

EL MARQUÉS DE BRADOMÍN: UN ENTE DE FICCIÓN BIEN CONSTITUIDO¹

*Peggy von Mayer Chaves**

RESUMEN

El texto literario tiene la capacidad de crear seres, acontecimientos y mundos posibles. Este artículo explora la constitución ontológica del ente de ficción, estudiando su correspondencia ontológica por homología con el ser humano, en la medida en que participa de cualidades y dimensiones ontológicas semejantes a las de los entes reales. Para tal efecto, se ha tomado como modelo el ente literario Marqués de Bradomín, protagonista de las Sonatas de Valle-Inclán. A partir de la estructura verbal que conforma el texto, cabe preguntarse qué es lo que lo hace ser ese “hombre” y no otro; cómo es posible definir su estatuto ontológico, y cómo se inserta en las fuentes culturales que el texto elige y articula, y del contexto cultural al texto.

Palabras clave: Literatura española, filosofía y literatura, literatura y ontología, sonatas de Valle-Inclán, Marqués de Bradomín, ente de ficción.

ABSTRACT

Literature is able to create beings, facts and possible worlds. This paper explores the ontological constitution of a fictional entity, by studying its ontological correspondence by homology with human being, as long as it participates from ontological qualities and dimensions similar to real entities. To achieve this, the literary being taken as a model is Marqués de Bradomín, protagonist from Sonatas de Valle-Inclán. Based on text's verbal structure, you are able to answer what makes him be that “man” and no other; how is it possible to define his ontological statute and how it is inserted on cultural sources chosen and articulated by text, and from these to cultural context.

Key Words: Spanish literature, philosophy and literature, literature and ontology, Sonatas de Valle-Inclán, Marquis of Bradomin, fictitious entity.

El filósofo Henri Bergson considera que sólo la Humanidad, mediante su inteligencia, es capaz de producir entes ficticios, percepciones imaginarias, fuente y origen de toda creación literaria. Ha llamado a esta facultad inventiva la función creadora de ficciones (*fonction fabulatrice*).² En nuestra lectura, interesa observar cómo está constituido un producto esencial de esa *función fabulatrice*: el ente de ficción, estudiando su correspondencia ontológica por homología con el ser humano. Para tal efecto, se ha elegido el ente literario Marqués de Bradomín, protagonista de las **Sonatas** de Valle-Inclán. Más que una indagación sobre los códigos que rigen el texto, es una forma de reflexionar sobre la

capacidad que tiene el discurso de crear seres, acontecimientos y mundos posibles y sobre cómo se concretan para determinar lo que éstos son. La lectura filosófica propicia el análisis del ente de ficción como ser histórico, en la medida en que participa de cualidades y dimensiones ontológicas semejantes a las de los entes reales, y comparte testimonialmente un contexto históricamente diferenciado. La comprensión del texto se da entonces en la retrorreferencia del texto a las fuentes culturales que éste elige y articula, y de aquéllas al texto. El desarrollo de este trabajo, fundamentado en las formulaciones filosóficas de Nicolai Hartmann³, ha de evidenciar que, a partir de la estructura verbal que conforma el

* Docente de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura.

Recepción: 28/05/09 - Aceptación: 05/05/10

texto, es posible definir el ente literario como un ente aprensible y cognoscible, expresable y comunicable.

Siendo el Marqués de Bradomín un ente de ficción, cabe preguntarse qué lo hace ser ese “hombre” y no otro; cómo se expresa ese ente para conformar su estatuto ontológico. En otras palabras, para saber cómo es ese ente, se debe indagar sobre su “ser así”. Para tal efecto, la conformación ontológica del Marqués de Bradomín se determina a partir de tres componentes categoriales básicos: 1. El ser y el deber ser. 2. El ser y el parecer; y 3. La dimensión estética.

Estas redes isotópicas constituyen metonímicamente la macroisotopía que integra el estatuto ontológico del ente de ficción Marqués de Bradomín. Es obvio que ninguna de estas categorías funciona por separado, sino que están íntimamente imbricadas unas con otras. En realidad, la división en tres ejes de sentido sólo se justifica por razones didácticas. En todo caso, resulta necesario aclarar que, puesto que el Marqués de Bradomín es un significativo polisémico, esta categorización funciona como una lectura metonímica que dilucida sólo ciertos ángulos o perspectivas de un ente complejo. Es conveniente recordar, además, que la obra literaria establece nexos con el mundo, con las convenciones culturales a las que pertenece. En efecto, los presupuestos textuales permiten determinar diversas conexiones con estructuras semióticas mayores, al estar integradas en la compleja polifonía cultural. De ahí que es preciso efectuar ciertas operaciones de inferencia textual, que posibiliten trascender el fenotexto mediante una lectura vertical hacia el genotexto, en busca del rico sentido de la intertextualidad. Precisamente, siendo la ontología, la ética y la estética estructuras de pensamiento condicionadas por un espacio y un tiempo determinados culturalmente, en la medida de lo posible se han tenido en consideración las posibles coordenadas culturales que puedan incidir en la interpretación de dichas concepciones filosóficas, referidas al Marqués de Bradomín.

1. El ser y el deber ser

Este apartado comprende la axiología del personaje, para lo cual se analiza la pasión relevante del Marqués: el erotismo, que pone en evidencia su escisión entre lo sagrado y lo profano; además se desarrollan otros axios, o más bien antiaxios, como el orgullo y la mentira, y así como los aspectos éticos que se manifiestan en el ejercicio de su libertad como sujeto, mediante su toma de posición y su manera de decidir frente a situaciones específicas.

El erotismo de Bradomín: entre lo cristiano y lo profano.

Aunque no lo confesase, y acaso sin saberlo, era feliz, con esa felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres. Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. (SE, 43)

Siendo las **Sonatas** la narración de una serie de peripecias amorosas, la dimensión erótica es fundamental para definir la constitución ontológica del Marqués de Bradomín, en él convergen todos los elementos para el disfrute de un erotismo exacerbado: la sensualidad para el placer, la conciencia del pecado y la cerebralización del deseo erótico. Se ha de considerar, especialmente, que el ámbito en que acontecen las maniobras amorosas de Bradomín tiene como principio de referencia su inscripción en la restrictiva sociedad católica occidental del siglo XIX, que prohíbe y limita la actividad sexual, a menos que esté sancionada mediante la vinculación del sacramento del matrimonio, y aún así, la restringe a los fines de la procreación. El cristianismo instaura en la conciencia el conflicto de la carne y el espíritu, y condena el erotismo como fuente de pecado. De modo que al interdicto carnal, ya instaurado desde la Antigüedad, se agrega el interdicto religioso, con sus normativas explícitas e implícitas.

La sociedad en que se desenvuelve Bradomín corresponde a una estructura falocrática, en la cual la mujer se halla sometida a los cánones de virtuosidad vigentes. Es en ese contexto que el desarrollo de la actividad erótica del Marqués tiene sentido, por su carácter subversivo y de ruptura, de desafío y transgresión de los cánones morales preestablecidos. Sin duda, en la presente época de liberación sexual, la figura de Bradomín carecería de mayor importancia, mientras que, precisamente en este contexto sociohistórico, su peripecia amorosa resulta escandalosa y blasfema. Su visión de mundo participa del código de la cultura a la que pertenece, que él podrá aceptar o rechazar, pero cuyas directrices están claramente definidas y nutren, quiéralo o no, su conformación ontológica. En este caso concreto, el erotismo se aborda necesariamente desde la perspectiva de la ética cristiana.

