

El soneto “D. Juan” de Manuel Bandeira en el contexto de la evolución del mito

The sonnet “*D. Juan*” by Manuel Bandeira in the Context of the Evolution of the Myth

Ángela María Pérez Castañera
IES Luis de Morales
amperezc01@educarex.es
orcid.org/0000-0001-9427-7032

Data de receção do artigo: 06-03-2026

Data de aceitação do artigo: 01-07-2026

Resumen

Este artículo trata de enmarcar el soneto *Don Juan* (1907) de Manuel Bandeira en el contexto romántico del material literario donjuanesco donde se inserta. Siguiendo las ideas e imágenes principales del poema, se analiza su trasfondo en las concepciones postmozartianas del personaje mítico Don Juan, o Don Giovanni: las de E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Byron, Kierkegaard y Lenau, comentadas también por relevantes críticos contemporáneos. Todo ello se realiza partiendo de un análisis crítico de la traducción al español de Dámaso Alonso y Ángel Crespo. Metodológicamente se combinan, pues, varias vertientes de los estudios comparatistas: la modulación del mito desde la perspectiva tematólogica, que es la clave, y los aspectos relativos a la traducción.

Palabras clave: Mito de Don Juan – Manuel Bandeira – literatura comparada – tematología.

Abstract

This article attempts to frame Manuel Bandeira's sonnet *Don Juan* (1907) within the Romantic context of the Don Juanesque literary material in which it seems to be inserted. Following the main ideas and images of the poem, its background is analyzed in the post-Mozartian conceptions of the mythical character Don Juan, or Don Giovanni: those of E.T.A. Hoffmann, Schopenhauer, Byron, Kierkegaard, and Lenau, also commented on by relevant contemporary critics. The analysis is grounded in a critical examination of the Spanish translation by Dámaso Alonso and Ángel Crespo. Methodologically, therefore, several aspects of comparative literary studies are combined: the modulation of the myth from the thematological perspective, which is key, and the aspects related to translation.

Keywords: The Don Juan myth – Manuel Bandeira – comparative literature – thematology.

El número 2 de la *Revista de cultura brasileira* (Madrid, 2, 1962, pp. 94-95) se inaugura con la traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo, director de la publicación este último, de algunos poemas de Manuel Bandeira. Están anteceditos por una introducción breve pero esclarecedora que contextualiza la figura del reconocido poeta brasileño. Los traductores destacan la gran contribución del escritor Bandeira a la difusión de la poesía brasileña en el ámbito hispánico a través de sus traducciones y publicaciones, pero sobre todo por una antología titulada *Panorama de la poesía brasileira* que contiene un interesante estudio y fue publicada en el Fondo de Cultura Económica en 1951. Ponen de manifiesto, además, el interés y el profundo conocimiento de Bandeira de la literatura en español, como muestra su traducción de obras clásicas, por ejemplo, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, publicada en 1960. Bandeira ya había manifestado su fascinación por este mito en un poema titulado *D. Juan*, que forma parte de su temprano y celebrado libro de poemas *A cinza das horas*, publicado en 1917¹. Se trata, precisamente, de uno de los poemas que traducen Alonso y Crespo; a él se dedicarán estas páginas.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886 - Rio de Janeiro, 1968), también ensayista, cuentista, crítico, traductor, periodista y docente, es considerado un clásico y un maestro de la siguiente generación de escritores modernistas. En poemas tempranos como el que vamos a comentar a continuación, fechados en 1906 y 1907, encontramos indudables ecos parnasianos. El tema de la muerte estará muy presente en Bandeira desde su juventud, porque tuvo que convivir con la tuberculosis, lo cual se refleja en su poesía, ya desde el propio título de *A cinza das horas*. Esta obra temprana, cumbre de la literatura brasileña, tiene como temas centrales la muerte, la fragilidad de la vida y la soledad. No es extraño, entonces, que le fascine una figura como la de Don Juan, como veremos. Ofrecemos el texto y la traducción llevada a cabo por Alonso y Crespo:

D. Juan

Ser de eleição em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha altiva que fascina
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.
Vencido, escarneceste a virtude mofina...
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste incontentado, e cada seduzida

¹ Cfr. *A cinza das horas*: 1ª edição digital, global editora, São Paulo, 2014, "D. Juan", 1907, p. 36.

Foi um ludíbrico à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno.
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno.

(Manuel Bandeira)

Ser de elección. En ti Naturaleza
Prendió al mirar altivo la chispa que fascina,
Tú tenías aquella aspiración divina
De lograr en la vida la perfecta belleza.

La buscaste en amor: indecible sorpresa,
Poseer..., sueño malo, demencia que ilumina.
Vencido, tú burlaste a la virtud mezquina.
No tenías la moral de la masa burguesa.

Moriste insatisfecho. Y cada seducida
Escarneció tu fe. Porque en tales amores
Nunca topaste con el misterio de la vida.

Tu alma, que era del cielo, se perdió en el infierno.
Para poetas, para los graves pensadores,
De ansia inmortal humana eres símbolo eterno.

(Traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo)

1. Los motivos y temas del soneto

Para Bandeira, Don Juan es un ser elegido por la naturaleza, que le proporciona un mirar altivo y fascinante. De hecho, de ella trae una aspiración divina a la belleza perfecta. Cree hallarla en la posesión amorosa, pero no es más que un mal sueño que lo trastorna y desengaña. Ese sueño abre una cesura o un paréntesis, a mitad del segundo cuarteto en la secuencia lógica del poema, para aludir, a continuación, al rebelde y despechado Don Juan, que, esclarecido por el mal sueño, toma conciencia de la imposibilidad de realizar en la vida corriente sus ideales. Pero, frente a su sueño roto, le queda la burla y el escarnecimiento de la enmohecida decencia burguesa que lo ha frustrado. El desmoronamiento del ideal y ese lado oscuro del desengaño desencadenan todos los demonios de Don Juan, que proliferan ahora en el sinsentido del

amor, de la vida y de la muerte y en el desplazamiento del cielo de los sueños a un infierno –en vida y en muerte– sin ellos. Por todo esto, Don Juan pasa a la posteridad como el símbolo eterno de la insatisfacción humana.

