

Germán Santana Henríquez
(Editor)

La palabra y el deseo

Estudios de la
Literatura Erótica



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN

0.09

LA PALABRA Y EL DESEO

ESTUDIOS DE LITERATURA ERÓTICA

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ
(EDITOR)

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 854582
N.º Copia 677478



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
2002

La PALABRA y el deseo : estudios de literatura erótica / [F. Javier Mariscal Linares ... et al.] ; Germán Santana Henríquez, editor. - Las Palmas de G. C. : Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2002

219 p.; 23 cm

ISBN 84-95792-70-2

I. Literatura erótica - Historia y crítica I. Mariscal Linares, F. Javier, coaut. II. Santana Henríquez, Germán, ed. III. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, ed.

82-993.09

© de los textos: LOS AUTORES

© de la edición: VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.
SERVICIO DE PUBLICACIONES, 2002

Maquetación: SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE G.C.
serpubli@ulpgc.es

ISBN: 84-95792-70-2

Depósito Legal: G.C. 339-2002

Impresión: Daute Diseño

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR.....	7
ARTÍCULOS.....	9
EL EROTISMO EN LA LITERATURA HISPANOÁRABE <i>F. Javier Mariscal Linares</i>	11
ZOOFILIA Y ANIMALISMO MÍTICOS: LAS AVENTURAS AMOROSAS DE ZEUS <i>Germán Santana Henríquez</i>	25
ELLA Y LA MUSA: EL EROTISMO EN LA POESÍA DE MUJERES <i>José Rodríguez Herrera</i>	37
POR EL CAMINO DE HUMBERT: LA PASIÓN PROHIBIDA DE UN ESTETA <i>María del Pino Santana Quintana</i>	53
EL EROTISMO EN LA LITERATURA MEDIEVAL <i>María de los Reyes Nieto Pérez</i>	69

EROTISMO Y NEOPLATONISMO EN LOS SONETOS AMOROSOS DE FRANCISCO DE ALDANA <i>Juan Manuel Pérez Vigaray y José Juan Bautista Rodríguez</i>	93
EL EROTISMO EN LAS NOVELAS DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS <i>M^a del Prado Escobar Bonilla</i>	107
LA LITERATURA ERÓTICA DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA <i>Victoria Galván González</i>	117
LA SONRISA DE ABIBINA <i>Antonio Becerra Bolaños</i>	135
CRISELEFANTINA EPITALAMIO POÉTICO DE TOMÁS MORALES <i>Antonio Bruno Pérez Alemán</i>	145
EL EROTISMO COMO TRANSGRESIÓN EN LA NARRATIVA CANARIA CONTEMPORÁNEA <i>Francisco J. Quevedo García</i>	161
LA LITERATURA ERÓTICA FRENTE AL PODER EL PODER DE LA LITERATURA ERÓTICA <i>Ángeles Mateo del Pino</i>	183
EROS Y GATRONOMÍA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA UN RECORRIDO ERÓTICO GASTRONÓMICO POR LA GEOGRAFÍA LITERARIA DE HISPANOAMÉRICA <i>Oswaldo Rodríguez Pérez</i>	203

NOTA PRELIMINAR

LA PALABRA Y EL DESEO ESTUDIOS DE LITERATURA ERÓTICA

Del 12 al 16 de marzo de 2001 tuvo lugar en el salón de actos del Edificio de Humanidades Millares Carlo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria un seminario de Literatura Erótica organizado por alumnos de la licenciatura de Filología Hispánica, a cuyo frente se encontraba D. Antonio Bruno Pérez Alemán que actuó como director del mismo. El curso abarrotó el aforo con sus más de trescientos inscritos y un atractivo programa que recogía trece conferencias, todas ellas seguidas de coloquio y debate, más dos proyecciones cinematográficas: *Trash* (1970) de Paul Morrissey y *Salò o Las 120 jornadas de Sodoma* (1975) de P. Paolo Pasolini. La apretada agenda de intervenciones pasaba revista al fenómeno del erotismo en las literaturas árabe (D. Francisco Javier Mariscal Linares, *El erotismo en la literatura hispanoárabe*), griega (D. Germán Santana Henríquez, *Zoofilia y animalismo míticos: las aventuras amorosas de Zeus*), inglesa (D. José Rodríguez Herrera, *Ella y la Musa: el erotismo en la poesía de mujeres* y Dña. M^a del Pino Santana Quintana, *Por el camino de Humbert: la pasión prohibida de un esteta*), española (Dña. Reyes Nieto Pérez, *El erotismo en la literatura medieval*, Dña. María del Prado Escobar Bonilla, *El erotismo literario en María de Zayas*, Dña. Victoria Galván González, *El erotismo en la Ilustración*, D. Juan Manuel Pérez Vigaray y D. José Juan Batista Rodríguez, *Erotismo y Platonismo en los sonetos amorosos de F. de Aldana*), canaria (D. Antonio Becerra Bolaños, *La sonrisa de Abibina*, D. Antonio

Bruno Pérez Alemán, *Criselefantina* y D. Francisco Quevedo García, *El erotismo como transgresión en la narrativa canaria contemporánea*) e hispanoamericana (Dña. Ángeles Mateo del Pino, *La literatura erótica frente al poder y el poder de la literatura erótica* y D. Osvaldo Rodríguez Pérez, *Erotismo y gastronomía en la literatura hispanoamericana*), subrayando los aspectos diferenciadores y semejantes de la temática amorosa en cada uno de estos ámbitos. Tiene, pues, el lector en sus manos la plasmación por escrito de aquellas jornadas inolvidables en las que se intercalaban de manera espontánea la lectura de poemas inéditos creados a la sazón con la exposición varia, docta y bien aprovechada de las lecciones que se impartieron. No encontrará aquí el interesado enajenación mental alguna caracterizada por un delirio erótico o amor sensual exacerbado, como cabría esperar en un tema tan festivo y a la vez tan serio; más bien, hallará en estas páginas la exégesis y la hermenéutica de un tema recurrente y diverso, el análisis filológico de un tipo de poesía perseguido y denostado hasta la saciedad y comúnmente considerado escabroso, los silencios y las voces de sociedades tan distintas y a la vez tan semejantes, los límites y los excesos de una moralidad no siempre tolerante, la expresión más diáfana del mejor de los sentimientos humanos.

Germán Santana Henríquez

EL EROTISMO EN LA POESÍA HIPANOÁRABE

F. JAVIER MARISCAL LINARES

Las primeras manifestaciones poéticas de la Literatura árabe, las casidas¹, comienzan por un preludio amoroso. Un poeta preislámico llamado Imru' l-Qays² compone una casida y la inicia con una larga introducción amorosa, en la que aparte de la tónica lamentación del poeta ante los restos del campamento de la amada, nos hace partícipes de la narración de algunas de sus aventuras amorosas y de una bella descripción del cuerpo de la amada. Desde entonces, el tema amoroso ha ocupado un importante lugar en la poesía árabe.

Simplificando bastante, podríamos decir que el erotismo es la manifestación sexual del deseo amoroso en el ser humano. Atendiéndonos a esta escueta definición, creemos que el erotismo es el ingrediente fundamental de la poesía amorosa. Y si la definición de erotismo ha sido breve, su campo de aplicación es muy amplio: no se puede reducir el erotismo humano a una gimnasia de posturas amorosas, sino que “eros” es un ingrediente consustancial del ser humano y cuando es proyectado en el arte, ya sea escultura, pintura, literatura, cine, etc, se constata las distintas modalidades que adopta el deseo sexual como proyección imaginativa.

Por tanto, aplicando esta definición amplia del concepto de erotismo en la poesía hispanoárabe, voy a hablar de las imágenes corporales

¹ Sobre la casida ver el comentario literario a *Las Mu'allaqat: Antología y panorama de Arabia Preislámica* de Federico Corriente Córdoba, pp. 17-42; el capítulo La poesía anteislámica de *La Literatura Árabe* de Francesco Gabrieli, pp. 21-62; de *Histoire de la Littérature arabe des origines à la fin du XV siècle* de J.C. de Régis Blachère, pp. 373-9, y las voces KĀSĪDA y NASĪB de la E.I.

² Se puede leer esta casida traducida en el libro citado de F. Corriente ps. 67-77.

en la poesía amorosa andalusí, ya que el cuerpo es el gran imán del deseo, haciendo un repaso de las comparaciones más frecuentes y dando algunos ejemplos de poemas en los que las descripciones tópicas que incluyan, abarque la mayor parte de estas imágenes corporales; también hablaré de unas imágenes paradójicas que podríamos denominar erótico-guerreras; asimismo leeré unos pocos poemas que reflejen la expresión del deseo y, finalmente, mencionaré algunos ejemplos de imágenes con mayor carga erótica.

Si se fijan, parece que estoy empeñado en hablar de imágenes, en vez de utilizar otros términos más pertinentes desde el punto de vista de la crítica literaria o del análisis estilístico. Seguramente enseñar literatura árabe a estudiantes españoles mediante traducciones me ha hecho ver esta literatura de otra forma. Y, seguramente, he sustituido el análisis verbal por otro visual, intentando analizar cómo los poetas crean sus poemas mediante asociaciones de imágenes puntuales que contribuyen a crear la imagen final del poema que trasluce el sentir del poeta. Ahora vamos a ver cuáles son las comparaciones más comunes para referirse a la belleza física, ya sea de la amada o del amado, cómo se ha establecido luego el tópico, y cómo algunos poetas se recrean haciendo variaciones de los tópicos establecidos.

1. IMÁGENES CORPORALES DE LA POESÍA AMOROSA ANDALUSÍ:

- Contraste entre la cara y el cabello: la comparación más frecuente es la que asocia la blancura de la cara con la luna o la aurora y como contrapunto la negrura del cabello simbolizado por la noche:

1 [...] Es prodigioso contemplar el azabache de su pelo
sobre el marfil de su frente.

[...] y la noche de sus cabellos surge sobre la clara aurora
de su rostro.

Ben Muqana, s. XI, p.69.

2 [...] En la noche de sus cabellos y en la noche de sus manos teñidas
surgen dos lunas: su rostro y la copa de vino...

Ibn Jatima, s. XIV, p. 86.

- Mejillas: las rosas por su color y suavidad es el elemento de comparación más habitual, pero en un género llamado *jamriyya*³, equivalente al báquico por la utilización del vino, se asocia la imagen de la mejilla con la del vino por la analogía en el color:

- 3 Cuántas veces pedí vino a una gacela
y ella me ofrecía vino y rosas,
pues pasaba la noche libando el licor de sus labios
y cogiendo rosas en su mejilla.

Ibn Zaydun, s. XI, p. 47.

- 4 Cuando ofreces a los circunstantes –como el copero que sirve en rueda los vasos– el vino de tus mejillas encendidas de rubor, no me quedo atrás en beberlo; que a este vino le hacen generoso los ojos de los que, al mirarte, te hacen ruborizar, mientras que al otro le hacen generoso los pies de los vendimiadores.

Abu-l-Walid Ismail b. Muhammad, s. XI, p. 132.

- Aladares⁴: la comparación más habitual es con los escorpiones, por la coincidencia en la forma entre el mechón de pelo ondulado y la cola mortal de los escorpiones:

- 5 [...] Escorpión es tu aladar
que guarda tus mejillas
sin dejar al amante

coger sus tiernas rosas
ni beber en tu boca

³ Este género engloba tres temas: amoroso, porque varios amigos se juntan a beber vino, generalmente al atardecer, acompañados por sus amadas, por bellas cantoras o por un bello-a copero-a que les escancia el vino y sobre éstos-as los compañeros del poeta y él mismo proyectan sus deseos amorosos; báquico propiamente dicho, el vino es el eje sobre el que se compone el poema y se suele describir; y floral, porque la escena se desenvuelve en un ambiente agradable y discreto, un jardín, la ribera de un río, etc, a menudo descrito como si se tratase de una pintura al aire libre. Y además del desahogo emocional del poeta, destaca la descripción como elemento artístico estructural del poema, ya se trate del copero o amada, del vino y de sus modos de ser conseguido o del jardín o de todos estos temas tratados a la vez. Para mayor detalle ver la voz KHAMRIYYA en la E.I.

⁴ Aladar, según el Diccionario de la Real Academia, es el mechón de pelo que cae sobre cada una de las sienes.

saliva que refresca.

Ibn Jatima, s. XIV, p. 223.

- Bozo: por una doble asociación cromática negro-blanco, el vello del bozo de los muchachos jóvenes se compara con el pábilo, es decir, con la parte de la mecha ya carbonizada de la blanca vela, y en otra asociación no menos feliz, es comparado con el tinte oscuro que se derrama de los ojos:

6 ¡Oh, tú, el de las blancas mejillas! Estabas lleno de luz, hasta que vino el bozo a borrar tu hermosura.

Te has quedado como la candela en la que, al aumentar la llama, se ennegrece el pábilo.

Abu Ishaq Ibrahim B. Sabl al-Israili, s. XIII, p. 150.

7 [...] No es que haya cubierto la negrura su mejilla, sino que se han desteñido en ésta sus negrísimos ojos.

Abu Muhammad 'Abd Allah Ibn Sara, s. XII, p. 170.

- Lunar: en el primer caso se compara con la piedra negra de la Ka'aba y en el segundo, con un jardinero de raza negra. En los dos casos las imágenes resultantes son muy ingeniosas:

8 [...] E igual que la piedra negra en el muro,
ese tu negro lunar se incrusta en tu mejilla.

Ibn Rasiq, s. XI, p. 99.

9 En la mejilla de Ahmad hay un lunar que hechiza a todo hombre libre de amor.

Parece un jardín de rosas cuyo jardinero es un abisinio.

Al-Munfatil, s. XI, p. 208.

- Dientes: son comparados habitualmente o a margaritas o a perlas. El primer ejemplo se puede interpretar dentro de la tradición poética árabe de la disputa entre las flores por ser la más bella, invirtiéndose el orden de preferencia; el segundo, juega con el equívoco: el poeta finge aludir al collar de perlas de la amada, pero en realidad se refiere a sus dientes; y el tercero es una especie de

poesía acertijo propiciada porque el tópico dientes=margaritas era de todos conocido y el poeta quiso recrearse en él:

10 Cuando desee besarle me permitió generosamente que le diera dos besos: uno en cada mejilla.

Mas le dije: “Déjame besar tu boca pues siempre han dicho que son preferibles las margaritas a las rosas”.

Ibn Rasiq, s. XI, p. 100.

11 Cuando me habló dije: “Han caído unas perlas”, y ella se miró al collar, creyendo que se había roto.

Mas al verlo intacto, comprendió el cumplido y sonrió orgullosa y, entonces su sonrisa me hizo ver otra fila de perlas.

Ya'far b. 'Utman al-Mushafi, s. X, p. 178.

12 Allá al albor, nuestro copero grácil

llenaba y avivaba nuestros vasos.

Nos mostraba el jardín sus amapolas;

nos daba el arrayán su aroma de ámbar.

“- Pero ¿y la margarita?” “- Del copero

-dijo el vergel- yo la celé en la boca”.

El mozo lo negaba, y a la postre

delató su sonrisa el escondite.

Ibn al-Zaqqaq, s. XII, p. 51.

- Talle y cintura: la asociación más común es la que relaciona un talle esbelto con una rama y unas amplias caderas con una duna de arena, encima de donde crece el arbusto. En el primer poema, el tópico es respetado; en el segundo, se produce una variación muy ingeniosa, el carpintero, objeto del madrigal, corta los troncos de los árboles porque cuando fueron ramas robaron la esbeltez del talle del carpintero; y en el tercero hay otra asociación de imágenes para ilustrar la delgadez del talle, puesto que la amada, después de la unión, de tan delgada que es, se coloca su cinturón en la muñeca como si se tratase de un brazalete.

13 [...] Y pasé con ella la noche, mientras la noche dormía y el amor despertaba entre la rama de su talle, la duna de sus caderas y la luna de su rostro...

Ben Safar al-Marini, s. XII, p. 116.

- 14 [...] ¡Desgraciados los troncos que se apresta a cortar,
unas veces tallándolos y otras golpeándolos!
Ahora, que son maderas, comienzan a coger el fruto de su delito, de
cuando, siendo ramas, se atrevieron a robar la esbeltez de su talle.

Al-Rusafi, s. XII, p. 136.

- 15 Me visitó de noche, y hasta el alba
abracé un ramo frágil. Descendida
luego la vi y envuelta en su perfume.
“—Oye, mujer, ¿del cinturón qué hiciste?”
Señaló su muñeca: “— Aquí lo he puesto
—dijo—; en el talle me quedaba flojo”.

Ibn al-Zaqqaq, s.XII, p. 37.

- Cuerpo de la amada: las distintas partes del cuerpo de la amada se
asocian a los distintos elementos de un vergel:

- 16 El jardín me recuerda la belleza de las doncellas,
su panorama brilla encadenando los ojos.
Sus florecientes rosas parecen mejillas
y los lánguidos narcisos ojos que las miraban.
Los tallos de las maduras semillas (parecen) una espesa cabellera,
el arroyo que lo atraviesa la raya que parte el cabello.

Abu l-Hasan al-Warrad, s. XIII, p. 114.

2. ALGUNAS DESCRIPCIONES TÓPICAS QUE RECAPITULAN PARTE DE LOS TÓPICOS COMPARATIVOS ANTERIORMEN- TE MENCIONADOS:

- 17 Llegó a ti una visita de cuello de gacela,
bajo lo negro de su pelo aparece la luna,
sus ojos se han formado con el embrujo de Babel,
con su saliva sobrepasa al vino,
sus mejillas afrentan a las rosas
y sus dientes eclipsan a las perlas.

Hafsa bint al-Hayy ar-Rukuniyya, s. XII, p. 83.

- 18 [...] Además, beben otro vino en la mejilla del copero, bello como una gacela; mejilla donde florecen la rosa y el jazmín.
Es prodigioso contemplar el azabache de su pelo sobre el marfil de su frente.
La rama de su talle se curva sobre el montón de arena de su cadera, y la noche de sus cabellos surge sobre la clara aurora de su rostro.
Ben Muqana, s.XI, p. 69.

3. IMÁGENES ERÓTICO-GUERRERAS:

Se trata de un tipo de imágenes chocantes, que producen un gran impacto en el oyente-lector debido a que se asocian dos campos léxicos en teoría contrapuestos, el del amor y el de la muerte, de esta aparente contradicción surgen imágenes realmente expresivas. En esta ocasión el cuerpo femenino es comparado con ciertas armas, siendo lo más habitual asociar talles y pechos con lanzas y ojos con sables. En realidad, toda una lógica preside el nivel simbólico de esta asociación: puesto que el cuerpo de la amada es considerado, cuando se entrega, un jardín de dones naturales, pero cuando la amada rechaza al amado o, aún antes, cuando es percibida como una amenaza por el enamorado ante la incertidumbre que provoca en él la correspondencia o no de su amor, entonces la representación del cuerpo de la amada cambia de tono, y el poeta rechazado o dubitativo lo ve como un peligro, y contextualiza su decaimiento y desesperanza vital como el que se produce en un ambiente de guerra, transformando asimismo los dones de la amada en instrumentos de combate que producen dolor. En el primer poema se sugieren simultáneamente dos imágenes: el guerrero se entrega a la muerte como se entrega a la amada, al creer ver en las lanzas su talle. En el segundo, los pechos, lanzas amenazadoras, son un obstáculo que interpone la mujer entre ella y los deseos del amante por alcanzarlos. En el tercero, el poeta, rendido de amor, y viendo que sus ansias no van a ser cumplidas, siente como una amenaza aquello —el cuerpo de la amada— que si se le entregase le produciría el bien mayor que existe. ¡Qué paradoja, qué lo que insufla tanta vida cuando no se tiene mata! En el cuarto, destacamos que la sangre de las heridas del amado causadas por la amada se reflejan en las manos de ésta última teñidas de alheña.

- 19 Me acordé de Sulayma cuando el ardor de la lid era como el ardor de mi cuerpo cuando me separé de ella.

Creí ver entre la lanzas la esbeltez de su talle y, cuando se inclinaron hacía mi, las abraze.

Abu l-Hasan al-Qabturnuh, s. XII, p. 77-8.

- 20 [...] Tiene unos pechos erectos como lanzas y que no se erigen sino para impedir su vendimia.

‘Abd al-‘Azīz ibn Habra, al-Munfatil, s. XI, p. 208.

- 21 [...] En la cúpula blanca hay una mujer blanca [...] Dice a los jóvenes amantes: ¡cuidado! Somos las gacelas del cubil, capaces de atacar al león, y en el fragor del combate blandimos como sables nuestros ojos y como lanzas flexibles nuestros talles [...] Las lanzadas de sus pechos son más temibles que las de las lanzas, y sus ojos hieren más que el sable de la India. ¿Cómo podrá compararse la herida de un sable a una mirada suya, y el golpear de las lanzas a su pecho erguido? El herido por las lanzas puede encontrar remedio para sus heridas, pero a aquel a quien hirieron los pechos sólo le espera la tumba [...]

Ibn Jatima, s. XIV, p. 79.

- 22 ¿Quién me excusará? ¿Quién me ayudará? ¿Quién me hará justicia? Bint al-Munsafi ha derramado mi sangre con el sable de una mejilla, cortante como la espada, un talle erguido como las lanzas y las flechas de unos ojos que, desde los arcos de las cejas, arrojan las saetas de las pestañas, con miradas furtivas. Sus manos vertieron mi sangre y puede verse la huella en la punta de sus dedos [...]

Ibn Jatima, s. XIV, p. 87.

4. LA EXPRESIÓN SENSUAL DEL DESEO:

Aunque escuetamente, ilustraremos la exteriorización del deseo femenino en los dos primeros poemas; el tercero es un ejemplo de amor ‘udrí, equivalente árabe del platónico, y supone la manifestación de un deseo replegado o negado, ante el cual, paradójicamente, nuestra atención, ante el esfuerzo reflejado en el poema por contenerlo, capta sobre todo la fuerza viva de un deseo que pretende ser negado; y el cuarto poema es un ejemplo en el que se da rienda suelta a la satisfacción del deseo:

- 23 (¿ Voy a verte o vienes a mi casa ?)
Mi corazón siempre se inclina a tus deseos.
Te encontrarás a salvo de la sed
y del ardor del sol
cuando me des la bienvenida:
mis labios son agua dulce y fresca,
y dan las ramas de mis trenzas densa sombra [...]

Hafsa bint al-Hayy ar-Rukuniyya, s. XII, p. 83.

- 24 [...] Veo un vergel adonde ya ha llegado
el tiempo de la cosecha,
mas no veo jardinero
que extienda hacia sus frutos una mano [...]

Qasmuna bint Isma'il al-Yabudi, s. XII, p. 122.

- 25 [...] Salí en su compañía, cuando la noche permite que se aproxime,
bajo su manto, el fuego de mi aliento al fuego de sus encendidas
mejillas.
La estreché como estrecha el avaro su tesoro, abarcándola por todos
lados, y la entrelacé con las cuerdas de mis brazos, porque es una
gacela cuyas escapadas temo.
Mas mi castidad rehusó besar su boca, y el corazón quedó replegado
sobre sus brasas.
¡Maravíllate del que siente arder sus entrañas y se queja de sed,
teniendo el agua en la garganta!

Safwan ben Idris, s. XII, p. 141.

- 26 Detente junto al Río de la Miel, párate y pregunta por una noche que
pasé allí hasta el alba, a despecho de los censores, bebiendo el delicioso
vino de su boca o cortando la rosa del pudor.
Nos abrazamos como se abrazan las ramas encima del arroyo [...]
Así pasamos la noche, hasta que nos hizo separarnos el frío de las joyas.
Y nada excitó mi melancolía, sino el canto del ruiseñor.

Ibn Abi Ruh, s. XII, p. 154.

5. IMÁGENES MÁS ERÓTICAS:

En este apartado incluiremos las poesías con una mayor carga erótica. Las dos primeras, escritas por mujeres, son una sátira; la tercera, relaciona la erección con la caligrafía; la cuarta, hace alusión a la postura del misionero; la quinta, trata de los gustos de un

voyeur, y las siguientes, sin duda las más obscenas, son obra de la pluma de Ibn Quzman, que en sus céjeles hacía gala de libertino:

- 27 (A un enamorado que le envió melocotones)
Oh, tú que das melocotones a tu amada,
¡bienvenida esa fruta que a las almas alegra!
Su redondez imita el pecho de las doncellas
mas la cabeza humilla de los penes.

Mubya bint at-Tayyani al-Qurtubiyya, s. X, p. 106.

- 28 Enhorabuena, al-Asbahi, por los beneficios
que has recibido del Señor del Trono, del Benefactor;
has conseguido con el culo de tu hijo
lo que no consiguiera
con la vulva de Buran su padre al-Hasan-

Wallada bint al-Mustakil, s. X, p. 146.

- 29 Si el me visitará un día y estuviéremos a solas, o si yo fuera a visitarle
y estuviésemos en un lugar solitario;
estaría yo en un principio ante él en caso nominativo más al punto
me pondría en acusativo para expresar así –mi- estado.

Ibn Rasiq, p.159.

- 30 La más clara de las noches fue para mí una noche en que no di
reposo al vaso.
En ella mantuve separados a mi ojo y al sueño; pero uní los pendientes
de ella con las ajorcas de su tobillo.

Abu-l-Hasan Salih b. Salih, s. XII, p. 170.

- 31 Yo vi en la mezquita aljama a un esbelto mancebo, bello como la
luna cuando sale.
Los que le veían inclinarse al orar decían: “Todos mis deseos están
en que se prosterne”.

Mohammad ibn Malik, s. XII, p. 239.

- 32 [...] Si bebida en la copa
pone el tabernero
alzando debajo un pene,

hasta el mudo
al punto hablará [...]

Ibn Quzman, s. XII, p.136.

- 33 [...] “Ea , pardiez, burlemos a una mujer:
coño tendremos.” Dijo él: “Pero sucio.”
“¿ No os parece preferible a la mierda?
Pues ése es el precio, pagado ya.”

Estaba yo sentado, cuando llegó con diadema
una berberisca. ¡Qué hermosa canasta!
Venga ya, que no es serón de cardos;
mas no la acometas, que no es grañón.

“Señora di: ¿adárgama eres o qué?”
“A dormir vengo, pardiez, dices bien.”
“Pues andando”, dije. Y ella: “Primero tú.”
(Cuernos pongamos a tu marido.)

Tan pronto vi aquella pierna
y los ojos hermosos, gallardos,
hizo mi pene tienda en los zaragüelles,
formando en la ropa como un pabellón.

En viendo a criatura acostada,
quiso la polla entrar en el nido:
¿cómo podría fallar en aquel peludo?
Aquí dirán todos: “Sinvergüenza!”

Empecé, pardiez, el trabajo;
he aquí que sale, hételo que entró;
empujo yo dulce, dulce como la miel,
y el alma me sale caliente entre sus piernas [...]

Ibn Quzman, s. XII, pp. 182-3.

BIBLIOGRAFÍA

1. *El Collar de la paloma (Tratado sobre el amor y los amantes)*, Ibn Hazm, traducido por Emilio García Gómez, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
2. *El Diwan de Ibn Jātima de Almería (Poesía arabigoandaluza del siglo XIV)*, introducción y traducción por Soledad Gibert Fenech, Publicaciones del Departamento de Árabe e Islam, Universidad de Barcelona, 1975.
3. *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'īd al-Magribī (Antología de poemas arábigoandaluces)*, edición y traducción por Emilio García Gómez, Seix Barral, Barcelona, 1978.
4. *Encyclopaedia of Islam (E.I.)*, E. J. Brill, Leiden-New York, 1993, voces KAṢĪDA, NASĪB y KHAMRIYYA.
5. *Esplendor de al-Andalus (La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental)*, Herni Pérès, traducción de Mercedes García-Arenal, Hiperión, Madrid, 1953.
6. *Divān de las poetisas de al-Andalus*, Teresa Garulo, Hiperión, Madrid, 1986.
7. *Histoire de la Littérature arabe, des origines a la fin du XV^e siècle de J.C. de Régis Blachère*, Librairie d'Amérique et d'Orient, París, 1960.
8. *Ibn al-Haddād (s. XI) y otros poetas árabes de Guadix (s. XII)*, Amelina Ramón Guerrero, Universidad de Granada, 1984.
9. *Ibn Jafāya de Alzira, Antología poética*, edición trilingüe, selección, fijación del texto árabe y traducción castellana de Mahmud Sobh, traducción al valenciano a partir de la traducción castellana de Josep Riera, Excm Ajuntament de València, Valencia, 1986.
10. *Ibn Quzmān, Cancionero andalusí*, edición de Federico Corriente, Hiperión, Madrid, 1989.
11. *Ibn al-Zaqqāq, Poesías*, edición y traducción de Emilio García Gómez, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1986.
12. *Ibn Zaydūn*, edición y traducción de Mahmud Sobh, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1985.
13. *Libro de la Magia y de la Poesía*, edición y traducción por J. M. Continente Ferrer, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1981.
14. *La Literatura árabe* de Francesco Gabrieli, Losada, Buenos Aires, 1971.
15. *Poemas arábigoandaluces*, Emilio García Gómez, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
16. *Poesía femenina hispanoárabe*, edición de María Jesús Rubiera Matas, Editorial Castalia, Madrid, 1989.

17. *Poetas árabes de Almería (s. X-XV)*, Soledad Gibert, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1988.
18. *Poetisas arábigo-andaluzas*, edición de Mahmud Sobh, Diputación Provincial de Granada
19. *Un poeta granadino del s. XII: Abū Yā'far ibn Sa'īd*, selección de poemas y traducción de Celia del Moral Molina, Universidad de Granada, 1987.

7. Localización de los poemas⁵:

- (2): 2, 5, 21, 22.
- (3): 4, 6, 7, 9, 11, 20, 26, 30, 31.
- (5): 17, 23, 24, 27, 28.
- (8): 32,33.
- (9): 12, 15.
- (10): 3.
- (11): 8, 10, 16, 29.
- (12): 1, 13, 14, 18, 19, 25.

⁵ Para localizar los poemas: el primer número entre paréntesis corresponde al número de la obra dado en la Bibliografía y los restantes números corresponden al orden de aparición de los poemas en el artículo, de modo que para localizar la fuente de éstos, basta con ir al localizador de poemas y buscar en la segunda numeración el número del poema, una vez hecho, sólo queda ir al elenco bibliográfico para saber en qué obra está recogido el poema.



ZOFILIA Y ANIMALISMO MÍTICOS: LAS AVENTURAS AMOROSAS DE ZEUS



GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ

El erotismo es una de las claves para una mejor comprensión de la cultura y la civilización griegas, pues en la Grecia antigua el erotismo lo invade todo, tanto en las artes como en la literatura y en la vida cotidiana. Los habitantes de la Hélade concebían el erotismo como una fuerza superior e indomeñable de la que nadie podía escapar, hasta el punto de que Jenofonte señale que los placeres del amor en el hombre son continuos hasta la vejez o Longo afirme en su introducción a *Dafnis y Cloe* que “en absoluto nadie escapó ni escapará de Eros mientras exista hermosura y ojos para verlo”.

Entre las características más sobresalientes del erotismo literario griego habría que destacar, entre otras, su fuerte vinculación con la religión y el culto, su riqueza léxica (ochenta denominaciones para el órgano sexual femenino, ciento ocho para el masculino, innumerables verbos para expresar las relaciones sexuales), su ausencia de rudeza y mal gusto, su desigual distribución geográfica y el papel tan elevado que juega la mujer griega antigua como autora de obras pornográficas (Astianasa, esclava de Helena, fue la primera, al parecer, en componer una obra sobre las posiciones en el amor; Filénide fue autora de un libro sobre las posturas eróticas; Suetonio en la *Vida de Tiberio* indica que este emperador en su retiro de Capri tenía sus aposentos equipados con los libros de esta autora para que todo el mundo tuviera a su disposición un modelo de postura a tomar en las relaciones sexuales; Pánfila, autora de la obra titulada *Los placeres del amor*). La literatura erótica griega comprende todos aquellos fenómenos relacionados con los términos ἔρως y ἐρωτικός, es decir, el amor en su más amplio sentido, tanto si se relaciona con el sexo, la pornografía y la obscenidad, como si se le considera en su aspecto más espiritual y bellamente expresado.

Dentro de la terminología erótica convencional, en la que relacionamos conceptos y voces que no se corresponden siquiera con lo que describen o pretenden describir (véase a este respecto el término *lesbianismo*), observamos la ausencia de modalidades amoratorias que se apartan sensiblemente o no de la preceptiva oficial, hasta el punto de que los diccionarios no recogen ni documentan sus respectivas entradas. Tal es el caso de los términos *zoofilia* y *animalismo*, ausentes la mayoría de las veces de tales documentos lexicográficos y circunscritos a una esfera muy particular, la de las aberraciones y desviaciones *contra natura* de una supuesta y más que dudosa conducta sexual determinada. La confusión terminológica es tal que la *zoofilia* suele definirse como “el amor a los animales”, explicación cuando menos desafortunada, pues no deben considerarse “zoofílicas” a aquellas personas que conviven en sus casas con perros, gatos, pájaros o cualquier otro animal de compañía. Otro término que suele acompañar a esta definición es el de *zooperastia*, esta vez para referirse al trato sexual con animales. Incluso se acompañan como sinónimas las voces *bestialidad*, relación sexual de un ser humano con una bestia, y *sodomía*, definida a partir de la ciudad bíblica de Sodom, como el coito anal especialmente entre varones, con entradas tales como la pederastia, la lujuria con animales, la bestialidad y la homosexualidad masculina. En este *totum revolutum* se aprecia, por un lado, las diferentes ideologías que marcan la concepción de los diccionarios, desechando unas palabras consideradas de mal gusto o malsonantes, y apartando otros todo el caudal léxico de jergas y argots. A ello hay que sumar el tono dieciochesco en que están redactadas las definiciones, la escasa claridad y extensión de las voces, la no inclusión de palabras y acepciones nuevas, etc. Para explicar el significado de un término se acude reiteradamente a la sinonimia, a la analogía, a la antítesis o a la referencia, lo que provoca, las más de las veces, un callejón sin salida.

La entrada *animalismo*, cuando se define, se explica como la utilización artística del tema animal, con lo que cualquier cuadro que refleje animales o cualquier escultura o edificio con forma animal constituiría un caso flagrante de animalismo. La psiquiatría moderna distingue la *zoopatía* o creencia delirante en tener el cuerpo habitado por un animal, que puede formar parte de un delirio hipocondríaco fantástico de estructura parafrénica o de un delirio de posesión. Sirva como ejemplo la licantropía, en la que el sujeto se cree no solamente habitado sino

también completamente transformado en un lobo. De esta enfermedad da buena cuenta toda una literatura y cinematografía de terror relativa a la figura del hombre-lobo. Distinta es, en cambio, la *zoopsia* o visión alucinatoria y terrorífica de animales repugnantes y amenazadores, que suele producirse durante episodios agudos del *delirium tremens*, bien distinta de las alucinaciones liliputienses a menudo divertidas y raramente zoópsicas. Y como del amor al odio sólo hay un paso, contamos además con la *zoofobia* y la *zoolatría* o culto a los animales. Todos estos fenómenos y patologías tratan de buscar ciertas claves del comportamiento humano en el comportamiento animal.

Bien mirado, todo comienza realmente con el *Egiptopitecus*, un pequeño primate de cinco o seis kilos de peso cuyos restos fueron descubiertos en el Fayum (Egipto) y que anuncia el origen común de los primates superiores y los hombres. La figura animal en las representaciones rupestres ha llevado a algunos autores a hablar de un auténtico *pantherion*, conjunto de animales salvajes, en claro juego de palabras con *pantheon*, “conjunto de dioses”. La presencia obsesiva de animales salvajes sugiere la idea de que fueron objeto de verdadero culto. Junto a los animales, la figura de la mujer como encarnación suprema del ímpetu reproductor, tanto de las especies animales como del hombre. Al representar a los animales el artista se esfuerza en captar la apariencia esencial y la naturaleza de cada especie, con formas de un prodigioso realismo; cuando toma como sujeto a un personaje femenino, no desea plasmar a una hembra de su propia raza con el mismo afán de precisión naturalista, sino más bien reflejar la idea de la mujer, origen de toda fecundidad. Representaciones relacionadas con el mundo de la caza son frecuentes: una figura femenina con cabeza de antílope estrecha contra su cuerpo un enorme falo; un caballo copula con una mujer de grandes dimensiones; otra, portadora de una máscara con orejas enhiestas, se une a un hombre cubierto con la piel de un animal. Tampoco son insólitas las escenas de bestialismo, en la que los hombres se unen con diversos animales (rinocerontes, búfalos, jirafas, antílopes). Sus connotaciones entrañan a menudo una gran complejidad: en una escena del *Ved Djerat*, un hombre con cabeza, piel y cola de animal se une a un rinoceronte adornado con un disco frontal; su miembro erecto enlaza con el ojo del paquidermo por medio de una trazo sinuoso, interpretado como representación de la eyaculación: la fuerza vital del hombre se impondría así al animal en un

signo inequívoco de dominio. Este “pensamiento salvaje” provoca multiplicidad de seres híbridos –medio humanos, medio animales–, como los hombres pájaros. Desde los albores del arte figurativo aparecen figuras zoomorfas asociadas a vulvas. Las escenas animal/mujer son numerosas y las primeras evocaciones de la cópula de la Gran Madre y de un dios cornudo pueblan todo el Neolítico.

Tampoco conviene olvidar que el tema cinegético está vinculado al erótico y amoroso. Este politeísmo naturalista concentra dos fuerzas: la propia del mundo animal y la de la sexualidad humana, promotoras ambas de la supervivencia biológica. El hombre se identifica con los animales que venera al cubrirse con su piel, ocultarse tras una máscara, llevar una cola postiza, o imitar en sus danzas los movimientos que preceden al apareamiento. El ámbito cinegético y la esfera de la fecundidad se entrelazan igualmente con el mundo sobrenatural. Las figurillas zoomorfas paleolíticas de Europa muestran estos animales-deidades donde no faltan las connotaciones de carácter sexual. Las figuras zoomorfas son seres complejos, a la vez hombres y animales, y no ya sacerdotes ni hombres enmascarados o disfrazados con pieles para conseguir ciertos fines mágicos; poseen una fuerza fecundante que vivifica a las hembras, igualmente polimorfas. El animal posee en lugar de ser poseído e insufla a la Madre fecundadora, señora de toda vida, las energías propias de los animales salvajes.

Desde el IX milenio predominan las representaciones teriomorfas, sobre todo, el de la Madre sobre o junto a un toro, su compañero hierogámico. En el ámbito sirio-palestino se han encontrado cráneos y cuernos de toro encastrados en arcilla fechados en torno al 8200 a.C., cuya función consiste en asegurar una presencia invisible en el seno de la construcción doméstica, en un momento en que los bóvidos han dejado de ser una fuente de alimento privilegiada. En los santuarios se constata la presencia obsesiva de grandes animales copuladores, siempre provistos de cuernos: ciervos, carneros y toros. Se puede establecer un claro vínculo con los grabados rupestres epipaleolíticos de la Anatolia meridional, dominados por la figura del toro y el gamo, así como los cantos rodados con incisiones de la misma zona, uno de ellos decorado con las figuras esquemáticas de un toro y de una mujer, según un modelo característico del arte del Paleolítico Superior. Los hallazgos de objetos sagrados de carácter sacro realizados en todo el Oriente Medio, e incluso en la India,

muestran la conjunción de animales cornudos y de Madres, lo que implica su persistencia como elemento reproductor esencial.

En el mundo egipcio, el *ba* “el alma”, se representa a menudo como un ave con cabeza humana y el *ka* “doble del cuerpo o genio protector” nace con el hombre y vela sobre él hasta su muerte. Seres humanos con cabeza de animal (chacal, antílope, pájaro, gato) pueblan la pintura de estilo naturalista.

En Grecia, los dioses que fecundan a las Madres siguen asumiendo preferentemente una forma animal: por ejemplo, un gallo a quién está dedicado un templo en Hagia Tríada y cuya figura reproducen las monedas de época clásica de Festo bajo la apariencia de un genio adolescente sentado junto a un tronco. O en forma de toro, a menudo asociado a la diosa, como en la cueva de Psycho, donde parece tener como sirvientes a unos sacerdotes portadores de una máscara taurina.

En los mitos de Zeus, amamantado en la infancia por la cabra o la ninfa Amaltea, intervienen ciertos animales significativos. En sus hierogamias a menudo es un toro, asociado con Europa o con Ío; también puede ser un ave, cisne con Leda y con Némesis, esta última convertida en oca o gallo. En un célebre episodio de sus amoríos adolescentes, se convertirá en cuco para seducir a Hera, su esposa y hermana.

La expresión erótica en el arte es un pleonismo. Por un lado, porque lo bello es, por definición, objeto de deseo. Por otro lado, porque la obra de arte se abre a una relación de presencia que evoca la del amor físico. En esta segunda perspectiva, la palabra *erótico* no designa ya el movimiento de un deseo y su excitación, sino que se apeg a la propia realidad de la satisfacción en acto. La dimensión erótica del arte confirma sencillamente su capacidad de acrecentar y reforzar la sensación de presencia como tal. La fascinación estética, a la manera del arrebató erótico, se define por una confusión del valor y del ser, de la significación y de la afectividad. Así existe una dimensión obsesiva del trasero, de los pechos, del sexo, pero se trata de una obsesión plástica: constituyen muy exactamente todo lo que se quiere ver y mirarlos satisface nuestra necesidad de belleza. La epifanía erótica no se reduce a un asunto de seducción y de coquetería, como tampoco a la expresión de la benevolencia, de la ternura y del afecto.