Bradomín manifiesta su erotismo mediante un discurso sensual de dilección hedonista, sensual y lujurioso, con un culto sacerdotal a la belleza, con una concepción del amor fundada en el goce lascivo de la carne, sin prohibiciones, aunado a una conciencia cristiana que pone en conflicto el uso irrestricto de la libertad. La concurrencia de estos dos planos apunta hacia la complejidad óptica del personaje: la lectura semiótica del texto explicita la superposición de dos planos de sentido que representan lo pagano y lo cristiano.

Es evidente que la mujer atrae a Bradomín como un objeto ideal, estético. La mujer tiene para él algo de sacralidad que le produce cierta veneración sacerdotal. En la belleza femenina coexisten dos elementos en contraposición: uno objetivo, el otro subjetivo. Para Xavier, la contemplación del objeto del deseo adquiere sentido absoluto en la oposición espíritu-materia. Al denominar a la mujer con las características pertinentes a lo sagrado, la energía libidinosa obtiene la transferencia otorgada por la sublimación, elevando así el reglamento cualificativo a una visión cuasi mística del objeto del deseo. Los cortes sintagmáticos que se efectúan a continuación

permiten dilucidar una estructura semántica importante, a partir de la descodificación del discurso religioso, que en el plano conceptual apunta a la superposición de elementos sagrados y profanos.

María Rosario: la privación del objeto del deseo.

María Rosario es el amor de la juventud temprana, de la “primavera” de los veinte años. Esta joven novicia, que está por tomar los hábitos de esposa de Cristo, constituye para Xavier el símbolo de lo virginal, de lo intocado, de la pureza. Bradomín ama sus manos, “diáfanas como la hostia” (SP, 25; su “gracia eucarística de lirio blanco” (SP, 29). Su contemplación le provoca un amor puro: “amor ardiente y trémulo como una llama mística. Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado.” (SP, 15)

La connotación discursiva transfiere el sentido de pureza propio de la Eucaristía a la joven novicia. Pero María Rosario es pura por antonomasia y tales epítetos sólo refuerzan su condición de futura esposa de Cristo. La doble lectura debe hacerse desde el conflicto irreconciliable que lleva en su alma el Marqués, cuya pasión no tiene las connotaciones de sacralidad que su discurso le atribuye a María Rosario. En la petulancia de sus veinte años, considera inadmisibles que la joven no haya cedido a su poder de seducción. Así, desea poseer lo mismo que le atrae: su pureza, y una noche, presa de una pasión incontenible y satánica, irrumpe por una ventana a la habitación de la doncella e intenta violarla. Pero la violación no se realiza porque ella se desmaya y el Marqués se ve obligado a huir al percibir que ha sido descubierto. Este incidente desemboca en una serie de fracasos, miedo, indecisión y humillaciones. El mayordomo Polonio lo denuncia ante la Princesa Gaetani y ésta le niega el permiso de continuar su estancia en el palacio. Además, le roban un anillo para hacerle una brujería con el objeto de privarlo de su virilidad y es denunciado al Santo Oficio como brujo. Finalmente, su leyenda satánica

lo involucra en la trágica muerte de María Nieves, que causa la locura de María Rosario. Definitivamente, en esta ocasión no es el Don Juan triunfante. Sin embargo, María Rosario representa para Bradomín el ideal romántico de la mujer pura e inalcanzable. Quizás por no haberla alcanzado nunca, María Rosario, esa mujer presa de los rígidos convencionalismos de la tradición y de la religión de las mujeres del Palacio Gaetani, se convierte en la única mujer que Bradomín declara haber amado.

La Niña Chole: el goce de la transgresión.

En la Sonata de estío, la percepción de la belleza de la mujer se estructura a partir de la oposición de lo sagrado y lo profano, pero no desde la perspectiva del cristianismo, sino de las religiones paganas. Los atributos de la Niña Chole, que tiene una boca “en donde parecía dormir el enigma de algún culto licencioso, cruel y diabólico” (SE, 53), provocan en el Marqués una delicuescencia voluptuosa, y se relacionan con los de una sacerdotisa pagana y sensual:

Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. (SE, 46)

La crueldad de la criolla le atrae y horroriza, y por eso la encuentra tentadora y bella. Asimismo le atrae su actitud desafiante a los convencionalismos tradicionales, cuya prueba patente es la relación incestuosa con su padre, que la marca con el “magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé.” (SE, 63)

La aberración masoquista de la criolla, que “era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas” (SE, 54), constituye también un acicate a la sensualidad pagana del Marqués. Cuando están en el convento de las Comendadoras Santiaguistas, Bradomín entra en la celda reclamar sus

“derechos conyugales, reconocidos por la Madre Abadesa” (SE, 61); la Niña Chole se disgusta, y entrando en cólera porque sus amenazas sobre la venganza del ultraje que tomará su padre, Diego Bermúdez, no surte efecto, abofetea a Xavier. Éste toma sus manos y se las oprime con crueldad:

Sin dejar de mirarla, se las oprimí hasta que lanzó un grito, y después, dominando mi despecho, se las besé. Yo, sin intentar consolarla, me alejé. Sentía un fiero despecho lleno de injurias altaneras, y para disimular el temblor de mis labios, que debían estar lívidos, sonreía. (SE, 61)

El Marqués, cuyo trato constante con las mujeres le hace buen conocedor de la psique femenina, sabe manipular la situación en su beneficio; con su estrategia de desdén logra lo que quiere, y muy pronto, la Niña Chole se refugia en sus brazos:

Mis manos distraídas y paternales, comenzaron a desflorar sus senos. Ella, suspirando, entornó los ojos, y celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como el triunfo de la vida. (SE, 62)

En esta secuencia, importa señalar el sema “desflorar” y su relación inmediata con “paternales”, cuya cercanía en el eje sintagmático refuerza la figura del incesto. Por otra parte, la celebración de una boda implica la sanción religiosa y social para la unión sexual de la pareja, de la que el narrador se burla nuevamente, pues los mencionados “derechos conyugales” son producto de la farsa montada ante la Madre Abadesa. Además, el sustantivo plural “dioses” no es sino un franco desafío a los valores tradicionales de la sociedad monoteísta a la que Bradomín pertenece.

El amorío con la criolla se interrumpe con la llegada de su padre, porque la Niña Chole se rinde ante su presencia y se va con él. El Marqués siente la fascinación de aquel pecado de incesto; domina su deseo de ir tras ella, fiel a su divisa: “Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo” (SE, 76), y no la rescata. La reconciliación sólo tiene como objeto la

humillación de la joven; aunque afirma “seguir aquella máxima divina que nos manda olvidar las injurias”, es decir, el perdón cristiano, busca la venganza psicológica con Chole -después de todo, no era la Marquesa de Bradomín (SE, 75)-, y una vez sometida a su dominio, la abandona. Por lo demás, esta relación con la Niña Chole, coqueta, cruel y generosa, que tanto paga por la vida del Marqués con sus joyas, como cumple la deuda con el negro al que devoran los tiburones, corresponde a una etapa de máxima plenitud y virilidad en la vida de Bradomín, de la cual no se priva de hacer alarde en sus Memorias.

Las casadas infieles.