El motivo central del poema es la lucha entre la voluntad y el destino, propio de los héroes trágicos y contenido reiterado, no solo en la literatura romántica, también en la renacentista y en la barroca. Las modulaciones románticas sustituyen el amor-devoción petrarquista fiel, destinado a una única dama, por el deseo y la seducción a muchas mujeres.

2. La traducción

La traducción que citamos es, en general, confusa en cuanto que no transmite los conceptos e imágenes principales del poema con el sentido lógico ni con la fuerza poética del original. Rompe la armonía e impacto estéticos del soneto, se diría que supeditándolos para lograr forzosamente el ritmo. Así, por ejemplo, en los dos primeros versos del poema quizás sería más correcto, y literal, traducirlos de este modo: "en cuyo mirar la naturaleza/ prendió la chispa altiva que fascina". En realidad, el original califica de "altiva" a la "chispa", no al "mirar", pero la traducción logra así el verso alejandrino. Tampoco reflejan la intención de Bandeira los verbos de los versos "3" y "4", porque no es lo mismo "traías" (traías) que "tenías", sobre todo si se refiere a una elección primordial de la naturaleza.

En el inicio del primer terceto se encuentran las imprecisiones más fuertes, en realidad malversaciones, porque se confunde la "fe" con la "essência". La aspiración divina a la belleza perfecta a través del amor ideal fallido fue un engaño, ludibrio o burla a la propia esencia de Don Juan. La conjunción causal "porque" induce a interpretar que Bandeira apunta a la simple idea de que los amores fallidos quitaron a Don Juan la fe en el amor. Además, no es lo mismo "nunca topaste" que "não encontraste", ni que ese algo sea "el misterio" o simplemente "el sentido" de la vida. En general, falta elegancia formal y conceptual a la traducción.

En el primer verso del segundo terceto (12), se enrevesa la sintaxis por razones métricas, tendentes a conseguir versos alejandrinos y rima ABBA ABBA CDC EDE. Se trata de un buen ejemplo de cómo a veces en la traducción hay que elegir entre la solución más literal o la poética. Además, en los dos últimos versos tanto el "ansia inmortal humana" como el "símbolo eterno" suyo, y también los "poetas", merecen un artículo determinado, del mismo modo que los pensadores, según lo escribe Bandeira.

3. Rasgos románticos

La mayoría de las características que se atribuyen a Don Juan en este soneto son los rasgos románticos habituales: capricho de la naturaleza, fascinación perversa, aspiración al absoluto, mujer ideal, amor-posesión, voluntad elemental, descontento perenne, autoconciencia desgraciada, vida sin sentido y final en un infierno clásico, es decir, en un reino de los muertos sin culpa ni castigo, en el Orco al que alude Hoffmann, por ejemplo. Se trata de guiños sabios e inteligentes a un clima crítico-literario en el que Don Giovanni de Mozart se erige ya en modelo definitivo de Don Juan, aunque nunca se pudo olvidar totalmente –ni en el caso de Byron– su complejo ascendiente tridentino barroco, que alguna vez quiere asomar también en Bandeira. Como es sabido, el mito lo inició la comedia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, y lo culminó la ópera de Mozart: Don Giovanni se convirtió en el prototipo de Don Juan para la posteridad.

Hay varios modos románticos, posmozartianos, de entender a Don Juan; algunos de enorme influjo en la crítica sobre el mito. Los más importantes, por orden cronológico de sus obras, todas ellas tituladas *Don Juan*, serían: Hoffmann (1813), Schopenhauer (1819), Byron (1824), Kierkegaard (1843) y Lenau (1844). Todos tienen en mente el *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart, y ellos fueron los que crearon, con sus interpretaciones, el imaginario mítico definitivo de Don Juan que inspira también a Bandeira en este poema. De ahí que resulte tan interesante la posibilidad de leer y de interpretar el soneto del brasileño en el contexto de este complejo simbólico y conceptual europeo.

4. Cielo e infierno

La disolución del complicado y oscuro modelo barroco de Don Juan en el espléndido y colorista, grandioso incluso en su final trágico, *Don Giovanni* de Mozart, y la salida de ambos al Don Juan romántico, amante irresistible que persigue insaciablemente el absoluto encarnado en la mujer ideal, no dejaba, en definitiva, más que dos salidas: la autodestrucción (nihilista) o la sublimación (bienaventurada). En el primer caso, se produce la autodestrucción de Don Juan a causa de la desesperación por el deseo ideal siempre insatisfecho, al que la búsqueda de un placer inasible en una huida hacia adelante lleva definitivamente al hastío, el desastre y la muerte. En el segundo, Don Juan llega a la sublimación del enamorado arrepentido, y tiene como exponente más melindroso al Tenorio de Zorrilla. Aquel en el que más claro aparece "el ácido de la melancolía royéndole el corazón" (Lasaga Medina, 2004: 79-80) es el autodestructivo Don Juan de Lenau, que en un duelo que iba ganando con creces, arroja aburrido la espada y deja que su hermanastro archienemigo lo mate clavándole la suya. "Mi enemigo mortal está en mis manos, / pero también esto me aburre, como la vida entera. (Arroja la espada, Don Pedro le clava la suya.)". Así acaba el *Don Juan*

de Lenau (1844), que inspiró el poema sinfónico homónimo de Richard Strauss (1889), la música más bella escrita sobre Don Juan después de la ópera de Mozart, considerada por Kierkegaard la obra de arte más perfecta de todos los tiempos. En ambas se siente cómo la música, la “escritura en sonidos” (rótulo de Beethoven para su obertura *Onomástica*, 1815), fue el mejor medio de captar una personalidad vacía, sin identidad, atormentada e inestable como la de Don Juan, un mito literario en origen (Pérez Castañera, 2023: p. 160).