El erotismo es ese estremecimiento que, a semejanza de lo sublime (Kant) conlleva “la imposibilidad de ser representado”, estremecimiento

cuyo carácter deleitable se explica por el hecho de que el fracaso de la representación da, sin embargo, la medida positiva de lo que se le resiste.

Por otra parte, si se trata de crear una imagen erótica y fantástica, la más segura, la más pura y la más dura será la del acto mismo, aquella en la que se mezclan pulsión de amor y pulsión de muerte. Cada perversión tiene sus pudores, entendidos solamente a la luz de su identificación.

Las relaciones entre animales y seres humanos encuentran lugar de concreción en géneros literarios como la fábula, donde ambos conviven en una mítica Edad de Oro que les permite comunicarse. Dioses, hombres, animales y plantas (incluso algunas personificaciones) desarrollan acciones y comportamientos típicos de humanos pero con un ropaje animal. Aunque el relato no es real resulta, en cambio, verídico, puesto que la enseñanza didáctica con que concluye la narración se aplica como ejemplo de una conducta que se evalúa en virtud de las características arquetípicas de los personajes que intervienen en la misma.

Al dicho popular de que “todos llevamos un animal dentro”, en la consideración de la parte no racional del ser humano, y que suele aflorar en las circunstancias más insospechadas y a propósito de la sexualidad, el instinto animal nos equipara con el resto de la fauna, y más concretamente con los mamíferos. Desde pequeños sabemos que un príncipe puede convertirse en una rana gracias a los cuentos infantiles, y que el lobo feroz puede convencer a una crédula Caperucita Roja y aún así conservar el raciocinio humano, como acontece con Lucio, el *Asno de Oro* de Apuleyo, que pese al error en la manipulación de los cofres mágicos y que provocan su conversión en burro, mantiene, no obstante, la racionalidad humana. Walt Disney ha dado un paso más, presentándonos al cerdito Bay que quiere y a la postre resulta ser un buen pastor de ovejas, suplantando la función propia de su animalidad (la de un puerco) por la de un perro. Este panerotismo animal, en el que distintas especies se unen aún cuando no pertenecen al mismo género, como bien testimonia la *Historia Animalium* de Claudio Eliano, describiéndonos el comportamiento amoroso de las especies, recoge episodios bien conocidos de fundaciones legendarias como la de Roma, en la que Rómulo y Remo son amamantados por la famosa loba capitolina. Este episodio ciertamente tierno pero irreal contiene un enorme grado de erotismo. El mismo nombre de Roma que a la inversa da como resultado Amor

más la explicación evemerista del mito que Tito Livio en su *Ab urbe condita* plantea, a saber, la sustitución del animal por una pastora de vida alegre, conocida entre los campesinos como “la loba” (Lavinia), la que realmente cuidaría de los niños.

Al elemento mítico habría que añadir las consideraciones religiosas. El pitagorismo, por ejemplo, en su vertiente acusmática, preconizaba la reencarnación de los seres humanos en diversos animales; de ahí que vieran con malos ojos a los carniceros y a los cazadores, oficios prohibidos y malditos para los primeros vegetarianos de la historia: los pitagóricos.

Historias de ambientes rurales nos informan de actos sexuales extraordinarios entre humanos y animales de corral: gallinas, vacas, perros, gatos, etc., quizás aberrantes y extraños ante nuestros ojos pero, como hemos visto, usuales desde la prehistoria a tenor de esta fusión entre lo posible y lo deseable, entre la realidad y la fantasía, entre pulsiones diferentes pero convergentes.

Pero veamos estos episodios de zoofilia y animalismo en la mitología griega. La arrolladora personalidad de Zeus, señor de hombres y dioses, justiciero y providencial, dispensador de bienes y males, potencia universal que encarna al cosmos, pertenece a la segunda generación de los Olímpicos, siendo su nacimiento no deseado por Cronos de quien se salvó en extremo, cumpliéndose así su destino. No hay apenas región alguna del mundo helénico que no se haya vanagloriado de tener por héroe epónimo un hijo nacido de los amores de Zeus. Ya los mitógrafos, sobre todo de época cristiana, consideraban todas estas uniones actos de libertinaje, y los antiguos observaban que muchas de estas cópulas se habían desarrollado bajo formas animales. Estas rarezas eran a menudo objeto de indignación por lo que trataban de darles una explicación simbolista. Una explicación que los antiguos daban de las metamorfosis del dios se refería precisamente al deseo de ocultarse de su esposa, fabulación tardía posterior a las leyendas de metamorfosis, de las que también participan sus amantes (Ío en vaca, Calisto en osa, etc.).

Uno de los primeros casos de unión entre Zeus y una mortal es el de Europa, hija de Agenor y Telefasa. Zeus vio a Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en la playa de Sidón donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar; con esta forma fue a tumbarse a los pies de la doncella. Ésta, asustada al

principio, va cobrando ánimo, acaricia al animal y acaba por sentarse en su espalda. En seguida el toro se levanta y se lanza hacia el mar. A pesar de los gritos de Europa que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla; de este modo llegan los dos a Creta. En Gortina, Zeus se une con la joven junto a una fuente y bajo unos plátanos que, en memoria de estos amores, obtuvieron el privilegio de no perder jamás sus hojas. Europa tuvo con Zeus tres hijos: Minos, Sarpedón y Radamantis. El soberano olímpico le correspondió con tres regalos: Talo, el autómatas de bronce que custodiaba las costas cretenses, un perro que no podía dejar escapar ninguna presa, y una jabalina de caza que jamás erraba el blanco. Posteriormente, Europa se casó con el rey de Creta, Asterión, que no teniendo hijos adoptó a los de Zeus. El toro cuya forma había adoptado Zeus se convirtió en una constelación y fue colocado entre los signos del zodiaco.

La correspondencia del sistema milenario que presentaba a un enorme bóvido dotado de poderosos cuernos en unión de una mujer o madre fecundadora parece encontrar perfecto correlato en este episodio mítico. Numerosos toros lunares y solares recorren todas las mitologías del próximo Oriente (el védico Suryâ, el egipcio Apis, etc.). Además, la propia palabra que define al animal *ταῦρος* contiene una carga polisémica que reitera y enfatiza su vertiente erótica. Lexicógrafos y diccionarios antiguos como el Póllux (s.II), Hesiquio (s.V), La Suda (s.XII) nos proporcionan explicaciones harto significativas de este hecho. En el primero se identifica el término con la entrada *κωχώνη* “ano”, mientras que el segundo documenta la expresión *γυναικεῖον αἰδοῖος* “partes pudendas de la mujer”; por último, la Suda da como sinónimo el vocablo *πέος* con el sentido de “pene”. De modo que la propia esencia de la palabra señala el poder generador del toro presente en *πέος* (falocracia) a la par que la relación de bestialismo en la figura fecundadora de la gran madre, *αἰδοῖος* (vagina de la mujer).

Relacionado con este caso de animalismo figura el de Pasífae, la esposa de Minos, que tuvo amores monstruosos con un toro. Minos, al reclamar el trono de Creta, había pedido a los dioses un signo que pusiera de manifiesto su derecho al mismo. Al ofrecer un sacrificio a Posidón, rogó al dios que hiciese salir del mar un toro para sacrificárselo. Cuando Posidón le concedió su petición, Minos no cumplió su promesa, por lo

que el dios del mar volvió furioso al toro e inspiró en Pasífae un amor irresistible por el animal. Pasífae, ignorando como satisfacer su pasión, pidió consejo a Dédalo, que fabricó una ternera de madera tan perfecta y semejante a un animal verdadero, que el toro se dejó engañar. Pasífae se había ocultado en el interior del simulacro y así pudo realizarse la monstruosa cópula. De estos amores nació un ser medio hombre medio toro, el Minotauro; la unión con la bestia se vio facilitada por el conocimiento de Pasífae en las artes de la hechicería; no en balde es hermana de la maga Circe y tía de Medea. Precisamente, para impedir que Minos se uniese a otras mujeres, le dirigió una maldición en virtud de la cual todas las mujeres que amaba morían devoradas por serpientes que salían de su cuerpo.

Minos, asustado y avergonzado al nacer este monstruo, fruto de los amores contra natura de Pasífae, mandó construir al artista ateniense Dédalo un inmenso palacio, el laberinto, formado con un embrollo tal de salas y corredores que nadie era capaz de encontrar la salida. Allí encerró al monstruo al que cada año le daba en pasto a siete jóvenes y otras tantas doncellas. Esta leyenda conserva el recuerdo de la civilización minoica, que parece haber tenido un culto del toro y palacios inmensos como los encontrados en Cnosos.

Zeus, nuevamente metamorfoseado en toro, visitaba a Ío, princesa de la estirpe real de Argos, de la que se había enamorado por su belleza. Zeus se unió a la doncella y muy pronto Hera sospechó de la aventura. Para sustraer a Ío de los celos de su esposa, Zeus la transformó en una ternera de maravillosa blancura y juró a Hera que nunca había amado a este animal. Hera exigió entonces que se la ofreciera como presente, con lo que quedó confiada a su rival y bajo la custodia de Argos, el de los cien ojos. Por todos los lugares del mundo por los que pasaba Ío, la tierra hacía brotar para ella plantas nuevas. Zeus, compadeciéndose de su amante encargó a Hermes que se deshiciese de su guardián, adormilándolo con su varita mágica y dándole muerte con su cimitarra. Sin embargo, la muerte de Argos no liberó a Ío, a quien Hera envió un tábano para atormentarla. Los insectos la volvían furiosa por lo que Ío se lanzó a través de Grecia. Empezó contorneando las costas del golfo que tomó el nombre de golfo Jónico; atravesó el mar por los estrechos que separan la ribera de Europa de la de Asia, dando origen al nombre de Bósforo “paso de la vaca”. En Asia anduvo largo tiempo errante, dando a luz a Épafos y recuperando su primitiva figura, volviendo a Egipto para

ocupar su trono y siendo venerada bajo la denominación de Isis. A su muerte fue transformada en constelación.

Uno de los episodios más eróticos y sensuales de signo animalístico es el protagonizado por Zeus y Leda. Leda es igualmente princesa, hija del rey de Etolia, Testio y de Euritemis. Tuvo varios hijos de los que algunos fueron engendrados por Zeus que había adoptado la figura de cisne para unirse a ella. Fruto de este amor Leda había puesto un huevo del que salieron los dióscuros: Pólux y Clitemestra y Helena y Cástor. En Esparta, en el templo de las Leucípides se enseñaba la cáscara de un huevo gigante que pasaba por ser el de Leda. Este hecho conecta con una arcaica concepción religiosa órfica que presentaba como origen del universo un enorme huevo de donde nació la vida. El cisne es símbolo del hermafroditismo, pues es masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico sin duda, y femenino por el cuerpo redondeado y sedoso. Por ello, la imagen del cisne se refiere siempre a la realización suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto canto, símbolo del placer que muere en sí mismo. Relacionado con este mito se desarrolla igualmente la figura de Némesis, una de las hijas de la Noche que trató de rehuir los abrazos de Zeus, adoptando mil formas distintas y metamorfoseándose en oca. Sin embargo, el dios se transformó en cisne y se unió con ella. Némesis puso un huevo que unos pastores recogieron y se lo dieron a Leda, por lo que la verdadera progenitura de los dióscuros sería Némesis y no Leda. En Ramnunte, pequeña ciudad del Ática situada a poca distancia de Maratón tuvo su santuario, donde una famosa estatua de la diosa, obra de Fidias, tallada en un bloque de mármol de Paros traído por los persas, era de obligada visita para los griegos.

Los bestiarios medievales constituyen una fuente inagotable para el estudio de las fantasías de los hombres sobre criaturas míticas y de doble o triple naturaleza. En el Renacimiento también se confeccionaron bestiarios y la costumbre perdura hasta nuestros días. G. M. Ricci ha editado el hermoso bestiario de Zötl, con textos escritos para la ocasión por Julio Cortázar. Jorge Luis Borges, a su vez, es autor de *El libro de los seres imaginarios* que es un completísimo bestiario.

Casi todas las mitologías son ricas en historias de acoplamientos entre animales y seres humanos. Algunas como la griega inventaron criaturas de doble naturaleza, animal y humana, al mismo tiempo: los centauros, las arpías (ave fabulosa con rostro de mujer y cuerpo de

ave de rapiña), las sirenas, las esfinges, los sátiros, etc. A pesar de la existencia de estas criaturas de doble naturaleza, una estratagema muy común para copular con alguien que se resistía consistía en transformarse en animal. Las relaciones entre seres humanos y no humanos es bastante habitual y formó parte de las costumbres más antiguas de algunos pueblos. Lo que está claro es que casi todas las culturas lo consideraron una perversión, y que una ley no escrita los vedó como objetos del deseo. ¿Por qué esta reiterada presencia en la mitología y el arte, es decir, en el espacio de las fantasías, de los deseos no realizados? Sin duda, porque allí donde la ley, las costumbres o la religión impiden algo, el deseo se refuerza. Leda era una mujer hermosa e inaccesible. Sabido es que las dificultades aumentan el deseo de los conquistadores: cuantos más obstáculos hay que vencer, más valiosa será la conquista. El poderoso Zeus no aceptó jamás un límite a su deseo y, en este caso, optó por el disfraz que le permitió acceder a Leda bajo la inofensiva forma de un cisne. Símbolo permanente del erotismo universal: el placer de transgredir la voluntad de la mujer y el placer de obtener lo prohibido.

Casi siempre que se plantea una relación de zoofilia, la mujer es sujeto pasivo, mientras la parte viril es el animal. Una de las escenas eróticas más fascinantes de la historia del cine es la famosa de *King-Kong*, el gorila monstruoso, sosteniendo en su mano a la atribulada joven y a punto de violarla con no se sabe qué. Su carga erótica, completamente subliminal, consiste justamente en la desproporción. La desproporción de los órganos es una fuente de deseo perverso. Lo saben perfectamente los autores de cómics eróticos y las revistas pornográficas, cuyos ostensibles reclamos visuales tienen que ver muchas veces con el tamaño, grosor y volumen de los órganos sexuales.

Muchas de las metáforas que se emplean habitualmente para hablar de la potencia sexual masculina hacen referencia al mundo animal: ser muy gallo quiere decir ser muy viril; en el mismo sentido se utilizan expresiones como “potro salvaje” o “toro”. De hecho, en las fantasías que suelen acompañar al acto sexual, algunos hombres han confesado que experimentan el deseo de gritar, como un gallo, o de golpearse el pecho como un gorila. Es precisamente en nuestro comportamiento instintivo en lo que nos parecemos a los animales; al igual que gorilas, osos y aves huimos ante el peligro, tenemos hambre, tenemos sed, defecamos, nos acoplamos. La interdicción de establecer relaciones sexuales

con los animales es de carácter cultural y debió nacer justamente para acentuar la frontera entre hombres y bestias.

La leyenda de Leda y el cisne fue un símbolo de sensualidad y delicias eróticas retomado muchas veces hasta nuestros días. Ruben Darío exalta en el poema *Leda* de *Prosas profanas*, la belleza de ambos, y erige al cisne como símbolo de la poesía, de la sensualidad, del erotismo.



ELLA Y LA MUSA: EL EROTISMO EN LA POESÍA DE MUJERES



JOSÉ RODRÍGUEZ HERRERA

“la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal” (Octavio Paz, *La Llama Doble*).

“La Página Blanca” (1994) de Isak Dinesen narra la historia de un convento de monjas carmelitas que manufacturan un lino blanco de una textura suprema. Este lino se destina al tálamo nupcial de las princesas no sólo como objeto decorativo de gran valor sino también con la inquisitoria intención de que la blancura del lino sirva como prueba irrefutable de la virginidad de las princesas. Acontecida la noche de bodas, la noche regulada para el legítimo ayuntamiento carnal, las casas reales de Portugal devuelven al convento de las carmelitas las sábanas manchadas de sangre, símbolo de la pureza virginal de las jóvenes princesas (*virginem eam habemus*). Una vez en el convento, las sábanas son enmarcadas y colgadas en sus muros que se transforman así en una improvisada galería de arte. Las sábanas enmarcadas se exhiben todas con una placa en la base del marco que desvela el nombre y la identidad de la virgen en cuestión. La improvisada galería de arte asume así rango de pinacoteca de obras maestras con afluencia de peregrinos y visitantes curiosos pues “cada uno de los lienzos por separado tiene una historia que contar y cada uno de estos ha sido puesto allí como prueba de fidelidad a una historia” (Dinesen 1994, 122).

Pero, y esto es quizás lo más sorprendente de esta historia de fidelidades, la obra maestra de esta pinacoteca no es, como bien se pudiera pensar, una sábana manchada con la sangre de una de las princesas más reputadas del lugar. La Gioconda de esta galería es una sábana sin mácula de sangre ante la que los curiosos se quedan como estatuas de sal al girar su mirada hacia ella.

Susan Gubar en su ensayo sobre la “Página Blanca” titulado “‘The Blank Page’ and Female Creativity” (1986) (“La página Blanca’ y la creatividad femenina”) mete el dedo en la llaga (si se me permite la fraseología bíblica) de la metáfora sobre la creatividad femenina que se deriva de la historia:

El cuerpo de la mujer ha inspirado una de las metáforas primarias y más resonantes: la sangre. De ahí que uno de los constructos culturales sobre la creatividad sea la penetración con dolor. (296)

Bien mirado, la exhibición pública (que no pública pues sería más indecoroso para el convento) de las manchas de sangre como símbolo de la creatividad artística en las mujeres princesas no es más que una de las muchas formas de pornografía sádica (sólo que en este caso dentro de los muros de un convento); pornografía sádica porque lo que está implícito en “La Página Blanca” es que la creación de las mujeres, para que sea considerada como manifestación artística *stricto sensu*, debe estar necesariamente restringida al sexo con dolor; de hecho, las manchas de sangre son apreciadas en tanto sublime arte de la fiel plasmación de una experiencia dolorosa: la penetración del himen virginal.

Pero la pornografía sádica no es exclusiva de los conventos de carmelita; la pornografía sádica es quizás una de las formas representación artística más omnipresentes en la historia del arte occidental; el objeto paciente más recurrente en esta pornografía sádica es el cuerpo de la mujer; el canon inspiracional del patriarcalismo fija las reglas de inspiración y creación en las mujeres; ambas (inspiración y creación) para poder realizarse requieren inexorablemente la representación del cuerpo de la mujer como corpus doloroso (cuerpo que sufre) *ad maiorem gloriam dei* (a mayor gloria de la deidad) *et ad maiorem gloriam inventionis* (y a mayor gloria del objeto que se propone, la inspiración creativa).

El poema “Leda y el cisne” de W.B. Yeats encarna la noción *sui generis* de este canon inspiracional (dicho con cierta ironía el poema de Yeats “Leda y el cisne” no es *rara avis* en el catálogo eróticoornitorrinco del arte occidental). Yeats glorifica en su poema la violación de Leda por el cisne que Zeus encarna como un acto de divina inspiración del que la joven Leda —su cuello a merced del poderoso pico del cisne— deriva creatividad (eso sí sólo a expensas de su fornicación ornitorrinca, si lo deseaba o no parece ser banal, con la gloria alada).

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamenon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?(1991, 149)

Yeats parece considerar el ritual del cortejo tan propio de los machos alados un prolegómeno dilatorio falto de interés (“un golpe súbito”). La escenificación de la posesión de Leda por el cisne adquiere tonos de dramatismo épico. Dramatismo épico también porque la dicción del poema de Yeats es prebélica y los desastres de la guerra de Troya que se anuncian en el poema parecen ser engendrados en el vocabulario marcial del poema (“golpe”, “tambalea”, “cubierto”, “estremecerse”, “sometido”) y no en la entrepierna de Leda. De uno de los huevos de Leda nacen Helena y Clitemestra, la primera presunto casus belli en la guerra de Troya (a pesar de que según Stesícoro en su *Palinodio*, Helena no estuvo nunca en Troya; H.D. poeta modernista en la primera sección de *Helen in Egypt* (1961) (Helena en Egipto) cita del *Palinodio*: “Helena de Troya era un fantasma que las deidades celosas pusieron en Troya. Los griegos y los Troyanos lucharon por una ilusión”), la segunda mujer nacida del huevo, Clitemenestra, es la asesina confesa de su esposo Agamenón en venganza por haber éste ofrecido a su hija, Ifigina, como sacrificio a la diosa Ártemis.

Otra Helena, Helen Sword, en un artículo titulado “Leda y los modernistas” esgrime (en honor a su apellido que en inglés significa espada) argumentos suficientes para una deconstrucción del poema de

Yeats y de otras variaciones sobre el mito de Leda escritas por otros dos poetas modernistas, D.H. Lawrence y Rainer Maria Rilke; se pregunta Helen Sword no sin razón por qué ninguno de ellos se quiere poner del lado de Leda en sus poemas; aún más inverosímil, a pesar de que muchos fueron los escritores modernistas que se apuntaron a la terapia literaria de la transexualidad o el cambio de sexo literario (apropiación de papeles femeninos en su escritura), ninguno de ellos parecía muy dispuesto a hacerlo en este caso (ni siquiera a cambio de un poco de creatividad). Si la gloria alada infunde tanto poder, tanto conocimiento, al que se presta al coito con el poderoso cisne, ¿por qué no abandonarse ellos también a la lujuria de la pasión zoofílica? Si acaso el motivo para no actuar de esa guisa es que el cambio de sexo aún no lo tienen muy bien ensayado, la zoofilia, al ser por razones obvias el menos reprimido de los artes eróticos, contempla de hecho las relaciones homoeróticas.. Pero el pragmatismo enseña que tales razonamientos se evaporan ante la realidad. No es de extrañar pues que Yeats, D.H. Lawrence y Rainer Maria Rilke (los tres escritores modernistas que escribieron sobre el mito de Leda) se mostraran desde un principio “sospechosamente reacios” a ponerse en la piel de Leda; es más que probable que los tres reconocieran en la figura de Leda la paradoja central de su propia empresa visionaria: Leda obtiene sabiduría y poder únicamente a cambio de su impotencia y su sumisión al deseo y el poder de Zeus (cosa que es ciertamente a considerar antes de ponerse en la piel de Leda). Eso sí, la identificación con la otra parte (con Zeus, con el cisne) no parece producir los mismos escrúpulos en los tres escritores. Y es aquí donde sí se exageran las pasiones eróticovisionarias; críticos literarios de toda índole se adscriben a esta feria de las vanidades viriles con la misma suficiencia indiferente del cisne de Yeats (el cisne de “grandes alas que suaves baten” y de “pico indiferente”); unos (críticos o cisnes no se sabe qué) ven en el poema la constatación de las visionarios revelaciones de Yeats en sus sesiones de ocultismo al asegurar sin ambages que el cisne simboliza la apoteosis poética de Yeats y que el poema escenifica su forma violenta de poseer a la musa (a Leda). *Ergo* del *cogito* (o coito) anterior el siguiente engendro: no es Zeus transfigurado en cisne el que viola a Leda sino el poeta que penetra a la fuerza a su musa para así poder tener visiones (las de otro tipo se entiende). Otros visionarios van aún más allá en sus alucinadas visiones erótico-cornitorrincas; así Bernard Levine sugiere que Zeus está tan desconcertado por la belleza de

Leda que no le queda más remedio que violarla; Zeus es, por tanto, más víctima que ella: “la joven Leda forcejea de tal forma que mete su cuello en el pico del cisne, dejando a éste impotente” (Sword 1989, 117) (no en el sentido sexual del término). John F. Adams no se queda en el simple forcejeo amoroso entre Leda y el cisne por lo que tiene a bien suplementar el tratado eróticoornitorrinco con un nuevo “arte amoroso”. Según Adams, Leda “participa activamente de la experiencia sexual” hasta tal punto que “domina al hombre... hay casi una sugerencia de que el niño dentro del corazón del Dios late contra el cautivo si bien materno regazo de Leda, una sensación muy común a las mujeres en su clímax sexual” (55). No sé si lo que Adams pretende es que denuncien a Leda por proxenetismo (“el niño dentro del corazón”) pero de inventiva, lo que se dice inventiva, no está escaso. Porque se necesita mucha inventiva alucinada para ver en el poema de Yeats una relación sadomasoquista en la que Zeus hace de siervo y Leda de ama (“que domina al hombre”). Pero la miopía de Adams hace que confunda de nuevo los roles sexuales; así en su panegírico del poema elogia la introspección en el “papel pasivo de las mujeres en las relaciones sexuales” y “el misterio del placer pasivo que obtienen las mujeres al ser violadas” (54).

Pero estos tratados sadicoornitorrinco no se circunscriben a catálogos sueltos de unos cuantos iluminados, el canónigo del canon occidental, Harold Bloom, crítico entre críticos, en su artículo “The Covering Cherub or Poetic Influence” (1955) (“El Querubín fornicador o la influencia poética”) resume toda la historia de la creatividad poética como la posesión sexual de la musa por el poeta. Lo que Bloom llama el efebo o querubín, esto es, el joven poeta o poeta en ciernes, agoniza del mal de la “ansiedad de la influencia” (su fobia compulsiva de que sus creaciones no le pertenecen a él sino a su padre y mentor poético). El único antídoto para curar ese mal es, según Bloom sugiere, asesinar a su padre literario y preñar a su musa materna cual joven Edipo para convertirse así en *pater familias* de su propia prole poética.

¿Cuál es la Escena Primaria del poeta? ¿Acaso el coito de su Padre Poético con la Musa? ¿Acaso lo engendraron allí? No —allí fue donde fracasaron. Él debe engendrarse a sí mismo, engendrarse en su madre la Musa. Pero la Musa es una joven fálica, tan pernicioso como una Esfinge o Querubín fornicador. La mayoría de los poetas mantienen con ella una relación sadomasoquista,

estéril. La mayoría de los versificadores nunca la han amado y eso que ella, cual Rahab, La Madre de las Prostitutas, está abierta a todos. (93)

Lo que subyace a todos estos tratados eroticoornitorrincos o sadomasoquistas es la presuposición del acto erótico como un acto discontinuo en el que dos seres necesariamente distintos, jerárquicamente distintos, escenifican la supremacía del más poderoso sobre el menos poderoso. Curiosa paradoja la que se contiene en dichos tratados que niegan el erotismo cuando más parecen afirmarlo. Curiosa paradoja, pues es consustancial al erotismo suspender la diferencia y la discontinuidad en aras a una continuidad existencial más allá del mundo fenomenológico. La discontinuidad de los seres, sugiere el filósofo francés George Bataille en *Erotism, Death & Sensuality* (1986), el abismo que separa los distintos seres, tiene su principal fundamento en el hecho de que somos distintos: todos los seres somos distintos no sólo en lo que concierne a nuestro aspecto físico sino principalmente en cuanto a nuestra configuración psíquica. Los sucesos de nuestras vidas podrán o no interesar a los demás pero lo cierto es que sólo nuestros propios hechos vitales nos sirven de acompañantes; nacemos solos, morimos solos. Esto, no obstante, no niega que aún así sigamos obsesionados por esta discontinuidad existencial.

Somos seres discontinuos, individuos que perecemos aislados en medio de una aventura incomprensible; pero aun así anhelamos nuestra continuidad perdida. Junto con nuestro deseo tormentoso de que se torne en continuo lo que es evanescente, está la obsesión con la continuidad primaria que nos une a todo lo que existe. (1986, 15)

La sexualidad reproductiva o la sexualidad con fines exclusivamente reproductivos es pues la sierva más fiel de esta discontinuidad en tanto que progenitora de seres distintos. Según Bataille, “los seres reproductores son distintos unos de los otros y los seres reproducidos también lo son entre sí y con respecto a sus progenitores”. Sin embargo, el erotismo al suspender la reproducción como fin en sí mismo invalida el predeterminismo de la discontinuidad. En el encuentro erótico los amantes, aun si están a priori destinados a la discontinuidad, se convierten en disolutos (en el sentido de disolución, no es casual que dicho término se

haya asociado al erotismo) para fundirse en una sola entidad: “La transición del estado normal al estado de deseo erótico presupone la disolución parcial de los seres discontinuos” (Bataille, 17).

El poema “Leda” de la poeta modernista H.D. (Hilda Dolittle) presenta la relación amorosa de Zeus y Leda como paradigma de la continuidad erótica.

Where the slow river
meets the tide,
a red swan lifts red wings
and darker beak,
and underneath the purple down
of his soft breast
uncurls his coral feet.

Through the deep purple
of the dying heat
of sun and mist,
the level ray of sun-beam
has caressed
the lily with dark breast,
and flecked with richer gold
its golden crest.

Where the slow lifting
of the tide,
floats into the river
and slowly drifts
among the reeds,
and lifts the yellow flags,
he floats
where tide and river meet.
Ah kingly kiss—
no more regret
nor old deep memories
to mar the bliss;
where the low sedge is thick,
the gold day-lily
outspreads and rests
beneath soft fluttering

of red swan wings
and the warm quivering
of the red swan's breast. (1983, 120-121)

La fusión entre el cisne (el lirio) y la azucena dorada tiene lugar en una atmósfera panerótica: la marea, en su lento subir, flota en el río (fusión continua de flujos fluviales, sinécdoque de los flujos corporales) y en su lento vadear levanta los gladiolos amarillos; la azucena dorada que se abre y descansa “bajo el suave ondular de / las rojas alas del cisne,” “el cálido tremular del cisne” símbolo del estremecimiento orgásmico; la puesta en escena y caracterización no es menos sensual: el abigarrado cisne (rojo de la pasión en las alas, púrpura real en el pecho, patas de coral, y dorado penacho), el calor moribundo del ocaso que anticipa la otra muerte que es el estremecimiento orgásmico; la música del poema es la de un vals, lento, suave y ondulante como lo son las representaciones del cisne y del flujo fluvial (si hubiera que definir la composición musical del poema de Yeats la marcha marcial sería quizás un símil no desproporcionado; esto por no hablar del acto erótico en sí que en Yeats es tan súbito como precoz). Pero H.D. inaugura una versión del erotismo desconocida: el erotismo botánico. El cisne “bañado de oro” del que hablara Ruben Darío en “Leda” es en realidad un lirio bañado de oro que se funde con una flor hermana: “la azucena dorada”. Poética imagen de indiferente continuidad en la pasión homoerótica (apenas es posible discernir la diferencia entre el lirio “bañado de sol” y la azucena dorada). Y es que el cisne de H.D., al contrario que el de Yeats, no es un cisne apolíneo sino más bien dionisiaco.

A Dionisio se le identificaba con los líquidos —sangre, sabia, leche, vino. Lo dionisiaco es la fluidez ctónica de la naturaleza. Por otro lado Apolo da forma haciendo a los seres distintos entre sí. Todos los artificios son apolonios. La mezcla y la unión son dionisiacos; apolonios son también la separación y la individuación. (Paglia 1991, 30)

En “Wings of God” “Alas de Dios” Denise Levertov representa de nuevo la mítica fábula de la violación de Leda pero de forma bien distinta a la de sus antecesores modernistas; el salto cuántico en este

poema es que Levertov acaba asumiendo en los últimos versos la identidad de Leda (algo que ninguno de ellos se atrevió a hacer).

The wings unheard
felt as rush of air
of air withdrawn, the breath
taken—
the blow falls,
feather and bone
stone-heavy.

I am felled,
rise up
with changed vision,
a singing in my ears. (1987, 39)

Las plumas y los huesos del cisne caen de nuevo desplomados sobre Leda (el eco del súbito golpe en Yeats). Pero lejos de representar a Leda como una joven que se tambalea (“staggering girl”) tras ser sometida por el golpe brutal del aire, Levertov imagina (o se reinventa a sí misma) como una Leda Fénix que no sólo resiste el brutal embate del cisne tras caer derribada sino que además hace acopio de fuerzas para levantarse de repente en desafío del súbito golpe de Yeats (abrupta sangría en “me levanto,” notación de una sucesión continua al verso anterior). Leda o la poeta se levanta con una “visión distinta” y la “música que suena en sus oídos” (ambas parecen hacer estéril la violencia del golpe).

Pero volvamos al erotismo de la sábana blanca en el convento de las Carmelitas. Susan Gubar sugiere varias hipótesis en su exégesis de la sábana blanca:

¿Acaso esta anónima princesa no era virgen? ¿Salió corriendo quizás del tálamo nupcial para preservar intacta su virginidad? ¿O se puso en la cama a contar historias para huir del destino de sus predecesores como hizo como Sheherezade? O quizás la sábana blancanieve de la placa sin nombre cuenta la historia de una jovencita que se instruyó en otros artes eróticos, o tal vez la historia de una mujer que se consagró al voto de castidad de las novicias, sólo que dentro del matrimonio. (Gubar 1986, 305)

“Ella y la Musa” de Levertov podría considerarse como la réplica poética de la sábana blanca: en este caso la página en blanco. Así como la sábana blanca del museo es una imagen de la subversión de los cánones sobre la creatividad de las mujeres, también lo es la página en blanco. El blanco, por su propia naturaleza, es permeable a la heterogeneidad y puede admitir así otras muchas historias distintas a la historia unívoca: “todas las historias en una no historia, como el silencio contiene todos los sonidos potenciales y el color blanco contiene todos los colores”. (Gubar 1986, 305).

Away he goes, the hour's delightful hero,
arrivederci: and his horse clatters
out of the courtyard, raising
a flurry of straw and scattering hens.

He turns in the saddle waving a plumed hat,
his saddlebags are filled with talismans,
mirrors, parchment histories, gifts and stones,
indecipherable clues to destiny.

He rides off in the dustcloud of his own
story, and when he has vanished she
who has stood firm to wave and watch
from the top step, goes in to the cool

flagstoned kitchen, clears honey and milk and bread
off the table, sweeps from the hearth
ashes of the last night's fire, and climbs for the stairs
to strip tumbled sheets from her wide bed.

Now the long-desired
visit is over. The heroine
is a scribe. Returned to solitude,
eagerly she re-enters the third room,

the room hung with tapestries, scenes that change
whenever she looks away. Here is her lectern,
here her writing desk. She picks a quill,
dips it, begins to write. But not of him. (1982, 67)

Levertov muestra a una heroína que se despide de su caballero andante tras su muy deseado encuentro con “el héroe delicioso de una hora”. Como Don Quijote saliendo de una de sus posadas, el héroe muso tiene las alforjas repletas de talismanes “indescifrables claves del destino.” Pero la heroína no es la bella durmiente de los cuentos de príncipes sino que es una escribana de las de atrio, escritorio y pluma; mientras el héroe (que bien podría ser una cruzado que marcha con sus talismanes a guerra santa) se va cabalgando “en la nube de polvo de su propia historia” la escribana retorna ansiosa a su tercera habitación (en su tercera dimensión), la habitación de “tapices colgados” en la que las escenas de los tapices cambian cada vez que ella mira a lo lejos. Una habitación alegórica de la creatividad no impuesta, de la inagotable creatividad que es sugerida por la sucesión de escenas (historias) *ad infinitum* y que se propone como antítesis de la “nube de polvo de su propia historia” que persigue al caballero andante. La escribana moja su pluma y se pone a escribir la página en blanco, pero no un soneto a la manera petrarquiana (“l’ammato che’l mio cor nel viso porta”), no un soneto según los moldes del canon inspiracional. En la página en blanco ante la que la escribana se sienta con su pluma caben, como en la sábana blanca, todas las historias en una no historia; caben, como en la sábana en blanco, todas las historias eróticas en una no historia erótica; una historia no erótica porque no está contemplada por el catálogo de representaciones eróticas de la historia del arte patriarcal; una historia no erótica obscena (fuera de catálogo). La escribana se sienta a escribir la página en blanco de lo que no está escrito (de lo que no está regulado); Coge la pluma, la moja, y se sienta a escribir, pero no de él.

OBRAS CITADAS

BATAILLE, GEORGE. 1986. *Erotism, Death & Sensuality*. San Francisco: City Lights Books.

BLOOM, HAROLD. 1955. "The Covering Cherub or Poetic Influence". *Selected Criticism*. New York: Noonday Press. 77-99.

DINESEN, ISAK. 1994 (1957). "The Blank Page". *The Penguin Book of Lesbian Short Stories*. London: Penguin. 117-122.

DOOLITTLE, HILDA. 1961. *Helen in Egypt*. New York: New Directions

—1983. *Collected Poems 1912-1944*. New York: New Directions.

GUBAR, SUSAN. 1986. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon. 292-313.

LEVERTOV, DENISE. 1982. *Candles in Babylon*. New York: New Directions.

—1987. *Poems 1968-72*. New York: New Directions.

PAGLIA, CAMILLE. 1991. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nerfertility to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.

SWORD, HELEN. 1989. "Leda and the Modernists. Engendering Inspiration: Visionary Strategies in Rilke, Lawrence, and H.D.". Unpublished manuscript.

YEATS, W. B. 1991. *Selected Poetry*. Ed. Timothy Webb. London: Penguin.

*A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.*

*How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?*

*A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.*

*Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?*
(Yeats, "Leda and the Swan," 1921)

*The wings unheard
felt as rush of air
of air withdrawn, the breath
taken—
the blow falls,
feather and bone
stone-heavy.*

*I am felled,
rise up
with changed vision,
a singing in my ears.*
(Levertov, "Wings of God," 1987)

*Away he goes, the hour's delightful hero,
arrivederci: and his horse clatters
out of the courtyard, raising
a flurry of straw and scattering hens.*

*He turns in the saddle waving a plumed bat,
his saddlebags are filled with talismans,
mirrors, parchment histories, gifts and stones,
indecipherable clues to destiny.*

*Un golpe súbito: grandes alas que suaves baten
encima de la joven que se tambalea, los muslos acariciados
por oscuras membranas, el cuello en su pico,
El pecho inerte de Leda contra su pecho.*

*¿Cómo pueden esos dedos amedrentados apartar
a la gloria alada de unos muslos que se aflojan?
¿Cómo puede su cuerpo, cubierto por el blanco remolino
siquiera sentir los latidos allí donde reside un corazón ajeno?*

*Se estremece la entrepierna y se engendran allí
los muros derribados, los tejados en llamas, la torre
y la muerte de Agamenón*

*Tan atrapada,
tan sometida por la brutal sangre del aire,
¿acaso unió conocimiento y poder del cisne,
antes de que su pico, indiferente, la dejara caer?*
(Yeats, "Leda y el cisne", 1921)

*Las alas en silencio
un remolino de aire
de aire expirado, la respiración
cortada—
El golpe cae,
huesos y plumas
como de piedra.*

*me tira,
me levanto
con nueva visión
un canto en mis oídos.*
(Levertov, "Alas de Dios", 1987)

*Lejos se va el héroe delicioso de una hora,
arrivederci; su caballo sale clop clop
del patio levantando
una nube de paja y gallinas asustadas.*

*Se da la vuelta en la silla y saluda
con su sombrero de pluma, las alforjas repletas de
talismanes,
espejos, historias en pergamino, dádivas, piedras,
indescifrables claves del destino.*

*He rides off in the dustcloud of his own
story, and when he has vanished she
who has stood firm to wave and watch
from the top step, goes in to the cool*

*flagstoned kitchen, clears honey and milk and bread
off the table, sweeps from the hearth
ashes of the last night's fire, and climbs for the
to strip tumbled sheets from her wide bed.*

*Now the long-desired
visit is over. The heroine
is a scribe. Returned to solitude,
eagerly she re-enters the third room,*

*the room hung with tapestries, scenes that change
whenever she looks away. Here is her lectern,
here her writing desk. She picks a quill,
dips it, begins to write. But not of him.*

(Levertov, "She an the Muse," 1982)

*Where the slow river
meets the tide,
a red swan lifts red wings
and darker beak,
and underneath the purple down
of his soft breast
uncurls his coral feet.*

*Through the deep purple
of the dying heat
of sun and mist,
the level ray of sun-beam
has caressed
the lily with dark breast,
and flecked with richer gold
its golden crest.*

*Where the slow lifting
of the tide,
floats into the river
and slowly drifts
among the reeds,
and lifts the yellow flags,
he floats
where tide and river meet.*

*Se va cabalgando en la nube de polvo de su
propia historia y cuando desaparece
ella que firme a lo alto de la escalera lo ha visto parti
y lo ha despedido, va a la fría cocina*

*de baldosa, limpia la mesa de miel, leche
y pan, barre de la chimenea
las cenizas del fuego de la otra noche y sube las escaleras
para quitar de su ancha cama las sábanas revueltas.*

*La visita tan
deseada se ha acabado. La heroína es ahora
una escribana. De vueltas a su soledad,
entra de nuevo ansiosa en la tercera habitación*

*la habitación de tapices colgados, escenas que cambian
cada vez que mira a lo lejos. Aquí el atrio, allí
el escritorio. Coge la pluma,
la moja y comienza a escribir, pero no del él.*

(Levertov, "Ella y la Musa", 1982)

*Donde el lento río
encuentra la marea
un cisne rojo levanta rojas alas
y oscuro pico,
y bajo el púrpuro edredón
de su suave pecho
despliega sus patas de coral*

*Por el denso púrpura
del calor moribundo
de sol y del vaho,
un rayo del sol
ya acaricia a ras
el lirio de oscuro pecho
y tiñe de áureo
su dorado penacho.*

*Donde la marea,
en su lento subir,
flota en el río
y vadea lenta
entre las cañas
y levanta las gladiolos amarillos,
allí está él flotando
donde la marea y el río se encuentran.*

*Ah kingly kiss—
no more regret
nor old deep memories
to mar the bliss;
where the low sedge is thick,
the gold day-lily
outspreads and rests
beneath soft fluttering
of red swan wings
and the warm quivering
of the red swan's breast.
(H.D., "Leda," 1982)*

*Ah regio beso—
que ni más penas
ni viejas memorias
acabarán con el gozo;
donde los bajos juncos son más densos
la azucena dorada
se abre y descansa
bajo el suave ondular de
las rojas alas del cisne
y el cálido tremular de su
rojo pecho.
(H.D. "Leda", 1982)*



POR EL CAMINO DE HUMBERT:
LA PASIÓN PROHIBIDA DE UN ESTETA



MARÍA DEL PINO SANTANA QUINTANA

Aunque Nabokov necesitó cinco años para completar su gran novela americana, el argumento planteado en *Lolita* fue propuesto por vez primera por uno de los personajes de *The Gift* –novela escrita en 1938– y posteriormente llevado a cabo en una pequeña novela escrita en ruso en 1939 con el título de *The Enchanter*. En ella, un europeo maduro que comparte el triste sino de Humbert, la pederastia, se casa con una viuda moribunda para satisfacer su obsesión erótica por una niña de doce años. A diferencia de los hechos ocurridos en *Lolita*, el protagonista de *The Enchanter*, en su primera noche de paroxismo, descubre la mirada horrorizada de la nínfula y se suicida. El preludeo a esta última escena evoca la primera noche –«*le grand moment*»– de Lolita y Humbert en el hotel «El Cazador Encantado» a pesar de narrarse en tan sólo dos párrafos lo que en la novela posterior ocupará un número de páginas considerable. El mal lector que tiende a confundir la vida del autor con alguno de los individuos plasmados en su obra, no puede ir más desencaminado en el caso de *Lolita*. El propio Nabokov declaró en más de una ocasión no compartir nada con el personaje de Humbert Humbert, aunque bien es cierto que sus antepasados tenían una historia secreta y singular que pudo haber influido al escritor a la hora de idear el argumento. El caso es que el abuelo paterno de Nabokov se casó con la hija de su amada para poder estar cerca de la madre; es decir, el reverso de la situación que años más tarde se describirá en *Lolita*. Y con estos antecedentes, en 1953, Nabokov termina la que para muchos es su obra maestra, y el *affaire* Lolita estalla.