En cuanto a las otras mujeres presentes en las **Sonatas** de otoño e invierno, con excepción de Maximina, tienen como característica común la de ser casadas. Esta circunstancia señala la inversión de los valores tradicionales cristianos, que confieren a la institución del matrimonio la condición de sacramento. La fruición del Marqués de emerger en esa estructura familiar para posesionarse de la mujer prohibida, pone en evidencia su falta de escrúpulos, su irrespeto a la ética que la sociedad le impone. No obstante, hay que reconocer que actúa con la venia y complacencia de estas damas, todas pertenecientes por una u otra razón a la nobleza. Tal es el caso de la princesa Concha, de la condesa María Antonieta de Volfani y de Carmen, duquesa de Uclés.

Concha, santa y adúltera.

Concha se caracteriza por su piedad y la plena conciencia de que la relación adúltera con Xavier es un pecado mortal, pero comparte con el Marqués la misma condición de dualidad entre lo sagrado y lo profano. A pesar de sus escrúpulos religiosos y del miedo de la culpa, tenía “la noble resistencia de una diosa para el placer” (SO, 105):

Era muy piadosa la pobre Concha, y sufría porque nuestros amores se le figuraban un pecado mortal.

¡Cuántas noches al entrar en su tocador, donde me daba cita, la hallé de rodillas!... Se levantaba, y ponía el rosario en un joyero. Después, sus brazos rodeaban mi cuello... y lloraba, lloraba de amor y de miedo a las penas eternas. (SO, 87)

Los predicados cualificativos referentes a Concha son siempre blasfemos: tiene “manos de Dolorosa” (SO, 105); su cabellera es “como una fuente santa” (SO, 95), con la cual azota al Marqués “como a un divino Nazareno” (SO, 121); sus senos son “dos rosas blancas aromando un altar” (SO, 96); su rostro tiene “blancura eucarística” (SO, 93). Bradomín la viste “con el cuidado religioso y amante con que visten las señoras devotas a las imágenes de las que son camaristas” (SO, 92). La antítesis se manifiesta claramente en la oposición santa/pecadora. Bradomín fue el iniciador de Concha en asuntos amorosos:

Aquella niña casada con un viejo, tenía la cándida torpeza de las vírgenes. Hay tálamos fríos como los sepulcros, y maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito. ¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros el triunfo del amor y su gloriosa exaltación. Yo tuve que enseñarle toda la lira: Verso por verso, los treinta y dos sonetos de Pietro Aretino. (SO, 101)

La peripecia amorosa de Bradomín y Concha se encuentra en el límite de la experiencia espiritual y carnal, en una mezcla de erotismo y religiosidad rayanas en lo sacrílego:

La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos. (SO, 106)

Por egolatría, de Concha ama la devoción casi religiosa que le profesa. Por eso, cuando ella muere en sus brazos, no se lamenta de su muerte, sino de la pérdida de su más rendida admiradora; llora por sí mismo:

¡Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirasen siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (SO, 124)

María Antonieta: la entrega de-sí-interesada.

En la **Sonata de invierno**, María Antonieta de Volfani representa la sujeción aparente a los convencionalismos, el cumplimiento exterior de los rituales de la Iglesia, y la intimidad clandestina, fogosa y apasionada, que parecen ser las reglas del juego de la sociedad aristocrática a la que pertenece. Su característica principal es el egoísmo. Había vivido un intenso romance con Bradomín, con quien se encuentra después de largo tiempo. María Antonieta tiene “alma de santa y sangre de cortesana” (SI, 140); “los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles” (SI, 141); pero en el lecho es “cándida y egoísta como una niña” (SI, 142), y “exigente como una dogaresa”:

María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor en el confesionario y en una Corte del Renacimiento. (SI, 142)

Cuando Bradomín regresa de la guerra, con el brazo cercenado, encuentra que María Antonieta decide abandonarlo para dedicarse a cuidar a su marido enfermo -hay que recordar que “la pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables, que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados” (SI, 140)-. Bradomín no puede menos que sentir cierta decepción irónica:

Confieso que me llenó de asombro y de tristeza el amor casi póstumo que mostraba por su marido María Antonieta. ¡Cuántas veces en aquellos días contemplando mi brazo cercenado y dándome a soñar, había creído que la sangre de mi herida y el llanto de sus ojos caían sobre nuestro amor de pecado y lo purificaba. Yo había sentido el ideal consuelo de que su amor de mujer se trasmutaba en un amor franciscano, exaltado y místico. (SI, 239)

La ironía del fragmento anterior es evidente: Bradomín tiene razones para no creer en la supuesta conversión de la Condesa Volfani ni en sus “escrúpulos de santa” (SI, 170) de los que en el presente se ufana. Tampoco la

purificación por el dolor tiene efecto real porque el origen del sufrimiento en ambos es ajeno al de cualquier arrepentimiento sincero por su amor pecaminoso: Ella llora por el sacrificio que debe hacer por su marido, y la sangre de Xavier fue derramada por otras razones nada amorosas. En su lucidez acostumbrada, Bradomín está consciente de que las reglas del juego han cambiado: ahora está viejo y manco, y no puede despertar los mismos sentimientos en la cruel condesa. Por eso, aun cuando por un momento siente revivir un último rescoldo de su antigua pasión por María Antonieta, que lo impulsa a lanzarse en sus brazos, sabe controlarse y se despidió. Su orgullo, su “mayor virtud”, lo sostiene para no volver atrás.

Carmen: bailarina, duquesa, madre amante.

En la Corte de Estella encuentra también a Carmen, una antigua bailarina, “elevada a Duquesa”. La Duquesa tiene “divinos labios que desvanecían en un perfume de rezos el perfume de los olés flamencos” (SI, 147), y es “caritativa y excelsa como la Verónica” (SI, 148). El episodio en que aparece es breve, pero es importante porque resulta ser la madre de Maximina, a la que engendró con Bradomín en vida del Duque de Uclés; se colige que continúa siendo amante del torero y que propicia los amores ilícitos del Rey, de Bradomín y del Conde de Volfani.

Maximina: la novicia incestuosa.

A la última mujer que menciona el Marqués en sus **Memorias** es a su hija Maximina. Maximina es fea, no corresponde a su ideal estético. Si la halaga, es quizás para comprobar la eficacia de su poder de seducción, en las condiciones en que se encuentra, con el brazo cercenado y ya viejo. En cuanto al incesto, resulta, como el de Edipo, involuntario, ya que el Marqués ignora que Maximina es su hija cuando la besa. Si la niña se enamora hasta el punto de suicidarse, no se puede culpar directamente a Bradomín. Podría suponerse que la niña sí conoce su origen, y el enfrentamiento con la pasión

incestuosa la conduce a la autoaniquilación. En todo caso, la probabilidad de una relación incestuosa despierta en él instintos primarios y sensualidad, en vez de remordimientos:

Hacía mentalmente examen de conciencia, queriendo castigar mi alma con el cilicio del remordimiento, y este consuelo de los pecadores arrepentidos también huyó de mí. Pensé que no podía compararse mi culpa con la culpa de nuestro origen, y aun lamenté con Jacobo Casanova, que los padres no pudiesen hacer en todos los tiempos la felicidad de sus hijos. (SI, 162)

Es importante mencionar la percepción estética que tiene el personaje de la mujer, porque arroja luz sobre su concepción vitalista, que lo conduce al goce hedonista, a la exaltación de los sentidos. La superposición de significaciones antitéticas remite a un concepción femenina, vista desde la perspectiva del cristianismo, pero que resulta por eso mismo objeto de placer y de pecado. Cuando el rey le pregunta qué hacer para no aburrirse, Bradomín no duda en contestar:

-Señor, aquí todas las mujeres son viejas. ¿Queréis que recemos el rosario? (SI, 144)

Definitivamente, Bradomín prefiere aquellas mujeres “que primero han sido grandes pecadoras” (SP, 15). Por eso encuentra bello el destino de “Thais la de Grecia, y Ninon la de Francia” (SE, 43). No teme a las mujeres apasionadas, como la Volfani, que no son temibles, “sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas”. (SI, 142)

Los juicios del Marqués sobre la mujer no son muy positivos: Su visión estética la convierte en “un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas y nupciales esencias” (SO, 123). Su bondad es “más efímera que su hermosura”; “su gran talento consiste en hacerse esperar” (SI, 146) y “para ser felices les basta con no tener escrúpulos” (SE, 43), cuya ausencia constituye para Bradomín un atractivo.

