toda poesía”. Y a partir de ese momento el poema desaparece de la lectura casi hasta finales de siglo. Sólo un autor ha dedicado una monografía al poema (Rubione) que, tras reseñar los rasgos principales del texto, lamenta que sea “un texto desconocido en la literatura argentina” y que los escasos comentarios coincidan en subrayar la “escasa calidad” del resultado (302). Rubione, en cambio, va a valorar su carácter mixto y analizará con detalle la estructura del poema, en la que subraya el procedimiento de *mise en abîme* y el intenso componente metatextual;

“aborto”, carente “de genio épico”, pero “peor que los restantes”. Ironiza además diciendo —como se dijo de *La chute d'un ange* de Lamartine, pero “con mucha más razón”—, que “no es la caída de un ángel, sino la caída de un poeta” (380), porque “había perdido enteramente la brújula, y era [...] una de las más señaladas víctimas del furor épico, trascendental y simbólico” (380).

volverá a poner por delante del componente sentimental el aspecto político y señalará dos fuentes posibles —alejadas del *corpus* donjuanesco— que hasta entonces la crítica no había señalado: *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín y *El amor de la estanciera*, de autor anónimo (306). Recientemente Barcia (2005) confesaba no haber dado “sino con dos lectores” (635) que hubieran leído completo el proyecto formado por *La guitarra* y *El ángel caído* y Emiliozzi (2010) valora el “juego de diferentes voces textuales” y el “fuerte acento americano y profundamente argentino” del poema (27), recordando lo que ya viera Sarmiento: que el verdadero “ángel caído” del poema es “la Patria”, “a la que incita a levantarse con el esfuerzo de sus hijos”.

Por todo ello, quizá podría tomarse *El ángel caído* como emblema de algunas cuestiones que cabe suscitar aquí: la difícil legibilidad —aun en su mismo contexto de producción— de esos poemas que querían desplazar al género épico del centro del canon; su eventual condición monumental (un objeto que se elogia o se denuesta, a veces sin intentar comprenderlo) o incluso de la concepción de la lectura como pugna o lucha del lector con el texto (con el género), tal vez una batalla aún no librada por lo que respecta a este poema.¹⁰

Eros, epos, ethos: el conflicto como origen del poema

En cartas a sus amigos, Echeverría habló a menudo de su proyecto concreto: dio información sobre las dificultades que hubo de ir sorteando para componer el poema¹¹ e incluso de los conflictos con algún eventual

10 Batticuore deja constancia de que hacia 1844 Echeverría “tiene una enorme confianza en sí mismo: se considera el mejor y no está dispuesto a que ese reconocimiento le sea arrebatado por ninguno” (Batticuore 19). Myers por su parte señala: “[...] en una vida marcada por tantos naufragios, éste, el fracaso final de la obra que lo debería haber consagrado *poeta* ante los ojos de la posteridad, es, finalmente, el mayor de todos ellos” (Batticuore 73). Para una perspectiva más amplia sobre la recepción de Echeverría, puede verse Iglesia (2014).

11 Proyectos inmediatos de carácter didáctico obligan a interrumpir la escritura, con riesgo para la obra: “Redacto la obra de enseñanza. Siento tener que suspender mi *Ángel caído* porque [estaba] de *vena*, y después sabe Dios si lo podré” (Carta a Gutiérrez, 30/6/1844). A finales del mismo año, consigue liberarse de esas obligaciones, pero siente el paso del tiempo como un obstáculo que habrá también de ser vencido: “Como me he desembarazado de ese trabajo he vuelto al *Ángel caído*, interrumpido desde marzo.

dedicatario.¹² En esas cartas, el autor defendió reiteradamente su construcción colosal, en la que cifraba la culminación de su escritura poética.¹³ Por

Voy a dejar la vida disipada y loca que he tenido muchos meses y a trabajar, porque me voy consumiendo y envejeciendo por demás” (24/12/1844). Cuando cree haberlo concluido confiesa a su corresponsal: “No vaya Vd. a imaginarse que he invertido años en escribir el ÁNGEL CAÍDO: ha corrido más de uno sin acordarme de él, y nunca he trabajado seguido arriba de dos meses” (junio 1846; Echeverría 1870, 6). Rubione asume que “lo finalizó” en 1846, pero Arrieta cree que “debió trabajar en él hasta 1850, poco antes de su muerte, en que lo remitió a Félix Frías, entonces en París, donde iba a encargarse de su impresión” (Rubione 302).

