

EL MARQUÉS DE BRADOMÍN COMO PERSONAJE TRASGRESOR DEL DON JUAN TRADICIONAL EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

Gemma Delicado
University of Chicago

La Historia nos revela que durante todos los finales de siglo y de milenio se había respirado cierto sentimiento catastrófico que escondía los miedos del hombre ante un final que se presentaba como desenlace inminente. A finales del siglo XIX las sociedades europeas vuelven a sentir este mismo desasosiego de épocas anteriores que ahora se deja sentir por todo el continente. En España, la situación es un poco más compleja pues el país no sólo se enfrenta a la problemática del fin de siglo, sino también al ocaso de un imperio, que como el romano, tras siglos de gloria, había llegado a su término. En este momento, la noción de destrucción influye en los intelectuales decadentistas, los cuales la plasman tanto en el arte como en la literatura. Este sentimiento casi apocalíptico les hizo volverse hacia las culturas antiguas, sobretodo hacia los períodos de hundimiento y caída. Especialmente importante para la época va a ser la civilización grecorromana puesto que a los decadentistas les fascinaban las culturas que proclamaban la libertad sexual entre hombres. De ella, les atraía el llamado "vicio griego," sus perversiones, sus ritos execrables que más tarde se relacionaron con el declive del imperio. En esta temática de vicio asociada a la idea de destrucción, los finiseculares encuentran su propio desmoronamiento, fruto del devenir cíclico de la Historia.

Durante este tiempo, según apunta Michel Foucault en *The History of Homosexuality*, proliferaron multitud de discursos sobre la sexualidad, los cuales habían comenzado ya durante el XVIII, época en la cual se reconsideró y se concluyó que era necesaria la regulación y administración de esta práctica, en vez de poner su validez en tela de juicio. Ejemplos representativos son los libros de John Lauritsen y David Thorstad, *The Early Homosexual Rights Movement*, y el de Toby Marotta, *The Politics of Homosexuality*. Paradójicamente, a pesar de los avances, esta práctica era algo que todavía ocupaba una posición marginal y era rechazada por la sociedad que se hallaba bajo las premisas puritanas de la burguesía, la cual consideraba esta conducta como una aberración del proceso natural de procreación. A esto hay que añadirle que el discurso científico o *scientia sexualis* sirvió de instrumento al poder institucional para poner al margen prácticas sexuales que no encajaban en los dogmas de la moral cristiana. Tanto la continuidad de la procreación, como objetivo del matrimonio, y la continuidad de la burguesía como clase, se basaban en la fuerza productiva de los hijos. En consecuencia, si las relaciones heterosexuales se suprimían y no había

descendencia, la supervivencia de esta clase se vería amenazada. Todo ello, en oposición a las ideas clásicas de Aristóteles que en su *Política* argüía que las relaciones entre personas del mismo sexo eran una práctica positiva porque ayudaban a controlar el exceso de población.¹

En consonancia con toda esta problemática Ramón María del Valle-Inclán nos presenta en las *Sonatas* al Marqués de Bradomín, un personaje absolutamente decadente y anacrónico. Con él no sólo juega sino que le sitúa en los límites de cometer el “bello pecado,” ya que le acerca al sacrilegio de probar los misterios de la homosexualidad, transgrediendo así el rol del don Juan tradicional que representa. Sin embargo, tras la lectura de la obra nos preguntamos, ¿por qué se burla Valle-Inclán de su creación y por qué lo pone a prueba? ¿Quizá porque quiere representar en su personaje a un Marqués que no pertenecía a esa emergente burguesía capitalista que veía la homosexualidad como algo negativo, ya que era fiel representante de aquellos aristócratas decadentistas que desde el *fin de siècle* se sintieron atraídos por la práctica, y así comulgar con las ideas estéticas imperantes en Europa? En realidad, ¿crítica o comulga con esta estética? Para llegar a una conclusión analicemos las situaciones comprometidas a lo largo de las *Sonatas*, a través de la ambigua personalidad del Marqués, para así encontrar la respuesta a la pregunta que nos concierne.