Desde la perspectiva de la vejez, el recuerdo de sus amores le provoca nostalgia; al recordar su vida, “unas veces rugiente de pasiones y otras cauce seco y abrasado” (SI, 149), no puede evitar un dejo de amargura. Ya

desde antes, cuando llega a la Corte de Estella, sintiendo “un profundo desengaño de todas las cosas” (SI, 127), había sentido la cercanía de la vejez, y por ende, la conclusión de su ardiente vida amorosa; ya sólo le queda adoptar enfrente de las mujeres “la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío” (SI, 168). El erotismo, una de sus características ontológicas más relevantes del Marqués, sólo se consume con el inexorable paso del tiempo.

El orgullo.

Diga, ¿son locos todos los españoles? yo repuse con arrogancia: Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: uno el Marqués de Bradomín y el otro los demás. (SP, 78)

La estimación de sí mismo es un deber subjetivo de cada uno para consigo mismo. La autoestima es una virtud en sí misma, y condición de todas las otras virtudes. La norma ética: “Estima a tu prójimo como a ti mismo”, se extiende a la colectividad humana, y constituye el fundamento de todas las actuaciones sociales objetivas de valor moral.

La autoestima de Bradomín se funda en el deber subjetivo antes señalado, y en el reconocimiento de los demás a su propio valor, basado en su origen noble. Bradomín declara que su mayor virtud es el orgullo. Cabe ahora determinar en qué se fundamenta ese orgullo.

El Marqués es un hidalgo, con un antiguo y rancio abolengo, por lo que su escudo nobiliario es “*el único blasón español que lleva metal sobre metal: Espuelas de oro en campo de plata*” (SO, 107). Este orgullo de casta se lo otorga la tradición, está socialmente sancionado y le pertenece por derecho propio, por ser miembro de la aristocracia española.

Esta distinguida prosapia le da todo el derecho de formar parte de la Corte del Rey; por eso, cuando Don Carlos le pide delante de sus cortesanos que recite un soneto subido en una silla, Bradomín es capaz de rehusarse a los requerimientos reales con gran dignidad y conciencia de su propia estima, que hacen que el Rey se disculpe caballerosamente:

-Señor, para jugar nací muy alto.

Don Carlos al pronto dudó: Luego, decidiéndose, vino a mí sonriente, y me abrazó:

-Bradomín, no he querido ofenderte: Debes comprenderlo.

-Señor, lo comprendo, pero temí que otros no lo comprendiesen. (SI, 145)

Como hidalgo, hereda privilegios y obligaciones: debe servir al rey en la paz y en la guerra, y defender al vasallo. Su condición de hidalguía le permite muchas prebendas, como cuando, a pesar de su juventud, el Santo Padre lo elige entre sus guardias nobles para entregar el capelo cardenalicio a Monseñor Gaetani, y utilizar “los cinco sellos con las armas pontificias” (SP, 15). Goza también de otros privilegios especiales, como el de no arrodillarse ante el mismo Dios en la misa:

Yo, como caballero santiaguista, recé mis oraciones dispensado de arrodillarme por el fuero que tenemos de canónigos agustinos. (SE, 58)

Este orgullo de casta le hace a veces sentirse semejante a Dios, con lo que se convierte en ególatra. Ante la coquetería de la Niña Chole con el ruso, Bradomín le otorga el perdón, porque:

...juzgando indudable que el alto cielo perdonaba a la Niña Chole, entendí que no podía menos de hacer lo mismo el Marqués de Bradomín. (SE, 75)

El mismo orgullo irreverente muestra cuando Concha teme ofender a Dios con su pecado, a lo que Bradomín replica: “¿De manera que yo tengo rival?” (SO, 171) El igualarse a Dios pone de manifiesto su soberbia y prepotencia, y apunta hacia su iconoclastia.

Puede afirmarse que el orgullo de Bradomín tiene gradaciones, que van desde la conciencia de su propia valía, hasta la soberbia, la prepotencia y la arrogancia. Con las mujeres sabe ser “orgullosos y soberbios como un conquistador antiguo” (SE, 54),

cuando conviene a sus propósitos de seducción. Este mismo porte altanero le impide efectuar cualquier acción que implique sumisión, súplica o combate por una mujer:

Mis enemigos, los que osan acusarme de todos los crímenes, no podrán acusarme de haber reñido por una mujer. Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo. (SE, 76)

El orgullo del casta de Bradomín es congruente con los patrones sociales establecidos para la aristocracia española a la cual pertenece. Hace uso de sus prerrogativas de hidalgo, según lo que se espera que haga. Desde esta perspectiva, el ente de ficción está bien constituido y se rige por los criterios de verosimilitud vigentes. El orgullo legítimo del Marqués es un acto de racionalización, de concientización de la propia autoestima, fundamentada en su prosapia y socialmente reconocida. Las otras variantes del orgullo -la arrogancia, la soberbia, la prepotencia- son más bien aspectos pasionales, que surgen a partir de su actitud desafiante y contestataria, resumida en su lema: “Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo”. Como se deduce fácilmente, este lema es una inversión del mandamiento mosaico: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”. A pesar de que se reconoce como cristiano, considera virtud lo que es un pecado capital, y transgrede, además, los preceptos de su fe.

La mentira.

La Etica considera la verdad como un valor. La verdad o la falsedad se da primariamente en el juicio. Algo es verdadero cuando muestra el ser que es, y es falso cuando muestra otro ser que el suyo. Las cosas se manifiestan de un modo eminente en el decir. La palabra dice lo que las cosas son. En el juicio verdadero, se une o separa lo que en la verdad está unido; en el falso, se hace lo contrario.

Bradomín es un ente racional, que puede superponer fácilmente sentidos contrarios a la verdad, cuando en una situación determinada

desea divertirse, manipular u ocultar sus verdaderos pensamientos. Para esto emplea diversos mecanismos, como se verá en los siguientes enunciados contrafactivos.

Según las teorías greimasianas sobre la modalidad, hay una que define como “hacer persuasivo”, y consiste en “hacer saber y en hacer creer o hacer que otro acepte el estatuto de veridicción que el sujeto establece a propósito de un enunciado de estado”. Esta fase se realiza en el plano cognoscitivo, y es una relación entre dos sujetos: el sujeto modalizador, que opera persuasivamente sobre el sujeto operador de la transformación principal. El hacer persuasivo del sujeto manipulador halla respuesta en un hacer interpretativo del sujeto operador, pues éste ha sido manipulado cuando ha interpretado como verdadero aquello de lo que desea persuadirlo el manipulador. La operación de manipulación es factitiva (el hablante se compromete a la verdad de la proposición), pues es de hacer-hacer, hacer que otro haga. En el enunciado contrafactivo el hablante se compromete a la falsedad de la proposición. Este es uno de los mecanismos que el narrador utiliza para sus mentiras: emplear un enunciado contrafactivo, asumiendo como verdadera una proposición que él sabe que es falsa. A ese tipo de engaño somete a los teólogos que le solicitan noticias del Santo Padre:

Los graves teólogos hicieron corro para escuchar mis nuevas, y como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrosa: ¡Su Santidad recobrando la lozanía juvenil por medio de una reliquia! El Prior con el rostro resplandeciente de fe, me preguntó:

-¿De qué santo era, hijo mío?