Los problemas de publicación de la novela se deben, sin duda, a su tema: la relación sexual entre un depravado hombre maduro y una niña de doce años, tema este que, indudablemente, conjuró la mayor expectación entre los aficionados a la lectura erótica, así como una añosa incomodidad entre los miembros más conservadores de la sociedad

americana de los 50. La pederastia es, quizás, la obsesión menos aceptada socialmente, pero en medio del *Baby Boom* americano pasó a ser un pecado más amenazante. Rechazada en Estados Unidos por tres editoriales de prestigio, «el país de los niños rosados y los grandes árboles» tendrá que esperar cinco largos años para tener la novela en sus manos. Mientras tanto, *Lolita* cruza el Atlántico y es finalmente publicada en el transigente y siempre jovial París. La Olympia Press era una editorial francesa especializada en la publicación inglesa de textos eróticos con títulos tan alusivos como *La Vida sexual de Robinson Crusoe*; pero esta editorial también era la responsable de salvar del anonimato a todas aquellas novelas de la *avant-garde* —representada por Henry Miller, Samuel Beckett o William Burroughs— que en su día fueron tachadas de obscenas. A pesar de los numerosos juicios y denuncias por parte del tribunal británico, *Lolita* fue finalmente asimilada en el subconsciente europeo. Ya sólo faltaba su aceptación en el país donde la famosa nínfula se había gestado; en 1958, y tras cinco años de convulsión puritana, la novela entra en Estados Unidos, y por la puerta grande, pues la aceptación final de los tribunales americanos causa tanto temor para unos como fascinación para otros. Aunque tachada de repulsiva y pornográfica, *Lolita* encabezó la lista de libros más vendidos del *New York Times* pocas semanas después de su publicación en América. Pronto pasó a convertirse en ese tipo de fenómeno literario del que todo círculo intelectual que se precie debía opinar; se convirtió, en pocas palabras, en el acontecimiento cultural del año. Anécdotas, desde luego, no faltan: desde el traductor al hebreo de la novela que fue arrestado por asaltar a una menor, hasta el chiste del siempre ocurrente Groucho Marx¹ en el que explicaba haber aplazado la lectura de *Lolita* seis años, con el fin de retomarla cuando la joven cumpliera dieciocho. Nabokov y su nínfula llegaron, incluso, hasta los confines de la América profunda, donde los ciudadanos de Lolita, una pequeña ciudad en el estado de Tejas, debatieron cambiar su nombre por el de Jackson².

Censores y defensores, todo un universo de lectores tuvo algo que decir acerca de esta novela, pero ¿quién mejor para defenderla que el propio autor? «Sobre un libro llamado *Lolita*» es una justificación a modo de ensayo escrita en 1956, en la que Nabokov asienta las bases de su arte

¹ Boyd: 376

² Boyd: 375

al tiempo que lo distingue de la simple y trivial pornografía. En efecto, los valores estético y moral de *Lolita*, y, por extensión, de toda la obra nabokoviana, son inseparables, pues es a través de lo que el propio autor gusta de llamar «placer estético» que Nabokov plasma el reflejo moral de Humbert Humbert. Este binomio indisoluble de moral y estética permite, por tanto, al lector, en su papel de juez –pues no debemos olvidar que somos nosotros las «Señoras y señores del jurado» a los que el narrador apela– perdonar la intoxicación sexual del protagonista. Bien es cierto que, sexualmente, *Lolita* promete más de lo que llega a cumplir, pero estas promesas no son más que una parte del complejo universo paródico del autor. El argumento y algún que otro recurso técnico al comienzo de la novela, tales como el tono confesional de Humbert y la intrusión de su diario, han podido tentar con su lectura al lector ávido de plétora sexual. Por otro lado, el elevado estilo narrativo de Nabokov, tan exquisito y documentado, se aleja en todos los sentidos de los libros de cubierta pecaminosa y tramas sin argumento de la pornografía. El vocabulario de Humbert es extraordinariamente opulento y la mayoría de los críticos coinciden a la hora de estimar su narración como la más alusiva y lingüísticamente compleja desde la publicación de *Ulysses* y *Finnegan's Wake*. Nabokov hace uso de un conglomerado de recursos y juegos lingüísticos, tales como la parodia, las coincidencias, los dobles, efectos fonéticos y anagramas –muchos de ellos, todo hay que decirlo, sólo palpables en la lectura en su lengua original–, que distancian la narración del lenguaje excesivo y directo de otras novelas que, por su carácter eminentemente carnal, han sido comparadas con ésta. Novelas clave en la evolución mental y literaria del siglo XX como la ya mencionada *Ulysses*, de la cuál Nabokov se sentía ferviente admirador, o *Lady Chatterley's Lover* son poseedoras de una calidad literaria que apenas se percibió durante sus problemáticas publicaciones por el lenguaje impúdico –por llamarlo de alguna manera– y las descripciones detalladas de los placeres sexuales de sus personajes; es decir, estas novelas tropezaron con el canon decoroso de la época no por la elección del argumento, sino por el impacto que encierra la franqueza del lenguaje. En *Lolita* ocurre justo lo contrario, pues es el contenido y no su forma lo que escandalizó a la audiencia.

Sobra decir que el tema sexual de la novela suscita, pero su planteamiento es esencialmente estético; de ahí que en el «Prólogo» que introduce la historia de Humbert el editor ficticio John Ray Jr. nos anuncie

que «no se hallará en todo el libro un solo término obsceno», pues, siguiendo el hilo de su argumento, «en verdad, el robusto filisteo a quien las convenciones modernas persuaden de que acepte sin escrúpulos una profusa ornamentación de palabras de cuatro letras en cualquier novela trivial sentirá no poco asombro al comprobar que aquí están ausentes.» En este sentido, es importante recordar que la «maraña de espinas» que conforma la confesión humbertiana es el testimonio de un artista que recurre a todo un entramado de alusiones literarias como modelo ideal y pilar estético de su pasión prohibida. Nabokov pone en boca de Humbert más de sesenta escritores³; menciones directas o indirectas a Shakespeare, Flaubert, Joyce, Lewis Carrol, Proust, Mérimée, Sade, Stevenson y, especialmente, Edgar Allan Poe, salpican, y, a veces, desvían, la confesión de un narrador «artista» y «loco», pero extremadamente inteligente. Humbert protege su obsesión aludiendo a romances acaecidos en el pasado entre grandes hombres de letras y menores; Catulo y Lesbos, Dante y Beatrice, Petrarca y Laura, Poe y Annabel son paradigmas de una relación que nuestro narrador persigue, y que no sólo justifican sino que también elevan la pasión del protagonista a una esfera superior, la del arte. La perversión de Humbert no hace más que disfrazar el tema central del libro, que es, sin ninguna duda de ello, el arte y su proceso evolutivo en la mente de un artista. *Lolita* expone una interdependencia entre sentimientos y estética capaz, como veremos, de explicar el sentido total de la novela. La función del erotismo, por tanto, debe interpretarse bajo la pluma honesta de Humbert como parte de ese *mare magnum* hostil y depravado que es la vida de un pederasta.

«*Lolita* o las *Confesiones de un viudo de raza blanca*: tales eran los dos títulos con los cuales» John Ray Jr., el editor ficticio de esta novela, recibió el manuscrito humbertiano en sus manos. El subtítulo de la novela se

³ Alfred Appel fue alumno de Nabokov en la Universidad de Cornell. Su *The Annotated Lolita* (1970) se compone de un total de 900 notas de las 310 páginas que conforman *Lolita* –casi tres notas por página–. El soporte complementario de Appel contribuyó al sentido global de la novela, dando lugar a continuas reediciones desde su primer día de publicación. Al mismo tiempo, el rigor y la eficacia de sus anotaciones están respaldados por el propio Nabokov, con quien Appel se entrevistó en diversas ocasiones para consultar las fuentes y posibles alusiones contenidas en *Lolita*. Gran parte de las referencias literarias –así como las de carácter erótico– expuestas en este ensayo han sido extraídas de la edición de Appel.

explica como una parodia de las narraciones confesionales del siglo XVIII, como *Memoires of a Woman of Pleasure*⁴ —también conocida como *Fanny Hill*—, cuya inserción de diarios y el uso de la primera persona daban pie a las aventuras eróticas de sus personajes. Al mismo tiempo, comenzar *Lolita* con un prólogo que, aunque ficticio, presenta una defensa moral del relato, remite la lectura a la pecaminosa *Justine* del Marqués de Sade, obra de la que el pornográfico personaje de Quilty ha hecho un guión cinematográfico. Las alusiones de carácter erótico tanto literarias como eruditas son infinitas, y la intención del narrador es que éstas sean tan sólo reconocidas por un tipo de lector docto en la ciencia erótica y cuya mente sea equiparable a la suya. Las pistas dejadas por Quilty en cada uno de los moteles en los que stampa su firma son todo un desafío para la “erudición sexual” de Humbert Humbert. Entre sus huellas se pueden rastrear términos implícitamente eróticos como: “Duk Duk”, nombre del rancho que posee Quilty, y en el que Lolita culmina su trayectoria de corrupción, y que es el equivalente en persa de copular; o el término freudiano “undinist”, que define al individuo, generalmente de sexo masculino, que se excita con la orina, y es aplicado, en este caso, a la figura de Quilty. También encontramos referencias de carácter erótico en ciertos poetas del Renacimiento francés como Ronsard, a quien Nabokov tradujo en su juventud, y el menos conocido Belleau, cuyas rimadas alabanzas al genital femenino sustentan la llama sexual de Humbert. Y otros términos de naturaleza más tosca y accesible como el contenido en el último párrafo de la confesión; “Sé fiel a tu Dick”, nos dice el astuto narrador al tiempo que desvía la tragedia contenida en estas últimas líneas, pues “Dick” en inglés no es sólo un nombre propio, sino también otra forma de llamar, comúnmente, al órgano sexual masculino.

Lolita, nombre fatal con el que comienza y acaba esta novela —tal es la perfección simétrica de Humbert—, es un diminutivo sensual que por su etimología es asociado de manera espontánea a la visión anglosajona del mundo latino. En una chispeante entrevista concedida a la revista norteamericana *Playboy*⁵, Nabokov definió la letra “L” como uno de los sonidos más límpidos y luminosos del abecedario. Constancia de ello es

⁴ John Cleland, y su editor fueron detenidos el 10 de Noviembre de 1749 acusados de escribir y publicar, respectivamente, una obra obscena.

⁵ *Playboy* interview, 1964 (Appel, 328).

la cadena de aliteraciones con las que el narrador comienza su confesión, y que es más palpable en su lengua original. Oigámosla: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” Este nombre, al mismo tiempo, ofrece a Nabokov un amplio abanico de apelativos, reservando para Humbert la exclusividad del diminutivo que da título a la novela: “Era Lo”, explica Humbert, “sencillamente por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en *mis* brazos era siempre Lolita”. Este comienzo insinúa la posesión del narrador dejando entrever un primer esbozo de la clase de relación que llevarán ambos personajes. Que Lolita es una niña queda claro desde el momento en que aparece la palabra “escuela”; que Humbert no es su padre lo evidencia el erotismo contenido en este genial y tantas veces citado comienzo de novela. Sólo hay que esperar un breve número de capítulos para conocer la raíz de la trágica existencia humbertiana.

Este héroe de Nabokov es prisionero de un sueño de la infancia: su idílica relación frustrada con Annabel Leigh. En las cálidas tardes de la Riviera francesa el joven narrador y su también joven amada intentan conducir su exacerbado amor al plano físico; en uno de los múltiples intentos desesperados por unir sus cuerpos como ya habían unido sus corazones, «dos bañistas barbudos» interrumpen a la pareja. Cuatro meses después, Annabel muere. Esta experiencia traumática acaba por degenerar con los años en la parodia de un caso clínico; y decimos parodia porque uno de las principales distracciones de Humbert a lo largo de su desarrollo personal será la de «jugar» con los psiquiatras. De sobra es conocida la aberración de Nabokov hacia las teorías freudianas, latente no sólo a través de su obra sino también por medio de declaraciones ofrecidas en distintas ocasiones con un tono tan contundente como el siguiente: «Dejemos que el incrédulo y el vulgar continúen creyendo que todas sus heridas mentales pueden ser curadas con una aplicación diaria de viejos mitos griegos en sus partes privadas. Realmente me da igual». ⁶ Volviendo al «caso» de Humbert, todo en él parece desarrollarse con

⁶ Esta declaración ha sido extraída de la entrevista hecha por Alfred Appel al propio Nabokov *Wisconsin Studies* interview (Appel, 325).

coherencia: su crecimiento físico, su educación y su creatividad artística. Pero no sus fantasías sexuales, que quedan ancladas en un día de verano y agua salada que nunca llegó a consumarse. Los años transcurridos durante su adolescencia son una serie de idas y venidas por los prostíbulos parisinos en busca de niñas que compartan rasgos similares a los de la extinta Annabel. Estos años, al mismo tiempo, confrontan al narrador con la aceptación de su trauma: «En aquel entonces, y hasta por lo menos los treinta y cinco años, no comprendí tan claramente mis angustias. Mientras mi cuerpo sabía qué anhelaba, mi espíritu rechazaba cada clamor de mi cuerpo. De pronto me sentía avergonzado, atemorizado; de pronto tenía un optimismo febril. Los tabúes me estrangulaban». Sus visitas diarias a los parques de recreo infantil le aportan un placer sublime que contrasta con las tardes sórdidas de sus escapadas sexuales en las que tendrá que lidiar con *madames* de tres al cuarto. Monique, la joven prostituta francesa que encuentra uno de tantos días en la calle, parece ser la única que le reporta lo que el narrador define como «un tormento de genuino placer». A través de una prosa ingenuamente erótica, Humbert relata su encuentro con Monique, haciendo hincapié en aquellos detalles que denotan los rasgos más infantiles de la adolescente prostituta. Finalmente, y por su «propia seguridad», nuestro narrador decide casarse. Valeria, una mujer polaca cerca de los treinta, será la elegida por Humbert para disfrazar sus inclinaciones sexuales. El relato de su noche de bodas habla por sí mismo:

Después de una sucinta ceremonia en la *mairie*, la llevé al nuevo apartamento que había alquilado y, con cierta sorpresa de su parte, hice que se pusiera, antes de tocarla, un tosco camisón que me había ingeniado para hurtar del lavadero de un orfanato. Esa noche nupcial me procuró cierta diversión. Pero la realidad no tardó en afirmarse. Los rubios rizos revelaron sus raíces negras; el vello se convirtió en púas sobre una piel rasurada; (...) al fin, en vez de una pálida niña del arroyo, Humbert Humbert tuvo en sus manos una *baba* enorme, hinchada, de piernas cortas, pechos grandes y casi sin seso.

Este retrato de Valeria concuerda en muchos aspectos con las descripciones futuras de Charlotte, la madre de Lolita; en ambos casos, Humbert muestra su misoginia en favor del tercer sexo de la nínfula.

Humbert, tan susceptible a la substancia artística, desprecia todo ser de su sexo opuesto que no sea una nínfula. A lo largo de la primera

parte de su confesión el lector aprende cuán complejo y estudiado proceso encierra lo que el propio Humbert acierta a llamar «la ciencia de la ninfulomanía». En primer lugar, sólo el artista inmerso en un universo poeano de tristeza y melancolía es capaz de reconocer una nínfula entre cien niñas; ésta, por su parte, debe tener entre nueve y catorce años y su amante –o ninfulómano– treinta o cuarenta más. La nínfula no precisa ser excesivamente hermosa ni refinada; puede comer lo que quiera pues no sabe lo que es el acné; su cuerpo se caracteriza por unas formas indefinidamente pubescentes, y su naturaleza no es humana, «sino nínfica». Son niñas con apenas el seno desarrollado y un suave y fino hilo de vello axilar, con brazos frágiles y ropa ceñida, de mirada soñadora y labios carnosos, y con un comportamiento que –como bien demuestra la misma Lolita– combina inocencia y tiranía. El retrato de la nínfula y su etimología aluden a dos mundos muy presentes en la narrativa de Nabokov: la mitología y la entomología⁷. «*Nymphet*», denominación anglosajona creada por el propio autor, y traducida al castellano como «nínfula», aparece hoy día en los diccionarios de lengua inglesa para definir «jóvenes sexualmente deseables» o «mujer joven pero» –curioso matiz– «sexualmente atractiva». El término nínfula alude, en primer lugar, a la fábula mitológica; las ninfas son tenidas por divinidades femeninas que «personifican la fuerza natural que preside la reproducción y fecundidad de la naturaleza. Son hermosas y amantes de la danza y la música. (...) [Y] Figuran en el cortejo de Ártemis, Dioniso, Fauno, Pan o una de las propias ninfas.»⁸ A lo largo de la novela Humbert Humbert acomodará rasgos mitológicos a la naturaleza de Lolita, se referirá a sí mismo como un «faunúnculo» –diminutivo nabokoviano de fauno– e invocará al dios Pan. Al mismo tiempo, las referencias mitológicas aplicadas a la nínfula de esta historia sugieren la naturaleza idealizada de Lolita. Atendiendo a sus proyecciones estéticas, Humbert, como Pigmalión, moldea la persona de Lolita convirtiéndola, *no* en un ser real, sino en un producto de su alucinada imaginación. En cuanto a la entomología se refiere, es importante mencionar que la mayor afición de Nabokov era la caza y estudio de las mariposas.

⁷ A estas dos alusiones del término «ninfa» estudiadas por Appel, Lance Olsen añade una tercera. «*Nympha*» es también un término que procede de la anatomía y se emplea para denominar el labio menor –o *labia minora*– del genital femenino (Olsen: 62-3).

⁸ *Diccionario de Mitología Clásica*, II. 1980 (1994). Madrid: Alianza Editorial, p. 457.

Una de las acepciones del término «ninfa» es la de joven insecto en proceso de metamorfosis, que sólo se diferencia del adulto «en el estado rudimentario de sus alas y órganos genitales.»⁹ Esta definición es, sin duda, aplicable al desarrollo de Lolita de nínfula a mujer; de la misma manera que la ninfa rompe el huevo para convertirse en bello insecto, Lolita rompe su relación con Humbert metamorfoseándose, finalmente, en el fantasma de su madre, o en el ser más despreciado por el abatido narrador, una mujer. Por otro lado, aunque la palabra «Lolita» no adorne los diccionarios de nuestros días, sí se emplea a menudo con claros fines eróticos en revistas de moda —un *look* Lolita— o para definir a ese tipo de joven resuelta y descarada, y, por lo general, carente de virtud que, a pesar de su corta edad, magnetiza a los hombres.

Cuando, divorciado al fin de la infiel Valeria, y tras unas largas temporadas en diversos sanatorios del globo, Humbert pone un pie en el Nuevo Mundo, el hechizo de la nínfula no tarda en penetrarlo. «¡Era la misma niña!» exclama el narrador, y tras veinticinco años de inexistencia y agonía, Humbert se topa frente a frente con la viva reencarnación de la Annabel Leigh de su infancia. El diario que rememora Humbert en los meses de convivencia con la nínfula y su madre —y que, desgraciada o afortunadamente acaba por caer en manos de la última— es una prueba de la «*delectatio amorosa*» del narrador; «¿Por qué su modo de andar me excitaba tan abominablemente?», se pregunta Humbert mientras su pluma no pierde detalle de las formas sinuosas de la niña: Lolita en sus rodillas; Humbert rozando su mano; Lolita descalza mientras Humbert saca una mota del ojo de la nínfula con la punta de su lengua; todas estas escenas muestran las urdidas estratagemas del narrador para tocar con sus manchadas garras alguna partícula del cuerpo de la nínfula. Esta serie de anotaciones culminan con la que para muchos críticos es la escena más eróticamente sugerente de la novela: esa en la que las cándidas piernas de Lo juegan sobre el muslo excitado de Humbert. Parodiando lo ocurrido como si de un acto teatral se tratara, Humbert relata con morboso detenimiento cómo consigue obtener placer sexual de la niña sin que ésta lo advierta. Lolita, devorando una manzana mientras

⁹ *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, Vox. 1990. Barcelona: Bibliograph

canturrea el *hit* de la novela —«¡Oh mi Carmen!»¹⁰—, es objeto del mayor éxtasis a través de lo que Humbert describe como un «sistema oculto de correspondencia táctil entre mi ente enfermo y la belleza de su cuerpo con hoyuelos, bajo el inocente vestido de algodón». Por otro lado, y volviendo al tema de la misoginia humbertiana, una vez que el narrador decide contraer matrimonio con la viuda Charlotte con objeto de estar siempre cerca de la nínfula, las testimoniales comparaciones entre madre e hija aparecen. Charlotte, «la de nobles pezones y muslos macizos», «la vaca vieja, la mamá abominable», cree seducir la naturaleza europea de Humbert, sin ser consciente de cuán diferentes son para el narrador sus movimientos de los de Lolita, «en sus *blue jeans* sucios, oliendo a huerto y a ninfolandia, chabacana y descarada, oscuramente depravada, con la parte inferior de la camisa desabrochada». Humbert sacia su vanidad de hombre maduro y atractivo en brazos de Charlotte, reservando para la niña la imagen pueril de sus días con Annabel. Muerta Charlotte, el narrador, en la parodia de un incesto, logra su propósito inicial: hacerse total responsable de la niña. Una vez solos, estos extraños amantes llevarán una doble vida: por un lado, la de viudo e hija en una sociedad que, harto puritana, no acierta a concebir la perversión del padre; por otro, la de un obseso hombre maduro enamorado de una menor de doce años que no sabe cómo librarse de él.

Adelantemos las páginas de esta confesión para centrarnos en el intento de noche nupcial que Humbert, con su acostumbrada sutileza, rememora. Acaso sea preciso aclarar que las intenciones del narrador son, como en la erótica escena del muslo, proteger la pureza de la niña; para ello, Humbert pretende sacar provecho de su cuerpo virgen y semidesnudo con la ayuda de las mágicas «Píldoras Púrpura de Papá». Pero éstas no funcionan en el cuerpo de una «nínfula vivaz». Lolita habla en sus sueños y llama a Bárbara —su amiga del campamento—; horas más tarde, viendo que su papaíto ha ido al baño a aliviar su quemazón erótica con un vaso de agua, pide agua para ella también, secando sus labios

¹⁰ Esta canción, junto con las distintas ocasiones en las que Humbert llama a Lolita «Carmen» o «Carmencita», aluden, no a la ópera de Bizet, sino a la *novella* de Prosper Mérimée escrita en 1845. En ella, el protagonista, José Lizzarrabengoa —a quién el propio narrador cita (2000: 260)— cansado de asesinar a todos los amantes de Carmen, acaba matándola él mismo después de haber sido abandonado por ésta. Como Humbert, José cuenta su historia desde la cárcel (Appel: 358).

contra el hombro de Humbert. La odisea sensual del narrador no conduce más que a su propia desesperación, pues es imposible rozar un solo miembro de la nínfula sin el temor de que ésta se pueda despertar. Es justo a la mañana siguiente cuando ocurre lo que todos los lectores hemos estado esperando y, sorprendentemente, no a causa de Humbert: «¡Frígidas damas del jurado!», declara el narrador, «Yo había pensado que pasarían meses, años acaso, antes de que me atreviera a revelarme a Dolores Haze; pero a las seis ya estaba despierta, a las seis y quince éramos amantes.» Lo ocurrido en la habitación 342 de «El Cazador Encantado», sin embargo no goza de detalle. Conocemos el desparramo de la nínfula, sus experiencias sáficas del verano pasado, y su depravación en el campamento de verano; pero ¿qué hay de esta su primera noche con Humbert? En efecto, el narrador opta por omitir los detalles resumiendo en una fracción de tiempo de quince minutos lo que podía haber ocupado diversas y descriptivas páginas de la confesión. Qué sucede es más importante que cómo sucede; así el erotismo sugerido de los capítulos anteriores queda aniquilado al antojo del narrador. Ni siquiera los numerosos espejos que colman la habitación aportan erotismo, sino, al contrario, asfixia y solipsismo. Humbert no se interesa por «el llamado *sexon*», pues, en sus propias palabras, «Cualquiera puede imaginar esos elementos de animalidad». Su única descripción meramente gráfica es a través del arte. El narrador, en un estado de éxtasis inconmensurable, imagina el contenido de los frescos que habría pintado en el *hall* del hotel de haber sido autorizado¹¹: un paraíso de nínfulas risueñas y juguetonas; un lago; «un sultán, con expresión de doliente agonía (...), ayudando a una joven esclava calípgia a trepar por una columna de ónix»; y máquinas de discos con «resplandor ovárico».

Dice Georges Bataille que «La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: [es decir] a la indistinción, a la confusión de objetos distintos»¹²; y así es, pues Humbert, como triste poeta que canta esta historia, presa de un sueño de la infancia, confunde su pasión por una niña burda y maleducada con aquella vivida con Annabel Leigh

¹¹ De acuerdo con Lance Olsen, esta recreación pictórica de Humbert es la imagen más carnal que el lector puede obtener de la «noche nupcial» de los amantes. Al mismo tiempo, Olsen alude al carácter metafórico de esta descripción como una parodia del Simbolismo francés (Olsen: 31-2).

¹² Bataille: 30.

durante su infancia. Muchos son los críticos que han visto ciertas semejanzas entre la figura de Lolita y la de Albertine –la heroína de Proust–; el mismo Humbert, ante la desaparición de la nínfula, confiesa que habría titulado los siguientes capítulos como *Dolores Disparue*, de no habersele «anticipado otro mártir de la combustión interna»: Marcel Proust. En efecto, la correlación Marcel-Albertine y Humbert-Lolita queda manifiesta principalmente en la condición de prisioneras de ambas heroínas y sus respectivas huidas, así como en temas acaso de mayor relevancia en la obra proustiana, como los celos, la mentira o la homosexualidad. El ejercicio de la memoria, por otro lado, es clave en ambas novelas. En términos estéticos, sin embargo, la relación entre Humbert y Lolita podría equipararse a la de Swann y Odette, personajes estos cuyos amores ocupan la segunda parte del primer tomo de *En Busca del Tiempo perdido*. Tanto Swann como Humbert recurren a la fantasía para imaginar a sus amantes de su agrado, y estas fantasías corresponden, sin duda, a las idealizaciones artísticas de los dos personajes masculinos. De la misma manera que Swann se enamora de Odette por su aparente semejanza con la Céfora de Botticelli, Humbert se enamora de Lolita por su semejanza con Annabel Leigh que, aunque no sea un objeto de arte, si atiende a la sublimación estética de Humbert. No los ciega, por tanto, el amor, sino el arte. Como Swann, Humbert queda desconcertado no sólo por el bajo nivel de educación de su amante, sino también por su sorprendente experiencia sexual –baste recordar que es la misma Lolita quien seduce a Humbert y que éste no había sido su primer amante–. Y aunque Odette de Crécy sea una *cocotte*, y Lolita una niña, ambas comparten un pasado lesbiano que sale a la luz una vez que intiman con sus respectivos amantes. Pero el velo ilusorio del arte desvía a estos amantes al juego amoroso, aceptando con ello todas las reglas y contradicciones que fundamentan su base. Odette y Lo juegan con la obsesión de sus hombres mientras que ellos, que no van a «vivir más que de amor»¹³, tendrán que ganarse sus favores valiéndose del dinero.

A la pregunta de si es *Lolita* o no una historia de amor, la afirmación resulta innegable. No tenemos más que asistir al reencuentro entre Humbert y Lolita para darnos cuenta de ello. Encinta, con gafas de pasta rosa, y marchita a los dieciséis años, Dolores Schiller –su apellido de

¹³ Proust: I, 319.

casada—, ya no es más que la vetusta sombra de la nínfula que Humbert asoló; Lolita ya es una mujer, sin fabulaciones ni hechizos ninfulómanos; y Humbert la ama. Esta es su confesión: «Poco importa que sus ojos se marchitaran en los de un pez miope, que sus pezones se hincharan y rajaran, que su triángulo delicado, encantador, aterciopelado, joven, se ensuciara y desgarrara... aun así enloquecería de ternura con sólo ver tu querido rostro pálido con sólo oír tu voz juvenil y ronca, mi Lolita.» La tragedia de Humbert es precisamente haberse percatado de su amor por Lolita cuando ya no le pertenece. Trascendido el impulso sexual, los sentimientos de Humbert no conducen al desencanto; al contrario, caen en el reducto final, y siempre fatal, de la condena amorosa. Y esta es la gran diferencia entre Humbert y Swann. El héroe proustiano «descristaliza»¹⁴ su amor por Odette a través de un sueño en el que el recuerdo de sus primeros días con su amada se cuela en su memoria, desvelándole, no la Céfora de Botticelli, sino la Odette de «mejillas secas», «facciones descompuestas» y «ojos cansados»¹⁵. Humbert, por el contrario, se da cuenta de su amor por Lolita cuando ésta ya no simboliza los valores estéticos de su ideal enfermo; no obstante, y a pesar de ello, el desarrollo físico de la joven adquiere nuevos epítetos que la igualan a la obra de arte florentina imaginada por Swann: «Cosa extraña», observa Humbert, «aunque estaba como marchita, advertí definitivamente —y definitivamente tarde en el día— cuánto se parecía —siempre se había parecido— a la rosada Venus de Botticelli.»

Antes hemos mencionado el carácter misógino de nuestro narrador, expresado particularmente en sus relaciones de conveniencia con

¹⁴ Las idealizaciones estéticas de Swann hacia Odette se corresponden con la fórmula *stendhaliana* de la «Cristalización», aunque con algunas variantes. Casi matemáticamente, *Stendhal* estudió la complejidad del amor, dividiendo su proceso en distintas etapas. Tras el nacimiento del amor, aparece inmediatamente la «primera cristalización», o lo que el propio escritor define como «la operación del espíritu mediante la cual deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado tiene nuevas perfecciones». (*Del Amor*, Madrid: Edaf, nº 203, 52) Lo extraño de Swann, sin embargo, es que esta idealización exacerbada del ser amado surge antes de su amor por Odette puesto que es por esta idolatría o «Cristalización» que Swann desarrolla su amor. Una vez identifica la belleza de Odette con la Virgen italiana, Swann está seguro de amarla; los defectos de Odette, por tanto, los cubre la «Cristalización», y no es hasta que ésta desaparezca que Swann será capaz de verlos y, consecuentemente, juzgarlos.

¹⁵ Proust: I, 448.

Valeria y Charlotte. El personaje de Rita, sin embargo, es la excepción de la novela. Varias veces divorciada, dócil y con el doble de edad de Lolita, la ebria Rita vagará del brazo de Humbert durante dos años, salpicando sus vidas con noches de evasión y bares. Su función en el desarrollo tanto moral como estético de Humbert Humbert es crucial en esta historia; con un sentido de la amistad propio de Kerouac y Cassady, ambos comparten sus tristes noches en la farsa de sus vidas. Es la misma Rita quien, en cierta medida, despierta el amor del narrador hacia la ajada Lolita a través de su relación sexual con Humbert. Dicho con otras palabras, Rita es la figura transitoria que conduce a nuestro héroe de sus brazos a los de la ya adulta Lolita. Humbert saborea ciertas partes del cuerpo de Rita, y justifica su cambio con una frase clave para entender la mente peculiar de este personaje: «Las aptitudes artísticas» —afirma— «no son caracteres sexuales secundarios, como han dicho algunos farsantes y curanderos; muy al contrario, el sexo no está supeditado al arte». Jugando una vez más con las teorías de Freud, el sexo es, tanto para Humbert como para Nabokov, secundario porque surge a raíz del arte, de la misma manera que el gusto o la personalidad. La sexualidad, por tanto, es producto del arte, y no al contrario. Pero cuando Humbert se reencuentra con su inmortal amor, finalmente, el velo ficticio desaparece y ama a Lolita tal y como es, sin idealizaciones. El ímpetu sexual ha pasado a un segundo plano y, quizás por esto, Lolita evade el aspecto erótico de su relación con Humbert y tan solo menciona que fue «un buen padre». La complejidad emocional de Humbert a lo largo de la novela se refleja, principalmente, en la esquizofrénica dualidad de sus actos. El «constante ejercicio amoroso» con el que somete a la nínfula, interrumpiendo sus juegos infantiles y llevándola al motel de turno para «un rápido contacto antes de la cena», o sus renovadas investidas sexuales poco después de haberse saciado de ella no permiten cegar la consciencia del narrador. Humbert puede ver el dolor de la niña, la negación de su infancia a través de la monstruosidad de sus actos, y también puede oír “sus sollozos en la noche —cada noche, cada noche—», añade, «no bien me fingía dormido.» Pero la honra del narrador queda salvada en esta última entrevista entre el monstruo y la niña, pues el lado lascivo de Humbert queda reducido a la dolorosa condición de «padre» que le cuelga a los hombros de la ya gastada nínfula.

Así mismo, este reencuentro final entre los dos personajes desvela la identidad del raptor de Lolita. Quilty, un dramaturgo depravado por el que la joven «pierde la cabeza» es el verdadero monstruo de la novela, el antihéroe, y, por eso, Humbert tiene que matarlo. Su colección de parafernalia erótica —que incluye una joven con tres pechos, un libro de fotografías de ochocientos órganos masculinos, o permisos para asistir a las ejecuciones—, junto con sus orgías, y su declarada impotencia contribuyen a la perversión final de la joven. Quilty es el lado perverso del narrador, su *doppel gänger*. Humbert el poeta aniquila a Quilty el dramaturgo en la ebria parodia de un asesinato poético y catártico: «mientras tú / rompías en pedazos una muñeca / y arrojabas su cabeza / por todo lo que hiciste / y todo lo que no hice / morirás.» Con estos versos de Humbert los disparos retumban en el pecho de Quilty. Tres meses más tarde, en la Navidad de 1952, Lolita muere al dar a luz. Humbert, héroe artista y vengador del romance, muere en prisión, y con una muerte no tan poética, «trombosis coronaria». Lo único que sobrevive a esta tragedia es el manuscrito de Humbert, la novela de Nabokov. ¿Qué puede ofrecer el arte a Humbert y Lolita que no contengan el amor ni la pasión sexual? Sin duda, inmortalidad. «Pienso en bisontes y ángeles» —concluye Humbert— en el secreto de los pigmentos perdurables, en los sonetos proféticos, en el refugio del arte. Y ésta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita».

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, GEORGES. *El Erotismo*. 1957. Barcelona: Tusquets, 2000.

BOYD, BRIAN. *Vladimir Nabokov: The American Years*. 1991. New Yersey: Princeton University Press.

NABOKOV, VLADIMIR. *Lolita*. 1955. Barcelona: Anagrama. 2000. Traducción de E. Tejedor

— "Sobre un libro llamado *Lolita*". En: *Lolita*. 1955. Barcelona: Anagrama. 2000. Traducción de E. Tejedor.

— *LOLITA*. 1955. London: Penguin Books, 1995.

— *The Annotated Lolita*. 1970. Ed. Alfred Appel, Jr. London: Penguin, 1995.

OLSEN, LANCE. *Lolita: A Janus Text*. 1995. New York: Twayne.

PROUST, MARCEL. *En Busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial. 1989. Traducción de Pedro Salinas

EL EROTISMO EN LA LITERATURA MEDIEVAL

M^a DE LOS REYES NIETO PÉREZ

Antes de comenzar esta charla sobre el erotismo en la literatura medieval, he de confesarles mi profunda complacencia y mi agradecimiento por invitarme a reflexionar ante ustedes sobre un asunto que, como todo lo que entiende de lo humano, como todo lo atañe de lleno a su entraña, me ha ocupado y preocupado desde que tengo conciencia de preocupación u ocupación alguna. Y es que convergen en estas disertaciones tres aspectos que sólo a lo humano conciernen y sólo desde lo humano se explican y cobran sentido: la vivencia humana del instinto sexual, que no otra cosa es, a mi juicio, el erotismo; la cotemplación más humana de que el arte dispone, que no otra cosa es, a mi juicio, la poesía, y finalmente un momento y una cultura, la medieval, donde lo humano occidental cuaja en extraordinarias formas de belleza. Por tanto, mi agradecimiento es triple, pues triple es la reflexión sobre el hombre a que se presta el asunto que nos convoca, y por tanto, puede ser fuente de un triplicado placer intelectual.

Y pues que de la Edad Media hablamos y de su erotismo literario, nada mejor que acudir, para comprender y desentrañar qué sea el erotismo y qué sea su expresión literaria, a un clásico de la literatura erótica medieval: *El libro de Buen Amor*, pues tengo para mí que un clásico de cualquier disciplina artística es aquella fuente a la que obligatoriamente tenemos que acudir cuando pretendemos ser algo originales en el tratamiento de un tema de envergadura.

La sabiduría humana y artística del Arcipreste de Hita supo recoger en versos lapidarios los dos instintos de supervivencia que comparten el animal y el hombre: alimento y sexo en la famosa cuaderna vía con que inicia el segundo de los temas de su libro. El primero, como todos saben, es el libro como compleja y polisémica fuente del conocer humano, al que un espíritu tan humanista como el del Arcipreste, no

puede por menos de concebir como algo prioritario en una forma de entender el mundo: la humana –para nosotros la única existente– de la que la palabra es forma esencial de expresión.

Así, después de habernos hecho, en los preliminares de su Libro, un análisis gozoso del entendimiento humano mediante la palabra, del que luego nos ocuparemos con denuedo, porque el erotismo es uno de los ingredientes que sustenta miméticamente la fábula ejemplar sobre griegos y romanos, como tan brillantemente ha sugerido Juan Goitisoló en un reciente artículo-resena en que alaba el camino gestual para entender el erotismo medieval que preconizan los articulistas de *Queer Iberia*, después de este gozoso análisis, como decíamos más arriba, se decide el Arcipreste a entrar en materia en esa segunda tirada de cuaderna-vías, que comienza por la famosa estrofa:

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,
El mundo por dos cosas trabaja: la primera,
Por aver mantenencia; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fembra plazentera

El haber juntamiento con fembra plazentera hace caminar al mundo, como bien sabe el Arcipreste quien, acto seguido, en ese prodigio de precisión que es su pluma, aclara algo sustantivo para nuestros propósitos de ver expresado poéticamente, literariamente, el erotismo en la Edad Media: nos aclara que hay una profunda diferencia entre la vivencia del instinto sexual en el hombre y en el animal. Pero no sólo eso, sino que, además, nos pone en la vía correcta para determinar bien en qué consiste tal diferencia. Observemos con minucioso interés sus palabras porque no de otra forma se entiende el entender poético. Dice Juan Ruiz:

Si diz verdat el sabio claramente se prueba:
Omne, aves, animalias, toda bestia de cueva,
Quieren segund natura compañía siempre nueva,
E quanto más el omne que a toda cosa s' mueva;

Digo muy más del omne que toda criatura:
Todas a tiempo cierto se juntan, con natura;
El omne, de mal seso, tod' ora, sin mesura,
Cada que puede quier fazer esa locura.