La primera escena comprometida se encuentra en el capítulo veinte de la *Sonata de Estío*. Debe destacarse la reflexión metafísica del Marqués sobre sus insatisfactorias experiencias con las mujeres, una vez ya saciado y desgastado por la voluptuosidad femenina. Esta suerte de abulia surge durante su viaje a México y es fruto de los celos que le provoca el ver a la Niña Chole, su amante en aquella época, conversando con el joven príncipe ruso a bordo de la “*Dalila*.” Esta escena le provoca una mezcla de sentimientos que van desde el despecho y la pena al odio. Como consecuencia de ello evoca a los escritores clásicos que en tiempos remotos aludieron a la práctica sexual dentro del mismo sexo:

No quise ver más, y medité, porque tengo amado a los clásicos casi tanto como a las mujeres. Es la educación recibida en el Seminario de Nobles. Leyendo a ese amable Petronio, he suspirado más de una vez lamentando que los siglos hayan hecho un pecado desconocido de las divinas fiestas voluptuosas. (151)

El cuadro es un poco ambiguo al principio, pero más tarde se aclara cuando deducimos que en realidad Bradomín tiene celos de Chole y no al contrario, como

¹ La pederastia se originó en Grecia gracias a los Dorios que la impusieron en sus *poleis* como medida para controlar el excesivo crecimiento demográfico que azotó a las diferentes ciudades en el siglo VIII a.n.e., y que debido a su éxito se fue adaptando a las necesidades del resto de las *poleis* (Espejo 28).

parece sugerirse en un primer momento. La belleza del esebo le impresiona. Indudablemente estamos ante un Bradomín pasionalmente dolido, quien con un sentimiento de celos cruzados, se sitúa en uno de los vértices de un triángulo equilátero desde el cual mira con odio al hombre que habla a su amada, al tiempo que odia a su amante por deleitarse abiertamente con la belleza del joven.

He aquí, pues, un triángulo erótico en cuyo punto más alto se encuentra el Marqués que observa receloso a los otros dos vértices de la figura: la niña Chole y el príncipe ruso. En la base de las teorías sobre los triángulos se hallan las aportaciones de Sigmund Freud y René Girard, quienes de acuerdo con el estudio de Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, ven estas figuras como piezas simétricas “in the sense that its structure would be relatively unaffected by the power difference that would be introduced by a change in the gender of one of the participants” (23). Es decir, el triángulo amoroso tradicional se ha transformado en la obra, pero sigue actuando del mismo modo, a pesar de que uno de los vértices lucha por un miembro de su mismo sexo. Como apunta Girard en este juego, la rivalidad entre dos de los componentes de este triángulo puede llegar a ser tan intensa como los lazos de unión que vinculan a cada uno de los contrincantes con el objeto amado. Como vemos a continuación, en esta escena se establece una especie de hostilidad y de celos por el príncipe ruso que ni Bradomín ni la niña Chole quieren reconocer directamente:

—¡Ya ves que no podía inspirarte celos!

Yo libre de incertidumbre sonréi:

—Tú debías tenerlos...

La niña Chole se miró en mis ojos orgullosa y feliz:

Yo tampoco. Tú eres hombre.

—Niña tu olvidas que puede sacrificarse a Hebe y a

Ganimedes... (151)

En su reprimenda, el Marqués saca a colación, en un enrevesado juego de palabras que Chole no puede entender, el mito de Hebe, hija de Zeus y Hera, y diosa de la juventud, a quien los griegos adoraban por su capacidad para rejuvenecer. Menciona también a Ganimedes, que fue un hermosísimo adolescente quien guardaba el rebaño de su padre. Según el relato mitológico, un día, Zeus, transformado en águila lo apresó, secuestró y llevó al Olimpo para poder disfrutar de él más de cerca.

Esta antigua leyenda toma cuerpo en la escena donde Chole responde al Marqués sobre los celos recordándole que él es un hombre, y por ese motivo ella puede estar tranquila. Bradomín la contradice, indicándole, por medio de una metáfora, que si alguien debe tener celos va a ser ella, ya que, a pesar de que él es un hombre (lo que no implica que sea heterosexual), podría en un momento dado, sustituir su exótica belleza de princesa indígena por el rubio adolescente y casi

mitológico efebo, del mismo modo que Zeus reemplazó en sus servicios a la bella Hebe por el aún más bello Ganímedes.