- 12 Le escribe a Vicente Fidel López: “Desearía dedicarle el *Avellaneda*, pero temo que eso tenga algún inconveniente por la situación de su padre o cualquiera en que V. pueda hallarse en lo porvenir. Dígamelo francamente como amigo, en contestación. En tal caso de inconveniencia le dedicaré el *Ángel Caído* para lo cual todavía hay tiempo, porque escribiré a Frías por el Paquete. No lo hice al mandarlo, como lo deseaba, por no desairar tan abiertamente a Pacheco a quien como V. sabe se lo había dedicado cuando creía que era mi amigo: así es que lo mandé sin dedicatoria alguna. Hoy nada me importa lo que Pacheco pueda sentir viendo otro nombre al frente de aquella obra. En fin, amigo elija” (v. Fidel López, s. f.; en Palcos 245). El desencuentro con Pacheco y Obes podría estar relacionado —entre otras cosas— con el juicio que *El ángel caído* le mereciera al general, según recoge Lanuza (citado más arriba). Según Lanuza, Echeverría contestó: “Comprendo muy bien que Vd. por deber y posición mire con indiferencia y aun repuebe todo acto y todo pensamiento escrito que no se resume en la guerra. Pero permítame que le diga que yo, artista solitario y caprichoso, a nadie tengo que dar cuenta, ni del pensamiento que mueve mi pluma, ni de la inspiración que hace vibrar las cuerdas de mi lira. Harto respeto y consideración tributo al sentimiento público y a las exigencias de la situación, no publicando nada de lo que escribo” (Lanuza 149).
- 13 La extensión del poema fue aumentando orgánicamente, casi al hilo de la redacción: al principio, contaba con organizarlo en cuatro partes y su extensión parece relativamente ajustada: “Concluyo la segunda y más difícil de las 4 en que pienso desarrollar el asunto” (a Juan María Gutiérrez, 21/3/1844); “He concluido la 2.^a parte del Ángel caído. Tendrá como 1500 versos” (a Juan María Gutiérrez, 3/4/1844; Fleming ed. 2010). Al cabo de dos años esa extensión casi se ha triplicado y el poeta hace gala de su voluntad colosal: “Usted lo anuncia de 6 mil versos. Llevo escritos como 10 mil en 8 cantos, y tendrá hasta 12, presumo, porque se me ha puesto alargarlo” (a Juan María Gutiérrez, 1/11/1846; Fleming ed., 2010). En una carta anterior (del mes de junio de ese 1846, citada por Gutiérrez en su edición del poema) había dado el poema por terminado (Echeverría 1870, 6), a pesar de que había pensado darle “más extensión”, porque —dice— ha caído “en hastío completo de versos y de pluma” (lo que relaciona con la imposibilidad de construir una literatura propiamente americana en las circunstancias políticas por las que entonces atravesaba Argentina). En esa misma carta, incluso, anunciaba algunos de los posibles desarrollos en relación con el proyecto de trilogía: “[...] es la continuación de la GUITARRA; pero entre uno y otro poema quedan en blanco algunas paginas de

ello, puede considerarse que el conflicto define de diversos modos la propia existencia de este texto y se extiende por su vasta superficie, integrándose en la materia, afectando a la propia construcción del poema,¹⁴ del protagonista y de la propia subjetividad del yo poético.¹⁵