-De un santo de mi familia.

Todos se inclinaron como si yo fuese el santo. (SP, 17)

Cabría preguntarse si por “lozanía” entiende Bradomín lo mismo que la bruja quería que él perdiera, a saber, su virilidad, con lo que el texto tendría entonces una connotación sexual y profana.

A estos teólogos logra engañarlos y también a los frailes a los que cuenta la historia de su hábito monacal, llevado por los desengaños del mundo; no así a fray Ambrosio, por lo que tiene que afirmarlo solemnemente. Como de todas maneras no logra convencer al viejo fraile, no puede menos que compadecerlo burlonamente:

Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustro que prefería la Historia a la leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. (SO, 131)

Una de las mentiras más sacrílegas es la que hace a las pobres legas que están junto a la fuente del divino surtidor, y le impiden beber “el agua santa del Niño Jesús”, porque para beberla hace falta tener “bula del Santo Padre, venida de Roma”:

Y las dos legas, hablando a coro, mostrábanme el angelote desnudo, que enredador y tronera vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad. Me dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto la Marquesa santiguóse devotamente. Yo aseguré a las legas que también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas me miraron mostrando gran respeto, y disputáronse ofrecerme sus ánforas, pero yo preferí saciar mi sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba. Me acometió tal tentación de risa, que por poco me ahogo. La Niña Chole, que no podía creer la historia de mi bula, me recordó en voz baja que Dios castiga siempre el sacrilegio. (SE, 59)

También miente a la Madre Abadesa para alcanzar sus propósitos amorios con la Niña Chole, diciéndole que la criolla es su esposa:

En honor suyo inventé toda una leyenda de amor, caballeresca y romántica, como aquellas que entonces se escribían. La Madre Abadesa conmovióse tanto, que durante mi relato vi temblar en sus pestañas dos lágrimas grandes y cristalinas. (...) Yo mismo me maravillaba al ver cómo fluía de mis labios aquel enredo de comedia antigua. (SE, 59)

La mentira es un antiaxios, que contraviene un valor ético: la verdad. El Derecho natural condena la transgresión de este valor. Las normas de la ordenación jurídica demandan el ejercicio

de la verdad. Según la religión católica, la verdad libera, y es alimento y luz para la inteligencia; uno de sus imperativos morales establece claramente que el no acatamiento de esta ley constituye un pecado. En los ejemplos antes apuntados, se observa que Bradomín no viola propiamente la norma jurídica, en tanto que sus mentiras no tienen implicaciones legales, sino que son fundamentalmente una transgresión religiosa. En gran medida, las mentiras del Marqués son producto de su apreciación axiológica (SE, 44), y otro elemento constitutivo de su estatuto ontológico.

Aunque los componentes éticos que se han desarrollado hasta ahora constituyen en cierto sentido antiéticos, esto no significa que el Marqués carezca de una conciencia moral. Más bien, debe decirse que, puesto que tiene conciencia moral, se puede hablar de transgresiones al ordenamiento ético, ya sea social o religioso. La cuestión ética por excelencia consiste en la pregunta por lo que se “debe hacer”. Esta pregunta surge en todo momento y lugar, ya que el ente siempre se halla en situaciones ante las que debe decidir; una vez que decide y actúa, ha de responsabilizarse de lo actuado. Esto implica una toma de posición, por la cual el ente se ve obligado a participar en la plenitud axiológica del mundo real. Como hay una conciencia ética, que muestra cómo está configurado y condicionado lo que constituye el deber ser, el ente está en capacidad de hacer valoraciones sobre la forma como ha decidido y actuado.

El Marqués de Bradomín experimenta más de una vez conflictos axiológicos, a partir de su participación en situaciones específicas. Cuando en el convento de las Madres Santiaguistas es atacado a mansalva Juan de Guzmán, el Marqués se pone de su lado, y en la contienda mata a dos hombres. La conciencia de lo que ha hecho le causa “*una violenta angustia*” (SE, 65). Sin embargo, en otro parlamento, Bradomín declara sentir admiración por la violencia, la fortaleza y la crueldad, lo que parece poner en entredicho, o el sentimiento de angustia que ha manifestado, o la verdad de las siguientes apreciaciones:

Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. (SI, 158)

Y es que la naturaleza psíquica de Xavier siempre se debate entre dos planos antagónicos. Por un lado es mundano; por el otro, hay una insistencia en compararse con un místico. En ambos casos, también, crea una situación de incertidumbre que impide una definición en uno u otro sentido: en el fondo, su visión irónica se impone y mediatiza el discurso, de modo que establece distancias de impenetrabilidad a sus verdaderos sentimientos. La escindida conciencia del valor en el Marqués muestra la pluralidad de direcciones del deber ser y el pluralismo de los valores. El conflicto se da precisamente porque no hay un único valor supremo del cual se derivaran todos los demás, sino por la multiplicidad axiológica. De ahí que, en este respecto, el “ser así” de Bradomín resulta indiferenciado.

Para la ética cristiana, la responsabilidad de los móviles antimorales se explica por una innata “propensión al mal” en el hombre, debido a la “debilidad de la carne”. Instauro el conflicto entre el instinto natural y la conciencia de valor. En nuestro ente de ficción, la debilidad de la carne se explica mediante la intervención demoníaca; en los trances en que su conducta le resulta bochornosa, es el Diablo quien lo obliga a pecar. Pero entonces, si el Demonio es capaz de “hacer hacer”, o el sujeto estaría exento de responsabilidad y culpabilidad totales, o se encontraría en la coyuntura de decidir libremente. En realidad, la presencia de Satán en el discurso del Marqués sólo actúa como víctima exculpatoria, con lo que salva su responsabilidad y su autoestima, y se evita la conciencia del pecado.

En el desarrollo de El ser y el deber ser se ha evidenciado la transgresión de la ética cristiana de parte del ente de ficción. Recuérdese que el “pecado” es la transgresión de la ley de Dios conociéndola, y Bradomín la conoce. El conocimiento de la ética cristiana le enseña lo que es bueno, pero no determina su conducta moral.

Bradomín demuestra su autonomía de la razón y la libertad en relación con la ley moral: su libertad frente al ser y frente al deber ser. Manifiesta también la antinomia existente entre su voluntad humana y la voluntad divina y, primordialmente, la dificultad de reconciliar la posibilidad cristiana del perdón del pecado y la imposibilidad ética de la anulación de la culpabilidad moral, antinomias consideradas como insolubles.

2. El ser y el parecer

Mediante este eje dicotómico se presenta la visión de mundo del Marqués de Bradomín, su toma de posición ante los seres que lo rodean, su actitud contestataria ante la sociedad de la que forma parte, su cuestionamiento de los valores, tradiciones y costumbres, siempre bajo la lente irónica de su aguda percepción de la psique humana. Bradomín sabe penetrar bajo la capa superficial de las apariencias y despojar de la máscara a sus congéneres. Esto le permite cierto distanciamiento entre sí y los demás, a los que contempla, a veces con ironía, a veces con humor, pero nunca indiferentemente.