El contraste entre la belleza piadosa del efebo y la hermosura frívola de la Niña Chole no es sino el fruto maduro de la estética decadentista, en una época en la que la *Salomé* de Oscar Wilde era una de las obras más leidas. El propio Bradomín compara a la niña Chole con este personaje bíblico en otra escena de la obra en un intento de arrojar a todas las mujeres en el mismo saco, “La niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé” (138). En este momento imperaban las ideas misóginas de Baudelaire. Lily Litvak apunta que el prototipo de mujer era el de “cruel reinas, mujeres despiadadamente perversas como representaciones de la esencia primigenia de lo femenino” (203). La iconografía de la época se pobló de procesiones de mujeres de belleza fría, las cuales habían perdido su elegante feminidad en pos de su nueva situación de poder. En definitiva, los decadentistas estaban fascinados con la hermosura del adolescente masculino que suplía la belleza, la dulzura y la elegancia que había perdido la histérica mujer, debido al reciente surgimiento de la antifemenina “New Woman.” En consecuencia con este tema, Elaine Showalter indica como en la época las descripciones tradicionales de los géneros habían cambiado y se veía a los hombres homosexuales como “people born with a high percentage of essential feminity, with a ‘woman’s soul trapped in man’s body,” según ella, se veía a las mujeres como personas que poseían “a high percentage of essential masculinity” (172).

Volviendo a la escena de celos y de afirmaciones entre Bradomín y la Niña Chole, vemos que el Marqués, en su confesión, vuelve a reflexionar tristecido, y se lamenta al darse cuenta cómo la Historia ha condenado injustamente la homosexualidad, y cómo la Iglesia Católica, estandarte de la cultura hispana, ha elevado a la categoría de vicio pecaminoso esta práctica ancestral. Lo irónico del caso es que fue en una institución religiosa donde Bradomín leyó a los clásicos y donde comenzó a interesarse por sus placenteros hábitos tan de moda en ese tiempo. A continuación, sus palabras aluden a las “sombras” de ciertos privilegiados, que aunque amparados en el secreto se dedican, en silencio, a disfrutar de este antiguo goce:

Hoy, solamente en el sagrado misterio vagan las sombras de algunos escogidos que hacen renacer el tiempo antiguo de griegos y romanos, cuando los efebos coronados de rosas sacrificaban en los altares de Afrodita. ¡Felices y aborrecidas sombras: Me llaman y no puedo seguirlas! Aquel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas, es para mí un fruto hermético. (151)

Estas sombras que menciona Bradomín representan la curiosidad contenida durante años en el cuarto de atrás de su inconsciente, las cuales actúan como voces que le susurran y lo llaman tentándolo para que se inicie en el camino de la

práctica homosexual hasta ahora desconocido para él. Estas sombras están inspiradas por Afrodita.

El griego Pausanias, uno de los invitados al *Simposio* de Platón, distingue entre dos tipos de Afrodita, la terrestre y la celestial. Según sus teorías, la diosa terrestre nació de dos medios masculinos, la espuma del mar y de los genitales de Urano.² por lo tanto, "those who are inspired by this love are attracted to male sex, valuing as being both the stronger and the more intelligent" (Miles 62). Bradomín parece reconocer este tipo de amor del que habla Pausanias, y por ello, apenado, lamenta que sea Venus, y no Afrodita la que lo haya inspirado durante su vida. Aunque Afrodita en su paso a Roma tomó el nombre de Venus, había ciertas disimilitudes entre ambas, ya que la segunda, aparte de ser diosa del amor sensual, era también la diosa que protegía las relaciones sexuales dentro del matrimonio.

Al final de su monólogo interior, Bradomín, con resignación, deniega la invitación de las sombras, lamentándose por estar bajo el influjo de Venus y así continúa diciendo:

El cielo, siempre enemigo, dispuso que sólo las rosas de Venus floreciesen en mi alma y, a medida que envejezco, eso me desconsuela más. Presiento que debe ser grato, cuando la vida declina, poder penetrar en el jardín de los amores perversos. (151)

La alusión al "cielo" alegoriza un firmamento católico, símbolo de doctrinas limitadoras, castrantes, las cuales castigaban el acto pagano del amor homosexual. Esta práctica era considerada diametralmente opuesta a las leyes del Dios cristiano que promovían la reproducción y, por lo tanto, condenaban la homosexualidad por ser el primer paso hacia la extinción de la humanidad. Por ello, ahora, en los albores de la vejez, el "decaido" Marqués ve con escepticismo la religión, ya que le impuso ciertos valores de los que nunca logró desrenderse. Al final de la cita, sus palabras expresan cierto interés por "penetrar"—palabra directamente relacionada con el acto sexual—en el jardín del amor. Este jardín que en tantas obras literarias había sido escenario para los amores románticos, va a serlo ahora para otro tipo de amores, los "perversos."