Muy pronto se inscribe esa conciencia de la contradicción y la controversia en el poema y desde ese momento se convertirá en una fuerza que

viaje por Europa que no me determino a intercalar en la tercera parte de esta obra por muchas razones” (7). Esas páginas pueden ser la “Peregrinación de don Juan”, “bosquejo abandonado del póstumo Ángel caído”, según Arrieta (1958), que transcribe algún fragmento. Jitrik (1967) informa de que “además de la versión de Gutiérrez existe un manuscrito en el Archivo de la Nación en el que hay más versos; todo un fragmento que Gutiérrez incluye en *Poesía Americana* (vol. 2) y al que se refiere Sarmiento en sus Viajes” (“Carta a López”, E. B. de Meyer, *La Prensa*, 17/11/63). Echeverría afirmaba en su carta a Gutiérrez que los principales personajes reaparecerán en *Pandemonio*, que dará fin al “vasto cuadro épico-dramático en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata” (Echeverría 1870, 7). Al lado de esa vertiente “urbana”, llega también a anunciar un “apéndice” a *La Cautiva* para desarrollar mejor el lado “campestre”. Que la extensión real del poema aún está por establecer lo demuestran las diferentes opiniones de sus críticos (¿lectores?) modernos: si Arrieta o Menéndez Pelayo dicen que tiene 8000 versos, Jitrik afirma que tiene 11000 y Giusti (1956) “no menos de once mil”. El cómputo exacto sería inútil si no lo acompañara una verdadera labor de edición crítica, que al parecer debería extenderse al resto de la obra de Echeverría: “[...] la decisión de organizar los manuscritos simplemente según un orden temático y genérico, sin examinar a fondo la naturaleza precisa de cada uno de ellos, ha generado entre los críticos e historiadores posteriores más de un equívoco. Por un lado, resulta evidente que muchos de los materiales incorporados allí han sido cercenados, a veces en función de un criterio moral, otras en función de un criterio estético: es decir, la selección de los materiales a ser conservados [en las *Obras completas*] respondió más a la visión literaria de [Juan María] Gutiérrez [su editor] que a aquella de Echeverría. El caso de *El Ángel Caído* es el más notorio: trozos enteros de ese poema fueron suprimidos por su editor” (Myers 61).

- 14 También es consciente Echeverría del carácter mixto de semejante magma textual: si la trilogía en conjunto es considerada un “vasto cuadro épico-dramático”, desde los primeros momentos el poema nace como una mezcla de “expansión completamente lírica”, en la primera parte, y “acción y movimiento”, en la segunda (carta a Gutiérrez, 21/3/1844). A pesar de que en *El ángel caído* aparecen odas, himnos, epitalamios, descripciones, cartas, diálogos teatrales, etc. y se mezclan materias y estilos, Batticuore considera el poema como una obra “netamente lírica” (Batticuore 28).
- 15 Sólo Rubione (1997) ha vislumbrado esa esencialidad del conflicto en el poema, aunque su planteamiento tiene otro foco. A su juicio, el poema es una especie de acumulación de contrastes: entre la expectativa del autor y la verdadera recepción, ya detallada; entre los diferentes modos discursivos que aparecen en el poema y que hacen de la *mise en abîme* su principio rector; entre las múltiples fuentes, libremente manejadas (304), y alguna

impulsa su avance. En la primera alocución que don Juan dirige a Ángela para festejar su cumpleaños, le advierte de que entre los sentimientos “[...] que anida / O siente virgen el alma, / Y lo que enseña la vida” hay “Perpetua contradicción” (I, 16).¹⁶ Y en los versos inmediatos se expande la consecuencia patética de esa situación y se expone casi literalmente el que será el tema del poema: una denuncia del sistema social:

Lucha horrible que desgarrar,
 Confunde, irrita, atormenta;
 Lucha que imbécil fomenta
 La extraviada educación. (I, 16)

Pero conviene reparar en que, al elegir como figura o héroe de su poema a don Juan, Echeverría articula su texto sobre un conflicto dinámico subyacente que cualquier lector podría para esas fechas actualizar: el que se da entre *eros* y *epos*, entendidos —libremente— como la pulsión erótica del deseo individual y el compromiso del héroe respecto de su comunidad. Ambas fuerzas comparten un lexema común, sobre el que también el poema de Echeverría trabaja: se trata del concepto de “conquista”.