Una mera lectura superficial de estos versos nos conduce, de forma inmediata, a una primera conclusión: para el poeta, que se autoriza en la sabiduría de los filósofos al iluminar su experiencia de la vida, hay dos maneras de comportamiento ante el sexo: la del hombre y la del resto de los seres vivos.

Una leve profundización en el análisis nos llevaría a descubrir en qué consiste, en primera instancia, esa diferencia, que no es otra que la de que el animal copula en periodos fijos, mientras el hombre lo hace siempre que puede.

Ateniéndonos a esas primeras impresiones sobre las estrofas arciprestinas, el hombre, diríamos, es el animal obseso sexual de la creación. Todos son comedidos y regulados en sus ayuntamientos, salvo el hombre, que, a toda hora y momento, quiere disfrutar de ese placentero ayuntase. Raro es, entonces, si el Arcipreste tiene razón, y no se la negamos, que no nos encontremos una cópula cósmica humana, del tipo de *Padre padrone*, en cada calle y en cada esquina de nuestros pueblos y ciudades, que abundan en hombres y mujeres, que se aglomeran, que chocan, que se rozan constantemente... Estando tan a mano unos de otros, y siendo el hombre un ser en perpetuo estado de celo, quizás fuera más propio, no que nos escandalicen, como a menudo nos suele ocurrir al común de los mortales, los actos de brutalidad sexual con que un día sí y otro también nos bombardea la prensa, sino que más bien debiéramos extrañarnos de que tales hechos se conviertan en asunto noticiable, porque no parece que se salgan mucho de lo esperable en ese hombre que parece dibujarnos el Arcipreste en sus estrofas. No parece, sin embargo, que nuestra experiencia de la vida y del comportamiento humano en ella concuerde mucho con esa rijosa pintura, pues es cotidianamente natural que el hombre se recluya en su intimidad para gozar del sexo, así como, por el contrario, es habitual que se reúna para disfrutar de la comida. Y no deja de parecer un enorme contrasentido, por poner un ejemplo bien transgresor e ilustrativo, que una ceremonia como una boda se celebre mediante un banquete y no mediante una orgía que parecería ir más racionalmente con el asunto que se escenifica litúrgicamente mediante diversos ritos religiosos y legales. Ahora bien, así como nos sentimos alegres y complacidos cuando recibimos la invitación a una boda, muchos de nosotros no nos sentiríamos tan felices, es más, nos sentiríamos profundamente perplejos y turbados —casi hasta nos saldrían los colores— si en la tarjeta de invitación, en lugar

de poner el banquete en tal restaurante a tal hora, pusiera la orgía en tal local a tal hora. Probablemente pocos asistiríamos a tan embarazosa invitación.

No creo, por tanto, que un hombre que tan a fondo conoce al hombre, como es el Arcipreste, pretenda con sus versos, hacer propaganda de un hombre lanzado a un perpetuo y cósmico desenfreno de orgías y bacanales. No lo creo en absoluto. Es más, creo que sus versos caminan por senderos totalmente distintos a lo orgiástico, a la hora de definir al hombre en relación con el sexo, senderos que apuntan a lo que de auténticamente especial e intrasferible a otra especie, tiene el hombre enfrentado a ese agresivo instinto que la naturaleza ha puesto en él: libertad, imaginación y consciencia.

Si ustedes se fijan en las aventuras amorosas que el Arcipreste recorre en su caminar erótico, como un don Juan *avant la lettre*, es decir, un don Juan medieval, un precursor de don Juan, lo característico de todas ellas es el no ir directamente al grano, sino justamente todo lo contrario, la delectación en los prolegómenos. Casi todas su aventuras acaban mal, aunque el Arcipreste no se rinde, sino que insiste contumaz en sus propósitos y ante cada fracaso, optimista vital como es, se propone nuevos retos y nuevas vías de acceso al bien esperado. La *espera*, esa es la palabra que podría definir lo amoroso en el *Libro de buen Amor*, la esperanzada espera que se teje con dos tipos de actividad humana: la primera es la imaginativa, que se recrea en lo que cree posible conseguir, delectándose, de antemano, en los probables y futuros goces. Todos los elementos descriptivos de las distintas mujeres que el Arcipreste corteja, en su sensual captación, no son sino aproximaciones imaginativas, nunca reales, al cuerpo descrito. El Arcipreste ama sobre todo con la imaginación y al contemplarlo amar así, nos contemplamos a nosotros mismos como humanos amantes, porque sabemos que nosotros, los hombres, todos los hombres y cada hombre experimenta así la pasión sexual, poniendo en ella infinitas dosis de imaginación. Y es que, si reparamos un poco, tanto ustedes como yo sabemos, a ciencia cierta, que la mayor parte de cualquier experiencia erótica humana transcurre en el interior del hombre.

La segunda actividad que entretiene la espera del Arcipreste es la intelectual, entendida esta en su sentido práctico. El Arcipreste, para conseguir el rendimiento de su dama, organiza un consciente esquema

de actuaciones de aproximación a la presa en las que su inteligencia se agudiza, controlando los pros y los contras de cada uno de los pasos que ha de dar hasta alcanzarla. De forma que, en el relato de cada una de las aventuras eróticas de las que el libro da cuenta, acudimos a un doble proceso a la vez de aproximación imaginativa al objeto amoroso y distanciamiento intelectual del mismo, producidos y elaborados en la distancia, en el no contacto con dicho objeto amoroso.

El Arcipreste imagina el amor que no llega a gozar, bien porque, como pasa en muchas de sus aventuras, de la que la primera es paradigma, la dama le es esquivia y lo rechaza:

Assi que fue un tiempo una dueña me priso
del su amor no fui en es' tiempo repiso
siempre avía della buena fabla e buen riso;
nunca ál fizo por mí nin creo que fer quisio.

Les leo la jugosa versión al español actual de María Brey que no deja perder un ápice de picardía e ingenio al texto original:

Hace tiempo, una dama me tenía prendado,
Todo mi amor le di, rendido, entusiasmado,
Ella hablaba y reía conmigo de buen grado
Otra cosa jamás conseguir me fue dado.

Bien, porque, como pasa con la aventura con Cruz, el amigo mensajero se encarga de sustituirlo a satisfacción, según parece, de la interfecta:

E yo, como estava solo sin compañía,
codiciava tener lo que otro a sí tenía;
puse el ojo en otra, non santa mas sandía
yo cruziava poe ella, otro la avié valdía

Yo, como estaba solo, sin tener compañía,
Codiciaba la que otro para sí mantenía
Eché el ojo a una dama no santa, yo sentía
Y cruciaba por ella, que de otro era baldía.

El Arcipreste organiza la estrategia de aproximación para conseguir a la dama que desea, imagina y sueña, en la primera aventura, mediante dos procedimientos: la poesía, le envía unos versos, unas trovas, y la celestina, la tercera, la vieja trotona que intenta engatusarla y a la que la honesta dama echa de su vera con cajas destempladas:

Embiel esta cantiga que es deyuso puesta
con la mi mensajera que tenía empuesta.
Dize verdad la fabla que la dueña compuesta,
Si non quiere el mandado, no da buena respuesta.

Y, ante este primer fracaso, estrepitoso, de sus afanes, organiza una estrategia totalmente distinta:

Porque yo no podía con la dueña hablar
pus por mi mensajero, cuidando recabdar,
a un mi compañero: sópome el clavo echar,
él comió la vianda e a mi fazié rumiar

Y, como así las cosas yo con ella no hablaba,
Puse de mensajero, por ver si la ablandaba,
A un compañero mío, buena ayuda me daba,
El se comió la carne en tanto yo rumiaba.

Pero aún hay más, y es que estas dos actividades se interpenetran, impulsándose la una a la otra en la prosecución del bien amado. La imaginación de lo posible incita y espolea a la inteligencia para que arbitre los procedimientos más rentables de hacerse con ello y la confianza en la eficacia, intelectualmente asegurada, de tales procedimientos incita de nuevo a la imaginación a que los sienta más próximos.

Esos tejemanejes de la imaginación y la inteligencia en la persecución del goce sexual, en los que nos introduce la sabia y poética pluma del Arcipreste, nos seducen de forma extraña. Sin embargo, su rasgo más destacado es, precisamente, el regodeo, el distanciamiento, el no ir al grano. ¿No será, pues, que lo auténticamente humano del sexo, lo que dota al impulso sexual animal de dimensión humana, será ese no ir al grano? ¿No será que el ir al grano en cuanto al sexo en el hombre es, precisamente, el no ir al grano, sino que más bien el grano es la disculpa que el hombre pone para desplegar toda su humanidad en torno al sexo?

Quizá nos ayude a corroborar y perfilar esta primera idea o impresión sobre los prolegómenos como algo prioritario en el hombre, que nos encamina hacia el entendimiento de la cópula como una consecuencia secundaria en el sentir humano del sexo, el análisis de los epílogos del contacto carnal, de los post cópula, porque esta humanidad distanciadora, de puro recorrido espiritual, se plasma aún y casi aun mejor, después del episodio sexual hacia el que se encaminó, y es que, en el hombre, hay un recreo en el antes y un recreo, no menos placentero, en el después. Traigamos, pues, a colación el *Libro del Arcipreste* tan entendido y tan poético, y por tanto tan ilustrativo, sobre la actividad erótica.

Si nos fijamos en qué consiste, en realidad, y a la luz de nuestra experiencia vital, el contenido del libro, este no es sino el repaso consciente, distanciador, a veces burlesco, de una serie de proyectos eróticos, con sus logros y sus fracasos, que un yo regocijado, recrea para sí mismo y a la vez para un público entregado, como cualquier conquistador que se precie, que disfruta, más que viviendo las aventuras eróticas, el proceso de contarlas a los amiguetes, haciendo buena, a nivel sexual, la frase del extravagante y certero Borges, cuando cuenta, en una de sus múltiples entrevistas, que lo que más le gusta de viajar es haber viajado. Podríamos decir, fusilando para nuestro propósito la frase de Borges, que lo que más le gusta al Arcipreste de amar, es haber amado. Cosa humanamente natural esa de recrearse en el pasado, porque el pasado de las actividades humanas, en tanto que es algo concluso y acabado, y sin posibilidad de sorpresa ni angustia alguna, nos permite contemplarlas sin sobresaltos, sintiéndonos dueños de la situación. El Arcipreste contempla y enjuicia y ve en la distancia su fracasado, aunque optimista, camino amoroso y lo revive, recreándolo para nosotros. En esa contemplación, que consideramos emblemática del sentir sexual humano, es decir, del erotismo, todo es relato de actividades mentales, de actividades espirituales. No hay una sólo descripción copular, ni siquiera hay un triunfo del contacto carnal, que en el proceder erótico del relato del Arcipreste suele ser moneda poco corriente, haciendo buenas las palabras que sobre su Dulcinea-Aldonza, replica don Quijote a Sancho, cuando este le argumenta, muy pagado de sí ya, muy en situación de escudero de tan gran señor como es don Quijote, que cómo ha escogido, como objeto de sus amores a un ser tan cotidiano, tan hecho en casa como es Aldonza Lorenzo.

Recojamos lo sustancial de las palabras de Cervantes, cuyos antecedentes, les recuerdo, son los siguientes: Don Quijote ha decidido hacer penitencia amorosa en homenaje y desagravio a Dulcinea, inspirándose en sus modelos literarios, los héroes de los libros de caballería, al encontrar en los hostiles riscos de sierra morena, un paraje adecuado al que en dichos libros ambientan los lamentos y penitencias con que los caballeros hacen desagravio a sus damas de los posibles pecadillos que pudieran haber cometido en relación con la rendida y absoluta devoción que les deben. Dentro de ese esquema de conducta, la carta a la amada, dándole cuenta de los rigores y sacrificios que por ella padece su caballero, es requisito imprescindible. Por tanto, Don Quijote decide escribir la doliente misiva a Dulcinea y enviársela por medio de Sancho. Ahora bien, Sancho, que sólo conoce a Dulcinea, de oídas, necesita enterarse de su dirección para llevarle la carta y entonces se la pregunta a don Quijote quien responde a un Sancho cada vez más asombrado y perplejo ante lo que se le va descubriendo sobre el objeto amoroso de su señor:

Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía, ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse más que a un honesto mirar, y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbré de estos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aún pudiera ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es su recato y encerramiento con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado.

Sancho, que no sale de su asombro, replica: “¿que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?”

Y, ante la respuesta afirmativa de su señor, prorrumpe en una burlona zumba cantando las excelencias rurales de Dulcinea que irrita sobremanera a Don Quijote, quien dice las palabras más reveladoras que yo haya ni escuchado ni leído, no sólo sobre ese complejo sentimiento humano que llamamos amor, o deseo, o erotismo, sino también sobre su transformación en poesía, palabras que merece la pena recoger en toda su extensión:

Ya te tengo dicho, antes de ahora muchas veces, Sancho, dijo don Quijote, que eres muy grande hablador, y que aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo, mas para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oigas un breve cuento. Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y sobre todo desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo: alcanzólo a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda por vía de fraternal reprensión: Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica, como vuestra merced, se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir este quiero, aqueste no quiero. Mas ella respondió con mucho donaire y desenvoltura: Vuestra merced, señor mío, está muy engañado, y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano, por idiota que le parece, pues, para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles. Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que, a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta de que es la más hermosa princesa del mundo. Porque has de saber, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala y la buena fama pocas le llegan. Y para concluir con todo **yo imagino que en todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad.**

Tanto el Arcipreste como don Quijote insisten en la distancia como un ingrediente esencial de la vivencia humana del sexo, y lo que el extraordinario personaje cervantino nos da mediante una cuidadísima réplica reflexiva a su escudero Sancho, el Arcipreste nos lo transmite como conducta permanente. Y en esa línea deportiva y distanciada que,

frente a sus fracasos amorosos, adopta siempre la pluma del Arcipreste en todo el libro, es regocijadamente explícito el relato de cómo se tomó el asunto de Cruz y su amigo Fernando García:

Hice, con el disgusto esta copla cazurra,
si una dama la oyere en su enojo no incurra,
pues debieran llamarme necio, cual bestia burra,
si de tan gran escarnio yo no trovase a burla.

Nada más distinguido, bien lo sabe el Arcipreste, en los amantes narradores de aventuras, que relatar el fracaso sonoro de sus conquistas riéndose de sí mismo. De nuevo la distancia humaniza los lances sexuales, pues, el humor y la burla, son, como todos sabemos, una manera de controlar y conducir las situaciones que nos abochornan. Cuando una persona se burla de una situación ridícula de la que ha sido eje y motor, está dominando, está controlando las emociones de desagrado que tal situación le produce.

El Arcipreste y don Quijote, como decíamos, insisten en la distancia en su inteligencia de lo sexual en el hombre, y esa insistencia, desde el punto de vista de la historia de la literatura, nos hace inscribirlos en una corriente poética específicamente medieval, la del *amor cortés*, que desarrolla un tipo de poesía, tan entrañadamente inspirada en el amor como distancia que su progresivo desarrollo e intelectualización a través de la escuela siciliana del *doce stil novo*, desembocará, al llegar el Renacimiento, en una poesía de amor ausente. Garcilasos y Boscanes son expertos poetas de ausencias amorosas. Más adelante insistiremos en ese interesantísimo proceso de distanciamiento integrador que se produce en la poesía amorosa, en el transcurso de la Edad Media, pero, antes de acercarnos a ello, creo que conviene que meditemos en las razones que nos llevan a concluir que en el hombre la cópula, el ayuntamiento, es algo secundario, en su vivencia total del sexo.

Creo que la clave de la diferencia entre el animal y el hombre en sus reacciones ante los instintos de supervivencia de la especie, el alimento y la reproducción, es decir, lo que crea o permite crear esa distancia de la que hablamos, es la libertad. El animal no es libre para querer el sexo, el sexo es una pulsión en él, pulsión a la que, en periodos de celo, responde ciegamente. El animal obra conforme a natura, está preso en esa natura.

El hombre, sin embargo, no está sujeto a épocas de celo, hasta ese punto es un ser extraordinario que tiene muy poco que ver con lo animal, que ni la misma naturaleza se atreve a condicionarlo en algo tan legítimo para ella como es la supervivencia de la especie. Es el hombre el único ser que está capacitado para anularse como especie, pues no está condicionado, para reproducirse, para mantenerla, a periodos de celo. Y no deja de ser representativo de ese comportamiento, el problema que la herejía religiosa de Alby, uno de los focos del *amor cortés*, del que después nos ocuparemos, creó en el mundo medieval de la Francia del XII-XIII, porque en sus escrúpulos religiosos de no contaminarse con la animalidad, en todos sus extremos, pero, en especial, con la animalidad corporal, estos herejes, que pertenecían en sus mayoría a las clases dirigentes, crearon en sus convecinos del norte la turbadora impresión de que la especie humana estaba abocada, de proseguir así, y de triunfar dicha herejía, a su extinción. La batalla de Muret, programada como una cruzada, aniquiló el poder provenzal y extinguió el tan temido peligro, desviando hacia España y hacia Italia magníficos trovadores de heréticas conductas que permitieron a la corte eclesiástica de Santiago y a la corte imperial de Federico II de Sicilia, hacerse con el testigo de la lírica amorosa de la distancia en la que tan bellamente se empleó el Rey Sabio y tan grandiosamente el Dante.

Grandioso es el hombre en su libertad, porque, si la cocina y la etiqueta del banquete impregna de humanidad el instinto de supervivencia animal de la nutrición, haciendo de esta una mera excusa, para recrearse, a la vez que en la mezcla de sabores y olores, sabiamente elaborados por la experta mano del cocinero, en la finura de las vajillas, en la transparencia de los cristales, en el brillo de los cubiertos y en la suavidad de las mantelerías, no es menos cierto que el erotismo convierte el instinto sexual del animal en una abanico infinito de posibilidades de goce.

Y puestos en la tesitura de la relación entre animales y hombres, y sus radicales diferencias, me voy a permitir, para autorizar filosóficamente lo antedicho, traerles a colación las sabias apreciaciones de Xavier Zubiri en un trabajo filosófico que se llama *Inteligencia sentiente*. La virtud de los filósofos es, como saben, abrirnos caminos luminosos sobre quiénes y cómo somos, y en este ensayo Zubiri abrió para mí una senda intelectual lo suficientemente lúcida como para poder enfrentarme a qué es el hombre y cómo se comporta con sus instintos.

Resumiendo, lo que viene a decir Zubiri es que los animales, ante un estímulo instintivo, sea del tipo que sea, se ven obligados a reaccionar. El sonido de los *frisks* en el tazón hace que mi gato corra hacia ellos, aunque acabe de comer. Después llega y no come, pero esa percepción es como un empujón que le obliga a moverse. El hombre, sin embargo, establece un trecho entre el estímulo y la reacción. No es inmediata, tiene la posibilidad de seguir el instinto o de quedarse parado. El hombre puede, si quiere, morir de hambre. Hasta ese punto es libre frente al instinto de conservación de la nutrición. Justamente en esa distancia que el hombre puede establecer entre el estímulo y su reacción, es donde radica su diferencia del animal. Pero aún hay más, cuanto más agrande esa distancia, más hombre y menos animal será. A esa distancia que cada vez ha de separarnos más de lo animal, suponiendo que alguna vez hayamos tenido algo que ver con ello, es a lo que llamamos civilización o cultura y no es más que el ejercicio permanente de la libertad buscando nuevas vías en que desarrollarse frente a los instintos.

En ese distanciarse de las pulsiones instintivas que Zubiri nos desmenuza, pone otro gran investigador del arte y de la historia, Collingwood, pulcro y racional seguidor de Croce, una instancia humana que no parece existir en los animales: la imaginación. Mediante la imaginación el hombre se hace dueño de los sentimientos que los instintos provocan en él, transformándolos en algo propio humano: la imagen mental.

La cocina y el banquete son la separación que el hombre pone entre el instinto de la nutrición y su voluntad de dominarlo haciéndolo moverse a su retortero, retrasando su ejecución efectiva mediante el regodeo en lo accesorio. El disfrute del hombre se mueve, no en la obediencia ciega a los impulsos instintivos, sino en el manejo imaginativo de las distancias frente a los apetitos.

Desde esta perspectiva de lo humano, está claro que el erotismo es la vivencia natural que el hombre, como tal, tiene del sexo, por tanto, es una vivencia en que existe una distancia entre el estímulo sexual, el impulso sexual y su realización, entreteniéndose y recreándose en el disfrute imaginativo de lo accesorio y lujoso, frente al puro acto reproductor, diluyendo el apetito no sólo en sensaciones que prolongan su eficacia placentera, gozosa..., sino en imaginaciones que articulan y controlan su emotividad, porque, y esto es fundamental, en ese desviarse del puro

instinto animal el ser humano se siente dueño de la situación, se siente libre ante ella, y se descubre dominador del animal que la especie dejó atrás. Este placer puramente espiritual o intelectual que siempre acompaña a los actos humanos se produce gracias a hacer entrar lo indómito de sus emociones, en cauces formales por medio de los que las controla y dirige. Estos cauces están en la imaginación, que es patrimonio del arte y en la consciencia que es patrimonio de la filosofía. El hombre en su actividad erótica, no sólo goza, sino que crea imaginativamente y es consciente de su gozar.

El erotismo, decíamos, es sexo humanizado. Y ahora nos preguntamos en qué consiste la humanización. La humanización consiste en el distanciamiento de los impulsos. Consiste en poner entre los impulsos y el hombre un trecho de libertad. Consiste en poner distancia, y a partir de esa distancia, comenzar a relacionar.

Vamos a explicarnos un poco mejor. Si quiero ver este bolígrafo, es bastante improbable que lo vea con claridad si me lo acerco a los ojos. Si, partiendo de una absoluta proximidad al objeto comienzo a distanciarme de él lo iré percibiendo mejor y también lo iré percibiendo distinto de mí. Esto que le ocurre al ser humano con un órgano sensorial como es la vista, nos puede servir de ejemplo de lo que le acontece con un apetito instintivo. Si se aproxima mucho a él, deja de experimentarlo como cosa humana para acercarse a la bestia, al animal que es quien lo vive así. Nada mas lastimoso que esos seres hambrientos devorando a desgarrones un trozo de carne para calmar su hambre. Eso, pensamos, no es comer, es devorar. Comer es controlar el hambre, sabiendo distanciarse de los alimentos.

El hombre, por no estar preso en los impulsos que las sensaciones provocan en el animal, por permanecer impasible ante ellas, por ser libre de seguirlas o de no seguirlas, puede observarlas, puede catalogarlas, puede objetivarlas, es decir, cosificarlas, dotarlas de cualidades independientes. El bolígrafo me permite verlo como algo distinto de mí y como algo distinto de las otras cosas cuando lo alejo a una distancia correcta para que pueda crear esa relación, pero ese bolígrafo que yo percibo, porque lo alejo, no puedo sentirlo pegado a mí, no puedo sentirlo como una continuación mía. Al distanciarlo, a la vez que lo veo, lo creo, recojo en mi imaginación su imagen y ya siempre sabré diferenciarlo entre las cosas. Al hacer a un cúmulo de impresiones visuales y táctiles borrosas,

un objeto claro y distinto de mi entorno, he creado un nuevo objeto para mi experiencia del mundo.

Esta forma de hacernos con el mundo que el ejemplo del bolígrafo me ha permitido ilustrar, es lo propio del comportamiento humano ante toda pulsión exterior, sea del tipo que sea. Tiene que darle forma relacionándola con otras pulsiones, y tiene que objetivarla, hacerla autónoma, pero, para poder desarrollar con éxito y eficacia esa tarea de recrear el universo, que es la forma humana de hacerse con él, tiene que disponer de las distancias oportunas que le permitan su correcta ubicación y diseño.

Ante el impulso sexual que está impreso en la especie humana, como instinto de conservación, el hombre no sucumbe como la bestia sino que se distancia y lo recrea estableciendo con el resto de las pulsiones que recibe del entorno y con los objetos que las provocan, relaciones de todo tipo. En este separar y relacionar su instinto sexual el hombre se proyecta, o proyecta en sí, todo lo que de sexual concibe y contempla en la naturaleza, y así, al ver florecer y fructificar las plantas, puede verse a sí mismo y a su sexo como flor o como fruto, y al ver copular a los animales, sentirse ciervo, o toro, o macho cabrío, al ver su celo, y al proyectar su vivencia sobre él mismo, puede sentir en el gutural lamento de los felinos y de las aves expresión de su ronca impaciencia, al ver, finalmente al agua y al sol fecundando la tierra y haciéndola fructificar el hombre se identifica con ellos y se llama a sí mismo río, fuente, pradera, sol, tierra...

Hemos llegado, finalmente, después de este excursus pseudofilosófico a uno de los baluartes esenciales del erotismo literario medieval: el símbolo y creo que, a estas alturas, ya sabremos comprender con más rigor ese procedimiento técnico con el que se poetiza el impulso sexual en la poesía popular.

Cuando el ser humano se contempla en dicha poesía simbólicamente macho cabrío, ciervo, gacela, fuente, limón, higo, endrina, ajorca, collar, cohombro, está estableciendo un distanciamiento de sus impulsos sexuales al proyectar el centro de la pulsión sexual, los órganos sexuales, en una variopinta simbología que, a la vez que lo separa de su instinto, enriquece enormemente su experiencia sexual, pues el estímulo placentero no se limita a un foco puntual, sino que se disemina en todas las posibles atribuciones que esos símbolos recogen. Esto es el erotismo, esa es la vivencia humana del impulso sexual y esa es su contemplación,

es decir, su visión artística más económicamente adecuada, la simbólica, porque el símbolo, a la vez que separa, enlaza directamente con lo simbolizado, sin necesidad de retórica alguna. Al llamar limones a los pechos femeninos, el poeta se distancia de los mismos sintiéndolos frutos, pero la conexión entre pechos y limones no necesita de términos comparativos. En el poemita se habla de limones, no de que los pechos de la amada sean como o se parezcan a limones, por tanto limón y pecho son, a la vez, el distanciamiento del hombre de su impulso sexual, mediante el fruto con que nombra el objeto que lo provoca y el enriquecimiento de ese instinto que se llena de nuevos contenidos.

En la poesía de la Edad Media, se produce un tipo de contemplación erótica que es puramente sensual, todo lo más sentimental, pero nunca espiritual, en sentido expreso, queremos decir que en ella nunca se simboliza, se poetiza, usando términos que remiten sólo y exclusivamente a lo espiritual, como por ejemplo, hará después Garcilaso, al identificar el alma con el sentimiento que lo impulsa hacia la amada, en ese verso tan conocido: “mi alma os ha cortado a su medida”.

Justamente esta contemplación del sexo en la Edad Media, es decir, esta visión artística del mismo, que es sensual y sentimental, pero no espiritual, va a cambiar de forma radical en este periodo, va a transformarse, en puramente espiritual. Y ese difícil deslizamiento se produce a través de una simbolización de lo erótico cada vez más rica, pero cada vez, también más distante del puro eje instintivo sexual, en la que tienen mucho que ver los cancioneros provenzales y la incorporación que hacen al simbolismo erótico de toda la legislación y costumbres del feudalismo. El objeto erótico cobra, mediante la incorporación de lo social en él, que hace la simbología señorial del amor cortés, la cualidad de inaccesible, en tanto que la mujer es el señor del poeta y este se esforzará por alcanzar su altura, aunque lo que lo dotará de esa condición de amante cortés, será el propio hecho del intento amoroso. De lo inaccesible a lo irrealizable hay un trecho cortísimo, que se encargará de cubrir la escuela italiana del *dolce stil novo*, el dulce estilo nuevo, produciendo, mediante un deslizamiento sencillo hacia lo espiritual, un cambio radical en la concepción erótica de la poesía, el cambio que supone la creación de ese sofisticado concepto-sentimiento, con relación al impulso sexual de nuestra cultura occidental que llamamos amor.

Vamos a comparar mediante unos poemitas extraídos de la antología de Margit Frenk todo este complejo proceso de la contemplación erótica en la lírica medieval, y para ello vamos a comenzar por sus primeras manifestaciones en lengua romance: las jarchas mozárabes, las cantigas gallegas y los villancicos castellanos, estos recogidos en cancioneros ya casi renacentistas.

¿Qué faré, mamma?
Meu al-habib est ad yana”.

¿Qué haré, madre?
Mi amigo está a la puerta.

Que no quero tener al –iqd, ya mamma,
¿Amana hulá –li?!
Coll’ albo quéríd fora meu sidi,
Non quéríd al-huli.

Que no quiero tener el collar madre,
¿Prestarme alhajas?
Cuello blanco quiere fuera mi señor,
No quiere joyas.

¡Mamma, ayy habibi!
Suaal-chumella shaqrellah,
El collo albo,
E boquella hamrellah.

Madre, ¡qué amigo!
Su guedeja es rubia,
El cuello blanco
Y la boquita coloradita.

La presencia y la ausencia erótica se canta en las jarchas. La presencia implica una contemplación simbólico-sensual del cuerpo y está concentrada en labios, cuello, cabello y dientes, privilegiando los sentidos del tacto, del gusto (sentidos de contacto) y el de la vista (contacto, aunque más lejano). El erotismo, en esta simbolización sensual sensorial, se distancia del puro apetito copular diseminándolo en los ejes sensuales que lo provocan: cuello, cabello y boca. Un distanciamiento aún mayor

y por tanto un erotismo más agudo, un sentir el sexo, por tanto, más humano, llegará a producirse cuando el adorno, sustituto de lo adornado, en virtud de su proximidad, sinécdoque del mismo, hablando en terminología retórico-poética, se tiña de sus efectos. Entonces lo que provoca la delectación no será el cuello, sino el collar de perlas, cuyo color y suavidad, cuyo calor, permiten confundirlos; no será el pulso de muñecas y tobillos, donde el pulso hace zumbir a los sentidos, sino las ajorcas que los cercan. No serán los lóbulos de las orejas, sino los pendientes que los adornan. Así se nos presentan estos adornos como símbolos eróticos en la famosa jarcha que corona la moasaja IX de la antología de García Gómez:

No te amaré, sino con la condición,
de que juntes la ajorca de mi tobillo con mis pendientes.

Los objetos de adorno corporal, que en todas las culturas tienen unos puntos fijos de ubicación: pelo, cuello, labios, orejas, muñecas y tobillos, serán los primeros símbolos externos del erotismo humano, de su manera de sentir y gozar el sexo a través de una distancia del instinto que permite una mayor delectación en el goce, precisamente porque es más racional, porque no está sometido a los instintos puramente animales sino que es el hombre quien los conduce y los dirige al distanciarse de ellos. Los tules y las sedas que cubren el desnudo se hacen, entonces, más seductores, por más humanos, que el propio desnudo, porque en ellos ya no hay pura exposición animal de los sentidos, sino pura contemplación humana de los mismos. Este hecho nos permite diferenciar erotismo y pornografía. El erotismo es la visión humana del sexo apartándose cada vez más de la cópula animal, la pornografía es la visión humana del sexo que se regodea en ella. Y es que la libertad humana que es lo que esencialmente diferencia al hombre del bruto en el dominio de sus instintos, permite dos caminos contrapuestos: el uno conduce, mediante la distancia, hacia territorios imposibles de explorar por las bestias, el otro le posibilita un regodeo en lo puramente animal más intenso que el de los propios animales. De igual forma que el animal mata instintivamente, pero no puede ser cruel, porque no reside en él la libertad para recrearse en la acción de matar, o en la contemplación del sufrimiento, mientras que el hombre que se ceba en la facultad de matar

puede llegar a goces extremos en el ejercicio de tal brutalidad. Lo mismo en el sexo. El hombre, por su peculiar y esencial condición de ser libre ante los estímulos, puede, conscientemente, libremente, insistir en ellos, y entender el sexo como un disfrute puramente animal. Puede intentar asimilarse al animal, intentar gozar como él, es una opción, una de las dos opciones que tiene, pero es una opción de límites fijos, que acaba donde acaba la cópula. No puede llegar más allá de donde los animales llegan. Esa es la única censura, la única objeción que podemos ponerle a la pornografía, el corto recorrido de satisfacción que promete.

El erotismo, por el contrario, en su distanciamiento del instinto, permite al hombre incorporar al goce sexual, no sólo el goce sensual de su cuerpo y de los adornos que ciñen sus partes más sensibles al placer, sino que puede, en un segundo distanciamiento integrador, contemplar a flores y a frutos como símbolos sexuales que la naturaleza le ofrece, para poder fundirse, mediante su equiparación a sí mismo, con ellos. El hombre que en la Edad Media se ve como un microcosmos que, a pequeña escala, reproduce la creación de Dios en toda su riqueza y variedad, puede sentirse él, en su placer sexual, naturaleza, y convierte en flores rojas suaves y llenas de oloroso rocío a los labios de la amada, convierte a su tez en fino y perfumado jazmín, a sus ojos en lagos, a su cabello en trigo, en una especie de panteísmo erótico. Bellísimos ejemplos de esta expresión erótica nos ofrecen las siguientes cancioncillas populares:

31

As froes do meu amigo
 Briosas van no navio
 E vanse as froes
 D'aquí ben con meus amores
 Idas son as froes
 D'aquí ben con meus amores

33

E-nas verdes ervas
 Vi anda-las cervas
 Meu amigo

 E-nos verdes prados
 Vi os cevos bravos
 Meu amigo

37

Digades , filha mia, filha velida
Por que tardastes na fontana fria
Os amores ei

68

Lindas son rosas y flores
Más lindos son mis amores

72

Ya florecen los árboles Juan,
Mala seré de guardar

73

Niña y viña, peral y hablar
Malo es de guardar

Levantéme, oh madre,
Mañanica frida
Fui cortar la rosa
La rosa florida.
Malo es de guardar.

Por el erotismo ha caminado siempre nuestra cultura en su contemplación, en su visión artística de lo sexual y tenemos, en la lírica tradicional, felices ejemplos de ese proceso erotizador a través del símbolo en esta poesía, aunque primitiva, culturalmente llena de contenido humano en cuanto a ese distanciamiento como forma de goce sexual. De forma que, ya dentro las estructuras sumamente sencillas en que esta lírica se vierte, podemos contemplar en purísimo esbozo toda la complejidad distanciadora que la libertad humana lleva consigo. Dos o tres versos de arte menor, con una melodía rudimentaria, fundada en la asonancia y en uno o dos acentos versales, y un número limitado de objetos simbólicos que se ciñen a las partes más sensuales del cuerpo, a sus adornos o a una naturaleza contemplada como expresión de la fertilidad, permiten, no obstante, calibrar en toda su potencia expresiva el sexo como erotismo.

Pero aún hay más y es que, también se produce en estas reliquias de poesía popular, y dentro del corpus limitadísimo de recursos poéticos con que cuenta, una gradación de lo sensual a lo sentimental, también a

través del distanciamiento, que nos permite analizarla como paradigma de lo humano en su faceta erótica.

La ausencia, es decir, el distanciamiento real y efectivo del enamorado, se contempla a través de ojos, como depósito expresivo del sufrimiento, el corazón, algo totalmente ajeno ya a lo sensual, aunque muy relacionado con lo sentimental, en tanto que su ritmo no sólo puede ser conducido por lo sensual, sino también por el recuerdo o por la espera, y el nombre, la palabra, el verbo, que es lo que más distancia sensualmente pero, curiosamente, más aproxima emotivamente. De una gran sencillez melódica y de una gran fuerza poética son estas jarchas que nos lo reflejan:

9

¡tanto amare, tanto amare,
habib, tanto amare!
Enfermiron olios nidios
e dolen tan male”

de tanto y tanto amar, amado,
tanto amar!
Enfermaron mis brillantes ojos
Que me causan el mal.

10

Vaise mio corachon de mib
Ya Rab, ¿si me tornarád?
Tan mal me dóled li -l-habib
Enfermo yed, ¿cuán sanarad?

Vase de mi mi corazón,
Ay Dios acaso tornará
Tan mal me duele por el amado,
Enfermo está cuándo sanará

18

Meu sidi Ibrahim, ya nuemne dolche,
Vent’ a mib de nohte.
In non, si non queris, yireim’a tib,
Garne a ob legarte.

Señor mío ibrahim ¡oh dulce nombre!
Vente a mí de noche.
Si no, si no quieres, yo me iré a ti:
Dime dónde encontrarte.

Sensual era el cuello, sensual, la boca, sensual, el cabello. Sin embargo, se produce un deslizamiento hacia lo sentimental cuando en las jarchas los ojos, el corazón y sobre todo el nombre provocan la delectación erótica.

Podemos, creo, a la luz de estos pocos ejemplos, comprobar ese distanciamiento simbólico erótico que, sin embargo, enriquece la experiencia sexual con lo sensorial y con lo sentimental.

Será, sin embargo, la aplicación de la terminología jurídica del vasallaje a la expresión amorosa, que se produce en la llamada lírica del amor cortés, la que dote a la contemplación erótica de un gozarse en la distancia. Hay una fuerte intelectualización del sentir humano sexual en esta poesía, que lo concibe como mera espera, como la delectación en la espera. He recogido y vertido del provenzal algunas estrofas representativas, de la antología de Martín de Riquer, que pueden ustedes disfrutar en la lengua original, en dicha antología, en la composición 41.

Dueña, la más gentil que se vea,
De muy buen acogiment
Agradable a toda gent
Mas muy altiva al que crea,
Que es muy fácil de gozar,
Y que se puede lograr
Más de un año hace atender,
Y creí en horas la ver.

No promete ni concede
Ni quita, falta ni miente,
Mas niega tan gentilmente,
Que os creyerais que accede
A lo que amáis conseguir
Pero, al tiempo de partir,
Sin culpa quiere quedar,
Y agradecido os tornar.

Tan bien dispensa y despliega,
Su buen sentido y valer,
Que a todas logra vencer
Y aunque ninguno me crea,
El loor que me hace decir,
Pues se hace ella distinguir,
De honor y buen parecer,
A dueña que pueda haber.

Se canta, en esta composición de Berenguer de Palou, como vemos, no sólo con mucha mayor artificiosidad y refinamiento, con mucha más intención intelectual, sino que también y sobre todo, se canta una contemplación de lo erótico mucho más sofisticada, donde en realidad se focaliza el impulso erótico, no ya en el desdén, sino en la sabiduría con que la dama lo distribuye. Es un erotismo que se contempla como tal en el puro juego de seducción, de provocación y respuesta tensa y rendida. El gozo erótico es de carácter puramente intelectual, ha derivado de los sentidos al sentimiento y, ahora, lo vemos delectándose en análisis del proceso de seducción y de su sabia administración por parte de los amantes. La amada goza eróticamente incitando. El amante goza eróticamente excitándose en el placer de ser incitado.

No lejos de esta contemplación intelectual del erotismo como gozo en la sabiduría de los procedimientos de seducción, están esos versos garcilasianos, del primer cuarteto del soneto XIII que muchos de ustedes se saben de memoria por lo que me los han oído decir y repetir.

Y que vuestro mirar, ardiente, honesto,
Enciende el corazón y lo refrena.

Pura emoción erótica también en Garcilaso provocada por el juego de seducción de la mujer. No está muy lejos ya esa concepción de la pulsión erótica como amor, en la que aún se contempla como amante el hombre en occidente: el amor puramente espiritual, que no entiende de más bellezas que la interior, porque la atracción sexual no reside ya en las bellas prendas exteriores sino en la belleza interior y que el sentido práctico popular ha ridiculizado mediante un chiste que, para quitar un poco de solemnidad a esta charla les voy a contar. Un amigo le dice a

otro: “¡Pero qué mujer más fea tienes!” El otro le responde: “Tiene mucha belleza interior”. “¡Pues pélala!”.

Y es que, puro espíritu, la dama se contempla como objeto erótico mejor en la ausencia, en un cocerse en su propio jugo de las emociones del amante, cuya amada reside, fundamentalmente, en el recuerdo.

Las dulces prendas de la amada de Garcilaso residen en su memoria, no necesita más para experimentar el dulce placer de un erotismo egotista, un erotismo tan paradójico que se alimenta de la ausencia. Las grandes poesías amorosas que nos han llegado desde el Renacimiento, son poemas de ausencia amorosa, y nos revelan mucho de lo que es en realidad el hombre y que ya apuntó Hegel, aunque aplicándolo a la humanidad: “plenitud de espíritu que necesita de la materia para manifestarse”. Plenitud de espíritu que necesita la cópula para manifestarse, decimos nosotros del erotismo, para concluir estas meditaciones.



EROTISMO Y NEOPLATONISMO EN LOS SONETOS AMOROSOS DE FRANCISCO DE ALDANA



JUAN MANUEL PÉREZ VIGARAY Y JOSÉ JUAN BATISTA RODRÍGUEZ

Es difícil tratar de encontrar homogeneidad en los sonetos amorosos de Francisco de Aldana; la principal razón es, quizás, la juventud del poeta, Aldana, instalado en Florencia, está bebiendo de todas las fuentes y corrientes del Renacimiento italiano y, así, en la corte de los Médicis, escribirá tanto sonetos amorosos de carácter mitológico como pastoriles o cortesanos.