La ironía.

La ironía es un tropo de pensamiento o metalogismo. Es “una figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria. (...) La descodificación del metalogismo requiere el análisis del referente, pues su sentido abarca una realidad ubicada más allá del texto, en un contexto que puede ser discursivo o extralingüístico”.⁴

La Dra. María Pérez hace ver que la mayoría de las prácticas significantes tienden a reproducir una ideología dominante; pero que a esos textos se oponen otros textos que intentan desenmascarar o criticar esa ideología de forma contestataria y desacralizadora, para lo cual emplean el recurso de la ironía.⁵ En este respecto, las **Sonatas** constituyen un texto

desacralizador y acervamente crítico de la sociedad española de la época que recrean. Tal como afirma la Dra. Pérez, la ironía requiere de parte del destinatario una participación activa en el proceso de desenmascaramiento, así como la adquisición de una “conciencia en la constitución del nuevo sentido que se le da a la realidad, que le ha sido presentada bajo la máscara impuesta por la ideología dominante.”⁶ Esta segmentación discursiva se ocupa de lo concerniente a la descodificación de los elementos irónicos del texto.

La ironía es otra característica ontológica relevante del Marqués. Es quizás desde esta perspectiva que debiera efectuarse la descodificación semántica del texto. Bradomín es irónico porque su cerebración consciente del mundo que le rodea le permite cierta distancia del objeto, y su aguda percepción intelectual le permite cuestionar el código axiológico de la sociedad a la que pertenece, mediante el recurso antitético manifiesto en el eje dicotómico del ser y el parecer. Ahora bien, toda valoración implica una postura ética. Cabe recordar que la ironía funciona metonímicamente como parte de un todo más complejo, por lo que su axiología tiene relación intrínseca con el ser y el deber ser.

El doble juego verdad/apariencia se manifiesta claramente en las actitudes de las personas que están en el Palacio Gaetani durante la agonía y muerte del obispo de Betulia. El narrador emplea para crear esa irrealidad verbos como “aparentar” y “parecer”, que expresan atinadamente la hipocresía y las falsas apariencias:

Todos aparentaban una gran pesadumbre, y parecían de antemano edificados por aquella confesión que intentaba hacer ante ellos el moribundo obispo de Betulia. (SP, 9)

Y es que todos, en una u otra medida, fingen lo que no son: la Princesa Gaetani se oculta tras una apariencia de bondad, pero actúa con saña en el suceso de la violación, mandando a hacer un hechizo al Marqués para hacerle perder su virilidad, con lo que pone en evidencia, además, su ausencia de cristianismo. Su mayordomo

toma una apariencia de beatitud y fe religiosa, pero resulta ruín y alevoso. Los miembros del clero son presentados como oportunistas y calculadores, y más ocupados en asuntos carnales que religiosos. El anticlericalismo del Marqués de manifiesta a lo largo de todas las **Sonatas**, mediante expresiones cargadas de ironía: aparecen “abates barbilindos que dejaban un rastro de almíscle” (SE, 44), cuyas características señalan cierta femineidad; una criada indulgente “como un buen jesuita” (SO, 93) para sus amores pecaminosos con Concha; un obispo, su tío el Marqués de Tor, “que tenía reconocidos veintisiete bastardos” (SO, 113); un “santo, lleno de caridad”, que había recogido en su palacio a una viuda, y hasta un caballo “viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice”. (SO, 109)

Bradomín es irónico también al referirse a los privilegios de algunas congregaciones, que denotan jerarquías internas dentro de la clerecía, como la “regalada holgura, eclesiástica opulencia, jocunda glotonería, siempre añorada, del Real e Imperial Monasterio de Sobrado”. (SO, 134) Pues no todos los miembros del clero gozan de los mismos privilegios: en el convento de las Comendadoras Santiaguistas, Fray Lope Castellar no celebra misa con el mismo vino de Su Ilustrísima:

Este humilde fraile celebra su misa con un licor menos delicado. Sin embargo, todo es sangre de Nuestro Señor Jesucristo. (SE, 65)

La mujer dedicada a la vida monástica tampoco escapa de la óptica irónica del Marqués. Al referirse a la Madre Abadesa, protectora del bandido Juan Guzmán, utiliza el recurso de la disimulación o *dissimulatio*, que consiste en la sustitución de un pensamiento por otro, ocultando la verdadera opinión que le sugiere el madrinazgo de la monja:

Yo confieso mi admiración por aquella noble abadesa que había sabido ser su madrina sin dejar de ser una santa. A mí seguramente habríame tentado el diablo, porque el capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento: Era hermoso como un bastardo de César Borgia. (SE, 66)

Bradomín también ironiza sobre la forma como se conformó en algunos casos la nobleza española. En la siguiente secuencia se denuncia la manera como se obtenía la condición de hidalgo y se fundaban mayorazgos. Naturalmente, esto pertenece a la historia nobiliaria de España:

Juan de Guzmán en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés. Acaso entonces nos dejase una hermosa memoria aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco, porque parecía nacido par ilustrar su nombre en las Indias saqueando ciudades, violando princesas y esclavizando emperadores. (...) Levantaría una torre, fundaría un mayorazgo con licencia del Señor Rey, y al morir tendría noble enterramiento en la iglesia de algún monasterio. (SE, 66)

Por lo anteriormente expuesto, se deduce que la visión irónica de Bradomín es un hilo conductor del sentido a todo lo largo de las **Sonatas**. Casi no hay un párrafo en donde no se pueda detectar la fina ironía y la sensible capacidad de penetración del Marqués. Se ha de agregar que, como todo juicio de valor implica un cuestionamiento axiológico, la ironía del Marqués no puede desprenderse o aislarse de su conformación ética y, por lo tanto, ontológica.

El humor.

El humor es definido por Cazamian como “un sentimiento complejo en el que un fondo cómico producido por la presentación voluntariamente traspuesta, y al mismo tiempo lúcida, de nuestras ideas y nuestros sentimientos, es muy a menudo modificado y a veces borrado por una resonancia emocional, moral y filosófica, de variados matices, producida por una sugestión general a la cual contribuyen los hechos presentados, y los mil signos en que se revela la actitud íntima del humorista.”⁷

El Marqués de Bradomín tiene un magnífico sentido del humor, producto de su agudeza de observación y de intuición. Siendo un ente cuya característica principal es la intelectualización de todas las cosas, su capacidad de ente pensante es la que lo conduce a deformar o ridiculizar los acontecimientos, para presentarlos desde su visión irónica del

mundo. El humor de Bradomín no es la sonora carcajada, sino la risueña actitud analítica de la falsa seriedad.

En la pequeña farsa que protagoniza el Marqués, cuando llega a la Corte de Estella vestido con los hábitos de un monje, el Rey se burla al ver que ya se ha despojado de los mismos; su explicación es trivial y risueña: se le enredaban al andar. Pero el humor irónico de este fragmento se debe a la ambigüedad que se establece entre las palabras del Rey y la respuesta de Bradomín, porque se refieren a los facciosos del clero que están luchando contra el Rey, como el cura Santa Cruz:

-Pronto ahorcaste los hábitos, Bradomín.

Tales fueron las palabras con que me recibió don Carlos. Yo respondí, procurando que sólo el rey me oyese:

-Señor, se me enredaban al andar.