La breve fantasía de E.T.A. Hoffmann, *Don Juan* (1813), fija el paradigma por el que ha de decidirse la suerte del Don Juan romántico, que Lasaga Medina (2004: p. 80) describe así: “Don Juan es visto ahora como una especie de víctima de sí mismo porque su corazón generoso no encuentra la mujer que pueda llenar el anhelo amoroso que alienta en su alma”. Hay que destacar que el sintagma “corazón generoso” es realmente romántico, porque el Don Juan barroco era en esencia un burlador.

Pero este nuevo Don Juan no es en realidad, sino un juguete en manos de fuerzas más poderosas que él, una víctima del enfrentamiento de Satán con Dios, escribe Joanna Mankowska (2017: p. 356-357), de modo que ahora parecerá más bien un mártir que un impenitente transgresor de las leyes divinas y humanas. De ahí el drama oscuro, nihilista, del Don Juan romántico, que toma conciencia del infortunio del mal sueño que supone cualquier búsqueda del ideal, que ha de perseguir de todos modos por su incoercible deseo de absoluto. Su aspiración –y condición– divina lo lleva inexorablemente a enfrentarse con lo trascendente, en realidad contra las trabas que cualquier entorno acostumbrado, divino o humano, ponga a su energía vital. Es el sino primordial del altivo Don Juan que acabará como concluye Bandeira: “Tu alma era del cielo y se perdió en el infierno” (ya en vida, podríamos añadir). Venía del cielo, la naturaleza le hizo un ser divino, superior, de ahí su connatural desprecio por el ser humano normal. Ello conllevó, con respecto a él mismo, una autoconciencia desgraciada por su soledad olímpica, y la emergencia, como desquite, del lado infernal de lo divino en él. O el aburrimiento, como en el caso paradigmático de Lenau, en el que elige, altivo siempre, la muerte, y con ella el infierno, que ya era realmente su patria. Más que el mártir de Mankowska, víctima de enfrentamientos superiores, Don Juan, en tal caso, es mártir y víctima de sí mismo, dios y demonio a la vez.

Por su parte, E.T.A. Hoffmann parece que remeda como nadie, cien años antes, el primer cuarteto de Bandeira.

Puedes creerme, querido Teodoro: Don Juan fue dotado por naturaleza, como hijo predilecto suyo, con todas las cualidades que hacen a los hombres semejantes a los dioses, elevándolo sobre la mayoría de ellos, que solo son productos fabricados en serie por ella

misma [...] y lo destinó a vencer y a dominar. Un cuerpo fuerte y hermoso; una educación que siente todos los anhelos de lo más alto; un espíritu profundo, una mente rápida.²

De ahí su profundo desprecio por el modo normal de ver las cosas, por encima del cual se consideraba, y su desdén aún mayor hacia los seres humanos, que, en medio del regocijo mediocre de sus felices amores y uniones, “no pueden siquiera imaginar la satisfacción de los deseos nobles con los que la naturaleza traidora ha inflamado nuestro pecho”. Esa mediocridad –y más si se subraya, como propone Bandeira, que se siente vencido por ella– impulsa a Don Juan irresistiblemente a la ácida burla de ese modelo de sociedad burguesa. Ha de revolversse contra sus integrantes y hacerles daño “jugando burlona e irreverentemente con aquellas dulces, pobres e indefensas criaturas igual que un hado cruel enviado por un destino nefasto”.

Cada vez que seduce a una novia adorada, sigue Hoffmann, cada vez que asesta un duro golpe a la felicidad de una pareja de enamorados, del cual no se puedan recuperar a ser posible, Don Juan cree conseguir un triunfo magnífico sobre esa fuerza enemiga de la vulgaridad. Eso es algo que lo eleva, por encima de la estrechez de miras de esta vida, “hasta más allá de la Naturaleza y de su Creador”, que, después de todo, y a pesar de su predilección por él, también son origen de esa miseria que le trastorna. Tras tanta borrachera destructora y sin hallar nunca el arrebató del ideal en ninguna, ni siquiera el goce de una mujer era ya –si alguna vez lo fue– una satisfacción de los sentidos, “sino una burla sacrílega a la Naturaleza y el Creador”, cuyos condicionamientos despreciaba.

5. Fascinación

Las historias de Cordelia enunciadas por Kierkegaard y de Donna Anna por Hoffmann tensan este contexto trascendente relativo a la Naturaleza y al Creador hasta límites sobrehumanos de fascinación o posesión decididamente diabólicos. Se trata de ejemplos máximos, en ese sentido, de la burla sacrílega de Don Juan a su origen y a su esencia, con paralelos a las ideas de Bandeira sobre lo que llama escarnecimiento de la “virtude mofina” e inefabilidad de la “sorpresa da posse”. En el *Diario de un seductor* de Kierkegaard, Cordelia interpela a Johannes con unas palabras que describen las contradicciones que produce la seducción donjuanesca: “no puedo llamarte mío”, le escribe, “porque comprendo perfectamente que nunca lo fuiste”. De todos

² Para las citas y referencias a E.T.A. Hoffmann, en general, cfr. la edición original de su *Don Juan* (Der Drehbuchverlag, eBook, Viena 2016, <https://www.tagusbooks.com/leer>) y dos diferentes versiones en castellano suyas: Lectorum, México, 2003 y <https://lucysrevolution.wordpress.com/2012/04/23/don-juan-1813-de-e-t-a-hoffmann/>. Se utilizan estas dos versiones españolas, un tanto libres, adaptándolas al original siempre. Cfr. para las alusiones de este párrafo las pp. 18-19, 28-29 y 5-6 respectivamente. En adelante se citará solo por la página de la vienesa.

modos "te llamo mío, mi seductor, mi embaucador, mi enemigo, origen de mi desventura, tumba de mi dicha, abismo de mi desdicha". Estas palabras "han de sonarte como una maldición para toda la eternidad [...] pero vayas donde vayas, seguiré siendo tuya, siempre a pesar de todo; aunque te retires a los confines del mundo, seré tuya; aunque ames por centenares a otras mujeres seré tuya, tuya hasta la muerte [...] Sí, soy tuya, tuya, tuya: soy tu maldición" (Kierkegaard, 1989: p. 15).