Entre las fuentes y corrientes que subyacen en la poesía amorosa de Aldana, en su introducción a la edición de clásicos castellanos¹, Rivers cita las de Benedetto Varchi, el neoplatonismo, Horacio y Virgilio, toda la actitud vital y filosófica de la Florencia del siglo XVI y, cómo no, a Petrarca: “como portadores principales de la tradición petrarquista, el soneto y la canción italianizante son, en cierto modo, la piedra de toque del Renacimiento”². Francisco de Aldana, nacido en Nápoles en 1537 —a pesar de que Rodríguez Moñino lo sitúa en Alcántara³— y criado bajo la protección de los Médicis, debía conocer perfectamente el soneto petrarquista, era casi coetáneo de Bernardo Tasso y recibió el influjo de la obra de Bembo a través de Varchi, fundador del pretarquismo quinientista⁴: de los cuarenta y cinco sonetos que tenemos de Aldana, sólo hay seis que no se ajusten al esquema predominante en las rimas de Petrarca: ABBA ABBA CDE CDE.

¹ ALDANA, Francisco de, *Poesías*, ed., intr. Y notas de Elías L. Rivers, col. Clásicos Castellanos, edit. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

² *Vid. o. c.* p. XXXV.

³ Cf. ALDANA, F. de, *Epistolario poético completo*, noticia preliminar por A. Rodríguez-Moñino, ed. Turner, Madrid, 1978.

⁴ *Vid. PETRARCA*, Francesco, *Los sonetos del Cancionero*, introducción, notas, traducción y corrección del texto de A. Pentimalli, ed. Bosch, Barcelona, 1981. También, PETRARCA, F., *Canzoniere*, intro., R. Antonelli, saggio di G. Contini, note al testo D. Ponchirolì, ed. Einaudi, Torino, 1992.

No obstante, en lo que se refiere a los aspectos de contenido e incluso “filosóficos” hay que matizar esta influencia de Petrarca. A este respecto, Cristóbal Cuevas afirma que “en el tema amoroso Aldana, aunque petrarquizante y neoplatónico como sus contemporáneos, demuestra una inclinación a lo sensual –tal vez procedente de la lectura de Ariosto, asimilado en su época italiana–, que, por sublimación, podría explicar las propensiones místicas del final de su vida”⁵. También para Rivers este tono sensual lo aleja de la sublimación de lo erótico que había en Petrarca⁶.

En nuestra aproximación a su poesía amorosa se nos evidencia que, excluyendo la forma y la rima de sus sonetos –procedentes, como hemos dicho, de Petrarca–, la más importante de estas fuentes es la de la antigüedad pagana, Horacio y Virgilio; por lo menos es a la que mayor atención dedica Aldana: de sus veinte sonetos amorosos once son de carácter pastoril. No obstante, en estos sonetos se encuentran también rasgos típicos de las otras fuentes, e incluso podemos ver, en algunas ocasiones, a Petrarca como tamiz de esa Antigüedad pagana. Realmente, lo que sucede en estos casos es que existe una gran dificultad a la hora de separar y establecer límites entre estas fuentes y corrientes; apenas ahondemos un poco, empero, observamos que se cruzan inextricablemente.

Si nos detenemos, en primer lugar, en los sonetos de tono pastoril, encontramos un soneto de excelente factura, que ilustra varios de los puntos que hemos tratado, tal es el soneto XII de la citada edición de Rivers:

¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en lucha de amor juntos trabados
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que en el jazmín se va enredando
y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio tanto bien somos forzados
llorar y suspirar de cuando en cuando?

Ya desde el primer verso la presencia de Damón nos sitúa en un soneto de carácter pastoril; pero, sin duda, lo más interesante de estos

⁵ Vid. CUEVAS, C, *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Taurus, Madrid, 1978, p. 56.

⁶ Cf. o.c., *Poesías* (1966).

primeros cuartetos es el alto componente erótico de sus versos, el realismo de la descripción de los amantes y el aliento vital que inunda todo el cuadro descrito por el poeta. Los amantes no están juntos, ni siquiera abrazados, están “trabados con lenguas, brazos, pies...” . Difícil, pensamos, resultaría encontrar situaciones tan vívidas en la poesía de autores españoles italianizantes, como Cetina, Acuña o el propio Garcilaso. Aldana vive en Italia desde su nacimiento en 1537 y en la corte de los Médicis desde 1540, su infancia y juventud se han desarrollado en el medio idóneo para que se inicie por estos caminos en el difícil arte de componer versos. En los dos primeros versos del segundo cuarteto advertimos que se mantiene el mismo tono: “labios de chupar cansados”, escribe el poeta. Como iremos observando a lo largo de este ensayo, le falta, en ocasiones, el refinamiento que imponían las leyes del amor cortés y tampoco se ven rasgos de la sublimación de lo erótico que se encontraba en la poesía amorosa de tradición dantesca y petrarquista.

R. O. Jones⁷ nos habla de la inocencia de esta sensualidad, pero a nuestro entender es difícil encontrar inocencia en los dos cuartetos expuestos, sobre todo por el profundo realismo con el que se pinta a los amantes en un acto apasionado de amor y sexo.

Los dos últimos versos del segundo cuarteto pretenden contestar a la terrible pregunta con la que Filis abre el soneto: ¿Cuál es la causa...? y, al mismo tiempo, nos permite entroncar con otro de los aspectos centrales en la poesía de Aldana: el poeta no canta, en este caso, un amor del todo feliz; lo cual nos lleva inmediatamente a Petrarca y a toda la tradición de “amor cortés” y poesía trovadoresca. A este respecto, Denis de Rougemont nos dice “que toda la poesía europea ha salido de la poesía de los trovadores del siglo XII es algo que ya no se puede dudar. (...) ¿Qué es la poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. No hay en toda la lírica occitana y la lírica petrarquesca y dantesca más que un tema: el amor; no el amor feliz, colmado o satisfecho (ese espectáculo no puede engendrar nada); al contrario, el amor perpetuamente insatisfecho; y finalmente no hay más que dos personajes; el poeta que

⁷ Vid. JONES, R. O., *Historia de la literatura española*, tomo II a cargo de R. O. Jones, Ariel, Barcelona, 1978, p. 155.

ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento y una bella que siempre dice que no”⁸.

Ahora bien, con respecto a la poesía aldanista tenemos que matizar. Aldana no es un poeta desesperado que llora y suplica a su dama, como sucede, por ejemplo, en el caso de Herrera. Es posible y probable, sin embargo, que esta impresión se deba a que nos encontramos analizando unos primeros sonetos de juventud y Aldana está ensayando su arte en unos versos más salidos de su cabeza que de un “yo atormentado”. Los amantes de Aldana, y más concretamente los de este soneto están juntos, se trata de un amor correspondido, pero la felicidad que emana de sus cuerpos enredados no es ni será absoluta, esa es del todo inaccesible para los amantes. Los dos tercetos los explican claramente:

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también tan fuerte
que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.

El impedimento y la insatisfacción amorosa están expresados desde la filosofía neoplatónica, piedra angular también del Renacimiento y otra de las influencias que hemos citado en Aldana: “puesto que el verdadero amor es espiritual, la unión física no puede ser por sí misma enteramente satisfactoria”⁹.

Siguiendo con los sonetos amorosos de carácter pastoril, hay que decir que la mayoría (números I, VI, X, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII y XIX de la edición de Rivers que manejamos) trata de este amor no correspondido o, simplemente, infeliz por las mutilaciones de nuestro cuerpo frente al alma. Pero, en cualquier caso, la queja de Aldana no es nunca tan melancólica como, por ejemplo, la de un Garcilaso, hay en él una vitalidad que, apoyada en unos casos en la sensualidad y el erotismo y en otros en tonos lúdicos, le quita dramatismo a sus sonetos. En este sentido, Cristóbal Cuevas opina que “sus cantos al amor hacen gala de un alegre

⁸ ROUGEMONT, D. de, *El amor y occidente*, ed. Kairós, Barcelona, 1982, p. 77.

⁹ *Vid. o.c.*, JONES (1978), p. 155.

desenfado sin crispaciones ni complejos de culpa¹⁰. Ahora bien, no todos los sonetos amorosos de carácter pastoril se inscriben dentro de los que es este amor desgraciado o no correspondido; así, por ejemplo, el soneto XVII es un puro juego, se trata de la descripción de un cuadro anecdótico, que, a su vez, está cargado de ese tono vital y sensual del que hemos hablado:

Mil veces digo entre los brazos puestos
de Galatea, que es más que el sol hermosa;

Este es todo el asunto del poema: Tirsis quiere decir a Galatea que es la más bella de las criaturas, pero la amada

toda encendida de un color de rosa
con un beso me impide, y presurosa
busca atapar mi boca con su gesto.

En efecto, el amado intenta pronunciar una blasfemia, deslumbrado por la hermosura de Galatea, que está haciendo gala de no menos modestia, acalla con un beso *sur la bouche* del amado. Y el soneto sigue con el juego de los amantes:

Hágole blanda fuerza por soltarme,
y ella me aprieta más y dice luego:
“No lo jures mi bien que yo te creo.”

En este primer terceto el oxímoron “blanda fuerza” resume el juego de los hablantes, y en un ejercicio de intertextualidad, nos pone en camino hacia la *Oda* 1, 9, de Horacio, que, tras una exhortación al *carpe diem* y por oposición a los rigores del invierno y a la previsión futura, nos pinta una escena de alcoba:

Nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito *male pertinace*

¹⁰ *Vid. o.c.* CUEVAS (1982) P. 57.

En la última estrofa de la oda que recogemos Horacio le pide a un tal Taliarco (hipotético o real) que, en este momento, sólo tenga presente la *gratus proditor risus puellae latentis ab intimo angulo* y 'la prenda cobrada con unos brazos o dedos que no se resisten con seriedad'. Y el último terceto de Aldana redondea el soneto recogiendo todas estas ideas y ordenándolas y resumiéndolas perfectamente:

Con esto de tal fuerza a encadenarme
Viene que Amor, presente al dulce juego,
hace suplir con obras mi deseo.

De esta manera, el juego sigue ininterrumpidamente hasta el final, el beso, que recibe de su dama para impedirle pronunciar la blasfemia de que es más bella que el sol, y los abrazos y súplicas que le da Galatea hacen que Tirsis no pueda negarse a refrenar sus sentimientos, pero —al mismo tiempo— le dan pie para “hacer suplir con obras su deseo” (¿deseo sólo de decir que su amada es más bella que el Sol? No lo creo). Sólo con el lenguaje de los cuerpos puede Tirsis decir a Galatea lo que ella con un beso ha impedido que exprese en palabras. El propio beso, no obstante, (acto “erótico”) con su impedimento, es lo que fuerza el acto, puramente sexual, en Tirsis. Erotismo y sensualidad paganos vuelven a ser la pieza clave de este soneto.

Tratando este asunto, no podemos pasar por alto, aunque no nos hallemos ante un soneto amoroso, el poema de Medoro y Angélica (poema II de la edición de Rivers): Cupido destapa a Angélica, que duerme con Medoro, y observa su desnudez de esta guisa:

El muslo cual aborio limpio y puro
contempla de los pies hasta la frente
las caderas de mármol liso y duro,
las partes donde Amor el cetro tiene,
y allí con ojos muertos se detiene.
Admirado la mira y dice: ¡Oh cuánto
Debes, Medor, a tu ventura y suerte!
Y más quiso decir, pero entre tanto
razón es ya que Angélica despierte,
la cual con breve y repentino salto,
viéndose así desnuda y de tal suerte,

los muslos dobla y lo mejor encubre,
y por cubrirse más, más se descubre.

El poema se explica por sí solo, sin requerir comentarios, la descripción es deliciosa y, en ella, nuevamente –como ocurría en el soneto anterior– ponemos en duda la posible inocencia del erotismo de Aldana, más bien nos interesa resaltar ese carácter “pícaro” que encontrábamos en el oxímoron “blanda fuerza”: “los muslos dobla y lo mejor (“las partes donde Amor el cetro tiene”) encubre/ y por cubrirse más, más se descubre”.

Ahora bien, aparte de estos sonetos de tono lúdico, se observan otros de distinto carácter, donde a menudo está presente el neoplatonismo del que antes hablábamos. Así, en el soneto XVI, en medio de un ambiente bucólico, se narra una conversación entre pastores:

“Quedé junto a una haya alta y sombría...”

A partir de aquí, el pastor que nos relata la historia, nos cuenta sus sueños con su amada, Flérída, que, apareciéndosele,

“... un abrazo enamorado
me dio, cual otro agora tomaría”.

Volvemos al juego del amor y al contacto de los cuerpos, pero ahora encontramos un cierto tono melancólico, que también aparece en las tradiciones y corrientes que envuelven a Aldana. El potencial del “cual otro agora tomaría” encierra una gran añoranza: la tristeza de lo que el pastor sabe que ya no es y, acaso, no volverá a ser jamás. El soneto acaba de forma gozosa,

Y allá en el alma dio del caso aviso,
la cual, sin su corpóreo impedimento,
por aquel paso que me vi te juro
que el bien casi sintió del Paraíso

La melancolía vuelve a desembocar en las teorías neoplatónicas: “sin su corpóreo impedimento”. Todo queda explicado en estas palabras,

el alma sólo podrá gozar plenamente en la región de donde vino, en la unión con el uno.

En este sentido, la tónica de los sonetos amorosos de ambiente pastoril es la que vamos advirtiendo: hedonismo, sensualidad, realismo, neoplatonismo, petrarquismo y, en algunos versos e incluso canciones enteras, un explícito carácter erótico, lejos de falsos pudores. Destacable es, asimismo, el aspecto narrativo de los sonetos: a menudo, ya sea a través de diálogos o monólogos, se nos cuenta una anécdota, que da pie a todo el soneto.

Aquí llegados a este punto, quizá convendría señalar la importancia de los paisajes familiares a la niñez y juventud de Aldana. En efecto, no es algo desconocido la añoranza de Francisco por sus orillas del Arno, donde – según Rivers– llevaba una vida horaciana con su hermano Cosme y sus amigos, sobre todo si pensamos que el poeta marchó directamente de Florencia a incorporarse a los tercios de los Países Bajos, que tanto habrían de influir en su poesía posterior hasta llegar a su etapa ascética, convirtiéndose en uno de los poetas de la escuela salmantina. Así leemos:

¡Ay monte, ay valle, ay Arno, ay mi ribera;
cómo vivo yo aquí lloroso y triste!

Estos dos versos de la epístola segunda, dirigida a Cosme, nos recuerdan los versos del soneto X¹¹.

Dos características más de la poesía amorosa de Aldana son el carácter de “ensayo” o “ejercicio” que inspira sus versos de juventud y el uso de ciertas formas coloquiales, del tipo de: “me dice Tirsis mío, no digas esto” (verso cuarto del soneto XVII), “y entonces me dirás, luz, lo que pasa” (último verso del soneto V), “... y me dijo: ‘Amigo, ¡guarte / del mal suceso!’” (últimos versos, trece y catorce, del soneto IX) y todo el soneto XVIII, puro diálogo entre Tirsis y Galatea:

“¿Ya te vas Tirsis?” “Ya me voy, luz mía.”
“¡Ay muerte!” “¡Ay Galatea, qué mortal idal!”

¹¹ El conocido “Nuevo cielo mudar Niso quería”, donde aparecen los sensuales versos “Esto dijo Damón cuando abrazados / los pechos se bañaron juntamente”.

“Tirsis, mi bien, ¿dó vas?” “Do la partida
halle el último fin de mi alegría.”

Y el soneto prosigue sin cambios hasta el segundo terceto, donde los amantes se despiden y se lamentan:

“Tirsis, adiós”. “Adiós, mi Galatea”.
“Tirsis, adiós”. “Adiós, luz de mis ojos”.
“¡Oh lástima!” “¡Oh piedad, sola en el mundo!”.

En todos los sonetos pastoriles de Aldana se pueden hallar los rasgos ya comentados y si hemos dedicado la mayor extensión de este ensayo a estos sonetos es porque consideramos que entre ellos se encuentran, sin lugar a dudas, los mejores de su primera época. Para concluir esta parte, citaremos los que nos parecen más destacados:

Si nunca, del umbroso y cavo seno
saliendo con tu Flora mano a mano,
Céfiro, viste en monte, en prado, en llano
gozar el campo de tu nombre lleno,

desecha ya, por Dios, del mar Tirreno,
si tus orejas hiere el son humano,
un movimiento crudo y tan insano
que el Noto levantó por caso ajeno.

Es el primer soneto en la edición de Rivers y quizá el que presenta el hipérbaton más exagerado entre estos sonetos de juventud: se dirige, al modo como se hace desde la Antigüedad clásica, al Céfiro para que contrarreste el empuje del Noto, estando ello relacionado con la buena navegación de su amada; ahora bien, Céfiro, a quien se dirige el poeta, aparece en el tercer verso y su demanda (“desecha...”) lo hace en el primero del segundo cuarteto. El soneto (XIII) es también notable:

De sus hermosos ojos dulcemente
un tierno llanto Filis despedía
que por el rostro amado parecía
claro y precioso aljófar transparente;

en brazos de Damón, con baja frente,
triste, rendida, muerta, helada y fría,
estas palabras breves le decía

Este soneto presenta, como el X citado, una partida, pero en este caso entre los dos enamorados, de los que los primeros cuartetos presenta un gracioso cuadro, cuya conclusión, a modo de respuesta a las quejas de Filis por su partida, queda en un suspiro de Damón: “besóla, y sólo un ¡ay! Fue su respuesta” acaba este soneto. En el X, en cambio, es Niso el que se va:

Nuevo cielo mudar Niso quería
hacia los rayos de su luz primera
cuando lloroso y triste, a la ribera
del Arno, Damón su amigo le decía.

Sigue el parlamento de Damón, que, en el segundo cuarteto, jura a Niso que prefiere perderlo todo –incluso morir– a no verlo presente y, en el primer terceto, le desea en su viaje toda clase de venturas, para finalizar con

Esto dijo Damón cuando abrazados
los pechos se bañaron juntamente,
diciendo: “Adiós amigo; adiós hermano”.

No nos sorprendería ver en este Niso al propio Francisco, al tener que partir a los Países Bajos.

Una de las corrientes citadas por su influencia en Aldana es la de Benedetto Varchi y la poesía cortesana. En este sentido, algún soneto de Aldana se podría incluir en este tipo de poesía; así, los considera Rivers, que estudia el XXII y XXIII, ambos en italiano, el primero dedicado a la muerte de Lucrecia de Médicis y el segundo en respuesta a uno de Varchi sobre la muerte de doña Leonor; también el poema VIII, octavas en toscano, y la canción II. De entre los sonetos amorosos son pocos aquellos de los que se pueda decir que tienen carácter cortesano, quizá habría que citar el V, que lleva la aclaración “Por un bofetón dado a una dama”, en, en el que el poeta se queja de su acto. Veamos su primer cuarteto:

¡Oh mano convertida en duro hielo,
turbadora mortal de mi alegría,
¿podiste, mano, oscurecer mi día,
turbar mi paz, robar su luz al cielo?

Luego compara a su amada, a la que también llama su luz, con Apolo, el rubio dios, el sol; después del bofetón, Apolo se siente feliz porque su luz alumbra más que la de la amada, oscurecida por el bofetón del poeta, pero el poeta nos augura, tras una exhortación al sol para que aproveche este momento de la debilidad de luz de su amada, que:

Que aún pienso ver, y créeme, luz, muy presto
cual antes a mi luz serena y clara,
y, entonces, me dirás, luz, lo que pasa.

También, el soneto IV podría incluirse en este tipo: el poeta intenta consolar a una dama que ha perdido a su marido, diciéndole que éste se encuentra ahora gozando del cielo, pero la dama no se conforma:

Esto yo dije, y respondiome luego
Ella: revuelve Amor con llama presta
Los extremos y el medio en un instante:

Yo gozo al resplandor del santo fuego
y peno al vivo ardor. Ved qué respuesta
digna que de los ángeles se cante.

En ambos sonetos se advierte una gran influencia petrarquista: en el primero se compara a la dama con el Sol mediante el nexo *luz*, donde la dama recibe un tratamiento parecido al de Laura / P'aura. En el segundo nos aparece el amor desdichado de nuevo, el dolor deleitable, al igual que ocurre en el soneto XX:

Es tanto el bien que derramó en mi seno,
piadoso de mi mal, vuestro cuidado,
que nunca fue, tras mal, bien tanpreciado
como este tal, por mí de bien tan lleno.

Mal que este bien causó jamás ajeno
sea de mí, ni de mí quede apartado;
antes, del cuerpo al alma trasladado,
se reserve de muerte un mal tan bueno.

En estos dos cuartetos el petrarquismo y el neoplatonismo están inequívocamente presentes, y aprovechados para potenciar el erotismo: el mal es un placer eterno.

Por último, nos referiremos a los sonetos “mitológicos” de Aldana, a aquellos sonetos amorosos donde la mitología ocupa un lugar más destacado, pues alusiones mitológicas las hay en muchísimos sonetos. En este sentido, el más representativo es el número II:

Junto a su Venus tierna y bella estaba
todo orgullosos Marte horrible y fiero,
cubierto de un templado y fino acero
que un claro espejo al sol de sí formaba;

El cuadro de los amantes presenta lo ya dicho: Venus tierna y bella frente a Marte horrible y fiero; las oposiciones de contrarios son claras. Marte, dios de la guerra, es el escorpión, de influjo masculino. En el soneto, lo masculino se rinde al influjo femenino, en un claro contraste. El soneto se resuelve sin más complicaciones que exaltar la fuerza del amor, simbolizado en un acto erótico: el beso. En el segundo cuarteto, Venus “un beso encarecido al gran guerrero / fijó...”, beso que

... al fiero dios del duro asunto
hizo olvidar con nuevo ardiente celo.

¡Oh fuerza extraña, oh gran poder secreto:
que pueda un solo beso en sólo un punto
los dioses aplacar, dar ley al cielo!

Asimismo podemos citar, dentro de los que presentan mayor énfasis mitológico, el soneto III, donde se nos dice:

Hase movido, dama, una pasión
entre Venus, Amor y la Natura

sobre vuestra hermosísima figura,
en el cual todos tres tienen razón.

Sin embargo, en muchos otros también aparecen, si bien en menor grado, referencias mitológicas, entre los que citamos: “el rubio dios que nos alumbra el suelo” (soneto V),
“Amigo, ¡guarte/ del mal suceso de Icaro O Faetonte” (soneto IX, últimos versos)
“Alma Venus gentil, que al tierno arquero” (soneto XI)

Sólo nos resta concluir que, si el Aldana ascético es el más conocido —evidentemente, por ser en esto donde alcanza sus mayores cimas— el joven Aldana es también un gran poeta. Es cierto, repito, que el Aldana de la escuela salmantina seguidora de Fray Luis es el mejor, siendo de esta época sus mejores composiciones, tales como la conocida “Epístola a Arias Montano” o los sonetos XXXI (“El ímpetu cruel de mi destino”) y XXXIV (“En fin, en fin, tras tanto andar muriendo”); no obstante, también el joven poeta que canta al amor se nos muestra como un poeta renacentista de características especiales, debido a su contacto directo —durante su niñez y juventud— con la cuna y los grandes maestros del Renacimiento. Aquí es donde hay que buscar una explicación a la diferencia que existe entre Aldana y los demás poetas españoles de su época: la juventud renacentista y, hasta cierto punto, “pagana” de Aldana lo dota de ese sensualismo tan vital que, como hemos visto, se convierte en puro erotismo en algunos sonetos, tal y como sucedía en el comentado “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...” y que, por otra parte, lo aleja, por ejemplo, de un Herrera, con sus tonos melancólicos cantando la esperanza de un amor imposible. Por ello, por su singularidad y su carácter de poco estudiados nos hemos detenido en estos sonetos de Francisco de Aldana.



EL EROTISMO EN LAS NOVELAS DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS



M^a DEL PRADO ESCOBAR BONILLA

María de Zayas y Sotomayor escribió dos colecciones de diez breves novelas cada una, que publicó en 1637 la primera y una década más tarde la segunda, tituladas respectivamente *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*. A pesar del notable éxito que obtuvieron por entonces –fueron reeditadas varias veces antes de finalizar la centuria y se publicaron asimismo numerosas traducciones a varias lenguas durante los siglos XVII y XVIII– las obras de doña María no han gozado de análoga fortuna en la actualidad. Hasta hace bien poco resultaba difícil encontrar una edición moderna, manejable y completa de las colecciones zayescas; nuestros estudiantes tenían a su alcance únicamente una selección de ambas series publicada por Castalia, un volumen más incompleto aún, puesto que suprimía la novela-marco, de Alianza Editorial y una edición muy solvente, aunque sólo incluía las diez novelas de la segunda colección, que apareció en Cátedra hace ya casi veinte años. Afortunadamente en esta misma casa acaba de aparecer también el volumen de las *Novelas amorosas y ejemplares* con lo cual se facilita el acceso a la narrativa de la escritora madrileña¹.

La obra de María de Zayas reúne todas las características configuradoras de ese subgénero designado por Agustín González de

¹ Completo la referencia de las citadas ediciones: María de Zayas y Sotomayor *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*. Selección y prólogo de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza Editorial, 1968; María de Zayas, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Edición y selección de Alicia Redondo Goicoechea, Madrid, Castalia, 1989; María de Zayas, *Desengaños amorosos*, parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto, edición de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, *Novelas amorosas y ejemplares*, edición de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000. En este trabajo todas las citas proceden de las ediciones de Cátedra, en consecuencia tras cada una de ellas se indicará simplemente la inicial N o D, según de qué colección se trate, tras de lo cual aparecerá el número de la página de la que se haya tomado el texto reproducido.

Amezúa con el nombre de “novela cortesana”; por tanto, consideradas superficialmente, sus dos colecciones apenas difieren de cualquiera de las numerosísimas que se fueron publicando a lo largo del siglo XVII, por más que doña María buscando singularizarse pretendiera huir de las denominaciones demasiado manidas y bautizara con el nombre de “maravillas” los relatos que integran el primer volumen (pese a que en el título general no hubiera tenido inconveniente en usar el término “novela”) y llamara “desengaños” a las historias que se narran en el segundo. En definitiva ambos términos por muy extravagantes que parezcan aluden a dos series de novelitas incluidas en una ficción común, que les sirve de marco según el acreditado patrón retórico que, gracias a los cuentos del *Decamerón* primero y a las historias de los *novellieri* un poco más adelante, se divulgó a partir del Renacimiento por todas las literaturas europeas.

No resulta demasiado original tampoco la pretensión reiteradamente expresada por la autora de que sólo el afán de proporcionar al lector una lección moral la ha impulsado a componer sus ficciones. A propósito de todo ello debe recordarse que, pese a la difusión extraordinaria alcanzada por la narrativa española durante los Siglos de Oro, eran muy frecuentes las diatribas que proferían los predicadores, o que podían leerse en los libros religiosos del momento contra las producciones pertenecientes a este género literario, a las cuales solía tacharse de lascivas y de mentirosas. Por ello los novelistas en los prólogos con que encabezaban sus respectivas obras nunca olvidaban recalcar el valor didáctico de éstas, aunque muchas veces tan vehementes protestas de ejemplaridad deban considerarse bastante más rutinarias que profundamente sentidas, pues en realidad tales escritos solían potenciar su carácter de puro entretenimiento muy por encima de cualquier pretensión moralizadora.

Ahora bien, doña María de Zayas inicia su labor declarando que las enseñanzas deducibles de sus relatos van a tener dos fines principales, a saber: defender a las mujeres de la mala opinión en que las tienen los hombres y ponerlas en guardia contra los engaños masculinos. Tal intencionalidad confiere a estas novelas, ya desde sus primeras líneas prologales encabezadas con la sólita invocación “Al que leyere”, un tono beligerante, o por mejor decir, reivindicativo, que las hace peculiares y las distingue. La escritora señala como causa de la mayor parte de los males que afligen a las mujeres las deficiencias de su educación, por lo cual

piensa que tan deplorables circunstancias se remediarían si aquéllas pudieran cultivar su inteligencia mediante una formación adecuada, análoga a la que reciben los hombres. Así, después de haber establecido la igualdad substancial entre las almas de los varones y las de las mujeres, prosigue con gran vehemencia su argumentación en estos términos: “¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros, [...] porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres” (N,160).

Además de por este propósito tan específico declarado por Zayas en la presentación de la primera de sus colecciones, se distingue la narrativa de la autora por la especial atención que concede al marco novelesco. En efecto, los demás escritores del Barroco al enmarcar sus relatos solían buscar únicamente un procedimiento retórico que les permitiera trabarlos entre sí y ofrecérselos al lector como las intervenciones de unos cuantos personajes a quienes una situación determinada —por lo general una tertulia o un viaje— ha reunido ocasionalmente. Las dos colecciones aquí estudiadas presentan asimismo una tertulia —el “honesto y entretenido sarao” (N,534) en palabras de la autora— como aglutinante para las historias particulares, pero la situación marco se desarrolla extraordinariamente dando lugar a una ficción bastante entretenida y desusadamente compleja —cuya trama común encuadra tanto a los relatos de las *Novelas* cuanto a los integrados en los *Desengaños*— en la cual el amor, los celos, así como la sorpresa final de su desenlace atraen la atención de los lectores casi en igual medida que las breves novelas referidas en su seno.

Hay que señalar asimismo otro elemento característico de ambas colecciones; me refiero a la relación —más o menos estrecha según los casos pero siempre perceptible— que se establece entre los personajes de la novela marco y la acción de las novelitas que cada uno de ellos va contando, tal interacción entre ambos niveles narrativos llega hasta el punto de que los ejemplos propuestos en los relatos particulares influyen en la decisión final que adopta Lisis, protagonista del relato enmarcador.

Por último, puede indicarse que el acentuado matiz erótico con que se tratan los asuntos amorosos en estas páginas constituye también un peculiar rasgo definitorio de las ficciones de doña María de Zayas.

Cuando se habla de literatura erótica, o mejor, del erotismo presente en ciertas obras, cualquiera entiende que tal expresión alude a la figuración por medio de la narración, la descripción o el diálogo, de situaciones referentes al amor físico. Como la tolerancia social ante tales representaciones –sean plásticas o literarias– ha variado mucho a lo largo del tiempo y a través de las diferentes culturas, parece lógico suponer que acaso textos tenidos por atrevidos en otras épocas, hoy serían considerados *totalmente inofensivos* y, *viceversa, también resultaría posible encontrar* descripciones de usos amorosos antiguos entonces perfectamente admisibles, que a un lector de hoy se le antojarían decididamente obscenas o al menos, chocantes. Quizás por ello la carga erótica presente en muchos pasajes de los relatos de Zayas, podría pasar inadvertida en la actualidad y, en consecuencia, para apreciar debidamente esta característica se hace preciso atender debidamente al contexto literario en el cual se insertan las historias, que supuestamente han ido narrando los diferentes personajes de la novela marco.

Respecto al punto anteriormente indicado será menester precisar enseguida que las referencias literarias al amor físico en escenas y descripciones notablemente explícitas no constituían una novedad absoluta en la literatura española. Podría recordarse a título de ejemplos bien ilustres el encuentro de Pármeno y Areúsa o las dos apasionadas escenas amorosas entre los jóvenes protagonistas de *La Celestina* (actos VII, XIV y XIX respectivamente), podría aducirse asimismo toda una serie de obras de ambiente lupanario, secuelas de la gran tragicomedia que, con la *Lozana andaluza* a la cabeza, bastarían como demostración de que la literatura de fuerte contenido erótico no era desconocida ni mucho menos durante los siglos áureos.

Ahora bien, después de la obra de Rojas, la textualización del erotismo había quedado relegada por lo común a las obras protagonizadas por pícaros, pícaras y toda laya de gentes de baja extracción social, así que las novelas de carácter italianizante, cuyos personajes eran nobles y ricos, no solían pintar escenas subidas de tono ni entrar en detalles escabrosos cuando trataban asuntos relacionados con la pasión amorosa.

La narrativa de doña María ensancha en gran medida, o rompe decididamente, los límites de tal convencionalismo literario, pues no sólo describe situaciones explícitamente eróticas, que tienen lugar entre criados y demás personajes de las clases inferiores, sino que tampoco las historias

protagonizadas por damas y caballeros pertenecientes a los estamentos más elevados y teóricamente más respetables de la sociedad –historias que por cierto aparecen con mayor frecuencia que las otras en el mundo ficcional creado por esta escritora– ahorran al lector la prolija mención de abundantes referencias sexuales en la vívida y demorada presentación de las relaciones amorosas.

El mundo social en que se desarrolla la tercera “maravilla” titulada *El castigo en la miseria* (N, 253-293) muestra notable analogía con los ambientes propios de la novela picaresca; las situaciones eróticas aparecen en sus páginas referidas por la voz de don Álvaro, uno de los personajes de la novela marco, quien las ofrece a sus oyentes ficcionales desde una perspectiva distanciada e irónica. En el contexto social de moralidad más que dudosa evocado por el narrador, el lector descubre sin asombro el estatus de que disfrutaba el joven don Agustín junto a la viuda (o que por tal se hacía pasar) doña Isidora, ya entrada en años; ella presentaba a este muchacho como su sobrino, pero verdaderamente según se aclara más adelante, “era el galán de doña Isidora, y por comer, vestir y gastar [...] no sólo llevaba la carga de la vieja sino muchas otras[...] Y así pensaba sufrir la del marido”(N, 276). No sorprenden pues demasiado los enredos y trapisondas que en aquel escenario van tramándose; por ejemplo, se lee que, como la señora de la casa acababa de contraer matrimonio en segundas nupcias con el miserable don Marcos, la criada Inés aprovechó la ocasión para sustituirla al lado del mancebo, a quien la mala costumbre de dormir acompañado le tenía aquella noche con alguna pasión; pues como Inés le quería, dijo que iba a ver si había menester algo [...] y fue tan buena su suerte que como Agustín era muchacho, tenía miedo, y así le dijo:

— Por tu vida, Inés, que te acuestes aquí conmigo, porque estoy con el mayor asombro del mundo; y si estoy solo, en toda la noche podré sosegar de temor.

Era piadosísima Inés, y túvole tanta lástima que al punto le obedeció, dándole las gracias de mandarla cosas de su gusto (N, 276).

Si *El castigo de la miseria* fue el primer relato contado en la tertulia de la segunda noche, la “maravilla” que según el texto de la novela marco completó aquella sesión se titula *El prevenido engañado* (N, 295-340) y le correspondió relatarla a don Alonso, otro de los caballeros del grupo de

damas y galanes, que en torno a la convaleciente Lisis se reunía en aquellas frías tardes de diciembre para entretenerla refiriendo historias amorosas.

Pretendía el narrador demostrar con su cuento que la mujer discreta siempre es preferible a la boba incluso en el caso de que ambas deshonren al marido, porque, según arguye la astuta duquesa amante ocasional del personaje central, “¿Cómo sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste el serlo? [...] Y siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones”(N, 331).

El caballero granadino protagonista de *El prevenido engañado* está a punto de casarse en tres ocasiones, pero descubre a tiempo los ardides tramados por las discretísimas señoras de las que sucesivamente ha ido enamorándose. En primer lugar “empleó su voluntad en una gallarda y hermosa dama de su misma tierra, cuyo nombre es Serafina y un serafín en belleza” (N, 295), que se mostró desdeñosa ante los requerimientos del joven, pues prefería a otro galán llamado don Vicente. Pasado un tiempo, sin embargo, éste se alejó y la joven accedió a casarse con don Fadrique, en cuanto sanara de una misteriosa enfermedad, que la tenía muy postrada; como el avisado lector habrá sospechado, la dama estaba embarazada del huidizo don Vicente, por eso dilataba la boda hasta salir de su cuidado. Una noche en que don Fadrique impaciente y celoso, estaba a una esquina [...] adorando las paredes de su enferma señora, vio [...] salir una mujer, que [...] le pareció ser Serafina; [celoso la siguió y presencié cómo] en un aposentillo derribado [...] tragándose unos gemidos sordos, llamando a Dios y a muchos santos que la ayudasen, parió una criatura. Pues, como Serafina se vio libre de tal embarazo, recogiénose un faldellín, se volvió a su casa, dejándose aquella inocencia a lo que sucediese (N. 298).

Don Fadrique recogió a la niña abandonada, la dejó en un convento donde la criaran y educaran a sus expensas y, tras haber enviado a Serafina unos versos en los que le daba a entender que sabía su secreto, marchó a Sevilla. En esta ciudad conoció a una dama viuda y aunque el granadino estaba “escarmentado del suceso de Serafina, no por eso rehusó el dejarse vencer de la belleza de doña Beatriz, que este es el nombre de la bellísima viuda” (N, 301).

También en este caso se dilata el matrimonio, porque la recatada señora había prometido por respeto a su difunto marido no casarse hasta que no pasaran tres años y todavía quedaba un año de duelo. Don Fadrique

se conformó con estas condiciones y se dispuso a esperar todo ese tiempo cortejando honestamente a su dama. Cuando ya habían transcurrido seis meses, una noche en que don Fadrique se había acercado a mirar por la puerta entreabierta de la casa de su amada, se atrevió incluso a entrar en ella sin ser visto por la servidumbre y así pudo espiarla, mientras se encontraba en su cuarto rodeada de sus criadas. Luego, “viendo que doña Beatriz se había entrado a acostar, se bajó al portal para irse a su casa, mas fue en vano porque el cochero [...] había cerrado la puerta de la calle” (N, 307).

Esta circunstancia convierte al protagonista de la historia en sorprendido testigo accidental de las liviandades secretas de tan respetable señora. Efectivamente, cuando ya toda la casa estaba sosegada, doña Beatriz salió de su alcoba en *déshabillé* –por cierto, que el narrador se explaya en la descripción minuciosa del sugestivo aspecto que ofrece la dama tan sucintamente vestida (N, 307-308)– para ir a visitar a un negro, que yacía postrado en la cama. Don Fadrique comprendió que se trataba del esclavo sexual de la hermosa e insaciable viuda, cuando le oyó increparla:

– ¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate y déjame ya a mí, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa. (N. 310)

Como era de esperar los sucesos de aquella noche sirvieron de escarmiento al enamorado galán, que se marchó a Madrid, donde también fue objeto de las burlas de la muy ingeniosa doña Violante, que se relatan con todo lujo de detalles escabrosos (N, 325-329).

Después de permanecer dieciséis años en Italia volvió don Fadrique a España y no lejos de Barcelona se vio requerido por una bella duquesa, que al verle pasar le mandó llamar y tras haberle invitado a su casa le dijo: yo estoy tan aficionada a vuestro talle y entendimiento que he de hacer por vos lo que jamás creí de mí [...].

Después de haber comido y jugado un rato convidándoles la soledad y el tiempo caluroso, pasaron con mucho gusto la fiesta, tan enamorado

don Fadrique de las gracias y hermosura de la duquesa que ya se quedara de asiento en aquel lugar, si fuera cosa que sin escándalo pudiera hacer (N. 331).

La explícita sexualidad de los personajes femeninos, según hemos visto que se muestra en la cuarta “maravilla”, algunos de cuyos pasajes acabamos de comentar, puede interpretarse como un conato de subversión ante el discurso masculino dominante en la sociedad y en la literatura del momento.

El otro volumen de relatos de la autora se publicó en Zaragoza en 1647 con el título de *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, sin embargo, posteriormente se suele llamar a esta obra *Desengaños amorosos*, utilizando el nombre con que doña María por boca de su personaje designa las historias que lo constituyen; de tal manera se subraya su autonomía respecto de la colección anterior. Pienso, no obstante, que resulta muy difícil perder de vista la voluntad unitaria con que ambas series fueron compuestas e incluidas en el mismo marco narrativo, lo cual no impide por supuesto que puedan señalarse diferencias bien perceptibles entre ellas.

La primera de tales diferencias afecta a la propia novela marco, pues el desarrollo de ésta a partir del segundo volumen altera por completo las previsiones con que sus personajes cerraban el libro anterior; en efecto, al acabar las *Novelas*, habían quedado de acuerdo los contertulios para reanudar sus reuniones el día uno de enero en que “se habían de desposar don Diego y la hermosa Lisis” (N, 534). Ahora bien, la voz narradora que asume el relato del marco ficcional comienza el segundo volumen dando cuenta de las circunstancias adversas —nueva y más grave enfermedad de la protagonista— que habían llevado a posponer durante más de un año la anunciada continuación de los saraos. Cuando al fin vuelven a congregarse los personajes, Lisis haciendo uso de sus prerrogativas como anfitriona y organizadora de la tertulia, estableció que quienes refirieran las nuevas historias fueran de únicamente las damas y que cada cuento debía encerrar un desengaño encaminado a despertar el recelo de las mujeres ante las promesas casi siempre mentirosas de los hombres.