El Rey murmuró en el mismo tono:

-También a mí se me enredan...Pero yo, desgraciadamente, no puedo ahorcarlos.

Me atreví a responder:

-Vos debíais fusilarlos, Señor. (SI, 135)

En esta sección, El ser y el parecer, se presenta al ente literario como sujeto cognoscente que objeta el mundo circundante, mediante las alteraciones que sufre con la objeción. La ironía y el humor son actos trascendentes, producto de lo vivido y experimentado por el ente de ficción, y forman parte de la serie de determinaciones que lo constituyen ontológicamente.

3. La dimensión estética

Bradomín tiene una percepción estética del mundo. Se puede afirmar esto penetrando en la sucesión de estratos presentes en el producto estético que él elabora, en el que se manifiesta un aparecer del carácter inteligible de la personalidad. Mediante la plasmación en

el objeto estético **Sonatas**, el Marqués integra un todo complejo, formado por una conexión de seres que actúan, se mueven, gesticulan, aman, odian, reaccionan en situaciones diversas, pero en especial se muestra a sí mismo. La materia estética que emplea es la escritura, que constituye el primer término de su objeto literario, y que es aprehensible por la impresión externa de los sentidos. La percepción sensorial da paso a la visión de segundo orden, por lo cual se aprehende lo no apresable por medio de los sentidos, pero que es percibido en su interior. Precisamente trabajando en este estrato de la obra literaria es que se ha podido efectuar el presente análisis.

El ente de ficción tiene las condiciones que señala Hartmann para experimentar la vivencia estética: la distancia con respecto a la fortuna o infortunio propios; y la capacidad de ver plásticamente los acontecimientos. La primera lo convierte en espectador de la vida, la segunda en clarividente, comprensivo, penetrante.⁸ Ambos dones conforman la dimensión ontológica de Bradomín.

En el Marqués se puede determinar una recurrencia de sus gustos estéticos. Es conecedor de pintura y escultura; y tiene especial inclinación por la literatura. Sus concepciones eróticas se nutren del pensamiento de escritores clásicos sensualistas, como Ovidio, Petronio, Aretino, Barbey d'Aurevilly (SE, 56); de personajes literarios famosos por sus aventuras amorosas, como Jacobo de Casanova y Don Juan Tenorio; de seres históricos, algunos caracterizados por su erotismo y lujuria, como César Borgia y el Marqués de Sade, pero adversa el sadismo, y declara que "la perversidad, esa rosa sangrienta, nunca se abrió en mis amores" (SO, 101), y que prefiere "ser el Marqués de Bradomín a ser ese divino Marqués de Sade" (SO, 101). No se cuenta entre sus preferencias literarias el Quijote, al que considera capaz de tergiversar las cosas serias con silogismos, mediante un juego de "exageraciones, extravagancias, fantasías, paradojas y metáforas". En La corte de los milagros, Bradomín dice:

¡El Quijote! Feliche, éste es el libro que no debe leer una niña ilusionada. Este libro perverso va

contra los sueños que todos hemos tenido una vez de redimir los dolores del prójimo. (...) No quieras conocer el veneno de esta serpiente encuadrada en pergamino, edición príncipe de Sevilla. (LCM, 153)

Las constantes referencias filosóficas, históricas y literarias son abundantes y eruditas, y ponen de manifiesto la sensibilidad estética del Marqués. Además de citas de la literatura clásica greco-latina, italiana, francesa y española, hace apreciaciones sobre movimientos literarios como el romanticismo, el decadentismo y el modernismo. Él mismo se inclina a la creación literaria, desde que era “joven y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelaría en la cabeza” (SE, 43); las Memorias son la objetivación estética de su pasión por las letras.

Por lo antes señalado, se conforma metonímicamente la dimensión estética del ente de ficción, en la mostración constante del espíritu objetivado al espíritu receptivo, en este caso, a quien analiza. Se ha evidenciado que Bradomín, como espíritu creador, conforma la materia que denomina **Sonatas** y le da el contenido espiritual que se devela al espíritu contemplante. En la fijación por medio de la escritura de sus memorias, “aparece” la vivencia estética del dramatismo de la vida, por la cual logra expresar lo que hay de universal en su subjetividad, cuya percepción es precisamente lo que fundamenta este trabajo. Como espíritu receptivo de otras creaciones artísticas, transluce el fenómeno de percepción estética en los distintos estratos del aparecer. Con todo lo cual se comprueba que la dimensión estética es una parte sustancial de la constitución ontológica del ente literario Marqués de Bradomín.

Conclusiones

La consideración sobre la capacidad que tiene el discurso literario de crear entes y mundos ficticios potenció la elección de una interpretación particular de lectura, estructurada a partir de presupuestos filosóficos. Se propuso demostrar que el ente de ficción posee una constitución ontológica homóloga a la de los entes reales. Para lograr tal propósito, se efectuó una

indagación sobre tres dimensiones ontológicas del ente literario Marqués de Bradomín, a saber: la ética, la estética y el conjunto de apreciaciones que el personaje elabora respecto del mundo que lo rodea, que nutre la esfera de su conocimiento y conforma su visión de mundo. El desciframiento de su constitución ontológica se efectuó a partir del análisis del comportamiento del ente en situaciones concretas, su toma de posición ante distintas peripecias vitales, el ejercicio de su libertad de decisión, la experimentación del fenómeno estético, en la medida en que dejaran transparentar su “ser así”.

El primer complejo categorial se denominó El ser y el deber ser. En el mismo se desarrollaron cinco axios o anti-axios: el erotismo, el orgullo, la mentira, el racismo y la conciencia moral. La macroestructura semántica referente al erotismo de Bradomín evidenció su concepción vitalista, caracterizada por un sensualismo desbordante que se inscribe dentro de un claro hedonismo. Su actuación erótica siempre se halla en el límite de la experiencia espiritual y carnal. Desde la perspectiva de la ética cristiana, Bradomín es un transgresor del interdicto religioso, tal como se manifiesta en su discurso amatorio, frecuentemente blasfemo, y en la inversión de los valores tradicionales cristianos, incluso los estatuidos como sacramentos. Sus actividades amorosas son también un franco desafío a los valores sociales. La conducta erótica de Bradomín mostró su carácter subversivo y de ruptura de los cánones morales preestablecidos. El conflicto ético no se soluciona por la culpa, sino por la indiferencia, fortalecida quizá por su actitud irónica ante la vida. El erotismo, pulsión de vida, es un axios; mezclado con la compleja serie de categorías morales en que está inserta la peripecia amorosa del Marqués, resulta un anti-axios.

El orgullo es otra categoría ontológica que se desarrolló en este trabajo. Se distinguió entre la autoestima, norma ética socialmente justificada como fundamento de las otras virtudes, y el orgullo, como un anti-axios que consiste en la arrogante sobrevaloración de la propia estima, que puede llegar a extremos de egolatría. Así, se llegó a la conclusión de que el orgullo del Marqués tiene gradaciones, que van desde la conciencia de

la propia estima, y del merecimiento de la estima de los demás, fundamentada en el reconocimiento social de su pertenencia a la jerarquía nobiliaria, hasta la arrogancia, la soberbia, la prepotencia, que son características de una actitud desafiante y de una conciencia de las extensiones de su propio poder, fortalecidas y justificadas por un desprecio a los demás que cuestiona la adherencia del ente de ficción al cristianismo, por lo cual el orgullo se convierte en un disvalor.