El tópico del amor como conquista atraviesa el poema en cada ocasión en que aparece y afecta a todas las parejas implicadas (casi siempre con Ángela como objeto). Pero a Echeverría le interesa separar a don Juan de esa interpretación vulgar. Su personaje no pertenece a esa “turba de necios casquivanos” “que su alto afán y su valía / En conquistas de amor cifran ufanos” (III, 144). Tampoco le interesan las “fáciles conquistas” sociales, conseguidas “vocifera[ndo] patriotismo” y “adula[ndo] los poderosos”, que solo alimentan el egoísmo y terminan desgarrando a la patria (IV, 246).

quizá oculta; pero también entre la expectativa del lector despertada por el título (que podría esperar un poema sobre don Juan) y el desarrollo del personaje (en principio, el ángel es la protagonista femenina “Ángela”); entre el aparente motivo de “los infortunios del amor” y la “doctrina política” (305); entre el marco estético que parece alimentarlo (el romanticismo) y algunos desarrollos de otra índole (realistas: al subrayar los condicionantes sociales como determinantes para la acción de la protagonista). También el contexto de escritura está marcado por la “lucha horrible” que experimenta el propio autor en el exilio, acosado por la guerra, la pobreza y el olvido.

16 A partir de aquí, cito por la edición de Gutiérrez, modernizando ortografía, pero respetando las versales, e indicando el número de canto y el de página.

Los objetivos de este don Juan son de orden intelectual y espiritual, lo que motiva su acción lo convierte casi en un héroe ascético o estoico:

[...] hombre idealista,
 Apasionado escéptico que andaba
 Con el alma empeñada en la conquista
 De *incógnita* mortal, esa que hallaba
 Algunas horas de placer fugaces
 ¡Y una tumba después de tanto afán!
 (V, 283; las cursivas, en el original)

El poema, en cierto modo, es el relato de la redención de este don Juan y hacia el final (acusado de un asesinato, consecuencia de su pasión erótica, y desengañado del mundo) se consagrará a restaurar (o reconquistar) la fama propia mediante la acción cívica. Todo el último canto (titulado, significativamente, “Vita Nova”) es un reclamo dirigido por el héroe a su propia alma, instándola a perseguir “algo digno de tu noble orgullo, / Algo grande que cuadre a tu medida” (537). Después de los “flujos y reflujos” de la vida, el personaje encuentra en el impulso épico —que es también impulso ético— una salida al colapso intelectual y emocional. Y ese impulso es verdaderamente una llamada a la guerra, para “libertar la tierra / Del tirano execrable, / Para que viva en ella la simiente / Del bien [...]” (541).

Subjetividad: la lucha del yo

Ese cambio de rumbo en el designio vital del personaje sólo es posible a partir de una muy consciente lucha interior: el yo de don Juan, es un yo agónico, en constante conflicto subjetivo para someter la pasión a la razón.¹⁷ Desde el inicio, también la voz principal del poema basa su interpretación del protagonista en la conciencia de que es solo arquetipo de una subjetividad extremada que caracteriza a todo hombre:

Porque cada hombre tiene sus pasiones,
 Sus instintos y ocultas propensiones,
 Su *yo* que es su natura, su organismo,

17 Monteleone (2006) ha estudiado la importancia de las pasiones en Echeverría, con alguna mención a *El ángel caído*.

Su vida, su alma, su cerebro mismo;
 (III, 143-144; la cursiva, en el original, como
 casi siempre que aparece el pronombre
 de primera persona)

El amor es visto en principio como un territorio de enjugamiento de la subjetividad o, en el peor de los casos, de agotamiento del “sentir”: si don Juan busca sin cesar el amor de las mujeres, es por idealismo, porque aspira a encontrar un “tipo” “que absorbiese a su *yo*” (III, 145). Pero la “razón” dará la voz de alerta a este sujeto, para que “abra los ojos” y vea que el camino elegido no es el oportuno, pues tras el velo de “alegres ilusiones” sembradas por la pasión solo se hallan “reliquias y despojos” (III, 147). El desengaño, el desencanto, la —en términos neológicos del propio poema— *dilusión* (que será “desilusión”, pero también “disolución”) llevan al personaje al menosprecio del mundo y a “concretarse en su *yo*” (III, 148), a extremar aún más su subjetividad.¹⁸ Pero el resultado de ese ejercicio ascético (estoico, en palabras de Echeverría) es solo una “aparente calma” y un “hondo vacío dentro el alma” (III, 150), lo que le lleva a emprender nuevas “jornadas temerarias” (ib.): un verdadero cambio de vida entendido —una vez más— como conflicto. A sus 25 años, el héroe —como el propio autor— se aleja de su patria, emprende un viaje a Europa, con intención educativa. De esa “aventura del saber”¹⁹ volverá sólo para encontrarse con una nueva querrela: la que se da entre la patria ideal y la patria real. Y a resolver esa nueva confrontación dedicará en adelante sus esfuerzos.²⁰

18 “Diluso, entonces, dijo adiós al mundo, / Dijo adiós a sus vanas distracciones, / Y dominado de pesar profundo / Se concretó en su *yo*: [...]” (III, 148).