En sus confesiones, el Marqués se jacta de sus experiencias y conquistas. Por sus brazos han pasado vírgenes, casadas, viudas, es decir, multitud de mujeres que van desde la más inocente hasta la más depravada. Sin embargo, a pesar de todo lo vivido, la vida aún le reserva ciertos secretos semiprohibidos a los que, según sus palabras, aún no ha tenido acceso: la homosexualidad y las composiciones del germano Wagner:

2 Como indica Miles, "Urano's son, in order to gain the throne, had cut his father's genitals off and thrown them into the sea. Aphrodite was born from them and the foaming brine" (62).

He padecido todos los dolores, he gustado todas las alegrías: He apagado mi sed en todas las fuentes, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos: Un tiempo fui amado de las mujeres, sus voces me eran familiares: Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: El amor de los efebos y la música de ese teutón que se llama Wagner. (152)

Las melodías de Wagner no tienen una estructura definida, simétrica, y se desdibujan ante nuestros oídos. Es una música irracional, borrosa y en palabras del propio compositor “infinita.” Por eso, Bradomín no alcanza a comprenderla porque rompe sus esquemas, al igual que la incomprensible, pero tan anhelada práctica homosexual.

Como descubrimos en la *Sonata de Inviero*, las mujeres ni siquiera han servido al Marqués para formar una familia, a pesar de haber tenido una hija con la Duquesa de Uclés. Las ideas del aristócrata se oponían a las de la burguesía de su tiempo, por lo que no le importaba la continuidad de la especie, ni el deseo capitalista de querer asegurar la población activa. En realidad, la niña nunca le importó, ni siquiera quiso ejercer su función de padre para ella. No le interesaba perpetuar la raza, todo lo contrario, ya que con el deseo incestuoso que siente por la hija estaría promoviendo la degeneración y autodestrucción de la especie humana. Tanto para él como para los decimonónicos que vivieron en una sociedad posdarwiniana, la sangre no significaba un lazo de unión, lo natural no era visto como algo positivo, sino como un mero mecanismo. El amor heterosexual era, por tanto, “a biological instinct for perpetuating the species” (Showalter 169), lo cual no les interesaba para nada. Como apunta Showalter, las ideas de los decadentistas proponían un rechazo de lo natural en favor de todo aquello artificial como el arte, la imaginación, lo artificioso. Pensaban que el desarrollo del intelecto tenía que separarse del acto reproductivo porque sino se convertiría en algo decadente, “only when sex and reproduction were entirely separate—that is, when the human race could propagate itself by other means” (175). Recordemos que a los finiseculares no les interesaba la continuación porque gracias a su conocimiento de la Historia se imaginaban cuál sería su final, por lo tanto se deleitaban disfrutando con el placer masoquista que les producía el sentimiento de catástrofe, unido al deseo y el temor ante la muerte, y la idea de autodestrucción.

Estas ideas que acabamos de señalar pueden complementarse con una lectura de Bradomín a la luz de las teorías de Carl Jung, quien reflexiona sobre la tendencia sexual del típico Don Juan y propone que el seductor estaría obsesionado con las mujeres debido a una frustración en la relación con su madre: “in homosexuality, the son’s entire heterosexuality is tied to the mother in an unconscious form; in Don Juanism, he unconsciously seeks his mother in every woman he meets” (162). Si leemos el personaje del Marqués de Bradomín, un Don Juan decadente, a la luz de esta teoría, el resultado nos llevaría a afirmar que

Bradomin se obsesiona con las mujeres del mismo modo que Don Juan, y por ello, no encuentra el verdadero amor en una mujer. Bradomin es un personaje insatisfecho. Parece no disfrutar plenamente de sus relaciones del género femenino, ya que cuando conoce a una mujer siempre piensa en otras. Es como si buscarse la idea de feminidad y belleza representada por la madre, pero no lograse encontrarla. En sus relaciones halla lo que los griegos llamaron *eros*, o deseo físico, pero no el *ágape*, el más alto amor intelectual. Quizá por ello, sus frustraciones lo llevan a reflexionar sobre la homosexualidad al final de su vida, cuando se da cuenta de lo poco satisfactorias que han sido sus relaciones heterosexuales, todo ello empapado de la sensación de declive que se respira en la sociedad.