La siguiente categorización axiológica que se analizó fue la oposición verdad/mentira, en la medida en que la mentira es considerada una violación de normas jurídicas y religiosas, para las cuales es un antiaxios. Sin embargo, se evidenció que la transgresión de la verdad en el Marqués de Bradomín no tiene propiamente implicaciones jurídicas sino religiosas, y que tienen como propósito fundamental el de divertirse a costa de los demás, o persuadir a otros para obtener ventaja de una situación determinada. Tales mentiras no ponen en conflicto moral al ente de ficción, sino que detrás de ellas se adivina la sonrisa socarrona y la actitud irónica que lo caracteriza.

No obstante la serie de transgresiones señaladas, se evidenció que el ente de ficción posee una conciencia moral, por cuya mediación conoce lo que “debe hacer”. Puesto que el sujeto siempre está en situaciones ante las cuales se ve obligado a decidir y actuar, y a asumir su parte de responsabilidad, está en capacidad de constantemente valoraciones sobre la forma como ha dispuesto de su libertad. El análisis de este plano axiológico puso de manifiesto la escisión de la psique del protagonista en su actuar en el mundo. Por un lado tiene la conciencia cristiana de pecado, por otro lado se siente aficionado a sentimientos contradictorios a su moral religiosa. Pero no se puede penetrar en la capa profunda de sus verdaderas intenciones, porque la máscara irónica y burlona de su discurso tiende barreras de ocultación que imposibilitan saber cuál ha sido su escogencia dentro de la multiplicidad axiológica, por lo que su conducta moral permanece en el plano de la indiferenciación.

El ser y el parecer permitió vislumbrar la visión de mundo del Marqués de Bradomín, a partir de su toma de posición y las relaciones

que establece con los demás y la valoración consciente de las costumbres, tradiciones y código axiológico de la sociedad de la que forma parte. Para tal propósito, se trató de penetrar, mediante un proceso de desenmascaramiento, en la visión irónica y humorística del protagonista, a fin de construir el universo conceptual que fundamenta sus criterios valorativos. A partir de la ironía se puso de manifiesto que la sociedad en la que se desenvuelve el Marqués es considerada como falsa e hipócrita, inclinada al perenne juego del enmascaramiento, con un código axiológico impracticable en la medida en que se queda en el plano de las apariencias. Tanto la casta nobiliaria como la clerecía son cuestionadas y hasta denunciadas como inauténticas, y no le merecen mayor respeto. Precisamente, la comprobación de la visión irónica del Marqués desmiente las apreciaciones de algunos críticos que consideraron las **Sonatas** como un simple ejercicio de estilo preciosista, sin otro propósito que el del arte por el arte. Por el contrario, hay un acérrimo sentido de crítica social que no escapa a la comprensión analítica. En este sentido, nuestra tesis constituye un enfoque diferente de lo que tradicionalmente se ha venido sosteniendo respecto de la estética modernista, y en especial, de las **Sonatas**, pues pone en entredicho la vacuidad y ligereza con que se la ha calificado.

La categoría humorística demostró que, por la fina percepción del mundo que lo rodea, el ente de ficción es capaz de reírse de los demás y de sí mismo, a veces con burla o socarronería, a veces con risueña trivialidad; en todo caso, el humor deja aparecer no sólo la vena cómica, sino la transposición lúcida de ideas y sentimientos.

Con la última macrosecuencia desarrollada, que evidenció la dimensión estética del Marqués de Bradomín, tanto desde la detección del fenómeno estético, como del producto estético creado por el ente de ficción, quedó demostrado que el Marqués de Bradomín presenta una constitución ontológica identificable a partir de criterios de homologación con las categorías ontológicas regentes del ser humano, y que la indagación del estatuto ontológico de un ente de ficción puede realizarse con el método propuesto a partir de marcos conceptuales filosóficos idóneos.

Notas

- 1 Artículo basado en la tesis: "El estatuto ontológico de un ente literario: El Marqués de Bradomín, de Valle-Inclán", para obtener el grado de Magister Litterarum en Literatura Española. Universidad de Costa Rica, 1992
- 2 Henri Bergson. Essai sur les donées immédiates de la conscience. París: PUF, 1953
- 3 Nicolai Hartmann. Estética. México: UNAM, 1977.
Nicolai Hartmann. Etica. México: UNAM, 1978
Nicolai Hartmann. Ontología. 4 vol. México: FCE, 1984
- 4 Helena Beristáin. Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa, 1985
- 5 María Pérez Yglesias. "Ironía, dependencia y humor en la producción significativa latinoamericana". Revista de Filología y Lingüística de la UCR. Vol 9, N°1, mar-set, 1983 (p.155)
- 6 Id. *ibid.*, p. 158
- 7 Citado en Robert Scarpit. El Humor. Buenos Aires, EUDEBA, 1962 (p. 70)
- 8 Nicolai Hartmann. Estética, p. 164
- 9 Nota: Se consultó toda la producción de Valle-Inclán. En la tesis aparece una extensa bibliografía, con unas ciento treinta y cinco entradas; aquí sólo se mencionan unas pocas referencias.

Bibliografía mínima

Libros sobre Valle-Inclán

- Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony. 1970. *Visión del esperpento*. Madrid: Ed. Castalia.
- Díaz-Plaja, Guillermo. 1972. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.

Fernández Almagro, Melchor. 1966. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Paolini, Claire. 1986. *Valle-Inclán's Modernism: Use and abuse of religious & mystical symbols*. Valencia: Albatros.

Risco, Antonio. 1977. *El demiurgo y su mundo*. Madrid: Gredos.

_____. 1979. *La estética de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.

Sender, Ramón. 1965. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos.

Zamora Vicente, Alonso. 1976. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.

Bibliografía de consulta

Anderson Imbert, Enrique. 1984. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial.

Barthes, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Essais. París: Aux Editions du Seuil.

Bataille, Georges. 1985. *El erotismo*. 4ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Croce, Benedetto. 1985. *Breviario de Estética*. 9ª ed., Madrid: Espasa-Calpe.

De Nora, Eugenio. 1958. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid: Gredos.

Hartmann, Nicolai. 1977. *Estética*. México: UNAM.

_____. 1978. *Etica*. México: UNAM.

- _____. 1984. *Ontología*. 4 volúmenes. México: FCE.
- Phillips, Allen. 1974. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos.
- Reis, Carlos. 1985. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- Spitzer, Leo. 1980. *Estilo y estructura en la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, S.A.
- Hemerografía**
- Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, de pie, en el aire". En *Revista de Occidente*. N^o 44 y 45, Año 14, nov-dic, 1966 (p. 133 ss)
- Conte, Rafael. "Valle-Inclán y la realidad". En *Cuadernos Hispanoamericanos* Homenaje a Valle-Inclán LXVII, (199-200), 1966 (p. 55-64)
- Gómez de la Serna, Gaspar. "Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy". En *Cuadernos Hispanoamericanos* LXVII, (199-200), 1966 (pp 148-174)
- Lavaud, Elaine. "Un prologue et un article oubliés. Valle-Inclán, theoricien du modernisme". *Bulletin Hispanic*, N^o 76, 1974 (pp 353-375)
- Maravall, José Antonio. "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nums 199-200, 1966 (pp 225-256)
- Pérez Yglesias, María. "Ironía, dependencia y humor en la producción significativa latinoamericana". En *Revista de Filología y Lingüística de la UCR* IX, (1),1983