Esta posesión maldita se explica abiertamente por dos mecanismos perversos: el del oscuro misterio de la estética y el de lo que hoy llamaríamos acoso machista. Johannes dice de él mismo que advierte que está verdaderamente enamorado, porque siente que "todas las cosas están colmadas de infinito misterio" y añade generalizando que todo amor, incluso el pérfido e infiel, tiene su misterio "cuando se sabe conservar en él el elemento estético necesario" (Kierkegaard, 1989: p. 43). Ese *quantum* estético indispensable es el encargado de la sublimación, el que transmuta lo real en ideal y viceversa, por el poder de seducción de la locuacidad johannesca fundamentalmente. Johannes dice que ama a Cordelia "fielmente en el sentido estético de la palabra" (Kierkegaard, 1989: p. 86), es decir, volando sobre todo compromiso claro y real: basta para ello la estética, idealizar el sentimiento mediante un discurso brillante.

Con ese elemento estético sublimador, Kierkegaard convierte el concepto de seducción en una operación perversa, casi diabólica. Lo que pretende el Don Juan kierkegaardiano es eternizar la seducción, no poseer carnalmente a Cordelia (la posesión anula la seducción y el misterio), sino experimentar intelectualmente con ella, invadirla, aniquilar su espíritu hasta que le entregue entera su intimidad. Don Juan tiene en Kierkegaard un corazón frío, implacablemente egoísta (nada "generoso", como decía Lasaga Medina), refinadamente perverso. Johannes no llega a sádico, pero busca de hecho el placer aun a costa del dolor ajeno.

Hoffmann es incluso más crudo, al menos en el uso de imágenes literarias. Es verdad que el deseo donjuanesco "es un relámpago fugaz que se desvanece en el momento mismo de lograrse", como dice Marañón (2008: p. 74.), pero puede ser también algo inextinguible que hace enloquecer como un mal sueño eternamente repetido si no se satisface. Así sucede con el amor/odio infernal que lleva a la perdición a dos personajes que E.T.A. Hoffmann califica de "divinos": malviven encerrados en un deseo mutuo inextinguible que rompe el pecho de los dos hasta la aniquilación de Don Juan en el infierno y la muerte en vida de Donna Anna por el imposible olvido de esa relación satánica (Hoffmann, 2016: pp. 3 y 21).

Desgarrada entre la violencia de un amor loco y un odio vengador, Donna Anna siente que "solo la extinción de Don Juan podrá traer la paz a su alma consumida por tormentos mortales", pero que ello significará su propia "extinción terrenal". Don Ottavio, representante de la "virtude mofina", y de la moral de la "massa burguesa" de

Bandeira, nunca llegará a abrazar a “la novia consagrada por siempre a Satanás”, en la que solo Don Juan:

pudo encender esa locura que la arroja a sus brazos y la hace pecar con aquella furia infernal y autodestructora que inflama su espíritu [...] El fuego de una sensibilidad sobrenatural, fuego del infierno, inundó todo su ser e hizo imposible toda resistencia (Hoffmann, 2016: pp. 21-22).

Esa sensibilidad sobrenatural, ese fuego del infierno, solo puede crearlos un habitante del *Orco*, la verdadera patria de Don Juan. Donna Anna seguirá consagrada para siempre a Satanás; Don Juan acaba engullido por él para la eternidad. “Tra fumo e fuoco, il diavolo se ‘l trangugiò”, cuenta Leporello casi al bajar el telón de *Don Giovanni*. El poema de Bandeira lo expresa de forma más suave que el criado: “Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno”, pero detrás de esa pérdida infernal, haciendo temblar el verso de Bandeira, retumban los tremendos sonos de Mozart que immortalizan, un momento antes, ese engullir diabólico que recuerda Leporello.

6. Cambio de objeto

Sin reparo alguno ni excesos de ningún tipo, sin trascendencias infernales ni celestes, Kierkegaard explica el mecanismo donjuanesco de la seducción y su misterio, del deseo y lo oscuro que hay bajo él. Es muy sencillo. “Amar a una sola mujer es muy poco, amarlas a todas se considera superficial, pero conocerse a sí mismo y amar a tantas como se pueda, concentrando en el alma las fuerzas infinitas del amor y dando a cada una su parte alícuota en ellas mientras la conciencia abarca la totalidad: jese es el placer, esa es la vida!” (Kierkegaard, 1989: p. 64).

Cuando esa parte alícuota ya no puede darse a una mujer, entonces se intenta con otra. “¿Qué importa quién soy yo?”, llega a decir Johannes. “¿Que todo lo finito y temporal se olvide como nada! ¡Que solo quede lo eterno: la fuerza del amor, el deseo infinito y la beatitud!” (Kierkegaard, 1989: p. 141). Pero son solo palabras, brillante locuacidad estética. De hecho, el personaje hace gala de un egoísmo atroz: quiere conseguir para su propio placer (intelectual) la aniquilación de la otra, penetrar como una sombra constante y omnipresente en el interior de la seducida. Y cuando la mujer se agota, cuando el seductor la ha agotado con sus tretas, con lo finito y temporal se esfuma lo eterno: es el momento de cambiarla por una nueva conquista para seguir el juego. “Cuando una mujer se ha entregado totalmente lo ha perdido todo, se queda débil y desarmada” (Kierkegaard, 1989: p. 142). Es decir, el misterio, el *quantum* estético y la parte alícuota de infinito han desaparecido; la mujer se ha hecho real y ha perdido su fascinación³. Ya no se puede penetrar en un interior que no tiene, el amante ya no se puede olvidar de sí mismo en ella. Entonces, sin más, se cambia por otra. He

³ “En lo ideal hay una fascinación que la realidad jamás podría ofrecer” (Kierkegaard, 1989: p. 114).

ahí el mecanismo de la seducción donjuanesca, de su eterno cambio de objeto y descontento. Desde este punto de vista, no resulta extraño lo expresado por Bandeira: "Em tais amores não encontrei nunca o sentido da vida". Probablemente Kierkegaard en su vida real no sería tan despiadado con Regina Olsen como su Don Juan con Cordelia. La crítica advierte la influencia en el *Diário de um sedutor* del reciente noviazgo y ruptura con Regina, ruptura que ella no entendió ni perdonó nunca.