Esta insatisfacción que sufre con respecto al amor toma cuerpo de nuevo con la reaparición del príncipe ruso, muchos años después, exactamente en el capítulo dieciocho de la *Sonata de Invierno*. Este hecho, por supuesto, no es gratuito. Valle-Inclán no fue ajeno a la problemática de su época. Al contrario leyó bastante literatura finisecular por lo que entró en contacto con autores como Gabriele D'Annunzio y Barbey D'Aurevilly. Probablemente, influido por estas corrientes extranjeras, Valle-Inclán quiso plasmar burlonamente en las *Sonatas* la problemática decadentista, los deseos escondidos de una sociedad y unos hombres, que sienten el colapso del fin de una era y se refugian en el día a día, en el goce, en lo onanista, en todo aquello que hasta ahora se había considerado como marginal o prohibido, y en lo cual encuentran un placer que es a su vez pecado, y por eso les satisface aún más.

En la *Sonata de Invierno*, obra que tiene lugar durante la guerra Carlista, el Rey Carlos VII encargó a su mano derecha, el Marqués de Bradomín, que rescatara a dos viajeros rusos del cura de Orio para evitar un problema político internacional. El soberano describe al cura del siguiente modo:

un pobre viejo para quien no han pasado los años y que hace la guerra como en tiempos de mi abuelo [...]. Creo que intenta quemar por herejías a dos viajeros rusos, dos locos sin duda [...]. Yo quiero que tú te avistes con él para hacerle entender que son otros los tiempos. (169)

A nivel simbólico las palabras del Rey critican sutilmente a la Iglesia, que personificada en el cura de Orio, quiere ejercer su inquisitorial dogmatismo sobre la pareja de amantes. El soberano no discute sobre la moralidad del tema, tan sólo tilda a los prisioneros de locos, y pretende que Bradomín haga ver al sacerdote que en estos tiempos, relaciones sexuales diferentes a las aceptadas tradicionalmente, también son válidas. Lo curioso del caso es que el Rey, un gobernante decadentista, permite su liberación, comulgando así con las nuevas corrientes imperantes, en las que la homosexualidad era algo novedoso y deseado, en una época, en la cual, según la opinión de Showalter "decadence was also a *fin de siècle*".

siècle euphemism for homosexuality" (171). Más tarde, hasta la propia sor Simona, miembro activo de la Iglesia y mujer de mentalidad moderna, apoya este argumento reconociendo la injusticia del cura de Orio durante su conversación con el Marqués le dice: "¡qué cosas tiene ese bendito!" (175).

Francisco Risco apunta que "la intensa preocupación estilística de Valle-Inclán," que convirtió sus *Sonatas* en piezas semejantes a extensos sonetos gongorinos, donde el lector debía buscar la connotación, "le llevaba a dar siempre importancia a los nombres de los personajes y de lugar" (256). Por ello, la elección del pueblo de Orio como residencia del sacerdote, no la escoge Valle-Inclán por casualidad. La palabra "orio" significaba *aureus* en latín. *Aurea* era el sobrenombre que los romanos utilizaban para nombrar a Venus debido a la enorme riqueza de sus templos y al poder que el oro tenía en los asuntos amorosos. Por ello, podría deducirse que el cura era el sacerdote de Venus, su paladín, su guardián. Con el rapto de los rusos, el cura quería salvaguardar el amor heterosexual, el amor protegido por Venus y no el amor homosexual, que suponía una amenaza para la continuidad de la raza humana.

Antes de que Bradomin pueda cumplir con el mandato del Rey y rescatar a los extranjeros de las garras del cura, es herido de gravedad en un brazo e inmediatamente atendido en un convento de monjas. Durante su convalecencia, la hermana sor Jimena describe con agudeza a los dos viajeros rusos. Sobre el joven, sor Jimena dice que tiene "cara de niña, y sin duda era estudiante allá en su tierra, porque habla el latín mejor que el cura de Orio" (186). Con esta alusión al manejo del latín, la monja deja claro que si el cura cree conocer las leyes del amor, por el hecho de ser el guardián de Venus, el joven lo supera en conocimiento sobre el tema, ya que goza de un saber prohibido tan sólo revelado a privilegiados como Platón, Ovidio, Petronio y otros escogidos.