Con tales premisas no es de extrañar que en esta última colección predominen las novelas que narran sucesos sangrientos y presentan finales desgraciados. En los “desengaños”, al revés de lo que era norma general en la narrativa de la época, el matrimonio entre los protagonistas, lejos

de suponer la feliz solución de sus amores, constituye con frecuencia el comienzo de una vida desdichada para la dama, quien aunque sea inocente se ve sometida a terribles castigos –como en *Tarde llega el desengaño* (D, 227-255) o en *La inocencia castigada* (D, 265 – 292)– e incluso recibe la muerte de manos de su marido, según se relata en *El verdugo de su esposa* (D, 199- 225) o en la última de las novelitas titulada *Estragos que causa el vicio* (D, 269-500).

En las novelas de esta segunda parte se encuentran dos tipos de personajes femeninos muy diversos: la dama honestísima, víctima inocente de algún desalmado y la mujer decidida, que intenta superar por cualquier medio los obstáculos que le impiden gozar de su amor. A la última clase de heroínas pertenece doña Isabel Fajardo, la protagonista de *La esclava de su amante*, que disfrazada de esclava mora había llegado a parar a casa de Lisis y recibe de ésta el encargo de abrir la serie de “desengaños” refiriendo su propia historia.

La novela que cierra la obra, contada por Lisis presenta ambos caracteres: en doña Magdalena, la esposa inocente apuñalada por su marido y en doña Florentina, su hermanastra, la amante apasionada, que todo lo arrolla con tal de lograr el amor de este mismo caballero, de quien se había enamorado cuando acompañaba a los novios y escuchaba las razones con que don Dionís declaraba su amor a doña Magdalena. Es aquélla misma quien al comienzo de su relato autobiográfico describe el despertar y los progresos de su pasión:

Asistíala yo algunas noches [...] al principio, contenta de ver a doña Magdalena empleada en un caballero de tanto valor como don Dionís, al medio, envidiosa de que fuese suyo y no mío, y, al fin, enamorada y perdida por él. [...] Y más rabioso fue este mal en mí, porque no podía salir de mí, ni consentía ser comunicado, pues todo el mundo me había de infamar de que amase yo lo que mi amiga o hermana amaba. Yo quería a quien no me quería, y éste amaba a quien yo tenía obligación de no ofender. (D, 486- 487).

Así las cosas, cuando doña Magdalena contrajo matrimonio, doña Florentina fue a vivir con los recién casados, por eso encontró ocasión para declarar sus sentimientos a don Dionís, quien ante la regocijada sorpresa de la joven correspondió calurosamente a su declaración: “Y

añudándome al cuello los brazos, me acarició de modo que ni yo tuve más que darle, ni él más que alcanzar ni poseer. En fin, toda la tarde estuvimos juntos en amorosos deleites” (D, 491). A partir de este momento se establece en la noble mansión una situación adulterina, que persiste durante cuatro años, a lo largo de los cuales, según la propia doña Florentina, la agraviada esposa “jamás sospechó en mí; lo uno por el gran recato con que andábamos, y lo otro por la gran confianza que tenía de mí” (D. 492). Tampoco en tan largo periodo dan muestras de arrepentimiento los satisfechos amantes; sólo las duras advertencias de un confesor, hacen ver a la dama el pecado en que vive y tienen fuerza bastante para intranquilizar su conciencia.

La protagonista arrastrada por su pasión encuentra plausible la solución que le propone su doncella y confidente a quien ha pedido consejo: “Que muera doña Magdalena” le responde y añade, “más vale que lo padezca un inocente, que se irá a gozar de Dios con la corona del martirio, que no que tú quedes perdida”. Así pues, Florentina consiente en dejar que calumnien a su hermana, para que don Dionís la asesine; claro que no todo sale según sus designios, porque el caballero enfurecido degüella a todos los moradores de su casa y después se suicida (D, 493- 499).

Y es que, según indica Juan Goytisolo:

Las heroínas zayescas no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre; es decir, no sólo son deseadas, sino que de sean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo.²

Afirmación, que, como ya se ha visto, sólo se puede aplicar a una parte de los personajes femeninos diseñados por la autora; pero que así y todo, refleja una característica muy peculiar de la escritura de doña María, como es esa perspectiva verdaderamente nueva y disonante respecto del resto de la novela en el siglo XVII sobre la función narrativa encomendada a las mujeres.

² Juan Goytisolo, “El mundo erótico de María de Zayas” en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1877, pp. 96-97.



LA LITERATURA ERÓTICA DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA



VICTORIA GALVÁN GONZÁLEZ

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal (O. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*).

Cuando hablamos de la literatura del siglo XVIII en España de forma prejuiciada se piensa en determinados patrones genéricos asociados a los valores de la Ilustración, entendida ésta cómo la defensa del progreso, de la razón o de las diferentes conquistas del saber humano. En este sentido, entre los géneros prototípicos se hallarían la novela pedagógica, la comedia burguesa o la poesía de la naturaleza o filosófica. Pero también en una rápida mirada al panorama literario de la centuria asoman la poesía de corte rococó, la comedia sentimental o un texto como *Las Noches lúgubres*. Lo cierto es que la literatura dieciochesca, en palabras de G. Carnero¹, está atravesada por dos caras: una marcada por la razón, y otra en penumbra, que mira al lado irracional. Desde esta perspectiva, la literatura de temática erótica se explicaría por la diversidad de territorios por los que transita la literatura del siglo XVIII, sin que ello signifique su adscripción concreta a alguno de los dos frentes aducidos por Carnero, para quien el siglo XVIII es complejo, rico, vivo y diverso. En la práctica se observan dos tendencias evidentes: la que trata la poesía de temática convencional, que oculta los más íntimos deseos bajo la apariencia del decoro, y la que aborda el tema amoroso en sus aspectos sexuales.

¹ G. Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March y Cátedra, Madrid, 1983, pág. 16.

Por tanto, esta complejidad incluye la poesía de temática erótico-sexual, ampliamente cultivada por autores bien conocidos, como Nicolás Fernández de Moratín, Juan Pablo Forner, Félix María de Samaniego, Iglesias de la Casa o Tomás de Iriarte, entre otros. Para ser precisos no puede hablarse de desatención por parte de la crítica, a la luz de la publicación de antologías², de obras concretas y de estudios individuales. En ellos se afirma la naturaleza marcadamente sexual, el énfasis puesto en la expresión de los más íntimos placeres y la apología de los goces prohibidos, junto a la presencia de una sensualidad levemente esbozada. Todo ello provocó la airada respuesta de M. Menéndez Pelayo³, que lanzó sus anatemas por considerar este tipo de literatura una mancha y una afrenta para aquel siglo. Esta reacción parece excesiva toda vez que se trata de una producción difundida por vía manuscrita y secreta, que se desarrollaría en espacios particulares, tales como salones o tertulias. En cualquier caso, los estudios realizados hasta el presente apuntan hacia una circulación en ámbitos restringidos, sin obviar la recurrente presencia de esta temática en el marco de la literatura popular. Al respecto, Mario di Pinto⁴ hablaba de lo “obsceno burgués” para referirse a un código individualizado, alternativo en la lengua y en la literatura, que por primera vez transgredía las pautas de conducta y la norma lingüística vigentes. Aunque habla de una transgresión social, no desde una dimensión lingüística. Subraya el mismo crítico que se trata de una literatura espejo de los cambios sociales en el plano de las costumbres morales y cívicas en virtud de las transformaciones ideológicas ocurridas en la sociedad española del Setecientos.

En conjunto, en un rápido recorrido por las creaciones más notables, se observa la exhibición de un rico muestrario de anécdotas o situaciones picantes de mayor a menor grado, en las que se propone la desmitificación de determinadas convenciones sociales, de la conducta femenina y masculina, de personajes mitológicos, de personas vinculadas

² X. Domingo, *Erótica hispánica*, París, 1972; J. M^a Díez Borque, *Poesía erótica. Siglos XVI-XIX*, Siro, Madrid, 1977; R. Reyes, *Poesía erótica de la Ilustración*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1989.

³ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, V, CSIC, Madrid, 1963.

⁴ M. Di Pinto, “L’osceno borghese (note sulla letteratura erótica spagnola nel Settecento)”, en *I codici della trasgressività in area spanica*, Actas del Congreso de Verona, 1980, págs. 177-179 y 182-192.

al mundo religioso, del matrimonio. Todo ello presentado en clave burlesca con abundantes dosis de humorismo. Domina en estas composiciones un tono marcadamente desacralizador de las imposiciones y los rigores de la moral ortodoxa en materia sexual. La literatura de estas características desde los primitivos poetas griegos ha estado acompañada de elementos inmersos en el universo de la risa y el desenfado con la pretensión de hacer ostentación sin conciencia de culpa de todas aquellas pulsiones que afectan al género humano.

Entre otros ejemplos que podemos traer a colación, en el poema “Acteón y Diana”, de José Antonio Porcel (1715-1794), se reproducen todos los tópicos propios de la desmitificación de historias mitológicas, que desde el Renacimiento llevaron a cabo Diego Hurtado de Mendoza, Quevedo en *La Fortuna con seso y la hora de todos* o la propia poesía del siglo XVIII. El tema propuesto aquí hunde sus raíces en la *Metamorfosis* ovidiana, referente obligado en la literatura erótica, que incluye también otros textos del autor. Esta fábula será recreada por autores como Cristóbal de Castillejo o Mira de Amescua. Como se sabe, la Academia del Trípode en la primera mitad del siglo XVIII abordará en sus creaciones la mitología clásica, en la estela gongorina y garcilacista. El propio Porcel es conocido por su extenso poema el *Adonis*. En consecuencia, el hecho preciso de escoger un tema mitológico clásico en versión erótica (notables son los casos de pinturas de estilo rococó en esta línea, como Boucher o Watteau, entre otros) no haría más que abundar en la concepción imitativa de la poesía española dieciochesca, tanto en la etapa de pervivencia del gusto barroco, como en las directrices marcadas por el Neoclasicismo. Es éste un aspecto insoslayable a la hora de situar la poesía de temática erótica en el contexto de la literatura de su tiempo, dada la presencia de otras posibles influencias, como la tradición clásica o la literatura francesa, italiana e inglesa, bien conocidas estas últimas en la España del XVIII.

El poema aprovecha la temática ovidiana para subrayar los aspectos más picantes del descubrimiento de Diana desnuda por parte de Acteón, quien sufre el castigo de la casta diosa al transformarse en “cornudo venado” y ser despedazado por sus perros. El poeta al reescribirla ofrece una versión más realista y desenfadada de los hechos a partir de los datos que se desprenden de la tradición mitológica de la fábula. No se separa en ningún momento de las funciones asignadas a Diana y a Acteón y de las líneas centrales de la historia. Pero propone

datos contrarios al afirmar que Diana es “hija de Jove (un borracho)” o al poner en boca de Acteón estos versos⁵:

“Vanos son esos trabajos,
ninfas”, dice; “no gritéis,
ni vuestros típles me alcéis,
que yo busco vuestros bajos.
“Mi brazo es de todas mangas,
por feas no os aflijáis,
que yo porque lo sepáis,
también suelo cazar gangas.
“Porque vea, no hayas pena,
Diana, tus cuartos menguantes,
Que mis cuartos son bastantes
Para hacerle luna llena”.

No debe olvidarse que estamos en el ámbito genérico de la fábula burlesca, en la que prima la voluntad de rebajar y disminuir el modelo. En palabras de G. Genette⁶, se trata del procedimiento conocido como travestimiento burlesco, de dilatado cultivo en las letras europeas, en el que se reescribe un texto noble, manteniendo su acción, pero aplicándole una elocución diferente; es decir, un estilo más coloquial o vulgar y sustituyendo los detalles más serios por otros más cercanos, familiares y modernos. En definitiva, el resultado textual se naturaliza y actualiza. Aquí puede verse cómo se introducen detalles ausentes del texto original, como los citados en los versos precedentes. Podría afirmarse que similar proceso se hace extensivo a otros poemas de diferente temática dentro del marco de la literatura erótica, en los que la voz del poeta recorre todas las posibilidades del tópico “el mundo al revés” desde la perspectiva de los géneros serios.

En la línea habitual de la modalidad de la fábula, el texto concluye con la consabida moraleja, que aquí se reviste de una pátina sexual y misógina, como rezan los versos siguientes:

⁵ R. Reyes (ed.), *Poesía erótica de la Ilustración. Antología*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1989, pág. 34. A partir de aquí las citas de poemas eróticos remitirán a esta edición, salvo las que recojan los versos de Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte o Félix María Samaniego, que se indicarán en nota.

⁶ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, págs. 75-78.

“Acteón escarmientos os procura;
Que a una casta deidad (si ennoblecidos
Deben los riesgos ser apetecidos)
Dio un sentido, y ya llora su locura.
“Sólo en la vista tuvo su delicia,
Y se vio, cual lo ves, muerto, deshecho,
Bruto y con astas; pero no lo dudo,
“Pues cualquiera mujer que se codicia
(Sea la mejor), lo deja a un hombre hecho
Un pobre, un bruto, y lo peor cornudo” (págs. 34-35).

Otro poeta posterior, Juan Bautista Arriaza (1770-1837) también cultiva la temática mitológica en “Transformaciones de Venus”, en el que ofrece un recorrido por las varias y múltiples caras de la diosa (Venus niña, Venus fina, Venus turgente, Venus primitiva, Venus constante, Venus voltaria, Venus sensible, Venus nocturna, Venus bonita, Venus pareja, Venus picante, Venus gentil, –“¡quien no aplaude a Venus chinga!– y Venus divina) con función adoctrinadora para la juventud. Aquí la cambiante naturaleza de la divinidad ha de servir de ejemplo, porque como aclara hacia el final la voz de Vulcano:

... en mil maneras
es grata la juventud,
mas sus gracias son quimeras,
sin llevar por compañeras
la modestia y la virtud” (pág. 127).

Estos dos ejemplos se incardinan en las prácticas habituales de la *literatura dieciochesca*: renovación de la lírica de acuerdo con los patrones literarios clásicos; la vinculación de la poesía a la defensa de la verdad y la corrección moral. La literatura, aunque se sitúe en el plano de la burla y la inversión o subversión de modelos, persigue, en última instancia, la reconducción hacia el horizonte de la virtud y la prevención de los errores en materia amorosa en una suerte de “reprobatio amoris” moderna. Con respecto al tratamiento de la mitología pueden aducirse otros varios ejemplos literarios como los conocidos versos de Félix María Samaniego.

Por otra parte, la diosa Venus inspira otra clase de poemas, más cercanos a la vida cotidiana e inmediata, lejos del Olimpo de los dioses paganos. El retrato femenino, motivo recurrente en la poesía amorosa,

constituye un aspecto tangencial o el núcleo central de ciertos poemas, en los que se advierte la complacencia en la percepción visual de las distintas partes del cuerpo, con especial énfasis en las fantasías que provoca en el espectador masculino. La mujer se convierte en incitadora de los deseos del ojo que la disecciona. Se nos muestra el cuerpo femenino de forma fragmentaria, al igual que sucede desde la poesía de signo petrarquista, pero aquí sin los límites y obstáculos que marcan el decoro y el pudor. Se trata, de nuevo, de una inversión de los retratos al uso en la poesía seria o de tono más solemne. Así en un texto anónimo, reproducido en la antología citada, titulado “Perfecciones que debe tener una mujer”, se lee:

Estrecha la boquita y la cintura
 Estrecho el canalón de la dulzura,
 Lo más oculto y menos ignorado,
 Mas no quiero nombrarlo, que es pecado.
 Los muslos carnositos, gordo el cuello,
 Y palpadito sea también aquello
 Que es la boca de aquella que, aunque casta,
 Más que madre de Venus, es madrastra (pág. 17).

Finaliza el poema con unos versos poco halagüeños para el conjunto del sexo femenino toda vez que hermosura semejante “como el fénix, se ha de llamar rara” (pág. 18).

No conviene olvidar que estamos ante un tipo de literatura “machista”, aspecto subrayado por E. Palacios Fernández cuando analiza *El Jardín de Venus* de Samaniego. Actúa, tanto aquí como en otros textos poéticos, un factor de disminución y de degradación de un motivo objeto de veneración, la belleza femenina, en buena parte de la poesía amorosa en versión seria, aunque esta aseveración pueda matizarse. Se advierte que la pretendida liberación que entraña la literatura erótico-sexual, al presentar una mayor proximidad y familiaridad con el cuerpo femenino, puede traducirse en una relación de desigualdad, similar a la observada en los patrones genéricos que transgrede. En ambos casos, el cuerpo de la mujer es aprehendido en términos de posesión y de idolatría desde una visión exclusivamente masculina. Asimismo, se advierte en el poema citado la exigencia de un canon de belleza determinado como requisito ineludible para que el sujeto femenino sea susceptible de ser amado y deseado. Por otra parte, sí se aprecia una subversión de los rasgos físicos

inherentes a la lírica seria, que mantiene una posición de distanciamiento con respecto al cuerpo. En conclusión, el tratamiento de la mujer en estas composiciones eróticas ofrece un notorio afán por subrayar la incitación al placer masculino, como puede verse en otro poema de José Iglesias de la Casa (1748-1791), titulado “La reconciliación en octavas jocoserias, que ganaron el premio de poesía lúbrica en la Academia Venérea de Humanidades, establecida en el Parnaso a escondidas de las castas musas”:

Llevaba tan delgada vestidura,
Que casi estar desnuda parecía.
La ágil cadera, el muslo, la cintura,
Todo el lienzo sutil lo descubría.
Dos hemisferios de gentil hechura,
En que un rollizo globo se partía,
Formaban tiernos y elevados bultos
Que no pudo el cendal tener ocultos.

Arrebatado del impulso ardiente
De la imaginación y los sentidos,
Salió el joven gallardo, y de repente
Con brazos amorosos y atrevidos
Ciñó a la ninfa, señaló en su frente
La estampa de los labios encendidos,
Y el dulce fuego que alteró sus venas (págs. 65-66).

Aunque en la mayoría de los casos es la belleza femenina el factor que estimula el deseo sexual, en algunos versos la fealdad también funciona con idéntico fin, como en esta composición de Tomás de Iriarte⁷:

Eres negra como un grajo
Y más fea que el hambre,
Pero tienes junto al culo
Un gusto de azúcar cande.

Me tendistes en el suelo
Como si fuera una perra,
Y con esos cojonazos
Me lo llenaste de tierra.

⁷ T. De Iriarte, *Poesías más que picantes*, Ultramarino, Las Palmas, 1992, pág. 29.

Otros motivos recurrentes bajo la égida venusina son la potencia sexual masculina y el deseo sexual femenino, vertidos en versos protagonizados por personajes variopintos: pastores, aldeanos, personajes del anacreontismo lírico, burgueses, nobles o caballeros galantes. Todo ello sazonado con buenas dosis de humorismo, con tono satírico o con la sensualidad más abierta y descarnada. Con respecto al hombre, abundan aquellos versos en torno a la exhibición del miembro viril y su tamaño, la persistente erección y, en consecuencia, la predisposición al acto sexual o a la masturbación. Tanto en estos motivos concretos, como en otros posibles, no se contempla la originalidad, pues pueden escudriñarse en la tradición erótica-sexual la continúa alusión a los atributos y a las habilidades masculinas. Se trata de asuntos que, a todas luces, han de reiterarse en la medida que se habla sobre lo innombrable, lo prohibido, lo oculto desde las esferas del decoro y la autocensura y de todo aquello que en materia sexual forma parte del imaginario popular. En palabras de M. Bajtin⁸, la orientación hacia lo bajo es propia de la alegría popular y del realismo grotesco. Este descenso a la parte inferior del cuerpo siempre viene acompañado del exceso, la risa o la ridiculización, como puede advertirse en la mayoría de los poemas de esta naturaleza en cualquier época literaria.

Entre los múltiples ejemplos al respecto, se hallan versos de *El Jardín de Venus*, de Félix María Samaniego, como los siguientes del poema “El país de afloja y aprieta”:

*Ésta es la capital de Siempre-meta,
País de afloja y aprieta,
Donde de balde goza y se mantiene
Todo el que a sus costumbres se conviene.
-¡He aquí mi tierra!, dijo el viandante
Luego que esto leyó, y en el instante
Buscó y halló la puerta
De par en par abierta.
Por ella se coló precipitado
Y viose rodeado,
No de salvajes fieros,
Sino de muchos jóvenes en cueros,*

⁸ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Con los aquéllos tiesos y fornidos,
Armados de unos chuzos bien lucidos,
Los cuales le agarraron
Y a su gobernador le presentaron.
Estaba el tal con un semblante adusto,
Como ellos, en pelota; era robusto
Y en la erección continua que mostraba
A todos los demás sobrepujaba.
Luego que en su presencia
Estuvo el viajero,
Mandó le desnudasen, lo primero,
Y que con diligencia
Le mirasen las partes genitales,
Que hallaron de tamaño garrafales
La verga estaba tiesa y consistente,
Pues como había visto tanta gente
Con el vigor que da Naturaleza,
También el pobre enarboló su pieza⁹.

La obra del fabulista está salpicada de frecuentes alusiones a la erección del miembro viril y a escenas de sexo explícito, como por ejemplo, los “cuentos” titulados: “El cañamón”, “El onanismo”, “Los gozos de los elegidos”, “Las entradas de tortuga”, “Los nudos” o “Las bendiciones de aumento”, entre otros. “El miembro incansable”, anónimo, o “Lo que es y lo que será”, de José Vargas Ponce, son otros textos en esta línea temática, que reproduce R. Reyes en su citada antología.

Con respecto a la mujer, estas poesías ofrecen una amplia galería de mujeres: esposas insatisfechas o insinuantes, solteras atrevidas o púdicas, viudas ardientes, ataques a las mujeres ancianas, prostitutas o monjas lúbricas. En la medida en que los oponentes masculinos solicitan los favores sexuales de ellas, éstas corresponden desde la entrega inmediata hasta las múltiples facetas del cortejo y el juego amorosos, cuando no son ellas las que toman la iniciativa. En este sentido, se explotan las posibilidades de la respuesta sexual de la mujer, desde el rechazo hasta la incontinencia, en un plano de absoluta libertad, al margen de los constreñimientos y de las prohibiciones que se imponen a la sexualidad

⁹ F. M^a Samaniego, *El Jardín de Venus*, ed. de E. Palacios Fernández, A-Z Ediciones/Memorias Corporales, Madrid, 1991, págs. 33-34.

femenina. Operan aquí algunas ideas que circulan sobre el comportamiento sexual de la mujer promovidas por determinadas teorías o por el imaginario popular, cuales son el desenfreno y la eterna insatisfacción femenina. Al respecto, la medicina había difundido la necesidad biológica del placer en la mujer para una óptima procreación, afirmación que potenció la creencia en la voracidad femenina. Las autoridades religiosas y seculares ante el temor del libre ejercicio de la propia sexualidad impusieron límites muy estrictos para el sexo, siempre en el marco de la institución matrimonial con exigencias diferenciadas para ambos sexos. No debe obviarse, por otra parte, que en estas composiciones actúa la voluntad de atacar aquellos tabúes percibidos en los códigos literarios oficiales, en la literatura amorosa seria, como se advierte desde el Siglo de Oro en aquellas modalidades genéricas que subvierten el orden establecido con el recurso a la deformación grotesca, a la parodia o a la comicidad desmitificadora. De esta suerte, al abordar la intervención femenina se proyectan todos los mitos, positivos o negativos, que se han construido desde el inconsciente masculino. Por ejemplo, en el siguiente poema anónimo, extraído del *Album de Priapo*, se juega con el recurrente motivo de la voracidad femenina:

LA MOZA BIEN TEMPLADA

Caliente una mozuela cierto día,
 En tanto que su madre en misa estaba,
 Llena de miedo y de inquietud dudaba
 Si a su querido bien se lo daría.
 Por miedo si preñada quedaría
 Al mozuelo sus ansias no acordaba,
 Y lleno de pasión la consolaba
 Diciendo que al venir lo sacaría.
 Fueron tan poderosos los ataques
 Que por fin consiguió verla en el suelo;
 Y ella dijo al venir de los zumaques:
 “¡qué dulce es la sustancia del ciruelo!
 Por tu vida, mi bien, que no lo saques
 Y más que llegue la barriga al cielo” (pág. 22).

En relación con los roles asignados a hombres y a mujeres, aparece el tema del matrimonio, las relaciones prematrimoniales y, en general, todo lo relativo a las parejas. Desde aquí se ofrece una amplia gama de

motivos, que recorren las varias circunstancias de los encuentros amorosos (ambiente sensual, retozos amorosos, momentos previos al encuentro sexual, sexo explícito, etc.). Hallamos parejas de enamorados que se entregan con fruición al placer, con las reticencias de las damas al sexo, con amores ocasionales, con matrimonios en los que la mujer solicita más ardor por parte del marido, que suele ser a veces un anciano, un impotente o un varón con atributos insuficientes, o el adulterio con un subtema frecuente cual es el de los cornudos. Valgan como ejemplo los siguientes versos de Tomás de Iriarte:

Señor don Juan, quedito, que me enfado:
Besar la mano es mucho atrevimiento;
Abrazarme... no, don Juan, no lo consiento.
Cosquillas... ay Juanito... ¿y el pecado?
 Qué malos son los hombres..., mas, cuidado,
Que me parece, Juan, que pasos siento...,
No es nadie..., pues despachemos un momento.
¡Ay, qué placer... tan dulce y regalado!
 Jesús, qué loca soy, quién lo creyera
Que con un hombre yo... siendo cristiana,
Mas... que... de puro gusto... ¡ay... alma mía!
 ¡ay, qué vergüenza, vete... ¿y aún tienes gana?
Pues cuando tú lo pruebes otra vez...,
Pero, Juanito, ¿volverás mañana? (pág. 77).

Como se afirmó más arriba, los protagonistas pertenecen a un espectro social amplio, popular y culto: personajes rústicos, urbanos, cortesanos, nobles o del ámbito mitológico. La variedad incluye, asimismo, la presencia del mundo eclesiástico, con frailes, curas, abadesas, monjas, novicias. Constituyen un apartado nada desdeñable en la mayoría de las antologías, abundante en el caso concreto de *El Jardín de Venus* de Félix María Samaniego, con la manifiesta intención de introducir la burla en el mundo clerical. Las raíces de esta temática pueden espigarse desde la Edad Media hasta la Edad Moderna. En palabras de E. Palacios Fernández, al analizar el libro de Samaniego:

La connivencia entre damas y clérigos resulta explosiva, según el narrador: “¡Qué no discurren frailes y mujeres!”. El estado religioso protagoniza la mayor parte de los

episodios. Esto responde a una conocida tradición literaria, que a su vez refleja una realidad social largamente mantenida. Junto a clérigos de virtud acrisolada, la historia nos recuerda sucesos de eclesiásticos de reconocida incontenencia. Basta repasar el libro *La lujuria del clero según los concilios* para comprobar la antigua preocupación de la Iglesia por este motivo: curas que conviven con barraganas, obispos con queridas, arciprestes, como el de Hita, de vida alegre, frailes rijosos, y sobre todos, los procaces e incultos legos, más dados al servicio de Venus y a llenar copiosamente su andorga que a la atención del culto divino (pág. 18).

En estas escenas se mezcla literatura y realidad, con el añadido de la nota anticlerical, de dilatada presencia en las letras hispanas. Cabe añadir los resortes del imaginario social¹⁰ con respecto al clero en el propio siglo XVIII, de qué manera se percibe este estamento; esto es, un segmento social poseedor de privilegios, útiles socialmente, que ostenta ciertas compensaciones por su diferencia con respecto al mundo laico, por su renuncia a actividades satisfactorias, como la sexualidad, la riqueza o la diversión. Así cuando el imaginario piensa en el clérigo de vida reproachable lo presenta en una conducta apegada a los modos de vida seglar. Obvio resulta que semejante proceso de construcción imaginativa social sobre el clero persiste desde tiempos inmemoriales, convirtiéndose en una tendencia habitual en la literatura burlesca y cómica, como sucede en la poesía que comentamos.

El erotismo más suave y refinado también hace acto de presencia en buena parte de la poesía seria o que discurre por los patrones del anacreontismo rococó, del bucolismo, con versos que rezuman una sensualidad más sutil, no ajena a la insinuación carnal. Estas razones de evidente ambigüedad taxonómica explican la inclusión en estas antologías de poemas abiertamente sexuales junto a otros más contenidos, aunque de similar efecto. Así se reproducen textos de *Besos de Amor* de Meléndez Valdés, el más acabado ejemplo de esta modalidad poética, o de otros

¹⁰ Véase L. C. Álvarez Santaló, “Vivir como un cura. Algunas precisiones cuantitativas respecto al imaginario social sobre el clero en el siglo XVIII”, en F. J. Aranda Pérez (coord.), *Sociedad y élites eclesiásticas en la España Moderna*, Colección Humanidades, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, págs. 101-147.

creadores que secundan el anacreontismo. La atmósfera, los personajes, las situaciones, el léxico presentan escenas variadas en las que tras el ritual del cortejo y la galantería afloran los deseos más ocultos. No debe olvidarse que se define la poesía rococó¹¹ como una prolongación del mundo pastoril renacentista con el añadido del elemento sensual y erótico, en la línea de los pintores Watteau, Boucher o Fragonard. Se trata de una literatura animada del placer hedonista, sensual, ambientada en un contexto contemporáneo a partir de los lejanos versos lúdicos de Anacreonte.

Mención aparte en la poesía erótico-sexual del siglo XVIII merece el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, que circuló en forma manuscrita y fue prohibido por un decreto de la Inquisición en 1777. No se editó hasta 1898. Su hijo Leandro no lo menciona en la biografía que redactó sobre su padre. R. Menéndez Pelayo lo califica de esta manera: “una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista, de la moral utilitaria y de la teoría del placer”¹². Para la crítica que se ha ocupado de este texto los ataques del erudito montañés resultan excesivos. En opinión de D. T. Gies¹³, Moratín no fue tan heterodoxo al abordar la vida de las ramerías madrileñas, pues recurre a los mismos planteamientos de los que hace gala en otras creaciones cuyas supeditadas a las exigencias de ciertas reglas y normas. Por otra parte, I. M. Zavala¹⁴ subraya la superposición a un género serio de otro oculto, que encubre transgresiones y licencias en la línea de *Il puttanesimo moderno con el novísimo parlatorio, Il puttanesimo romano, o vero Conclave generale delle puttane della Corte*, atribuido a Gregorio Leti, y *Le pornographe*, novela de Restif de la Bretonne.

¹¹ Véanse J. Arce, *La poesía del Siglo Ilustrado*, Alambra, Madrid, 1981; J. Herrero, “The Rococó pastoral: Versailles’s eroticism in the poetry of Meléndez Valdés”, en *Estudios Ibero-Americanos*, 1 (1975), págs. 211-225; J. H. R. Polt (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1986 y *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Universidad de Oviedo y University of California, Oviedo y Berkeley, 1987.

¹² M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, V, CSIC, Madrid, 1963, pág. 304.

¹³ D. T. Gies, “El cantor de las doncellas y las ramerías madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las putas*”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Toronto Press, Toronto, 1980, págs. 320-323.

¹⁴ I. M. Zavala, “Viaje a la cara oculta del Setecientos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pág. 13.

En 1995 versos endecasílabos pareados en cuatro cantos el autor recorre los entresijos del Madrid nocturno al objeto de mostrar un arte de cazar putas pensado para los jóvenes de las clases acomodadas. De este modo, aparecen por el poema numerosas referencias al Madrid contemporáneo con la aparición de motivos frecuentes en otras obras del autor: el universo taurino, la mitología, el teatro español, el mundo de las actrices, la tradición literaria española y clásica¹⁵ (Juvenal, Marcial, Ovidio, Catulo), la necesidad de reformas sociales o los peligros que conlleva la práctica del sexo ante la amenaza de la sífilis. Puede considerarse, pues, un ejemplo de literatura costumbrista y satírica por el retrato ajustado que de la vida cotidiana nos ofrece. Pretende, en último término, adoc-trinar a los lectores en la misma medida que otras obras coetáneas, como se lee en el primer canto al calor de la invocación a Venus:

[...] para que sepa el orbe con cuál arte
 Las gentes deberán solicitarte,
 Cuando entiendan que enseña la voz mía
 Tan gran ciencia como es la putería.
 Y tú, Dorisa, que mi amor constante
 Te dignaste escuchar, tal vez amante,
 Atiende ahora en versos atrevidos
 Cómo instruyo a los jóvenes perdidos,
 Y escucha las lecciones muy galanas
 Que doy a las famosas cortesanas¹⁶.

Declara que no es su intención escribir doctas palabras como tantos pedantes sobre enfermedades o lacras sociales. En este sentido, bajo la crítica de los tratados acerca de cualquier asunto en el siglo XVIII, propone el suyo propio sobre materia tan escabrosa, como ésta en versión paródica. E. Helman lo calificó de “tratado didáctico prosaico”¹⁷, que presentaría en la tertulia de la Fonda de San Sebastián como un texto

¹⁵ Véase V. Cristóbal, “Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*”, en *Dicenda*, 5 (1986), págs. 73-87.

¹⁶ N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, ed. de E. Velásquez, A-Z Ediciones/Memorias Corporales, Madrid, 1990, pág. 69.

¹⁷ E. Helman, “D. Nicolás Fernández de Moratín y Goya sobre ‘ars amatoria’”, en *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970, págs. 219-235.

digno de convertirse en arte. Todo el primer canto, con fidelidad a los cánones de las introducciones al uso, gira en torno a los fines y a los objetivos por los que escribe este particular tratado. En resumen, nos viene a decir que al ser la satisfacción del placer hecho inexcusable serían de utilidad ciertos conocimientos y consejos para gastar bien el dinero, evitar ciertas enfermedades y los posibles engaños, como rezan los versos siguientes:

[...] Son mucho más leves
mis delitos: no incito asolamientos,
destrucciones ni muertes horrosas:
sólo facilitar las deleitosas
complacencias de amor inexcusables
por modos a ninguno imaginables
solicito, y del arte meretricio
pretendo por mi astucia y mi desvelo
ser nuevo Tiphis y otro Maquiavelo (pág. 75).

Sus palabras, en clara consonancia con el tono chusco y burlesco dominante en todo el poema, revelan críticas acerbas a la conducta hipócrita de la sociedad de su tiempo, aunque se rastreen idénticos motivos en autores modernos o clásicos, a los que sigue muy de cerca. Subraya que no cuenta nada que no se constate en la Naturaleza o en la historia. Parece que quiere enfatizar el carácter de retrato social y de respeto a sucesos verídicos o probables que tiene el libro, como se advierte en las diversiones cotidianas o en la nómina de prostitutas madrileñas que se pasean por el texto. En este horizonte de “realismo vulgar”, le resultan incomprensibles la falsedad, las mentiras, los hurtos, la ingratitud y la tiranía que dominan la respetable sociedad, que más hace lo que no dice. A su juicio:

¡Ojalá que los hombres no forniquen,
si esto es posible, mas si no hay remedio,
ojalá que los vicios se limiten
a éste sólo; perezcan los traidores
alevosos, sin ley, y usurpadores
y verá si pierde o gana el mundo!
Mas el principio en que mi arte fundo
¿quién dirá que destruye lo que enseña? (pág. 77).

Para evitar males mayores, y en armonía con buena parte de sus escritos, se dirige a la educación de los jóvenes, quienes deberían conocer su arte en el mismo grado que han de aprender otras disciplinas. Sus críticas son muy acertadas, si se considera que el joven se expone a otras materias no recomendables para la sana doctrina, como el aprendizaje de la mitología pagana o las cruentas guerras. ¿Por qué escandalizarse de lo que concierne al sexo y, por otra parte, no hacerlo ante lo que nos enseña la historia o la propia naturaleza? A todo ello responde Moratín, no sin sorna:

Tu lujuria estos versos ha inspirado;
Otros serios canté, no me escuchaste;
Pues oye, que pensando deleitarte
Doctrina beberás disimulada,
O viciosa, pues pura no te agrada; (pág. 82).

Para común utilidad escribo
Por evitar absurdos mayormente.
Cuando hoy abundan tantos metodistas
De estudiar de curar los sabañones
Y otras mil cosas, ¿ha de estar sin reglas,
Sólo fiada en apurar las tradiciones,
Tan gran ciencia como es la putería? (págs. 82-83).

Los cantos restantes componen un ramillete de consejos y avisos varios para obtener utilidad de semejante comercio, con un interesante recorrido por las costumbres y las diversiones del Madrid contemporáneo.

Llegados a este punto, cabe esbozar unas reflexiones acerca del cultivo de la literatura erótico-sexual del siglo XVIII en España. Si nos preguntamos por los rasgos distintivos de la misma, conviene matizar que cualquier asunto recreado puede fundamentarse en la tradición clásica greco-latina o hispana y en la literatura contemporánea extranjera, del mismo modo que acontece con otras parcelas de la poesía dieciochesca, tal y como la crítica ha informado en los casos de Samaniego o Moratín. La originalidad residiría, en cualquier caso, en las particularidades del lenguaje, del estilo, en el grado de perfeccionamiento en la actualización de las situaciones y anécdotas con ricas ambientaciones, ágiles diálogos, en la utilización de determinados metros o en la contextualización en la España de la época, como los versos que aluden a hábitos sociales como

el “chichisbeo”. Pero de ello, con toda probabilidad, se hallarían ejemplos en la literatura precedente o contemporánea.

Quizá el debate sería más útil si se aborda desde la perspectiva de los cambios en la historia de las mentalidades o de las nuevas corrientes de pensamiento y de cómo estos factores actúan en los procesos creativos, dado que en la literatura que nos ocupa emerge una voluntad de satirizar y desmitificar ciertas convenciones sociales. En el primer caso, conocidas son las transformaciones en los hábitos sociales de la centuria con la penetración de modas francesas o italianas. Se habla de una mayor permisividad con la propagación del cortejo, el desprestigio del matrimonio, la preocupación por la diversión, la sustitución del recato por el despejo o la introducción de nuevas modas en el vestido, más proclives a descubrir el cuerpo, tal y como reproduce C. Martín Gaité¹⁸ en su conocido ensayo sobre los usos amorosos en el siglo XVIII. La historia de la centuria arroja datos significativos sobre la evolución de las costumbres en la sociedad española.

Con respecto a las corrientes del pensamiento¹⁹, la bibliografía existente destaca la recepción en España del materialismo, el naturalismo, el deísmo y el libertinismo, herejías en boga durante el siglo XVIII. Obvio resulta que las diferentes propuestas teóricas revolucionan de manera palmaria la concepción del hombre o el origen del mundo, toda vez que el conocimiento ha de ser empírico, perdiendo terreno las teorizaciones aristotélicas. En relación con la dualidad carne-espíritu, se propone una supeditación a la materia en la línea de la tesis de Locke de que la materia puede pensar o de que la vida anímica depende del cuerpo, como sostiene La Mettrie. Las repercusiones en el plano de la moral se dejan notar de inmediato al enfatizar estas teorías la naturaleza del hombre y sus deseos de felicidad. Se trunca, asimismo, la idea tradicional de castigos y premios en la otra vida en función de las acciones particulares.

Estas consideraciones encajan perfectamente con el tono dominante en las poesías hasta aquí comentadas. Cabría decir que se sujetan a una moral práctica, hedonista y egoísta, ajena al rigor y a la prohibición

¹⁸ C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.

¹⁹ Para lo expuesto en estas líneas seguimos los planteamientos de F. Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

que se propagan desde la “antifilosofía ilustrada” (Cevallos o Calatayud) o desde las instancias del control, como la Inquisición²⁰. Se estableció, pues, una lucha dialéctica entre los círculos represivos del poder y los círculos de libertad de pensamiento, como las tertulias o los salones, en donde se leyeron estos libros. Conviene matizar que en un mismo autor coinciden obras aparentemente opuestas, como, por ejemplo, la escritura de un poema épico sobre Cortés y de otro sobre la materia putanesca, en el caso de Nicolás Fernández de Moratín. Pero estas diferencias se disipan un poco, si pensamos en la posición ideológica innovadora que vertebraba sus producciones. En cualquier caso, las actitudes dentro del librepensamiento no son uniformes e, incluso, pueden armonizarse en un mismo autor posturas irreconciliables. No se explica de otro modo que puedan abrazarse teorías anticristianas, manteniendo al mismo tiempo incólume la fe.

Por otra parte, la sexualidad en estos poemas se declara abiertamente no sólo por la elección del tono cómico-paródico, sino también por la posible necesidad de conocer y hacer públicos los secretos y lados ocultos de una colectividad, constatable por la creciente importancia del discurso médico-científico a partir del siglo XVII en Europa (tratados sobre las enfermedades venéreas, sobre la masturbación o sobre la sexualidad femenina) e incluso de la pastoral, que obliga a contar los mínimos detalles de los pecados nefandos, en la línea de lo que propone Foucault²¹. Con lo cual esta literatura no haría más que secundar el afán de conocimiento inherente a la Ilustración, aunque en virtud de los mecanismos represivos deba circular por cauces restringidos y marginales.

²⁰ Véase I. M. Zavala, “Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII”, en *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), págs. 509-529; “La Inquisición: Lector privilegiado del discurso autoritario en el setecientos”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1986, págs. 503-512; “Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía”, en *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular. Siglos XI al XX*, coord. Por M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala, Ediciones Tuero, Madrid, 1992, págs. 155-181.

²¹ M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1998.