19 El poema toma en ese punto uno de sus frecuentes giros metapoéticos para hacer explícita una elipsis que probablemente ocupa el lugar del fragmento inédito en la recopilación de Gutiérrez titulado “Peregrinación de don Juan”: “Lo que aprendió en la escuela de los sabios, / Lo que al estudio y reflexión debiera, / Lo que oyó acaso de mundanos labios, / Lo que en las viejas sociedades viera; / Te lo diré, lector, sin duda alguna, / En ocasión más bella y oportuna; / Porque no entra en mi plan hacer un viaje / Ni variar tanto el primitivo tema, / Ni pintarte de bulto el personaje / Varón de mi romántico poema” (III, 152-153).

20 Esta oposición del yo frente al mundo de lo político es más importante en el poema que la conciencia de anonadamiento frente a la realidad natural o metafísica, que, sin embargo, también deja alguna mínima huella, por ejemplo en un apóstrofe de don Juan a la luna: “Y ante ti ¿que soy yo?—Masa de lodo / Animada por lumbre fugitiva / Que un leve soplo apagará mañana; / Pero quizá no es cierto, y más lozana / Brotará del no

Querella de patrias

Al volver de Europa, don Juan descubre que “La patria de su amor ya no existía, / Y encontró en lugar suyo horrenda orgía / De feroces y estúpidas pasiones” (III, 153). Su peregrinación no había sido motivada por razones políticas, sino por hastío vital. Pero al regresar, encuentra “exteriorizada”, materializada en el cuerpo social, la fuerza que lo movió a salir de sí mismo: la “estúpida pasión”.

Detenido por razón de su aspecto y encerrado en un calabozo (lo que ya tiene un sentido alegórico) tiene una conversación con otros jóvenes presos en la que se contraponen “la Patria de hoy” a “la Patria bella de Mayo”. La primera se sustenta en la violencia: “La Patria de hoy es fulano / Que tiene espada o poder” (IV, 240). Ese voluntarismo de la representación no se apoya en la facultad “de pensar, / Discutir, raciocinar” (IV, 240) y convierte a la Patria en objeto: “rica presa”, “codiciada fruta” o —significativa y casi inevitablemente, en un poema que ha hecho de la sublimación de la pasión erótica su pretexto— “infame prostituta” (IV, 240).

La “Patria bella de Mayo” vive en la memoria del sujeto, asociada a la infancia (es la patria “que niños nacer vimos”, IV, 241), y, por tanto, al reino perdido. Su esencia todavía alienta, no obstante, en “El pueblo [...], los ciudadanos”, frente a la de la nueva patria corrupta, compuesta de una “turba de tiranos / advenedizos”, “ignorantes”, “intrigantes” (IV, 241). Esa “patria de hoy” es incapaz de comprender el suicidio de un idealista como don Luis (rival amoroso de don Juan, despechado por Ángela, y así doble o avatar del protagonista), porque allí “No se conoce *Splen* [*sic*] ese fastidio / Funesto de vivir, que a los franceses / Regalaron tiempo hace los ingleses” (IX, 454-455). En el Plata, entonces, no hay “mártires” ni “penitentes bonzos” (que en el poema riman significativamente con “zonzos”) que se sacrifiquen por “una idea”. Pero no por eso esta sociedad actual está menos seducida por la muerte ni tampoco (por mucho que haya proscrito el amor

ser...” (VIII, 388). Conviene señalar, por otro lado, que la construcción agonística de la subjetividad en el poema va a hacer uso frecuente de un recurso típico de la épica clásica: la *visión*. Desde luego, en el contexto estético en el que surge *El ángel caído*, el sentido de las visiones (sueños o fantasías) es muy distinto del que tenía en la epopeya clásica: ya no se trata de expandir la materia más allá de los límites de las unidades de tiempo, espacio o acción, de forma verosímil, sino de revelar las fuerzas que luchan en el interior del yo. No hay lugar aquí para desarrollar el tema.