La anciana monja continúa describiendo a los huéspedes, y afirma que: "uno es tenebroso como un alcalde mayor, pero el otro es un bien rebonico zagal para sacarlo en procesión, con el tontillo de seda y las alicas de pluma, en la guisa que sale el Arcángel San Rafael" (186). La monja, en su inocencia, percibe lo perverso que hay en el adulto, conocedor de la vida y sus secretos. El más maduro representaría el papel de iniciador (en Grecia llamado *erastés*) en las tareas del amor y su joven pupilo el de alumno (*erómenos*). Por otro lado, eleva a la categoría de Arcángel al joven efeso debido a su belleza virginal.

Entre tanto, Bradomin escucha atento la narración de la hermana hasta que la pareja aparece y reconoce en el más adulto a aquel príncipe ruso que una vez tanto lo intranquilizó en su viaje por México. En ese mismo momento la perturbante belleza del muchacho que acompaña al príncipe lo lleva a lamentar, como ya lo hiciera en la *Sonata de Estio*, el no haber experimentado aún una relación de este tipo:

Viendo juntos a los dos prisioneros, lamenté más que nunca no poder gustar del bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas. En aquella ocasión hubiera sido mi botín de guerra y una hermosa venganza, porque era el compañero del gigante el más admirable de los efebos. (188)

A pesar de todas las tentaciones que Bradomin sufre, no prueba el "fruto" que lo atormenta. El motivo puede deberse a que sus desgastados principios morales inconscientemente lo frenan. Bradomin estaría reprimiendo sus instintos naturales debido al peso de la cultura católica que tan arraigada tiene. Según Foucault, el cristianismo, y por ende, las sociedades cristianas rompieron con la ética del mundo clásico y vieron el deseo homosexual como algo maligno, en una visión diametralmente opuesta a la de la Antigüedad. Bradomin se complacería en experimentar un encuentro amoroso con el bello joven ruso, eso sí, con los roles clásicos de los amantes intercambiados, ya que él Marqués, hombre tan experimentado en el amor heterosexual tendría ahora que ser instruido por el joven. De este modo, él haría el papel de *erómenos* y el joven de *erastés*. Sin embargo, la cultura le puede. No actúa. Sus deseos se quedan en eso, en anhelos atrapados, los cuales tan sólo cobran vida en las confesiones que revela por escrito para resarcirse de sus frustraciones.

A estas alturas del ensayo deberíamos plantearnos si *es* Bradomin verdaderamente homosexual como se ha dicho de Don Juan? Y si no, ¿por qué juega Valle con él? Se podría leer el comportamiento del Marqués a la luz de la teoría fundamental que aporta Eve Kosofsky Sedgwick en su libro de 1990 *The Epistemology of the Closet*. Sedgwick trata de deconstruir el binomio *in / out* por medio del dilema que plantea lo privado y lo público al homosexual. Hay pocos individuos, según Sedgwick, que en relación a la sociedad o a instituciones sociales no se metan deliberadamente en el "closet." El homosexual que en un ámbito privado ha salido fuera del "closet," como lo hace Bradomin por medio de sus confesiones, que hace públicas en las *Sonatas*, sigue a pesar de eso *in* en sus funciones sociales de una forma consciente y voluntaria. Por la misma lógica, además, todo individuo social esconde y muestra sus secretos a su conveniencia, como hace Bradomin forzado por presiones culturales e institucionales, por lo que se cumple que "the gay closet is not a feature only of the lives of gay people, but for many gay people it is still the fundamental feature of social life" (68).

A todo esto habría que añadir que el Marqués es un *dandy*, tipo tan común en aquella época, a quien como ya se ha mencionado, lo mueve lo estético, lo exterior, sin importar la fuente donde lo halle. Por eso, puede deleitarse disfrutando de la belleza, ya sea masculina, femenina o infantil (la de su propia hija). El Marqués está bajo la influencia de la diosa Venus, la regidora de la hermosura en el mundo. Este influjo lo convierte en una especie de espectador que se embelesa admirando la gracia del objeto deseado, el cual tras años de deleite femenino, ahora cobra vida

en la candente hermosura del efebo ruso. Posee una suerte de vampirismo mental, el cual le lleva a querer saciarse con la sangre embellecida de todo aquello que es hermoso para satisfacer así el deseo fetichista que reina en su corazón.