Si introducimos en el *Diário* su *Concepto de ironía*, que data de dos años antes (entretanto tienen lugar el culmen y fin del *affaire* con Regina), se puede entender mejor, y de manera no menos despiadada pero sí comprensiblemente, que en algún aspecto la vida es absurda para todos y su sentido no lo encuentra Don Juan ni nadie. Ese "deseo infinito" que Johannes quiere mantener con el cambio constante, que conduce al absurdo de la repetición sin fin y a la melancolía por no alcanzar el ideal, responde a un viejo destino humano, el de Sísifo, por ejemplo, que Camus aplica en su obra a Don Juan como muestra del sin sentido existencial de la vida. En Kierkegaard ha de asumirse con ironía: con esa "negatividad absoluta e infinita" o "locura superior" que está en el fondo de todo su pensamiento *ab initio* y que aclara aspectos profundos de su propio amor/desamor y del de su seductor, así como de la vida sin sentido, muerte descontenta y ansia imperecedera del altivo y fascinante Don Juan de Bandeira.

Voz de la melancolía, la ironía asume la consciencia del absurdo del existir. No pretende soslayar la banalidad de todo burlándose de ello, sino que lo confirma en su vanidad y lo reduce así a la nada (Kierkegaard, 2000: pp. 283-284). Aplicada a la seducción o al juego del amor, aparte de consciencia de absurdo y vanidad, aparece entonces como una "estética de la aniquilación" (Macías Cardoso: 2007, pp. 20, 17-31) y, en último término, propensa a tintes sádicos. Los terrores de Cordelia son la catarsis de Johannes. En un mundo plenamente estético, de sensaciones puras, cuyo sentido no es otro que ellas mismas, la eternidad e infinitud de su disfrute, también en la maldad puede haber belleza, sobre todo en un caso como el del narcisista Don Juan.⁴

La maldad en Don Juan es fruto del despecho por la pérdida del horizonte de la belleza perfecta y así planea sobre todo el poema de Bandeira. Su Don Juan es un renegado de la aspiración divina, de su alma del cielo, del sentido vital y de la esencia misma que consistía en eso. Todo sentido desaparece y Don Juan, en vida, se pierde en el infierno irónico del ansia humana.

⁴ Cfr una singular descripción decimonónica del Don Juan españolista "arrogante mancebo, hermoso, rico, elegante y calavera" que concluye: "no es posible concebir criminal más simpático, ni belleza más fatal y sombría que la de Don Juan, que, siendo personificación del mal, es bello, aunque en el mal no hay ni puede haber belleza" (Revilla, 1883: p. 434; cfr. 141-142.)

7. Voluntad pura

La esencia que Don Juan ultraja y ridiculiza con cada aventura radicaría para Bandeira en su alma del cielo, en su condición divina. Sin embargo, más profunda es la voluntad que le lleva a envilecerlas. Como fuerza de la naturaleza, la base de Don Juan es una voluntad elemental, pura, simple deseo sin objeto claro ni medida alguna, siempre insatisfecha. Es una fuerza primordial responsable de todo su ser, que se manifiesta poderosa en el fondo oscuro del que surge la seducción sobrehumana de su mirada. Don Juan es voluntad schopenhaueriana: la encarnación misma de la voluntad del mundo. Federico Focher (1998: pp. 1-2) lo expresa inigualablemente:

Don Giovanni è l'incarnazione della tumultuosa e irrefrenabile volontà di vita che permea l'universo e che riconosciamo nell'intimo essere di ognuno di noi; è la volontà diaffermazione del proprio egoista che non ha il senso del bene o del male perchè nell'universo non c'è nè bene nè male, ma solo cieca ed impietosa indifferenza.

No es sensible al bien ni al mal, es la encarnación del pecado original mismo.

Don Giovanni rappresenterebbe, per dirla con Schopenhauer, l'incarnazione della volontà del mondo, dell'atto di hybris che è la vita, del peccato originale dal quale gliuomini non possono redimersi se non negando la vita stessa...

Ese es el núcleo de la extrema tensión de Don Juan: su juego absoluto entre la vida y la muerte. Entre la afirmación total de la vida y la negación completa de ella no hay término medio, no hay redención del pecado original de vivir, es lo que representa Don Juan en una cultura que oscila entre la razón pura y el otro mundo. Tampoco necesita redención, porque según Ortega:

Don Juan se revuelve contra la moral, porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Solo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, con la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. (Ortega, 1976: p. 68; cfr. 65-67).

Don Juan es moral, porque el criterio de moralidad es la actitud ante la muerte. Continúa Ortega:

Don Juan lleva siempre su vida en la palma de la mano, pronto a darla. Declaro que no conozco otro rasgo más certero para distinguir un hombre moral de un hombre frívolo que el ser capaz o no de dar su vida por algo. [...] La inminencia constante de la muerte consagra sus aventuras, dándoles una fibra de moralidad [...] Así empieza a dibujarse claramente la trascendencia simbólica de este ilustre calavera (Ortega, 1974: pp. 119-120).