ideal) ha aniquilado la pulsión erótica. Eros y Tánatos colaboran en ese marco para convertir en objeto a cualquiera:

El derecho de muerte unos sobre otros
 Tienen, sin suicidarse, entre nosotros
 Los hombres (reservando a las mujeres
 Para el deleite y frívolos placeres)
 Y ampliamente lo ejercen como es justo,
 Se matan y degüellan a su gusto.
 (IX, 455)

El yo del poeta

Una vez descritas algunas de las vertientes temáticas de los motivos del conflicto y la subjetividad, es el momento de indagar en su reflejo metatextual y pragmático. *El ángel caído* es una compleja composición autoconsciente que hace explícita la figura de un yo distinto del protagonista, una voz que controla su poema, que lo pone en cuestión y que se define también por sus conflictos. El yo poético de *El ángel caído* se debate —al menos— en dos frentes: dominar su poema y conquistar a su lector.²¹

La conciencia del esfuerzo que supone componer un poema como el que está haciendo recuerda a veces al tópico barroco del poema que se hace mientras dice que se hace: “[...] a tientas / Ensartando voy rimas como cuentas, / Y en apuros tan grandes suelo hallarme / Que no sé ¡vive Dios! de qué agarrarme” (IV, 173). Pero las dificultades que experimenta el poeta van más allá de las que plantea su forma colosal: se relacionan de modo directo con la tradición y con el lugar de la poesía en la sociedad presente, en la que el poema surge. El poema, por ejemplo, incluye explícitamente la impugación de la tradición previa sobre el personaje protagonista²²:

21 Conviene, no obstante, recordar que el componente autobiográfico de la obra ha sido puesto de relieve por la mayoría de los críticos. Ha sido común la identificación del carácter de don Juan con el del propio Echeverría (Lanuza 30 y 138; Rubione 303). Lanuza ha calificado el poema de “autobiografía simbólica” y relaciona con ello el hecho de que a Echeverría le importe tanto la opinión de sus amigos sobre la obra (Lanuza 146).

22 Este pasaje encuentra su paralelo en su breve ensayo sobre “La leyenda de don Juan” (Echeverría 410-412), en el que aparece una refutación parecida.

Porque el D. Juan que pinto, aunque como hombre
 En pasiones idéntico y en nombre,
 No es el hidalgo de Sevilla, *ateo*
 Que sacaron a luz con buen arreo
 Las de Tirso y Zamora audaces plumas,
 Ni el de Molier, Byron, Balzac ni Dumas,
 Ni el de Mozart harmónico y profundo,
 Que solo el genio de Hoffmán fecundo
 Pudiera interpretar, y su igual queda;
 Ni el de Corneill, Zorrilla, ni Espronceda
 (II, 70; se mantienen las grafías de
 los apellidos que aparecen en el original)

En cuanto al controvertido lugar de la poesía en la sociedad, el comienzo de la parte V (“Amor en alba y ocaso”) es, seguramente, la secuencia más reveladora. El primer verso de esa sección dice: “Triste cosa, por cierto es ser poeta” (V, 253). Durante casi seis páginas el yo poético va a argumentar esa circunstancia: la “omnipotente injusticia” que caracteriza el orden social (254) también impera en el orden literario y, de modo irónicamente humilde, este poeta va a excusarse por su proyecto, que no aspira a crear conflicto: no pretende “usurpar el laurel a ningún vate” pues dice no ser “más que un rimador prosaico” (254), que se sirve de lo que otros han hecho como un “parásito de cuenta”. Nada tiene que ver con la infinidad de poetas que “conquistán del pueblo los sufragios” (255), porque en esa nueva sociedad, todo el mundo se cree poeta, lo que suscita un interesante paralelismo con el orden político, porque también cualquiera se cree estadista (257). Por ello, a pesar de toda la ironía que atraviesa la secuencia, el yo denuncia la situación. Con tal turba de vates,