LA SONRISA DE ABIBINA



ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

Corría el año 1838, cuando se publica en tierras americanas, en la isla de Trinidad de Barlovento, un libro con la traducción de las *Odas* de Anacreonte, la segunda en lengua castellana tras la realizada por Villegas, y *Los amores de Leandro y Hero* de Museo junto con un pequeño poemario compuesto por 27 odas intitulado *El beso de Abibina* de un diputado liberal, a la sazón doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Las Palmas llamado Graciliano Afonso que había permanecido exiliado allí y antes en Cumaná, Venezuela, tras el fracaso de la revolución liberal de Riego. El hálito del poeta de Teos, Anacreonte, se nota en la obra de Afonso, como también había estado presente en Villegas, Meléndez o Quintana, *anacreónticos* a los que el doctoral admira y a los que dedica sendas odas.

Para que quede muy clara la naturaleza del sentir poético de los anacreónticos, su discurso se basa en el canto al amor y sus placeres y a la amistad. Y, como potenciador de esos placeres y, a veces, como forma de olvido, el vino.

Dejemos, entonces, hablar brevemente a Afonso. En el prólogo que precede a la traducción, define sin duda alguna las notas características de quien es objeto de la traducción y, al mismo tiempo, de las composiciones anacreónticas en general. Para Afonso, el poeta de Teos es alguien cuya poesía es su forma de vida; los placeres que son referidos en sus odas no son producto, según escribe La Harpe, de un autor, y se quiere significar con ello que no se trata de un elaborador de ficciones; y en su obra, “si habla de la vejez y de la muerte, no es para desafiarlas con el orgullo estoico, sino para exhortarse a sí mismo, a practicar cuanto pudiera, para retardar aquélla y evitar ésta”. Esta afirmación, que recoge y que suscribe el propio doctoral, es sintomática de cómo se lee la obra de Anacreonte, porque en el fondo ésta se presenta como una afirmación

de la vida y, sobre todo, como un abrirse a las sensaciones, dejar que éstas tomen el verdadero protagonismo de la expresión. Lo que se afirma es que hay una naturalidad de la que el poeta participa. No resulta extraño, pues, que sea ésta la figura que admire, de la misma manera que admira a Catulo, a Juan Segundo (con sus *Besas*), Horacio o a Meléndez, y que lo traduzca; y que se aleje, por ejemplo, de Petrarca, cuyo amor no está definido por las sensaciones, sino por una idealización del amor y por la carga cultural que tiene éste, por tanto, por una poesía que no responde a lo vivido y que sí tiene en sí algo de afirmación de la muerte, de lo que ya no vive sino en la memoria, que puede ser recuperada sólo de la distancia. No es, para expresarnos con claridad, una expresión liberada, como sí es la expresión de los autores a los que enfrenta el doctoral a la figura del poeta italiano, como hace en el poema prólogo del libro:

¡Oh amable Juan Segundo,
Cantor del beso digno!
Sentir es tu gran ciencia;
Besar es tu destino:
Tu blanda lira presta,
Y en román paladino,
Imitaré tu trova
De Catulo y de Quinto:
Y la ninfa Nivaria,
Y su primer besito,
Más que el Petrarca y Laura,
Ocuparán los siglos.

Y de Meléndez, por ejemplo, en el prólogo de las *Odas* escribe:

hay más arte, más estudio, más poesía; es más el discípulo de Horacio que del cantor de Teos; todo es traído a propósito, nada cae por su peso, y hay además en muchas de ellas un tono epigramático, que lo resiste el genero, como ésta de Dorila.

“Que cuando fue por flores
Perdió la que tenía”.

Ni Anacreonte, ni Villegas hubieran concluido con tono tan picaresco de Góngora, de Quevedo, o del moderno Iglesias un asunto tal.

Subyace en el caso de Meléndez y de otros autores, como en el propio doctoral, una clara voluntad de desdramatizar el mundo del sexo; la sexualidad, componente indispensable de esa enfermedad que llamamos amor, se libera del complejo de culpa al que la iglesia lo ha sometido durante tanto tiempo. De ahí que el siglo XVIII sea un siglo de libertinos, y sus hijos del XIX; pero con libertinos no nos referimos sólo a aquellos que se entregan al libertinaje, al desenfreno en palabra y obra, o a quienes mantienen una falta de respeto a la religión; sino también a los denominados libertos, aquellos que se les ha dado la libertad, pero, sobre todo, los que tienen conciencia de esa libertad y hacen uso de ella y tienen conciencia de ese estado.

Como podremos observar en uno de los poemas de este *Beso*, las sensaciones son las que abren el mundo al hombre y las que hacen que éste proporcione un conocimiento del mundo, porque no debemos olvidar que Afonso es un sensualista, a la manera de Locke, pero, sobre todo, de Condillac.

La doctrina del abate de Condillac, que tuvo gran difusión en las Islas, se opone radicalmente al racionalismo y se inscribe dentro de una larga tradición filosófica que parte del epicureísmo¹. Para Condillac sólo existen dos resortes para adquirir el conocimiento y para conformar nuestro espíritu: el placer y el dolor; por eso, para ilustrar su idea, emplea la imagen de la estatua de la siguiente forma:

Imagina –Condillac– una estatua organizada como nosotros, animada de un espíritu, pero sin idea alguna, y le supone un exterior todo de mármol que no le permite el uso de ningún sentido, reservando abrírselos el filósofo según lo creyere conveniente. Empieza en seguida por abrirle el olfato, porque le parece que éste es uno de los más limitados en orden a la producción de conocimiento, y continúa luego por los demás; los considera aislados y en conjunto, observa lo que cada cual da de sí; y, por fin, se encuentra con el satisfactorio resultado de que la estatua, sin más que las sensaciones, va adquiriendo deseos, pasiones, juicio y reflexión; en una palabra, todo cuanto

¹ En una de las máximas de Epicuro afirma: “Si te opones a todas las sensaciones no tendrás siquiera un punto de referencia para juzgar las que dices ser falsas” (en Carlos GARCÍA GUAL: *Epicuro*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, 2ª ed., p. 142)

hay y puede haber en el corazón, en la fantasía, en la voluntad y en el entendimiento².

Indudablemente es a través de las sensaciones que quiere provocar en sus lectores cómo Afonso intenta formar sus conciencias o, en palabras del propio autor en el prólogo de un libro posterior, *El juicio de Dios o La reina Ico*, “inspirar este deseo”.

Pero, en el caso que estamos tratando, lo que realmente está haciendo es despertar a los sentimientos a los personajes de uno de los poemas que mayor interés tienen, estoy hablando de la oda número 19, “La contienda”.

La contienda

Oda 19^a

	Cuando abrasado estío
	El orbe fatigaba,
	Y el ominoso sirio
	Rayos ardientes lanza;
5	En una gruta umbrosa,
	Que verdinegra parra
	Con dorados racimos
	Y pámpano engalana;
	Y en plateadas guijas
10	Claro raudal de escapa,
	Que aprisionado sirve
	De espejo a las diadas;
	Se reposan, alegres,
	Flora, Cecilia, y Paula,
15	Con tres floridos lustros,
	Más lindas, que las gracias.
	Ya sobre el musgo y césped,
	Del blanco pie desatan,
	De los breves coturnos
20	Las cintas nacaradas;
	Las trenzas de oro prende
	Red de encendida grana,
	Ni los encantos vela
	La transparente holanda
25	Y cubriendo, modesta,
	Cóncava mano blanda

La preciosa joyuela,
Que hombres y dioses ansían,
30 Prestas se lanzan juntas,
En la corriente diáfana,
Que en vórtices mil sube
Y en vórtices mil baja,
Rifrigerando amiga,
Las carnes sonrosadas;
35 Luego calan, zabullen,
Se esconden, se levantan
La frente sacudiendo,
Tersando al alba cara,
Y esparciendo rocíos,
40 Por entre leche y grana.
Al júbilo ruidoso,
Siguió tranquila calma,
Y registran curiosas
Cuanto el pudor velara.
45 Amor, que estaba en medio
De las ninfas gallardas,
Maligno hacerlas quiso,
Burla sabrosa y grata,
Y a todas las prestando,
50 Su forma soberana,
Rasgos viriles muestran,
Las que antes era gracias
Cecilia, no es Cecilia,
Ni Paula, fuera Paula,
55 Ni Flora; a las tres juntas
Bella ilusión engaña.
Y aunque el amor las punza,
Roja modestia cauta,
Tiembla la viva hoguera,
60 Que sus pechos infama;
Pero Cecilia, entonces,
Más que todas osada,
A Flora de sí fuera,
Mil besos estrellara.
65 Ya Flora los redobla.
Ya los triplica Paula,
Y haciendo un grupo hermoso

Se estrechan, y se abrazan:
 Labios uniendo a labios
 70 Con amorosas ansias,
 Labios con labios suenan,
 Almas chocan con almas.
 Mas luego una contienda
 Sagaz, amor levanta;
 75 “Cuáles los labios fueran,
 Que más dulce besaran”.
 Flora grita, los míos
 De mi boca abreviada,
 Alejandrina rosa,
 80 De la divina Pafia;
 Mis labios son los solos,
 Dijo, encendida Paula,
 Cual los de Juno hermosa
 Carnosos con fragancias;
 85 Y Cecilia: dulcísima
 Es mi boca rasgada,
 Fresca, roja, con perlas,
 La de Minerva sabia.
 Todas a un tiempo gritan,
 90 Todas a un tiempo claman,
 Y volaran injurias,
 Si amor no las calmara,
 Destruyendo el prestigio,
 Que la discordia inflama;
 95 Apareciendo en medio,
 Con la sonante aljaba,
 Cual cazador agita
 Fieras en las montañas.
 Todas calan a prisa,
 100 Ocultando en el agua
 Tesoros y bellezas,
 Del grupo de las gracias:
 Y amor les dice “Ninfas,
 Dejar discordia tanta,
 105 Ni disputéis, que labios
 Más al besar, agradan;
 Que aunque Venus los forma,
 Ya sutiles de grana,
 Ya blandos y mullidos,

- 110 Ya rosa, en copas anchas;
Si el beso, que se sella
No es quien lo sella el alma,
Comunicando al labio
El fuego, que la inflama;
115 El beso es sólo un ruido,
Que lleva el aura vana,
Y que no imprima el sello
De la amorosa marca:
Que si el amor, sensible,
120 Es quien lo imprime y calca;
Sobre los labios mismos,
Su propia imagen graba,
Como su escudo, el noble
En roja, cera hispana.
125 Que en el divino beso,
Los besos fueran nada,
Sin la flecha encendida,
Que por ellos traspasa;
Sin el licor sabroso
130 Con que grato los baña,
Y sin que el fuego prensa
En que se abrasa el alma”.
Él desaparece, y ellas,
Listas saltan al agua,
135 Sonando en sus oídos,
La voz del amor grata;
Pintados en su mente
El porte y la elegancia,
Del cazador celeste,
140 Que, diestro, besos caza;
Y anhelando, en silencio,
Todas ensayar, ansían,
Sobre el cazador lindo,
De la aljaba dorada,
145 La lección, que a los besos
Da prez, valor, y gracia.
Si, en vez de amor, yo fuera
Juez de tan linda causa,
Fallado hubiera presto,
150 Con muy menos palabras;
En mis labios mostrando

La abrasadora marca,
 Con que Abibina, ardiendo,
 Mis labios estampara.
 155 Amantes; si los labios
 De Cloris y d Anarda,
 En los vuestros no encienden
 Su ardiente ardor, sus llamas
 Desecha sus amores;
 160 Coquetas os engañan;
 Que del beso envilecen
 La alteza sobre humana.

Aparte de la evidente influencia de Meléndez Valdés en el inicio del poema –en la oda III de las poesías de éste, “A una fuente”, leemos: “Cuando abrasado sirio/ Aflige más la tierra,/ Y el mediodía ardiente/ Su faz al mundo ostenta...”– y el carácter eminentemente bucólico del paisaje, varias son las ideas que me vienen a la cabeza: la celebración de la vida y el poder de la mirada. A éstas uno una tercera: el juego, lo que es en palabras de Schiller, “un feliz medio entre la ley y la necesidad”, que apunta a la materialidad del mundo, a esa verdad material. Afonso se entrega al juego, porque es hombre y porque su expresión es libre. Y proporciona la capacidad a Cupido de jugar con la belleza para encontrar en ella su verdad.

Y continuó en ese camino enlazando otras ideas: la infancia del hombre como edad gozosa, cuando éste no se halla atenazado por las normas sociales ni se muestra inhibido; al contrario, se deja llevar por las sensaciones que se van agolpando mediante unos sentidos vírgenes que captan todo como si nada hubiera sido sentido antes. Y prosigo: edad de la libertad y, sobre todo, de descubrimientos.

Y entonces esbozo una sonrisa que es la misma que permanece en el rostro de la diosa Venus, natural según la tradición clásica de Chipre o *Cipris*, o, como en este caso Pafia, cuando ve a ese niño revoltoso e inconsciente, su hijo, Cupido, clavar los dardos de amor e inspirar el deseo.

Estamos ante un texto que se articula mediante ese cambio de género que Amor (Cupido) provoca; no sólo se trata la contienda de tres jóvenes por competir por su capacidad amorosa, sino el aprendizaje del

amor. Ese cambio que, si recordamos se producía en una doncella, Theodora, en el poema *El sueño de la viuda* de Cairasco de Figueroa.

En la obra de Cairasco, dos doncellas vírgenes comparten el lecho con una viuda “que tanto en castidad se señalaba/ que otra Judit o otra Ana parecía”. Una noche, la viuda sueña que hace el amor con su marido. El marido, fatigado por el trajín —se encuentra encima y ella, debajo—, le solicita que se cambie la postura. En ese momento la viuda en sueños se coloca sobre el marido, sobre Theodora, la doncella “varonil” y busca, como tenía por costumbre, el miembro de su marido para proseguir con el coito. Al principio busca y no encuentra; pero Dios obra el milagro: la doncella se convierte en hombre. A partir de ese momento, y cuando se despiertan las tres, el cambio obrado en Theodora durante la noche es ya realidad. Si bien le agrada estar con la viuda, que a partir de ese momento obliga a Medulina a dormir separada de ellas, el deseo surge en Theodora hacia la otra doncella.

En la oda de Afonso se juega con elementos eróticos indudables —obviamente, un texto en apariencia anodino toma un sentido erótico al ser leído con otra clave— y también participa del discurso erótico cuando pone en juego la mirada. Allí, todos miran: los dioses y los hombres que desean las jóvenes bellezas que se introducen en el agua, “cubriendo (...) / Cóncava mano blanda/ La preciosa joyuela”; Amor observa y cambia el orden natural de las cosas al convertirlas en hombres y despertar en ellas el deseo aun cuando esta “viva hoguera” infama (avergüenza) sus pechos y, por último, quien escribe sobre el hecho en el que, también, en cierta manera, participa.

El hecho de que ellas se aparezcan respecto a las otras convertidas en hombres hace despertarles la conciencia de su propia sexualidad y, por tanto, las abre al mundo de la pasión. Si se recuerda la imagen de la estatua de Condillac, opera el mismo resorte: ellas llegan al conocimiento una vez sus sentidos despiertan y es ese despertar el que hace que a partir de ese momento ya nada sea igual. Como en el caso de *El sueño de la viuda*, en el que cuando se produce el cambio de género de una de las doncellas es cuando surge el deseo. Se da otro curioso hecho que hace mantener algunas similitudes entre el texto de Cairasco y el de Afonso. Las doncellas de *El sueño* duermen junto a la viuda; son seres que carecen de humanidad, porque no tienen deseos. Sólo la pasión de la viuda, quien ha vivido el amor, puede despertar en ellas su propia humanidad, su carnalidad; son

como estatuas bellas, al igual que lo son Cecilia, Paula y Flora. Pueden permanecer unidas como si de un conjunto escultórico se tratara hasta que logran tener independencia entre sí, cuando despierta en ellas la conciencia de que son capaces de sentir.

Cuando se han abierto a las sensaciones es cuando adquieren la pasión, el deseo, el juicio y la reflexión y son, entonces, verdaderos seres humanos. El amor, como en todos los textos anacreónticos, se presenta como un ser todopoderoso contra el que no se puede luchar; es el gran dios.

Como se ha subrayado, las sensaciones preceden al conocimiento y éste es el que hace despertar al mundo, tener conciencia de éste. Por ello, una vez que se puede sentir el deseo, se puede sentir el amor y sucumbir a ese estado. A la energía que poseen las jóvenes, se contrapone la alteza sobrehumana del amor, aquel poder generador y afirmador de la vida, aquel que pugna contra la inevitable realidad de la muerte.

Dando la vuelta a lo que La Harpe escribe de Anacreonte, se puede decir que Afonso, si habla de la juventud y del amor —la vida—, no es para exaltarlas con el orgullo epicúreo, sino para exhortarse a sí mismo a practicar cuanto pudiera para mantener aquélla y evitar la muerte.



CRISELEFANTINA
EPITALAMIO POÉTICO DE TOMÁS MORALES



ANTONIO BRUNO PÉREZ ALEMÁN

INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí ofrecemos es un estudio que se centra en un poema del modernista Tomás Morales, “Criselefantina”. Quizás sea el sintagma “epitalamio poético” quien más pueda alumbrar al lector sobre lo que se va a tratar: el “epitalamio” nos ofrece el relato de lo erótico y el “poético” nos da referencia metapoética de la creación. Éstos son los dos elementos fundamentales sobre los que disertaremos: el erotismo “literal” que rezuma esta composición del poeta y la erótica verbal que constituye la creación poética. Finalmente, de estos dos cuerpos, se derivará un tercero, que, en otro nivel exegético, nos mostrará la significación no inocente del erotismo de este poema en la inserción de una obra y una cultura concretas.

El erotismo de Morales en *Las Rosas de Hércules* se nos desvela en el marco concreto de la temática modernista, aunque a veces éste puede formar parte de la imaginación del lector, que adivina en las sugerencias del “Canto inaugural” la musculatura desnuda del semidiós. En otras partes del poema, observando la influencia francesa y sin salir del espacio erótico, tenemos que “La calle de la Marina” es un canario *descensus ad inferos* y la prostitución una actividad económica más dentro de los “Poemas de la ciudad comercial”. También merece mención, entre otros, “Bodas aldeanas”, pero, antes del estallido erótico de “Criselefantina”, encontramos una estrofa de “La Calle de Triana” –sobre todo un verso– que es una condensación delirante de lo erótico; la estrofa siguiente del mismo poema compara la ciudad de Las Palmas con una bacante enloquecida que se entrega al desenfreno y al lujo de la modernidad “ardorosa”, “copiosa”, “laboriosa” y “rica”:

Extranjero es el tráfico en la vía,
la flota, los talleres y la banca,

y la *miss*, que, al descenso del tranvía,
enseña la estirada media blanca...

Todo aquí es presuroso, todo es vida;
y, ebria de potestad, en la refriega,
la ciudad, cual bacante enardecida,
al desenfreno comercial se entrega...¹

El verso que nos presenta “la estirada media blanca” de la señorita inglesa es de una exquisitez erótica impresionante, que se deja caer en el poema desde un acto de la cotidianeidad.

El erotismo de Morales no tiene parangón con el de ciertos poetas castellanos, el cual –según Octavio Paz en su *Cuadrivio*– en la poesía española es de stirpe cortés, trovadoresca, renacentista,... es un erotismo contenido y no atrevido. Diferente es también el erotismo literario de Valle-Inclán, y, seguramente, de otros núcleos literarios hispánicos marginales del centro castellano.² Prueba de ello se puede precisar en la poesía hispanoamericana y en el poema que comentaremos, perteneciente al modernista canario.

Tomás Morales es poeta fundamental de la literatura canaria y no cabe duda que en su adscripción a la estética *rubendariana* contribuyó a renovar (o quizás sea mejor decir reiniciar) el contenido y la forma de la poesía canaria. Es cierto que anteriormente a Morales podemos reconocer ciertas venas eróticas en Bartolomé Cairasco de Figueroa y Graciliano Afonso, pero en la tradición hispánica canaria, el erotismo en literatura, nunca había alcanzado cotas tan altas como en las de este poema, si bien todavía podemos llevarnos sorpresas, cuando las instituciones políticas y universitarias se decidan, de una vez por todas, a exhumar las obras literarias fundamentales de Canarias.

Ya conocemos el título de la composición, “Criselefantina”, que Morales inserta en la sección *Poemas de asuntos varios* del Libro Primero de *Las Rosas de Hércules* (1922). Veamos ahora el poema:

¹MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, Biblioteca Básica Canaria, n.º 22, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, pág. 208.

²Véase la cita de Pedro Salinas que insertamos en la página 8.

Unge tu cuerpo virgen con un perfume arménico,
muéstrame de tu carne juvenil el tesoro
y rueda sobre el mármol de tu perfil helénico
la cascada ambarina de tus bucles de oro.

Eres divina, ¡oh reina!, tu carne es nacarina;
y tienen tus contornos olímpicos, los bellos
contornos de una estatua. ¡Oh reina, eres divina,
desnuda, bajo el áureo temblor de tus cabellos!

Nuestro tálamo espera bajo un rosal florido,
donde una leve luna trémulamente irradia
aquel claror tan plácido que iluminara un nido
en un vergel recóndito de la amorosa Arcadia...

También un nido aguarda a los nuevos esposos:
es un tálamo blanco de blancas flores lleno;
de olorosos jazmines y nardos olorosos,
casi tan albos como la albura de tu seno...

Serás reina entre flores, serás la compañera
de las rosas más blancas; la más fragante y pura.
Ya el lecho que te ofrenda la dulce Primavera
suspira por la breve carga de tu hermosura.

Yo amaré, entre las flores, tu perfume abrileno,
y al verte entre mis brazos, ilusionada y loca,
yo te daré el rimado búcaro de un ensueño
a cambio de las mieles de tu exquisita boca.

El cielo será un palio sobre nuestra fortuna;
un surtidor lejano dirá una serenata,
y al sentirnos dichosos, bajo un rayo de luna,
abrirá nuestras venas un alfiler de plata...

Yo besaré tus labios tierna, cupidamente
-tus senos en mis manos, con languidez opresos-;
su plegaria nocturna suspenderá la fuente
para aprender el ritmo de tus últimos besos.

Un salmo acariciante preludiaran las hojas;
y moriremos viendo como las albas flores,

al fluir de la sangre, se van tornando rojas
como el lecho de púrpura de los emperadores...³

LO ERÓTICO EN LA REIFICACIÓN Y LO ORNAMENTAL

El título de este epitalamio, “Criselefantina”, tiene como referente primero a un tipo de esculturas muy celebradas entre los griegos. En la actualidad, los ejemplos más representativos y encomiados son la Atenea del Partenón y el Zeus del templo de Olimpia, ambas esculpidas por Fidias. Etimológicamente, el término proviene del griego *chrysós* (oro) y *élephas* (marfil). Con esta expresión, no sólo se designaban a aquellas estatuas que estaban trabajadas con estos materiales, sino también a la técnica misma, a la forma de realización de este arte (la *tecné chryselephantina*).

Tomás Morales acude –como habitualmente lo hacían los modernistas– al mundo clásico para tomar un motivo sobre el que desarrollar la composición. El poema nos manifiesta el acto erótico que se pretende mantener con una mujer, cuyos atributos físicos son semejantes a los de las estatuas criselefantinas. El propio poeta, primeramente, solicita a la figura femenina que se aderece para la ceremonia erótica. El perfume armenico, con el que pide que bañe su cuerpo, tiene la función de dorar, al menos en este arte, pues también se usa en medicina. Después de esta fase imperativa, se exalta en tiempo presente la figura femenina divinizándola y exteriorizando sus emociones mediante la exclamación. Se describe el escenario donde se consumará el amor de los esposos y, en tiempo futuro, ciertos movimientos corporales (el abrazo, el beso, la caricia de los senos, la sangre indicadora de la desfloración, el culmen erótico) y los efectos naturales desencadenados del hecho amoroso. Estamos, por tanto, ante el erotismo imaginario del poeta en un placer de *voyeur*, provocado por la visión del cuerpo femenino y la corporeidad que va adoptando éste ante la pequeña liturgia precedente al acto. La unión todavía no se ha realizado, el poeta parece hablar con cierto conocimiento de causa ante lo que va a suceder y se imagina el goce que está por venir. Es en su mente, en su imaginación, donde se está produciendo el encuentro amoroso. Es debido a la imaginación, según Octavio Paz,

³MORALES, Tomás, *op. cit.*, pp. 97-98.

por la cual el erotismo llega a cumplir su función de placer⁴. Es ella quien pervierte el cometido primordial de la realidad, desviándola o transformándola. El acto sexual puro tiene como función esencial la procreación y la conservación de la especie, sin embargo, cuando entra a operar la imaginación en el acto sexual, esa aplicación básica del sexo se desvía y se transforma de un modo ritual, sumando o restando elementos que configuren el contexto del acto, donde la función primera es ahora para los amantes el placer mismo. Parafraseando, sin inocencia alguna, una máxima artística, podemos decir que en este texto de Morales actúa “el placer por el placer”.

El disfrute de Tomás Morales ante el cuerpo femenino es un goce individualizado y artificial de la mujer. Cuando él invita a que unte su cuerpo con perfume armenico, está extrayendo a la figura femenil de la belleza natural, y la individualiza mediante ese untado que la va a hacer única. De esta forma *artistiza* el cuerpo, en cuanto le añade ciertos artificios. Según esto, podemos advertir que el erotismo yaciente en el poema de Morales es un erotismo artístico, un erotismo frío, en tanto que ama, sexualmente, a una estatua de contornos bellos y olímpicos, cuyas carnes son frío mármol y frío oro. Cuando hablamos de erotismo frío, no queremos decir que su amor sexual no sea ardiente, sino que es amor hacia algo que no posee biológicamente sangre caliente. Generalmente en la literatura erótica, sobre todo en el caudal hispanoamericano de esta vertiente, estamos más acostumbrados a un amor carnal, cuyo objeto erótico suele tener sangre caliente. Este amor es una pasión animal, cuyas representaciones más usuales suelen ser el cisne, la pantera, el tigre..., en fin, la misma mujer animalizada. Todas son imágenes de un amor primitivo, mera pulsión. El apasionamiento artístico de Morales se ve exento de todo ardor animal. Este fuego erótico responde a la belleza marmórea o estatuaría tan característica del Parnasianismo (una de las escuelas de las que bebe el Modernismo). Es el sentido que adquieren las palabras del poeta canario cuando indican que la mujer tiene “los bellos/ contornos de una estatua”.

Esta transformación del cuerpo femenino conlleva una pérdida biológica y la *reificación* de la mujer. Severo Sarduy ya ha comentado esta

⁴PAZ, Octacio, *La llama doble: de amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1997, pp. 10-11.

cosificación sádica del cuerpo en *Storia di Vous* de Giancarlo Marmori, donde la protagonista, Vous, es transformada en una joya, como la tortuga de Des Esseintes en *A Rebours* de Huysmans. Sarduy cita a François Wahl cuando habla de ella: Vous es “progresivamente desposeída de su cuerpo, que poco a poco transforman en *cosa* los extraños ornamentos que en él se incrustan y le van impidiendo todo movimiento”.⁵ En el poema de Morales se realiza la misma operación: la transformación del cuerpo en *cosa* a través de un ungido con “perfume arménico”. Esta metamorfosis hace que la mujer se transforme en una obra de arte, en una escultura. En realidad, esta conversión marmórea es, en el caso de Tomás Morales, la mutación de la mujer en poema mediante los ornatos de la retórica modernista. Para ello debemos tener en cuenta la concepción estatuaría que de la poesía tenían los parnasianos, la cual heredarán los modernistas hasta cierto punto.

Siguiendo con lo natural y lo artístico, en el poema tenemos dos bellezas, una natural y otra artificial. La belleza natural se ve materializada en los elementos de la naturaleza: las flores, la Primavera, la luna, el agua, etc... y la artificial responde a la amada criselefantina; sin embargo, de todos los elementos naturales observables, destacan las flores: bellezas naturales, pero que sirven para componer artificios eróticos bellos. De esta manera, las flores, unidades destinadas al ornato, introducen una erótica vegetal que potencian el erotismo artístico o de artificio. Éstas forman un artefacto erótico, el tálamo; crean, mediante los perfumes, una atmósfera imprecisa y embriagadora, y establecen un erotismo plástico, visual. La blancura de estas flores resalta, de una manera simbólica, la virginidad de la también blanca fémina. El blanco inicial contrasta con el rojo y púrpura finales; una erótica del color que, en un extremo, expresa con el blanco la pureza, y en el otro la desfloración o pérdida de la virginidad con el rojo. Los ramilletes de blancos elaborados por el poeta desdoblan la belleza en dos planos: uno físico y otro espiritual. La albura predominante en el cuerpo de la mujer y el paisaje realzan la pureza somática y moral.

Hay que destacar el carácter sensorial del poema: advertimos una erótica de los colores (como hemos podido comprobar), de los olores

⁵SARDUY, Severo, “Escrito sobre un cuerpo” en *Obra Completa*, Tomo II, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pág. 1129.

(“de olorosos jazmines y nardos olorosos”), del tacto (“salmo acariciante”), del sabor (“mieles de tu exquisita boca”) y auditivas (“un surtidor lejano dirá una serenata”; “para aprender el ritmo de tus últimos besos”; “salmo acariciante”). Estas últimas percepciones de lo audible responden al ritmo de una erótica universal. El Universo está en un continuo movimiento impulsado por las atracciones de sus elementos, los cuales, en la seducción, son alejados de otros. De esta manera, la fuente suspenderá su oración nocturna para aprender el ritmo de los últimos besos de la amada criselefantina. En este sentido, observamos cierta influencia órfico-pitagórica que, si bien es tomada de los clásicos, no menos lo es de la poesía francesa simbolista y, más concretamente, de Stéphane Mallarmé. Según éste, música y poesía semejantes podrían acceder al misterio de lo Absoluto. Ya que la poesía, mediante un lenguaje sugeridor (musical) constituye el puente entre la materia y lo abstracto. En repetidas ocasiones, observamos el motivo musical, pero la influencia *mallarmeana* no sólo queda en eso.

Erotismo verbal

“Porque amar y hacer versos todo es uno...”

Lope de Vega, *La Dorotea* [IV, 1]

En este momento de la exposición, no debemos apartar de nuestro pensamiento un término fundamental que ya hemos mencionado y que guarda relación con algo que iremos mostrando, “artificio” (y con él, *artefacto* y *artistización*). Y artificio es, además, el arte de escribir versos. “Arte” y “artificio” participan de la misma función léxica. Sobre este reflexionar metapoético, escribió Mallarmé un soneto que influyó enormemente en el poema que hemos venido comentando de Morales y que asimismo es imprescindible para comprenderlo:

DON DEL POEMA

¡Yo te traigo el hijo de una noche idumea!
 Negra, con el ala sangrante y pálida, sin plumas,
 Por el vidrio ardiente de aromas y de oro.
 ¡Ay! Por los todavía helados y sombríos cristales,
 La aurora se echa sobre la lámpara angélica,
 ¡Palmas!, y cuando hubo mostrado la reliquia

Al padre ensayista de enemiga sonrisa,
 Se estremeció la soledad estéril y azul.
 ¡Oh la nana, con tu hijo y la inocencia
 De vuestros pies fríos, aquel horrible nacimiento
 Y tu voz sembrando clavecín y viola!
 ¿Oprimirás con el dedo marchito el seno
 Por donde en blancura sibilina la mujer fluye
 Para los labios que hambread el virgen cielo?⁶

Esta composición nos sugiere la llegada de la mañana a la mesa de trabajo del poeta, el cual observa que su hijo, fruto de una noche idumea (una noche sin sexo, pues los idumeos son la raza *preadámica* asexuada), no tiene vida, nunca llegó a materializarse en lo que verdaderamente tenía que haber sido. Ese hijo es la misma concreción del poema trabajado durante la noche y el padre es el mismo poeta, cuya adversa sonrisa indica la esterilidad de su trabajo. De todos es sabido el dolor con el que creaba Mallarmé: ¿su amarga sonrisa –en el soneto que nos ocupa– proviene de la inutilidad de su labor o de la inutilidad que deviene del amanecer, el cual lo sume en la rutina que lo aleja de su “placentero” quehacer poético (lo cual no lo exime de su dolor)? Mallarmé no puede ser como la mujer que amamanta al hijo de carne y hueso, que puede dedicar todo su tiempo en la crianza de éste, como acaso desearía el propio poeta. Por eso pide a la mujer que amamante al poema con su leche (parnasiano símbolo de blancura y vida).

El poema de Morales parece respirar de este ambiente parnasiano y simbolista, donde podemos establecer una relación paralela entre hijo-poesía/mujer-poesía. Además, ciertas sugerencias de los últimos versos están relacionados con el de Morales. Pues los senos (blancos, como ya se nos ha especificado), en el poema del vate canario, son opresos con languidez. Esta languidez, a su vez, resulta de un *amarchitamiento* de las manos (la opresión del pecho con el dedo marchito del poema de Mallarmé), de un cuerpo apagado que necesita revivirse. Por eso, Tomás Morales besa “cupidamente”. Cupido se suele identificar, generalmente,

⁶ Contrástese con el original francés: MALLARMÉ, Stéphane, *Obra poética*, I (2 vols.), traducción de Ricardo Silva-Santisteban, edición bilingüe, ed. Hiperión, 3ª edición, Madrid, 1994, pág. 68.

con el Eros griego, divinidad del Amor. Pero la divinidad latina, Cupido, tiene una significación agregada y es la de provocador del deseo. Y la expresión mejor del deseo es el hambre (el simbolista francés habla de unos labios que hambread aire). Besar “cupidamente” expresa el hambre (deseo) que hay detrás de este acto. El beso mata su hambre, encontrando aquí la forma poetizada de la dicción “comer a besos”. En el soneto mallarmeano se intenta apagar el hambre espiritual de unos labios en una erótica maternal por la succión del pecho. El movimiento succionador de los labios es equivalente al que hacen cuando besan. En el poema de Morales la diferencia está en que él besa los labios. A través de ese neologismo adverbial creado por él, “cupidamente”, Morales modifica la herencia del poeta francés e introduce el elemento erótico, en cuanto se refiere a Cupido. Como podemos observar, en cierta forma, el poeta canario y Mallarmé participan de una misma atmósfera conceptual.

El erotismo temático de Tomás Morales no puede escindirse de ese segundo erotismo que anunciábamos al principio: el erotismo verbal. De una forma paralela se identifican la figura femenina y la expresión poética (antes observamos que Mallarmé lo hacía con el hijo). Ya Bécquer había establecido de alguna manera esta relación, cuando dijo en su rima XXI: “Poesía... eres tú”. La relación que mantiene el poeta con el cuerpo de la mujer es la misma relación que sostienen el poeta y el cuerpo poemático en su creación.

Octavio Paz ha señalado que el erotismo es una “poética corporal” y la poesía una “erótica verbal”⁷. Su concepto de erotización está relacionado con el de la imaginación que pervierte la realidad en cuanto la extravía. La función primordial del lenguaje es comunicar, pero cuando entra en juego la poesía, el lenguaje pierde su carácter comunicativo desviándose, o sea, pervirtiéndose. El sexo tiene como fin la procreación y el erotismo el placer en sí mismo, en tanto que es un acto ritual. Morales encuentra en la forma modernista un rito erótico que busca en la retórica el placer. Como afirma Paz, “la imagen poética es abrazo de realidades opuestas”, lo cual se materializa en el poema que nos ocupa: “cascada ambarina”, “bucles de oro”, “salmo acariciante”, la propia analogía sostenida entre la creación poética y el acto amoroso, etcétera. Y, además, es

⁷ PAZ, Octavio, *op. cit.*, pág. 10.

cópula de sonidos mediante la rima y el ritmo. Es decir, que para Morales el acto de escritura del poema equivale a hacer el amor con una mujer. Pero no es una mujer cualquiera; desde el principio pide que unte su cuerpo con un perfume de Armenia, lo cual viene a ser una invitación a la poesía para que adopte la figura modernista. Ese untado es acción individualizadora de la creación. Si el cisne representa en la poesía de Rubén Darío la estética del Modernismo, esta criselefantina de Morales viene a representar lo mismo.

El lenguaje poético que venía imperando desde el siglo XIX en la lengua española se había agotado, son los modernistas los que, mediante la experimentación en el lenguaje, consiguen revivir una literatura ya anquilosada. Son ellos los que dan el avance hacia la poesía contemporánea. Esa renovación literaria se consigue desde el otro lado del Atlántico, desde el Nuevo Mundo y Morales se adscribe, como veremos, a esa renovación.⁸ Escribe Paz en su *Cuadrivio* sobre los escritores modernistas que:

no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley. Su mitología es la de Gustave Moreau (...); sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire⁹

Los modernistas usaron profusamente los neologismos, el léxico embellecido y eufónico, una sintaxis tortuosa, ritmos versos y estrofas nuevos, resucitados o con diferentes combinatorias. Preferían, por decirlo con un trazo pictórico, la curva modernista tan característica en pintura. De todo ello participa el poema de Morales. Esta estética es una forma rompedora. El poeta canario cuando se dispone a escribir un poema, el poema “Criselefantina”, se orienta a la mantención de una relación erótica con el lenguaje y sabe que el poema –como expresa Paz aludiendo a Ramón López Velarde– “ha de ser fuego de artificio en el que se incendia realmente el poeta”¹⁰. Siguiendo ciertas ideas de Roland

⁸ GIMFERRER, Pere, “Explicación” a la *Antología de la poesía modernista*, Ediciones Península, Barcelona 1981, pp. 7-10.

⁹ PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, Seix Barral, Barcelona, 1991, pág. 13.

¹⁰ *Idem*, pág. 55.

Barthes¹¹, podemos aventurarnos a afirmar que el poema (todavía inmaterial) desea a Morales y por eso va a obedecer a Morales cuando le pide que se materialice en la lengua materna (lengua española, no desviada), por razón de un particular ungido, es decir, la escritura modernista. Parafraseando a Barthes, consideraríamos la retórica modernista como el kamasutra (“ciencia de los goces del lenguaje”)¹², pues las figuras estilísticas son posiciones que va adquiriendo la lengua, como las adquiere un cuerpo en el acto erótico.

El placer –diría el semiólogo francés– proviene de la ruptura de un código establecido. En el caso de Morales, la ruptura es doble: rompe con la linealidad lógica del lenguaje en su función comunicativa y con el estancamiento de una lengua poética dominante. El goce de la escritura está en el juego libidinoso de destruir un lenguaje, es decir, en las maquinaciones lingüísticas. Reparamos, entonces, en las relaciones entre esta maquinación y la imaginación: Morales, como si fuera un *voyeur*, imagina las figuras retóricas con las que se vestirá su poema. Las figuras son las posiciones físicas que irá adquiriendo el cuerpo del poema. De hecho, son las mismas figuras las que le hacen ser cuerpo, le dan volumen: el poema *es*. Los árabes denominan intuitivamente al texto *cuerpo cierto*, refiriéndose al hecho apofántico del texto, sin embargo –añade Barthes– existe otro constituido por relaciones eróticas del lenguaje, el cual se coloca en otra dimensión.¹³ El poema adquiere en la escritura de Morales la figura de un cuerpo que se hace visible, tangible por los sentidos; así, por ejemplo, podemos notar que el poema desea al poeta, porque incluso lo llega a besar. A la hora de componer el verso “Yo besaré tus labios tierna, cupidamente”, el poeta potencia el desplazamiento de los labios en el beso mediante la aliteración de los fonemas labiales (/b/, /p/, /m/), la realización fonética de algunos se adereza con una erótica fricativización dental (imagen acústica del mordisco). Después de escrito, cuando se devuelve el verso (el poema todo) al contexto de la oralidad, el poema también acaricia con sus labios (porque también es ser deseante). Pero el placer no sólo radica en la maquinación, sino también en el momento de

¹¹ BARTHES, ROLAND, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, 5ª edición, Madrid, 1989.

¹² *Idem*, pág. 14.

¹³ *Idem*, pp. 28-29.

pérdida, de la ruptura.¹⁴ Una abertura que se produce entre el lenguaje roto y el que se crea, lo cual enlaza con la desfloración, la pérdida de la virginidad de Criselefantina y el momento del culmen erótico, expresado por un verbo que en un principio nos puede despistar “moriremos”. Los franceses tienen una expresión para designar el núcleo del placer, *la petite mort*,¹⁵ “la pequeña muerte”. Muerte que es el momento intermedio entre la vida que se pierde y otra cosa que se alcanza, es la ruptura, por eso la muerte es erótica (pedazo de carne entre los pliegues de la ropa).

En este punto conviene recordar la ruptura que supuso el Modernismo con el Positivismo, el Realismo y Naturalismo europeos y como los modernistas se atrevieron a hacer lo que a ciertos románticos les hubiera gustado. Tampoco se debe olvidar las relaciones existentes entre el Culteranismo y el Modernismo. Ambos fueron tendencias de ruptura y renovación del lenguaje poético y adquirieron sus nombres matices despectivos, que acrecentaron las animadversiones contra ellos. En el siglo XVII, “culterano” y “luterano”, por su parecida enunciación, fueron asociados, además participaban de una heterodoxia en sus correspondientes campos. Con el Modernismo sucedió lo mismo: no sólo fue una heterodoxia literaria (aberrante para los ortodoxos), sino que con el mismo significado se designaba a una corriente teológica que se alejaba de los presupuestos católicos, iniciada por A. Loisy y G. Tyrrell. a partir de la encíclica papal de Pío X (*Pascendi dominici gregis* [8-IX-1907])¹⁶. Por esto y lo erótico de las conjunciones entre lo sagrado y lo profano, se extiende con notable rapidez el recelo para con el Modernismo artístico.