Alguien que se enfrenta de esa forma a la muerte no es frívolo. Ortega atribuye tanta trascendencia simbólica a Don Juan que lo convierte en el pionero de una ética fundada en una nueva "cultura biológica" de la vida, no en el otro mundo socrático del ser: fundada en la razón vital y no en la razón pura. Ello supondría nada menos

que una nueva filosofía (Lasaga Medina, 1998: p. 61 ss.), un cambio de paradigma, forma de vida, una nueva cultura y un nuevo mundo. Sócrates y Don Juan son el comienzo y el fin de nuestra historia de la caverna o del otro mundo. La ética (como la razón y el arte) ha de servir a la vida y no al revés. Ortega considera, por tanto, que el burlador es ético, su muerte es injusta, y haberle exigido arrepentimiento es una broma macabra. La Piedra que le dio muerte en nombre de Dios volvió a morir definitivamente con Él en ese último trance donjuanesco. En este sentido, el de Don Juan podría considerarse también un mito de la muerte de Dios. Es la superior moralidad de Don Juan la que la Piedra castiga, inmisericorde, en nombre de Dios, que muere asimismo en su propia incongruencia.

Focher añade también que Don Giovanni es la encarnación del acto de *hybris* que es la vida, solo negando esta podría redimirse del pecado original, es decir, de sí mismo, que también es encarnación suya. De modo que estar dispuesto a dar una vida así por su ideal supone la mayor moralidad posible, la de perderlo, una dádiva absoluta. He ahí las contradicciones de *este ilustre calavera*, que pagan sus víctimas y sobre todo él mismo en una voluntad sin otro objetivo que ella misma. La tensión entre la *hybris* que define su vida y la virtud mórbida de la masa burguesa que le rodea como ser excepcional y único resulta irredimible. Buena prueba de ello es la rebeldía final de Don Giovanni: una cosa es dar la vida libremente por un ideal romántico y otra negarla con arrepentimiento cristiano. Recuérdense la violencia de los cinco noes estruendosos que Don Giovanni lanza a la Estatua en la penúltima escena del "drama jocoso" de Da Ponte /Mozart⁵, frente a la vergonzosa súplica arrepentida del Burlador, incomprensible tras todo el desarrollo de la "famosa comedia" de Tirso⁶.

8. Esencia de Don Juan

La esencia de Don Juan conlleva el enfrentamiento a todo. Don Juan es siempre otra cosa, es único por naturaleza: rebelde frente a toda ley humana, infernal frente al cielo y celeste frente al infierno. Pero ¿qué es esencialmente, aparte de la superior inconsciencia de un deseo inacabable y siempre frustrado por todo y todos? ¿O solo es eso? Por de pronto, Bandeira tiene razón en que ha quedado como símbolo eterno del

⁵ " La estatua del Comendador: - Pentiti, cangia vita: / È l'ultimo momento!" / "Don Giovanni: - No, no, ch'io non mi pento; / Vanne lontan da me!" / "La estatua: - Pentiti, o scellerato!" / " Don Giovanni: - No, vecchio infatuato!" / "La estatua: - Pentiti!" / "Don Giovanni: - No!" / "La estatua: - Sí!" / "Don Giovanni: - No!" / "La estatua: - Ah! tempo più non v'è!" (Mozart, 1991: p. 54).

⁶ "Don Juan: - Deja que llame / quien me confiese y absuelva", "Don Gonzalo: - No hay lugar, ya acuerdas tarde" (Molina, 2008: p. 187). El "alma del cielo" de Bandeira no puede regresar a su patria: "Don Gonzalo: - Esta es justicia de Dios: / 'Quien tal hace, que tal pague'" (Molina, 2008: p. 187). Con el irredento Don Juan no vale la misericordia divina, eso le libra de mayor ridículo, como el que la escena triunfal del fin del Tenorio añade a su conversión previa a la "virtude mofina" que había escarnecido él mismo como auténtico Don Juan.

deseo inacabable humano. Se puede suponer que ha de referirse a la “inmortal ânsia humana”, porque el deseo o afán de inmortalidad no tendría sentido en Don Juan.

Aduce Dobry en su libro:

¿En qué reside lo irresistible de esta silueta vacía y cíclica, que se llena cada vez de su propio ímpetu pero que nunca encuentra, siquiera momentáneamente, una forma de satisfacción, que en cuanto consume (o fracasa en) una burla, ya está a la fuga, planeando la siguiente? Y, en fin, ¿por qué el gozoso y a la vez angustiado deseo insatisfecho de Don Juan dice algo acerca de nosotros, algo que quizá ninguna otra figura puede decir? (Dobry, 2017: p. 13).

Son preguntas retóricas por falta de respuesta, pero que, por el propio hecho de su formulación, evocan algo profundo tanto en el ser humano como en el personaje Don Juan. Dobry tampoco ofrece mayor carga entitativa de Don Juan que la de esa silueta vacía o ese ímpetu siempre en fuga, que corrobora páginas después en unas palabras que solo muestran la incapacidad de aprehensión discursiva de Don Juan y no señalan sino su esfuerzo vano por intentarlo:

Miremos, entonces, a Don Juan como figura contemporánea de nosotros. Como plasmación, en cada ocasión momentánea y provisoria, del impulso por alcanzar alguna forma duradera y consolidada de identidad y de satisfacción; como silueta de la ansiedad, de la errancia y el recomienzo, alimentados por la imposibilidad de sostener el deseo una vez que se ha poseído un objeto. Símbolo de una soberbia que busca la ley para burlarla, emblema de lo incompleto” (Dobry, 2017: p. 15).

En este sentido, sí hay un acceso al significado profundo de la identidad de Don Juan, que no sería otra cosa que su impulso por alcanzarla. Ese acceso se abre cuando se considera su drama (o comedia) desde la propia experiencia íntima y se alude a su carga mítica ejemplar, es decir, cuando se le considera como metáfora de invariantes humanas, como figura, símbolo o emblema eterno de ellas. Sea de provisionalidad, insatisfacción, ansiedad, errancia e incompletud en sí mismo, como en Bandeira, o de soberbia y burla frente a todo lo demás. Este último matiz de rebeldía ante la ley parecía olvidarlo Dobry, pero lo menciona al final. Tampoco insiste en él demasiado Bandeira, aunque la alusión a su mirada altiva y a su escarnecimiento de la virtud burguesa basten para insinuarlo en los versos de un soneto. Don Juan no es solo deseo frustrado, y su rebeldía universal tampoco alivia su insatisfacción básica. Don Juan permanece como un símbolo mítico de ella en ambos aspectos: seducción amorosa y desencuentro social. La conclusión de Bandeira –“Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno”– podría incluir todo lo dicho.