[...] entrará en el Parnaso la anarquía,
 Que engendra monstruos y desquicio y muerte,
 Y como hacen los brutos mayoría
 Triunfará de los brutos el más fuerte;
 Y tendremos tiranos como Rosas
 En las regiones del parnaso hermosas,
 Y en las letras *mashorca* y *mashorqueros* (257)²³

23 La posibilidad de que esta secuencia apunte a sujetos concretos está certificada por la mención poco antes de nombres propios con los que Echeverría polemizó de forma más o menos explícita: “Porque en país donde se cree cualquiera / Con derecho á escribir en

El yo poético, entonces, mantiene una lucha con su materia (que considera floja y enredada), en un contexto hostil. Para superar esas dificultades necesitará la ayuda del lector y, por eso, en muchos lugares, el poema trata de convertir a esa figura de antagonista en cómplice. Intentará controlar la recepción: apaciguar la impaciencia suscitada por las digresiones (IV, 165); minimizar el efecto satírico de algún pasaje (IV, 176); justificar alguna elipsis, basándose en su conocimiento (VI, 336). El punto de partida de esa relación con el lector es, no obstante, el recelo: el yo lo considera “frívolo” (IV, 171) o “ingrato” (IX, 411). Para conquistarlo, le ofrece un “fantástico cuento” (IV, 171) o un “estrambótico poema”, que le causará gozo y lo moverá a la relectura, “estático una vez, otra llorando, / Otra riendo feliz, o suspirando” (IX, 413).

La conquista no es fácil porque “en la región que baña nuestro río” (411) la materia poética es inexistente y, por tanto, no ayuda en la tarea. El yo ha tenido que valerse de su propia capacidad para imponerse sobre esa materia. Su poema ha surgido de su propio interior:

[...] fluido nervioso que he gastado
 Calentándome el cráneo, lector mío;
 Fluido que como eléctrica corriente,
 Brotando viva del interno foco,
 Alimenta la vida inteligente
 Y se va resolviendo poco a poco
 En vislumbre poética: [...] (412)

Hay inequívoco orgullo en ese pasaje cuando el poeta “regala” esa riqueza a sabiendas de que el lector no la apreciará. Es un orgullo relacionado con la extensión alcanzada ya por el poema (“El pie trémulo y flojo al fin he puesto / En el noveno tramo o cielo fluido / Adonde el vuelo remonté atrevido”, 412). Pero también hay temor a no poder llevar a término el proyecto, y entonces la actitud hacia el lector se modifica para solicitar su colaboración:

verso y prosa, / Querrán todos lucir en la carrera; / Y suficiencia asaz para la cosa / Tendrán como los Rosas, los Aranas, / Los Angelis, Oribes y Macanas / Para el Gobierno, el Arte y la milicia, / El degüello y la prensa y la injusticia” (V, 257-258). Conviene ver el artículo de Fontana y Román (2006) para el caso de la polémica con De Ángelis.

Y como en él el hilo de la trama
 De este poema y lastimoso drama
 Se ha enredado algún tanto y yo con ella,
 [...]
 Lector, por eso tu asistencia invoco,
 Te pido aliento, inspiración, ayuda
 Para salir del trance y de la duda.

(IX, 412-413)

La digresión sobre el papel del lector va a prolongarse todavía por un cierto número de páginas, porque, más allá de la estrategia retórica hasta aquí desplegada, el yo poético va a otorgar a la figura del lector real la responsabilidad de ser la única verdadera motivación para la escritura en un campo literario como el de la Argentina contemporánea, en el que cualquier otro estímulo —fama o dinero, por ejemplo— es inexistente. En ese sentido, el lector es la verdadera “Musa” del poeta del Plata, porque si allí hubiera otro “aguijón” —confiesa cínicamente el poeta— “Caso de ti, Lector, ninguno hiciera” (414).

Así pues, ha podido verse que la composición de este poema colosal se realiza desde una posición de debilidad por parte del poeta: enfrentado a una materia que se le resiste y a un lector que debe conquistar y de cuya estima y juicio depende la mera existencia de la obra. Interesa desde luego el juego de ironía retórica mediante la cual el yo poético finge no poder hacer el poema (mientras lo va haciendo confesando esas dificultades) y, frente al lector, simula de modo inestable y sucesivamente desdén y sumisión.