En definitiva, hemos asistido a la provocación irónica y ambigua de un escritor que se adelantó a su época, que por boca del Marqués de Bradomin se atreve a transgredir el personaje del don Juan tradicional. Se burla así de los tópicos del pasado y de las corrientes literarias y estéticas predominantes en su época, de sus gustos, entre ellos la pasión desbordante por el compositor Wagner, el ansia de belleza, y la atracción de esta generación por lo prohibido, concretamente por la homosexualidad, práctica que usa para satirizar el personaje de don Juan. Por todas estas razones se ve que Valle-Inclán fue más allá de sus compatriotas europeos, a quienes sin duda alguna conoció y más tarde superó, en una obra, las *Sonatas*, que revisó y rescribió durante muchos años. Y todo ello para terminar con el amargo sabor de la crítica negativa de unos encasillados compatriotas que no supieron apreciar su logro.

Obras citadas

- Espejo Muriel, Carlos. "El dulce silencio de Hilas: La homosexualidad en Grecia y Roma." *Orientaciones: Revista de Homosexualidades* 2 (s.f.): 23-35.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. Trans. A. R. Maxwell-Hyslop. New York: Blackwell, 1986.
- Jung, Carl. "Psychological Aspects of the Mother Archetype." *The Collected Works of Carl Gustav Jung*. Vol. 9. Bollingen Series 20. Princeton: Princeton UP, 1953-79.
- Litvak, Lily. "Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913." *Romance Quarterly* 33.2 (1986): 201-10.
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1984.
- Miles, Christopher y John Julius Norwich. *Love in the Ancient World*. New York: St Martin's P, 1997.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia, 1985.
- . *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking, 1990.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Sonata de Otoño y Sonata de Invierno*. Madrid: Austral, 1987.
- . *Sonata de Primavera y Sonata de Estio*. Ed. Pere Gimferrer. Madrid: Austral, 1988.

KILLING AND CONSUMING: THE REBIRTH OF DIONYSUS OR THE POETIC VOICE OF LEOPOLDO MARÍA PANERO

Alyssa Holan
Michigan State University

Sé más que un hombre
menos que una mujer
(Leopoldo María Panero,
El último hombre)

I would like to begin with some general biographical information about Leopoldo María Panero. Son of Felicidad Blanc and the poet Leopoldo Panero, Leopoldo María Panero was born in Madrid in 1948 and experienced a childhood defined by traditional family values. As a teenager, Panero would openly challenge the image of his father, becoming active in anti-Franco movements, such as the Communist Party and later on the Partido Obrero Revolucionario Trotskista (Blesa 11). Named by Josep María Castellet as the youngest of the *novísimos*, some general characteristics of Panero's poetry are the following: free verse (particularly in his earlier works); the use of other languages such as French, English, and Latin; and intertextuality. Leopoldo María Panero's life has been characterized by mental illness—although his biographer J. Benito Fernández doubts the genuineness of the poet's insanity—and alcohol abuse. Throughout the last thirty years, Panero has been in and out of various health institutions and currently resides in one of the Canary Islands. Nevertheless, he continues to write poetry.

In this study I will examine Leopoldo María Panero's reconceptualization of gendered identity as manifested through the male body in relation to mythical overtones present in the selection of poetry being analyzed. It argues that Panero's poetic voice can be considered that of a Dionysian figure due to the physical consumption and madness caused by his mother, to his capacity to "make people mad," and to his obsession with the consumption of others. Thus, Panero deconstructs the victim / abuser binary, as he embodies both the sacrifice and he who causes the suffering of others for the sake of self-preservation. Interestingly enough, the poet himself has made clear the parallel between the representation of his poetic subject as victim and his own familial experience as "the sacrificial lamb" (Blesa 16). But even more significant, by presenting a male being characterized by the aforementioned multiple subjectivities—a fragmented, irrational, vulnerable being—Panero disengages himself from the collective consciousness that informs / has informed his reality. A "son" of the Franco era (1939-75), Panero was indoctrinated in masculinism, an ideology that assumes a