El hecho de que, aparte de una esencia mítica –metafórica, ejemplar y eterna–, Don Juan, como personaje literario histórico, no tenga esencia concreta alguna es algo

casi obvio, que se explica desde el punto de vista puramente crítico-literario: al mencionar su "esencia", como hace Bandeira, parece que se quiere aludir a una identidad "Don Juan", pero hay muchos y muy diferentes donjuanes en la tradición literaria. Ese Don Juan esencial habría de ser todos y ninguno, pero uno, porque a pesar de su condición evanescente tiene nombre propio. Don Juan no es un mito unívoco como Don Quijote, Hamlet o Fausto, escritos tal como están para la eternidad y por un solo autor. Es alguien cuya personalidad ficcional inquieta más que la de ninguna otra figura mítica moderna precisamente por su indefinición y, a pesar de ella, su persistencia.

9. Final byroniano

El Don Juan de Byron diluye todo el etéreo discurso sobre la identidad del personaje, porque es inconfundiblemente Don Juan sin serlo casi en nada. Y las mínimas veces que recuerda al personaje literario histórico (el caso de la madre, muy entendida y puritana, remedo del padre ausente; o el de la duquesa fantasma, no de piedra precisamente) lo hace con total ironía. Don Juan es Don Juan, pero no tiene que ver con ninguno, es simplemente otro. Sirve, por ello, de contraste clarificador a todos, también al de Bandeira. Don Juan es todos y ninguno, pero uno. Sin embargo, el Don Juan de Byron no es uno, es otro.

Lord Byron presenta a su Don Juan como un pobre diablillo callado y pensativo, tímido, cara virgen, alto, guapo, delgado y compacto, a quien todo el mundo excepto su madre veía casi como un hombre con 16 años, cuando la consumación y desenlace de su (primera) aventura, con Julia. Con 26 o 27 años, al iniciar el (cuarto) *affaire* con Catalina, emperatriz de Rusia, que "se enamora de su cara, su gracia, su Dios sabe qué", Juan "era un chico muy bello / y había conservado su aspecto aniñado / más allá del rigor de las estaciones, / que destruyen con barbas, bigotes y lo demás / el aspecto de París que a Troya revolió" (Byron, 2024: IX, 67, p. 395; 53, p. 392). Al acabar sus aventuras la noche de excesos amorosos con el fantasma de la duquesa de Fitz-Fulke en el castillo de Amundeville, Don Juan rozaría los 30. El poema byroniano le despide desayunando a la mañana siguiente, "pálido y cansado, con ojos que apenas toleraban la luz de las góticas ventanas" por la feliz resaca de la noche (XVII, 14, p. 588). En esta historia no hay muerte, castigo, infierno, burlas, espadas, ni demonios de ningún tipo, sino mucho humor e ironía. No le hace falta esencia, Don Juan es pura estética, sensación, es bello sin más. Ni siquiera es un seductor porque son las mujeres quienes le seducen y su forma de seducción es dejarse querer. No cambia de mujer, lo cambian ellas. Aunque lo único que cambia en realidad son las historias como tales. El propio desarrollo de ellas explica la entidad misma de Don Juan, no hay más.

El gran amor del Don Juan de Byron fue su segunda aventura, Heidée, la hija del pirata que reinaba en la isla donde naufragó tras huir de Sevilla por el asunto de

Julia. Esta aventura es enternecedora porque dibuja como ninguna un Don Juan ajeno a los valores clásicos y clásicamente románticos como los que evoca el soneto de Bandeira. ¡Un Don Juan feliz y enamorado! Es el único enamoramiento de verdad en el material histórico de Don Juan. El del Tenorio resulta paradigmáticamente ridículo frente a este⁷. Byron propone un Don Juan ni burlador ni burlado, sin espasmos ni tragedias, sin rebeldía alguna, innecesaria, con pleno sentido de la vida, viviendo inconsciente en lo infinito y divino, en la belleza perfecta, en el cielo en la tierra, ajeno totalmente a la moral burguesa, sin necesidad alguna de cuestionarla siquiera, fuera de la rueda inacabable del deseo⁸. Si Catalina tardó 24 horas en olvidarlo y cambiarlo por otros, Juan, excepto en el caso de Heidée y solo espoleado por el apremio humillante de Gulbeyaz, ni se plantea ambas cosas, no tiene consciencia de ellas, suceden sin más.

En este sentido, el Don Juan de Byron es un doble contra-ejemplo del Don Juan de Bandeira, que objetivamente consiste en poco más que en guiños a todos los demás donjuanes, ignorados por Byron. Dicho de otra manera: en el Don Juan de Byron se cumplen por defecto todos los ideales de la primera parte del soneto de Bandeira, y las desventuras de la segunda no existen. De modo que, desde este hipotético punto de vista, todo el soneto quedaría cumplido anticipadamente y por ello sin mayor sentido. Pero precisamente la perspectiva de ese vacío hace que resalte más su contenido: tanto los ideales, por su incumplimiento, como las desventuras, por su existencia. Ello no merma la belleza de las palabras que lo componen, eco de todo este imaginario que hemos apuntado y que Manuel Bandeira, una persona tan parnasiana como culta, pudo tener perfectamente en la cabeza al escribir estos versos.

10. Conclusiones

El soneto *Don Juan* de Manuel Bandeira se revela, a la luz del análisis realizado, como una síntesis lírica extraordinariamente densa del imaginario romántico donjuanesco. En apenas catorce versos, el poeta brasileño condensa más de dos siglos de reinterpretaciones del mito, integrando elementos procedentes del *Don Giovanni* mozartiano —culminación estética del modelo barroco iniciado por Tirso de Molina y recreado musicalmente—, junto con las lecturas filosófico-literarias del romanticismo europeo.