Pero esta estrategia no es sino el colofón a un ambicioso proceso de composición definida por la superposición de numerosos cruces conflictivos que afectan al orden pragmático (las difíciles circunstancias de composición; los desencuentros con eventuales destinatarios; la incompreensión de algunos lectores reales), al temático (la “perpetua contradicción” que define las relaciones entre los individuos y entre los modelos de “patria”) y al retórico (la lucha del poeta por dominar y dar forma a un “estrambótico poema” y por conquistar —finalmente— a un lector cómplice). La aparente debilidad del poeta en esas circunstancias, que define su subjetividad, es finalmente análoga a la de su personaje, víctima del conflicto interior entre pasión y razón. Sólo una subjetividad parece quedar al margen de este discurso: la de su protagonista femenina, Ángela, verdadero objeto de deseo y territorio de realización de todos los conflictos, incluso de los colectivos, si —como se ha

sugerido y el poema permite entender— ella misma es alegoría del “ángel caído” que, en el fondo, es la patria perdida. Las más de quinientas páginas de este poema, sumadas a las de *La guitarra*, no bastaron a Echeverría para resolver la cuestión. No sabemos qué extensión hubiera alcanzado la última parte del proyecto, esa que en su título —*Pandemonio*— quizá cifraba la verdadera interpretación que el autor tenía tanto del conflicto colectivo como de su particular circunstancia subjetiva al final de su vida.

Bibliografía

- ARNALDO, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.
- ARRIETA, Rafael Alberto, “Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata”, en *Historia de la literatura argentina, vol. 2, Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata; Las letras en el destierro*, Buenos Aires, Peuser, 1958, 21-111. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com].
- BARCIA, Pedro Luis, “Las obras ignoradas de Echeverría”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXX 281-2 (2005), 635-655.
- BATTICUORE, Graciela, “La formación del autor. Apuestas, retos y competencias”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, ed. de Alejandra Laera y Martín Kohan, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, 15-41.
- CAPARRÓS, Martín, *Echeverría*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *El ángel caído. Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires, Casavalle, 1870. — *Escritos en prosa. Obras completas V*, Buenos Aires, Casavalle, 1874.
- EMILIOZZI, Irma, *Esteban Echeverría. Estudio crítico*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2010.
- FLEMING, Leonor (ed.), “Epistolario entre Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez (1840-1845)”. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com].
- FONTANA, Patricio M. y ROMÁN, Claudia A., “Cartas a un amigo. La polémica con Pedro de Ángelis en el contexto de recepción del *Dogma Socialista*”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, ed. de Alejandra Laera y Martín Kohan, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, 225-264.
- GIUSTI, Roberto Fernando, “Esteban Echeverría, poeta”, en *Poetas de América y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1956, 62-70. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com].
- IGLESIA, Cristina, “Echeverría entre dos siglos: las fundaciones de la crítica”, *Cuadernos LIRICO* 10 (2014). [30/09/2016] <<http://lirico.revues.org/1709>>.
- JTRIK, Noé, *Historia de la literatura argentina I*, Buenos Aires, CEAL, 1967, 193-216. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com].
- LANUZA, José Luis, *Esteban Echeverría y sus amigos*, Buenos Aires, Raigal, 1951.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la Poesía Hispano-Americana II*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. [Disponible en la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: <http://www.larramendi.es>].

- MESA GANCEDO, Daniel, “El poema extenso como institución cultural. Forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56.1 (2008), 87-122.
- MONTELEONE, Jorge, “La pasión y el desierto”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, ed. de Alejandra Laera y Martín Kohan, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, 43-56.
- MYERS, Jorge, “Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, ed. de Alejandra Laera y Martín Kohan, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, 57-75.
- PALCOS, Alberto, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé, 1960. [Disponible parcialmente la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com].
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIONE, Alfredo, “El Ángel Caído de Esteban Echeverría, la reescritura americana de un mito literario”, en *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística: Actas*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras 1997, 301-307.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.