⁷ En el insólito rechazo de Don Juan a Gulbeyaz, la sultana, por fidelidad al recuerdo de Heidée, es donde mejor aparece la inesperada hondura de la estética byroniana del amor en este poema. “Preguntáis si sé amar; sea esta la prueba / de cuánto he amado yo ¡y no os amo a vos! [...] ¡El amor es para ser libre!” (*our hearts are still our own*) (V, 127, p.274). Amor fiel y libre.

⁸ La delicadeza de la historia de Heidée aparece sobre todo en: Canto II, 194-195, p. 173; 188-205, pp. 172-176.

Desde el punto de vista textual, la traducción de Dámaso Alonso y Ángel Crespo, aunque meritoria en su intención de conservar la forma métrica, introduce desplazamientos semánticos significativos que afectan a la arquitectura conceptual del poema. En cuanto al contenido, el Don Juan de Bandeira se inscribe claramente en la tradición posmozartiana inaugurada por E.T.A. Hoffmann y continuada, con variaciones decisivas, por Arthur Schopenhauer, Lord Byron, Søren Kierkegaard y Nikolaus Lenau. De Hoffmann hereda la idea del héroe elegido por la naturaleza, dotado de una aspiración superior que lo separa trágicamente de la mediocridad burguesa. De Schopenhauer toma la comprensión de Don Juan como encarnación de la voluntad pura, fuerza ciega e insaciable que se afirma y se destruye a sí misma. De Kierkegaard aprovecha el mecanismo estético de la seducción infinita y el vacío que sigue a la posesión. De Lenau, el hastío melancólico que conduce a la autodestrucción. Incluso frente al contraejemplo irónico de Byron, cuya versión diluye la dimensión metafísica del mito, el soneto de Bandeira reafirma su carácter trágico y simbólico.

El eje conceptual del poema es la tensión cielo/infierno. Don Juan “venía del cielo” en cuanto ser elegido, portador de una aspiración divina a la belleza perfecta; pero, incapaz de realizarla en el amor concreto, cae en el infierno de la insatisfacción perpetua. Este infierno no es tanto castigo teológico como estado existencial: pérdida del sentido, disolución de la esencia, autoconciencia desgraciada. En este punto, el poema se aproxima a una sensibilidad casi existencialista: Don Juan no encuentra “el sentido de la vida” porque su deseo infinito no puede colmarse en ningún objeto finito.

La grandeza del soneto reside en su conclusión: Don Juan es “el símbolo eterno del ansia inmortal humana”. Bandeira no lo reduce a libertino ni lo exalta como héroe moral; lo eleva a emblema antropológico. El mito funciona como metáfora de la estructura misma del deseo humano: aspiración al absoluto, frustración inevitable, rebeldía frente a los límites, persistencia del anhelo pese al fracaso. En esa condición simbólica radica su pervivencia.

En definitiva, el poema de Bandeira dialoga con la tradición europea sin perder su voz propia. Su Don Juan no es simplemente un personaje heredado, sino una figura interiorizada, depurada y convertida en arquetipo de la incompletud humana. La brevedad del soneto contrasta con la vastedad del horizonte cultural que convoca. Y precisamente en esa condensación reside su fuerza: en catorce versos, Bandeira fija con claridad clásica y resonancia romántica la paradoja esencial del mito —divino por aspiración, infernal por destino, eterno por su insatisfacción.

11. Bibliografía

- Arrigucci Jr., Davi (1990): *Humildade, paixão e morte*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Bandeira, Manuel (2014): *A cinza das horas*, São Paulo, Global Editora.
- Dobry, Edgardo (2017): *Historia universal de Don Juan. Creación y vigencia de un mito moderno*, Barcelona, Arpa.
- Canelas Barreto e Cadavez, Graziela María (2012): *O donjuanismo na obra de Eça de Queiroz*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca.
<https://hdl.handle.net/10366/121332>
- Focher, Federico, (1998): "E' solo volontà del mondo. *Una lettura schopenaueriana del Don Giovanni di Mozart*", en: https://www.academia.edu/2042425/Schopenhauer_e_il_Don_Giovanni_di_Mozart
- Hoffmann, E.T.A. (2003): *Don Juan*, Der Drehbuchverlag, eBook, Viena 2016 (original alemán). En castellano: México, Lectorum.
- Kierkegaard, Sören (1989): *Diario de un Seductor*, Barcelona, Ediciones 29.
- Kierkegaard, Sören (2016): *Das Tagebuch des Verführers*, Berlín, Henricus.
- Kierkegaard, Sören (2000): *Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta.
- Lasaga Medina, José (1998): "Don Juan, mito finisecular", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 32-33, pp. 61-76.
- Lasaga Medina, José (2004): *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis.
- Lord Byron (2024): *Don Juan*. Edición y traducción de Andreu Jaume, Barcelona, Penguin Clásicos.
- Macías Cardoso, Ricardo (2007): *La ironía como límite. Ensayo sobre el estadio estético kierkegaardiano*, México, UNAM.
- Mankowska, Joanna (2017): "De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n. 15, junio, pp. 342-374.
- Marañón, Gregorio (2008): *Amiel. Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, Austral.
- Molina, Tirso de (2008): *El burlador de Sevilla*, Madrid, Akal.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1991): *Don Giovanni. Óperas famosas*, Barcelona, Orbis.
- Ortega y Gasset, José (1974): *Mirabeau o el político. Contreras o el aventurero*, Revista de Occidente, Madrid, El Arquero.
- Ortega y Gasset, José (1976): *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, El Arquero.
- Pérez Castañera, Ángela (2023): "Don Juan y Don Giovanni. Literatura y música en la formación del mito", *Materia*, nº 21, pp. 151-162.

Revilla, Manuel de la (1883): *Obras de D. Manuel de la Revilla*, Madrid, Imprenta Central.