Ahora bien, Barthes distingue entre un *texto de placer* y un *texto de goce*: el primero es “el que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella”. Y el segundo –el texto de goce– es “el que pone en estado de pérdida, hace vacilar los fundamentos históricos” y culturales, además hace tambalear “su relación con el lenguaje”.¹⁷ Pero ¿a qué tipo de texto pertenece este epitalamio de Morales? Pues pertenece a los dos: por un lado, nos percatamos de una serie de tópicos que están

¹⁴ *Idem*, pp. 15-17.

¹⁵ *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Tomo II, París, 1992, pág. 1275.

¹⁶ ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Filología y Lingüística, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pág. 686.

¹⁷ BARTHES, R, opus cit., pág. 25.

dentro de una tradición que tiene que ver con lo erótico y sensual (la Primavera y su leve carga, la fuente como lugar de encuentro amoroso, el tema epitalámico, la Arcadia, la miel, etcétera), por tanto es un texto de placer; por otro, el erotismo explícito y provocador de la sociedad, las formas convulsivas del lenguaje, la conjunción de lo erótico y sagrado, etcétera, lo hacen ser un texto de goce, ya que rompe con lo preestablecido. Barthes diría que Morales es un ser doblemente perverso, al ser su poema un híbrido de los dos tipos de textos. Sin embargo, nosotros señalaríamos que el poeta canario es un ser triplemente perverso, ya que, incluso, se sale de lo preestablecido por el propio Modernismo. Morales no es un poeta estereotipado de la estética *rubendariana*, sino que va más allá. Morales no atiende a un erotismo caliente como el de los hispanoamericanos, sino que su erotismo es frío, directamente parnasiano en cuanto ama a algo estatuario y marfileño. Además, entiende, como lo dedujo el idiota de los diálogos del Cusano, el concepto de invención del Modernismo. Así, por ejemplo, en vez de retomar el tradicional mito de Leda de la estética modernista, inventa uno nuevo (ya tendremos ocasión de volver sobre esto). De esta forma, aunque Morales conocía y admiraba sin duda a Rubén Darío, no se convierte en un mero epígono o copista de patrones como quieren y/o entienden algunos.

Como hemos podido comprobar Tomás Morales –como otros poetas canarios– estaba en posesión de un potencial increíble para la creación poética en cuanto forma y temática se refiere, pero que quizás por pudor y la humildad característica del hombre canario no continuó esta línea. Pedro Salinas puede expresarnos muy bien lo que por entonces se pensaba sobre un poeta que gozaba eróticamente con el lenguaje y el contenido:

Llamar erótico a un poeta con designio clasificativo y valorativo es colocarle encima una concepción diminutiva, privarlo de gran parte de su humanidad; “poetas eróticos” ya suenan a grupo semisecreto de aficionados a un cierto arte, a una escuela de poesía menor que renuncia a afrontar los mayores significados de lo humano. Poetas, cuando más, si así se lo ganan su encanto, su gracia, de media estatura (...) ¹⁸

¹⁸ SALINAS, Pedro, *La Poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (1948), en *Ensayos completos II* de las *Obras Completas*, edición de Solita Salinas de Marichal, Taurus, 1981.

NO INOCENCIA DEL EROTISMO EN “CRISELEFANTINA”

Ahora, en este tercer cuerpo de nuestro trabajo, es necesario, de una forma exegética, señalar y demostrar que el erotismo yaciente en este poema de Morales no es inocente e intentaremos hacer ver que el poeta canario no es un mero copiadador de “patrones exportados”.

Andrés Sánchez Robayna explica el lenguaje “anacrónico” modernista en Morales por la idea del carácter unitario que el poeta tenía sobre su obra, siendo ésta –como para Mallarmé– una analogía del mundo. En 1908, publica Tomás Morales *Poemas de la gloria, del amor y del mar* con un lenguaje modernista. Cuando ve la luz *Las Rosas de Hércules* en 1922, inacabadas, sigue participando de la estética modernista, debido a que mantiene la unidad estilística con su primer libro, el cual es parte integrante –aumentada y corregida– de *Las Rosas de Hércules*. Se entiende, entonces, por qué Morales sigue en estas formas, cuando ya comenzaban otras más vanguardistas, piénsese que Juan Ramón Jiménez ya había publicado su *Diario de un poeta recién casado* en 1916.¹⁹ Pero todavía no tenemos la razón por la que Morales se vincula a la expresión *rubendariana*. La cuestión parece esclarecerla Eugenio Padorno.

El desastre del 98 fue un acontecimiento histórico relevante, tanto para España como para el Nuevo Mundo. España fue derrotada, perdiendo sus últimas posesiones ultramarinas, las cuales fueron las vencedoras. Ambos mundos se tienen que enfrentar a una nueva redefinición de su circunstancia, España por pérdida y cerrazón a Europa, de la cual ha permanecido aislada, y Latinoamérica por ganancia y necesidad de asumir su nueva situación histórica. Canarias, que se ha visto involucrada en un fuego cruzado por su posicionamiento geográfico entre los dos continentes, se vio afectada por una guerra que le suponía un fratricidio, pues los lazos familiares migratorios con Cuba eran (y son) más que evidentes. Ante esta situación, el hombre canario se cuestiona quién es y qué lugar de la contienda debe tomar. Finalizada la guerra, las Islas se verán también mancipadas, si no políticamente, sí culturalmente.

¹⁹ SÁNCHEZ, Robayna, Andrés, “Tomás Morales en su centenario”, en *Sintaxis*, n.º 6, Otoño 1984, pp 39-50.

Muestra de ello es el particular Modernismo canario²⁰, del cual es un ejemplo Tomás Morales.

Desde Cairasco de Figueroa, el escritor canario siempre ha querido ser reconocido por el centro cultural castellano, pero, paradójicamente, desde la diferencia. Sabemos que Tomás Morales era el más extrovertido y “afortunado” de los modernistas canarios, que en su viaje a la Península fue en busca del reconocimiento por parte de un centro. Sin embargo, ¿por qué Tomás Morales no adopta la estética modernista castellanizante para ser reconocido por ese centro? ¿Por qué se afilia a la estética *rubendariana* del Nuevo Mundo? La respuesta tiene que ver con un sentimiento compartido de alejamiento histórico, sufrido por el canario y el hispanoamericano.

Es conocido por todos la utilización del símbolo *cénico* en la poesía de Rubén Darío, sobre todo en los referentes al mito clásico de Leda, en el cual se desarrolla la pasión erótica entre la bella muchacha y Zeus transformado en cisne. Si seguimos interpretando el cisne como símbolo de la estética modernista, podríamos entender el abrazo de Leda al cisne como el acogimiento, por parte de Darío, de la estética modernista. Por lo que hemos dicho del poema de Morales, observamos que esa figura femenina representa, al igual que el cisne, la forma modernista de la escritura y el abrazo del poeta como el recibimiento del nuevo movimiento. El vate canario se adscribe voluntariamente a una estética marginal, periférica del centro castellano y rechazada por éste. No es inocente –repetimos– el erotismo de Morales en este poema. El deseo de la posesión sexual del poeta se erige en imagen de una apropiación (no mera calcomanía, como dicen algunos) de una forma del decir, mediante la cual, en un acto fundacional como hicieran Viana con Tenerife, Cairasco con Gran Canaria, Cabrera Dumpiérrez y Unamuno con Fuerteventura y Espinosa con Lanzarote, nombra la ciudad de Las Palmas (y con ella su sociedad), que por entonces se estaba formando y la hace suya, resumiendo en él toda la experiencia de una colectividad artística y social, pues articula y define Canarias.

²⁰ PADORNO, Eugenio, “La poesía existencial de Domingo Rivero”, en *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, de VVAA, edición de Eugenio PADORNO y Germán SANTANA, Excmo. Ayuntamiento de Arucas (Gran Canaria), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1999.

Cuando hablamos de la apropiación –expresada en este poema por la posesión erótica–, nos estamos refiriendo a que el poeta construye la casa del Ser en terminología *heideggerina* mediante el lenguaje. Se trata de un acto *calibánico* de identidad. Tomando una idea declarada por Jorge Rodríguez Padrón, es en el lenguaje donde el poeta *es* y se identifica; él es su lenguaje, pues lo posee.²¹

Morales, como modernista y de igual forma que Néstor con su cuadro *Adagio* (1903)²², inventa un nuevo mito para articular lo que expresó Darío con el cisne; él no retoma el mito de Leda, se desgaja de ese curso ya tradicional y se coloca en lo originario de la creación poética. De hecho, el término “criselefantina” es, tradicionalmente, un adjetivo en materia de arte, pero que Morales sustantiva. Nombrando la hace existir y la ama como un Pigmalión atlántico.

Expresamos nuestro agradecimiento a E. Padorno, verdadero inspirador de este ensayo.

²¹ Declaraciones hechas por Jorge RODRÍGUEZ Padrón, en “Dialogando en Las Canteras con Jorge Rodríguez Padrón (en compañía de Eugenio Padorno)”, *Calibán*, n° 8, Octubre/Diciembre 2000, pág. 119.

²² ALMEIDA Cabrera, Pedro, *Néstor*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, SOCAEM, Canarias, 1991.



EL EROTISMO COMO TRANSGRESIÓN EN LA NARRATIVA CANARIA CONTEMPORÁNEA



FRANCISCO J. QUEVEDO GARCÍA

EL EROTISMO, ELEMENTO DE TRANSGRESIÓN LITERARIA

Hemos de confesar que hasta hace bien poco no nos habíamos parado a comprobar hasta qué punto las situaciones eróticas que aparecían en los relatos que leíamos fueran más allá de escenas contextuales, más o menos atrevidas, que fortalecían la caracterización de los personajes y que añadían el interés que de por sí proporciona ese tipo de escenas. Fue con motivo de nuestra participación¹ en el curso «Literatura y erotismo», organizado por la Universidad de La Laguna en 1998, cuando tuvimos la oportunidad de observar el fenómeno del erotismo en la literatura con otra dimensión, en la que tal fenómeno adquiere un protagonismo que quizás siempre había tenido y al que nosotros, por parar en otras facetas de la creación literaria, no nos habíamos acercado con la atención que merecía. Entendemos el erotismo en la literatura en la línea de Ana María Moix:

En el terreno del erotismo ocurre, me temo, algo análogo al de la poesía: ¿Qué es poesía? ¿Qué es erotismo? Sabemos que escapan a cualquier definición, pero nos pasamos la vida definiéndolos o intentándolo. Y en ese intento de definir, aunque muy vagamente, qué podría ser la literatura erótica, yo me inclinaría sencillamente por decir que se trata de la expresión de una experiencia amorosa por medio del lenguaje. Por supuesto, esto plantea otro intento de definición, o mejor dicho, de explicación referida ahora a qué entendemos por experiencia amorosa. Y entonces, me remito al concepto que de la experiencia amorosa aparece en toda la historia de la literatura occidental, como expresión de la vivencia que el hombre ha tenido y sigue teniendo de dicha experiencia, es decir, del amor pasión como impulso natural que mueve y altera tanto sus potencias físicas como anímicas (Moix: 1992, 201-202).

¹ QUEVEDO GARCÍA, Francisco J.: «El erotismo en la literatura canaria». Conferencia leída el 20 de noviembre de 1998 en el curso «Literatura y erotismo», organizado por la Universidad de La Laguna.

El título que lleva el trabajo que ahora nos ocupa pretende dar cuenta precisamente de ese erotismo literario a partir de la significación que alcanza como elemento transgresor, en el caso concreto de la narrativa canaria contemporánea. Es sabida la función transgresora que desde un punto de vista sociocultural ha tenido la literatura con algún tipo de contenido erótico, por no hablar de la literatura que propiamente es llamada erótica. *La Celestina*, *La lozana andaluza*, *El jardín de Venus*, de Samaniego, el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, son obras en las que el erotismo cumple, además del aporte sensual, una función transgresora. Así por ejemplo, Marina Mayoral al analizar el papel de doña Inés en la obra de Zorrilla afirma que: «[...] no hay nada de espiritual en la pasión que don Juan despierta. Doña Inés no habla de su alma sino de su presencia física: palabras, ojos, aliento que la trastornan. Y así, enajenada, alucinada, fascinada y envenenada doña Inés le plantea a don Juan, invocando a su condición de caballero, la única alternativa que ve para su situación: la muerte o la correspondencia a su amor» (Mayoral, 1995: 137). Claro está que en el *Don Juan* de Zorrilla toda esa transgresión social, que puede significar la exacerbada pasión física de doña Inés por su amante, queda restaurada al final de la obra por su labor como redentora del arrepentido *in extremis* don Juan.

El naturalismo también dotó de significación transgresora al relato erótico, como lo hizo el modernismo, y no digamos los movimientos vanguardistas contemporáneos que vieron en este aspecto de la condición humana otro motivo para desarrollar sus estéticas rupturistas. En el marco del seminario «Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias», celebrado en noviembre de 1998 en la ciudad de Arucas, como homenaje al poeta Domingo Rivero, Jorge Rodríguez Padrón leía un trabajo titulado «Del amor y la mujer en Alonso Quesada», en el que daba cuenta de la importancia de la mujer y del erotismo en la vida y en la obra del autor modernista, tan unidas por otra parte; un erotismo que bebe en gran medida de las corrientes vanguardistas –del expresionismo o del cubismo, al decir de Rodríguez Padrón– y que se manifiesta como un chorro de sensualidad y de transgresión personal llevada a cabo por Quesada, acorde con su actitud desmitificadora de la sociedad insular, así como con la idea de «erotismo como salvación», también apuntada por el crítico. Leamos un fragmento del trabajo de Rodríguez Padrón en el que comenta uno de los pasajes que pasa por ser, sin duda alguna, uno de

los más sensuales, más atrevidos y más transgresores de la literatura canaria, el baño de la sueca de *Las inquietudes del Hall* (Quesada, 1986: 155-156):

Aparición espectacular, pues, de la sueca, envuelto su cuerpo en una imponente sábana negra. Diosa o musa, se entrega, despojada, al aire cálido que besa sus carnes (con ese plural significativo, precisamente) iluminadas “con un rojizo resplandor de incendio”; se palpa sus senos bruñidos y aprieta las dos nalgas redondas y pequeñas, de andrógino, antes de entrar por fin en el mar, como “hachón humeante”, mientras el agua arde y la espuma borbotea. Espían “los devotos del Hall” el baño de aquel prodigio divino que “pulía el cristal del mar con el muñón de los senos y abría las piernas como unos brazos ansiosos de amor”, “enrollándose como una serpiente”. No les da tregua la sueca, y *entra* (es el verbo utilizado) de nuevo en el mar, y con desesperación lanza un grito hacia el fondo, “un grito salvaje y apasionado y apretó entre sus manos montones de agua del mar”. Aún tiene energía aquella poderosa mujer para nadar y deslizarse dentro del bote de unos pescadores y volver a tierra, revolcarse en la arena y despojarse, otra vez en el agua, de aquel “polvillo dorado [que] le caía del cuerpo”. Regresa. Y, arrastrando su misteriosa sábana negra, camina hacia el hotel. Un último apunte del narrador: “Por un punto roto del traje asomaba un pezón, como una avellana”. (Rodríguez Padrón, 1999: 225-226)

En una línea de transgresión literaria también se integra la Narrativa Canaria de los 70, en la que nos centraremos en este trabajo. No es baladí pensar que justamente esa capacidad de transgresión que se observa en este conjunto de autores y de obras que se dan a conocer, en general, en esa década de cambio –por supuesto, también de ruptura–, guarde relación, entre otros aspectos de carácter social y político, con el legado que en Canarias dejó las corrientes vanguardistas, en concreto el surrealismo, sobre todo a raíz de uno de los acontecimientos culturales de mayor trascendencia que se han producido en estas islas: la II Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en Tenerife del 11 al 21 de mayo de 1935. Juan-Manuel García Ramos, ensayista y novelista integrante de ese movimiento narrativo de los 70, habla en estos términos de ese legado: «Lo cierto es que la presencia de Andrés Breton y de Benjamin Péret en Tenerife, de las obras de Picasso, Man Ray, Max Ernst, Chirico, Miró, Yves Tanguy..., del film de Buñuel *La edad de oro* y de la agitación consiguiente, dotó a la isla de una atmósfera cultural de la que nos seguimos beneficiando» (García Ramos, 1992: 129).

Desde el punto de vista de la novela, observamos que la Narrativa Canaria de los 70 representa uno de los intentos más importantes de

constitución de una base creativa amplia y sólida que se ha llevado a cabo en el Archipiélago, tal es así que se convierte, a nuestro entender, en una época gozne en el proceso de la creación novelesca en las islas. Existe un antes y un después de la Narrativa Canaria de los 70. Por supuesto que hay una tradición anterior, el hecho de que a estos autores –llegaron a ser denominados en su momento como los «narraguanches»– se les aplicase el marchamo de «boom», término en boga en esos momentos por el referente hispanoamericano, como señala Martínez Cachero (1997: 312-315), no supone en ningún modo, como tampoco ocurre con el caso hispanoamericano, la irrupción de algo espontáneo que nace sin asideros, sin un sustrato cultural y literario. En Canarias hay un sustrato narrativo desde hace siglos, como ha demostrado Quintana Déniz (1991), en su estudio sobre la narrativa de las islas en el periodo comprendido de 1500 a 1930. Con posterioridad a esta fecha continúa la creación narrativa, en la que se produce la aparición de algunas obras determinantes en la historia de nuestra literatura, como es *Crimen*, publicada en 1934, así como el surgimiento de la llamada «generación del bache», con Julio Tovar, Pedro González o Enrique Lite, entre otros autores, y de «los fetasianos», un grupo de prosistas formado por Isaac de Vega, Rafael Arozarena, Antonio Bermejo, Francisco Pimentel y Antonio Padrón, que optan por una literatura de raíz simbólica y onírica, de amplia resonancia en el panorama literario insular. En efecto, la Narrativa Canaria de los 70 tiene detrás de sí un importante sustrato, aunque sea desconocido para muchos. Este movimiento no sólo dio a conocer a jóvenes autores que empezaron a escribir en esos momentos, sino también a otros con la andadura como escritores ya comenzada que por distintas razones vieron como sus obras más significativas se publican en estos momentos. Son los claros ejemplos de *Guad*, de Alfonso García-Ramos, y de *Mararía*, de Rafael Arozarena.

En un anterior estudio de conjunto sobre la Narrativa Canaria de los 70 (Quevedo, 1995), advertimos unas constantes narrativas que indicaban una manera de hacer literatura con caracteres peculiares, aquéllos que resultan de la determinación de un entorno particular, pero también deudora de unas coordenadas históricas y literarias comunes a la novela española de esa época convulsa. Santos Sanz Villanueva, en *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ya había destacado al respecto: «Los condicionantes que pesan sobre nuestra narrativa desde el final de la guerra civil son de diversos tipos. En primer lugar, cuentan los ideológicos.

Luego otros de carácter circunstancial y derivados del complejo momento en que vive el país (desde las dificultosas relaciones internacionales hasta los mecanismos de control directo o indirecto de la actividad intelectual). Todos ellos son comunes a los géneros narrativos y a la historia del pensamiento» (Sanz Villanueva, 1980: 22).

En el proceso histórico que se vive en los setenta en España, en el que entroncan los últimos años de la dictadura –con el poso de lo manifestado por Sanz Villanueva– y los primeros años de la nueva democracia –con todo lo que conlleva de tránsito, de ruptura–, así como en el exterior –nótese el significado social del mayo del 68 francés, por ejemplo, o el fuerte rechazo social de determinados sectores a la guerra del Vietnam y, en general, al intervencionismo militar–, se produce en la estética literaria un mayor acercamiento a las posibilidades que ofrece el lenguaje en la narración –pensemos en la influencia de la *nouveau roman* y en el aporte de los autores hispanoamericanos; amén de la producción propia, verbigracia, Luis Martín Santos o Juan Goytisolo–, que viene determinado por una postura crítica que conduce a la transgresión en todos los ámbitos de la creación literaria. Se enmarca la Narrativa Canaria de los 70 en este contexto, en el que se lleva a cabo un cambio sustancial en lo que se refiere a la novela social que había predominado en la escena literaria española; un cambio sobre todo forzado por una concepción de la expresión literaria, en la que se abre una vía de libertad en todo orden que llega hasta el experimentalismo. La crítica social irrumpe de tal modo en estos autores que asumen una posición, desde un punto de vista formal o temático de enfrentamiento constante con la sociedad en la que viven, que es común el rechazo a lo normativamente correcto. Es una época de posicionamiento personal e ideológico, diferente del ámbito posmodernista de creación que se ha desarrollado posteriormente en las últimas décadas. A ese posicionamiento se suman los autores de la Narrativa Canaria de los 70 con una escritura en la que se establecen unas constantes que concretamos de este modo: «La Guerra Civil y su impronta» –vemos como, a pesar del tiempo transcurrido, este conflicto bélico y la posguerra que se genera a raíz de él se revisa desde una postura abiertamente condenatoria–; «La ruptura y la marginalidad literarias» –los autores conciben su escritura como un foro de abierto enfrentamiento contra la norma literaria, en el que se abren múltiples expectativas de creación–; y «La tragedia como fin» –porque no hay manera más cruda de

enfrentarse con la realidad que plantear de manera desnuda la tragedia que se deriva de la irracionalidad del ser que la conforma—. Si tuviéramos que englobar, a su vez, estas tres constantes en una sola idea, ésta sería el carácter transgresor de su literatura: transgresión de la norma literaria, transgresión de la norma social, transgresión de las relaciones humanas; en definitiva, la transgresión como resultado de una narrativa que puede mostrarse incluso como agresiva en su objetivo de reconocimiento de la realidad que han vivido y la que viven. En este sentido, el relato erótico ocupa un lugar en la Narrativa Canaria de los 70, no como un elemento que se sustenta sólo por sí mismo, por su propia condición de lectura sensual, a esto hay que añadir otro motivo: reforzar con las escenas de contenido erótico la transgresión social que se lleva a efecto en sus obras. La escritura de este movimiento literario no es entendible si no partimos de la consideración de enfrentamiento de la que parten. El erotismo es para ellos cauce para fortalecer la oposición sociocultural que ejercen en sus narraciones. Hemos seleccionado para ejemplificar esta perspectiva de la Narrativa Canaria de los 70, cuatro textos en los que se aprecian diferentes manifestaciones del erotismo literario, todas ellas marcadas de un modo u otro por un ánimo transgresor. Los textos son: *Guad*, de Alfonso García-Ramos; *Mararía*, de Rafael Arozarena; *El arranque*, de Víctor Ramírez; y *Malaquita*, de Juan-Manuel García Ramos.

EL EROTISMO SOCIAL DE *GUAD*

Aunque publicada en 1971, *Guad*, de Alfonso García-Ramos supone el mejor exponente de la novela social en Canarias. A pesar de que ya se advierte en esta novela la incorporación de determinadas técnicas —distintos puntos de vista del narrador, la interiorización de los personajes, los diversos planos temporales...—, más acordes con las nuevas tendencias de los años en que se publica, en *Guad* sobresale el planteamiento de un conflicto social de honda raigambre en la historia de Canarias: los trabajadores de las galerías de agua enfrentados a los «aguatenientes», los especuladores del líquido elemento, un particular tipo de relación entre clase dominada y dominante que posee el aditamento de lo que supone el agua para estas islas, un bien escaso que también se convierte en un bien económico sobre el que bascula un enfrentamiento social. En esta

tesitura, nos encontramos con una historia en la que el erotismo se desenvuelve entre los límites del enfrentamiento de clases. Florentín, uno de los trabajadores que bajan a la galería para encontrar el agua allá en el fondo caluroso y difícilmente respirable, recuerda lo ocurrido con la señorita. Él es el hijo del medianero y ella la hija del amo:

El otro apareció más tarde. Cuando ella volvió del Instituto con andares de mujer, ancho y suelto el caderamen bajo la apretada cintura, tapando con encajes los principios del escote. Te despertó todos los ardores de macho y empezaste a verla en todas las hembras que se revolcaban contigo en los pinocheros. Pero había que disimular y hacerse el frío porque ella era la señorita y tú el hijo del medianero. Nadie lo había dicho, pero se comprendía ya la distancia entre la casa del amo y el pajero donde te toca dormir. Había que cortar por lo sano y la despedías con malos modos cuando venía a dar contigo. Si más modosa ella, más descastado tú porque le tenías rabia por ser tan guapa y tan fina, por oler a colonia en vez de a gofio y sudor. Pero ella siempre majadera, empeñada en que las cosas siguieran como antes, en ir contigo al charco de la laja azul o al barranquillo de los lagartos. Para darle por las narices, te fuiste a la plaza con una calentona buscamachos y te diste el gran banquete de besuqueos delante de ella. Sólo entonces la viste llorar. No lo había hecho cuando se rompió una pierna al caer del burro, ni cuando la suspendieron en la escuela, ni siquiera cuando se le murió la tía que vivía en la casa. Ahora sí que largó las lágrimas y tuvo que taparse la cara con un pañuelo. La cosa no tenía remedio. También tú tenías ganas de romperte la cabeza contra un muro, pero, en vez de eso, te emborrachaste como un cochino y mataste a un gato de una pedrada. (García-Ramos, 1983: 129)

El calor en el fondo de la mina donde se trabaja para sacar el agua sigue siendo caluroso, hediondo; sin embargo, en esa situación se superpone otra escena de la aventura con la «niña»:

Fue cuando la Fiesta del Cristo. La banda tocaba en el quiosco y toda la plaza estaba cubierta con banderitas de colores. A ti te gustaba la fuente de piedra, convertida en clavel de papel pintado por la habilidad del maestro. La niña llevaba un vestido azul y parecía más morena. Los labios gruesos y encamados pidiendo besos, el pelo largo y con una cinta blanca. Los ojos grandes, grandes, negros, muy negros y con mucho blanco alrededor. Las manos grandes y con el dedo corazón un poco torcido. Tú tenías unas copas de más, te arrastraba la música, te arrastraba la sangre, el querer, los malos celos. La sacaste a bailar y ella dijo que sí. Su padre puso mala cara y su madre sonrió como un cura. La bailaste bien bailada. Como tiene que ser, mandando como hombre y llevándola bien apretada. Tenías la garganta llena de piedras pero no hacía falta hablar. Los cuerpos, las manos que se aprietan y juegan, dicen mejor que las palabras.

Después cuando se apagaron las luces para que corrieran los toneles de brea encendida desde las cumbres al mar, le pasaste el brazo por la cintura y le besaste el cuello. La pura gloria, la locura en bicicleta.

Más loco estuviste cuando te atreviste a besarla en la puerta de su casa. Debieron estar los labios pegados mucho tiempo. Y los ojos, ciegos, y los oídos, sordos, para no darse cuenta de que el amo estaba allí, de que levantaba el bastón para estampártelo en la cabeza. Ni te caíste al suelo, ni contestaste el golpe. Otro lo hubiera pasado mal pero el señorón estaba ese día de suerte. Te marchaste contento con más sabor de besos que de la sangre que te corría por la cara. Estabas loco, completamente loco. Lleno de ella, oliendo a ella, pensando en ella. (García-Ramos, 1983: 131-132)

El novelista insiste una y otra vez en la confrontación de clases, inamovibles, puestas cada una en su sitio, sabedoras de que hay un lugar para cada uno y que no se debe alterar ese *orden natural*. Florentín, sin embargo, no cede en su empeño de conseguir, aunque no le es dable por la clase social a la que pertenece, aquello que más desea:

Cuando volvió por la Fiesta de Finados y más libre para andar por la finca y el pueblo, te encontraste con ella adonde los castaños. Allí, sobre la hojarasca seca y ruidosa, la clavaste a la tierra y viste sus ojos crecer, blanquear, irse a otro lado, sorprendidos; vencidos, luego, como los de un perro viejo. Cosas de hombre y mujer pero sin el calor y alegría de las otras hembras con las que tuviste trato.

Charo, desde que la tumbaste en los castaños ya no la llamas la niña, regresó con el verano. Muy cambiada. Se ve que la madre había aprovechado los meses para llenarle la cabeza de grillos. Alguna vez se dejó llevar a lo escondido pero ya sospechabas que lo hacía más por vicio que por otra cosa. Cada mañana recibía cartas de la capital y la criada llevaba contestaciones al correo. Son asuntos que se dejan ver poco a poco, hasta que se caen las escamas de los ojos. Con el verano se descubrió la trampa... (García-Ramos, 1983: 134)

Florentín, nuestro personaje, transgrede las normas sociales, el orden establecido que pone a cada uno en su sitio. Alfonso García-Ramos incentiva con esta situación de la novela la confrontación entre la clase dominada y la clase dirigente que impone sus reglas. La seducción de la señorita se configura en un acto simbólico de rebeldía, supone un *triunfo*, aunque sea irrelevante desde el punto de vista de un cambio social, frente a aquéllos que ostentan el poder socioeconómico. El sexo pasa por ser entonces en este relato un medio que se pone al alcance de Florentín para consumir la venganza más fuerte que puede llevar a cabo en esos momentos: tener relaciones con la otrora señorita, ahora señora, una

señora que comete adulterio con Florentín, el cual se encarga de forma vengativa en dejar sus huellas visibles para que quede claro que ha sido él quien ha conseguido *triunfar* sobre los otros. Este argumento es crudo, pero encaja a la perfección en el engranaje de la crítica social que se establece en *Guad.* El *triunfo* de Florentín –si es que se le puede llamar *triunfo* a lo que también se podría llamar utilización por parte de la «niña», de Charo, de la señorita, de la señora, y por ende de la clase social a la que ésta pertenece– se consuma en la habitación de matrimonio de Charo. La carga erótica de la escena corre a la par con la transgresión social que se da en la novela:

La gran volada es que volviste a enredarte con la señorita. Charo, ahora no puedes llamarla la niña ni la señorita. Te buscó las vueltas desde el día que la encontraste en el parque y ya no paró hasta que te llevó a su alcoba. Te revolcaste con ella en la misma cama de matrimonio. Todo resultó distinto a cuando los castaños. No olía ya a tierra, ni crujían las hojas secas, ni estaba ella asustada. Sábanas y colchas finas, alfombras, lámparas y cuadros, todo oliendo a finura, a perfumes y potingues franceses; a su misma carne untada de cremas y viciosa jugando contigo como un capricho más, como otro lujo de niña mimada que tiene siempre lo que quiere, lo mismo un traje que un perrito o un hombre. Si te quedaste fue para fastidiar al otro, para que le lucieran los cuernos. No tuviste reparo en poner los pies en la pared para que quedaran tus huellas y hasta dejaste una colilla de tabaco virginio en sus pantuflas para que la encontrara allí al día siguiente. Rabia de haber perdido la niña de los castaños. Ahora, ni para uno ni para otro. (García-Ramos, 1983: p. 137)

EL TRÁGICO EROTISMO DE MARÍA LA DE FEMÉS

Mararía es sin lugar a dudas un punto de referencia de la novelística canaria. Como señala Torres Stinga: «Su aparición en 1973, después de haber sido finalista años antes del premio Nadal, produjo un fuerte impacto en las islas y se interpretó como uno de los más evidentes síntomas de lo que, con intenciones ajenas a la literatura, se dio en llamar el “boom” de la literatura canaria» (Torres Stinga, 1983: 10). María la de Femés, su personaje principal, constituye el centro alrededor del cual circulan las otras creaciones de la obra. También Lanzarote representa el centro en la novela en cuanto al espacio se refiere, aunque es un espacio que adquiere tintes protagonísticos; en el relato la isla mantiene una simbiosis obsesiva con esa mujer bellísima que era María. Manuel V. Perera apuntala

esa relación: «El propio nombre de la protagonista, Mararía, nos sugiere el resultado de la tragedia, matizado con descripciones de malpaíses, tierras calcinadas, llanuras muertas y sangrantes, cenizas, y la presencia obsesiva de la sangre [...] La llanura adquirió un tinte rojo encendido, como de fuego... Tenía la isla una muerte dulce... como si se hubiera cortado las venas... Paramos junto a un camino rojizo (p. 15)... La tarde ya estaba muerta, definitivamente muerta, sangrando por los cuatro costados...» (Perera, 1982: 43-44).

Estas descripciones metafóricas, además de aportar al texto un tono estético que lo caracteriza, reflejan la condición determinista de *Mararía* con relación al espacio de Lanzarote. María es el ejemplo más notorio del paralelismo identificador que se establece entre el espacio y los personajes de la novela. El protagonismo de María es absoluto, sobre su vida se construye el relato. Mieke Bal nos dice que «las relaciones con los demás determinan también la imagen de un personaje» (BAL, 1985: 44). En ese sentido, el personaje de María fundamenta la configuración de las otras ficciones con las que se relaciona de una manera u otra en la novela. Ella es el eje de la narración, aunque al mismo tiempo, como resultado de la estructura narrativa –el texto se construye con las impresiones y recuerdos que de María le son contados al narrador por diferentes personajes–, son otros los que dan razón de su historia caracterizándola. Rafael Arozarena nos ofrece este relevante dato acerca de su novela en unas declaraciones hechas a Juan Cruz Ruiz:

La historia me sorprendió al serme narrada por varias personas de Lanzarote. Se trata de una mujer de gran temperamento de la que todo el mundo me hablaba. De la figura que me sintetizaban me llamó la atención la representatividad que en ella vi de la isla de Lanzarote. El fin que tiene su belleza, por otra parte, es el mismo fin que tuvo la isla de Lanzarote, arruinada por el fuego. La idea de este símil fue el núcleo principal por el que me metí en la novela, el núcleo que me creó interés por la narración. (Cruz Ruiz, 1973: 5)

La belleza de María la de Femés es el generador primario de la tragedia que se instala en la novela. María cautiva con su hermosura a los hombres de Femés que la consideran como una propiedad suya, algo que les pertenece. Claro está que la belleza es el motivo, detrás se halla la desgracia en forma de isla requemada, solitaria y hermosa; detrás también se halla una sucesión de personajes tan vacíos como los malpaíses

de Lanzarote, que sólo ansían ser llenados con el cuerpo deseado de María. Entre esos personajes se encuentran los forasteros que avivan en María la posibilidad de escapar de algún modo de la opresión que ejerce sobre ella el entorno de Femés. Así es como se entiende su atracción por Manuel Quintero, un marinero que lleva en la sangre la soledad —«Por eso me ha entrado en el alma esta isla de Lanzarote. Es una isla sola, desamparada, como yo mismo, como un barco abandonado» (Arozarena, 1983: 71)—, que llega a Femés acompañando a su amigo Pedro que visitaba a sus padres. Allí asistió al baile de los sábados y allí vio a María. Surge el erotismo a través de esta mujer que encandila a todo aquel que la mira, un erotismo que se enturbia con la tragedia que arrastra:

Aquella noche estaba yo con mucho alcohol en la cabeza y una especie de modorra que, como le digo, no me dejaba ni ver. Apoyado seguía en la puerta, contemplando ya con desgana el baile, cuando se presentó María. ¡Qué mujer, amigo! ¡Para despabilar a un muerto! Entró en el salón seguida de una vieja que era tía suya y quien según las lenguas del pueblo, había echado a perder a la muchacha consintiéndola desde muy niña. Tomaron asiento a mi izquierda, a continuación de un grupo de brujas atisbadoras que más parecía corro de cuervos. La María tenía una mirada que parecía un desafío, con aquellos ojos tan redondos y tan negros que encendían la sangre a cualquiera. De los hombres que estaban sin bailar ninguno le quitaba la vista de encima y a las mientes me vino seña Carmen abarruntando desgracias. Se lo juro. Cuando comenzó la siguiente pieza, que también era pasodoble, vi que Pedro se acercó a María y la invitó a bailar. Ella lo miró con desdén, arrugando el gesto como si le apestara la cercanía de aquel hombre, y mi amigo se vino hasta la puerta con aire de rascado, metiéndose la camisa entre los pantalones. Isidro, que se hallaba cerca, se encaró con Pedro:

- Ya sabes que María no baila.
- Pues no sé a qué coño viene entonces.
- A ver bailar a las otras —dijo Isidro.
- Y a encender candela. A eso viene.
- Dijo esto y escupió con rabia. Luego añadió:
- ¡Es una perra!
- Isidro se le quedó mirando con los ojos entornados.
- ¡Ten cuidado con lo que dices! —amenazó.
- ¡Es una perra! —repitió Pedro.

Y sin darse mucha prisa abandonó el salón y se fue hacia la plaza. Isidro lanzó una carcajada y me pasó el brazo sobre los hombros.

- ¿Has visto, forastero? —me dijo—. Tu amigo está engallado.

Las viejas comenzaron otra vez a dar pataditas en el suelo siguiendo el ritmo de la música. Yo no era bravucón, se lo aseguro, aunque fuerzas y tipo para serlo no me faltaban en aquel tiempo. Si hice lo que ahora voy a contarle fue por otra causa más poderosa que la de dármeles de flamenco. Ocurrió que una de las veces que yo estaba contemplando a la María, ella levantó la vista y se me quedó mirando de una manera tan mansa que empecé a sentir un extraño hervor por el cuerpo. Cuando me vine a dar cuenta ya estaba yo a su lado invitándola a bailar. No me dijo nada. Dejó a la vieja un pequeño bolsito que tenía en la mano, se levantó, y poniendo su cuerpo frente al mío esperó a que la tomase por la cintura. ¡Y qué cintura! La mano derecha se me quedó como envarada, apenas sintiendo la carne debajo de la tela. Yo no era bailarín, no señor, no lo fui nunca, pero arrastrar los pies es algo tan fácil que no hace falta aprenderlo. Bailamos sin mirar a nadie, con los ojos fijos, diciéndonos cosas de mucha importancia en un momento. María tenía la piel tan suave y blanca que me recordaba la de una Virgen que había en la iglesia de mi pueblo. Al pasar junto a las barricas, Marcial, el jorobado, lanzó uno de aquellos ajijides suyos, tan fuerte y sostenido esta vez que tuvieron que zarandearlo para que cortara. A mí me llegó al alma aquel grito porque más me pareció queja de animal herido, que muestra de alegría por ver bailando a la moza. Cuando terminó la pieza, los hombres dejaron a las mujeres en sus respectivos asientos y luego se dispusieron en grupos por las esquinas del salón. Yo permanecí como atontado frente a María sin saber qué hacer ni decir. Estuve esperando que comenzaran de nuevo las guitarras y los timpleles, pero se hizo un silencio tan hondo y prolongado que empecé a sentir un soplo de mal agüero (Arozarena, 1983: 74-76).

El atrevimiento de Manuel Quintero se salda con una acción trágica porque ha transgredido las normas que han establecido los hombres del pueblo, sin escribirlas en ningún lado, se sabe que María ha de ser para alguno de ellos; si no, no ha de ser para ninguno. Por eso Isidro se enfrasca en una reyerta con Manuel Quintero, de la cual sale malparado el lugareño. Manuel Quintero pasó la noche con María, fruto de ello es su hijo Jesusito. A la mañana siguiente parte y no vuelve más a Femés. El sino de María es el de entregarse a hombres que no le corresponden en esa entrega. Al mismo tiempo que existe ese hechizo erótico que ejerce María sobre los hombres que la rodean, también existe una manifiesta imposibilidad para llevar adelante esa relación de forma duradera, estable. El erotismo que envuelve la figura de María se convierte de un modo u otro en un elemento transgresor, como ocurre con la situación trágica en la que desemboca su historia con Manuel Quintero: la reyerta con Isidro, el lugareño, que es acuchillado. Incluso su embarazo sin haber contraído matrimonio puede entenderse como otra señal de transgresión que parte del erotismo suscitado por María. El hecho de ser tan

hermosa, tan atractiva, tan deseada, la lleva, paradójicamente, a la desgracia. Por ello decide prenderse fuego –otro acto de transgresión– y destruir simbólicamente su belleza, como apunta Torres Stinga: «En el título de la novela, el autor funde el nombre del personaje central, María, y del genio del Deseo, Mara, de las mitologías orientales, que autodestruye su belleza a través del fuego para purificarla. Rafael Arozarena ha establecido una relación simbólica entre la oriental Mara, María –autoquemada, para salvarse de Don Bartolo y mantenerse pura– y la isla de Lanzarote, autodestruida y purificada por el fuego de los volcanes» (Torres Stinga, 1983: 10).

EL EXTRAÑO CASO DE *EL ARRANQUE*

En *El arranque*, uno de los relatos cortos de Víctor Ramírez se aprecia cómo el erotismo se utiliza para motivar en el lector una situación anómala, por tanto transgresora, que se inscribe en un marco de reminiscencias surrealistas, donde el humor y el tratamiento ácido de la realidad tienen una especial cabida. En «Contrapeso», especie de poética que el autor escribe en el volumen antológico de *Aislada órbita*, expone Víctor Ramírez las razones de su acercamiento a la escritura:

Escribo por venganza, por profundo sentimiento de frustración, por punzante rencor ante tanto mal, porque me da la gana, por distraer el rato, por sádicos deseos de crear seres que sufran como los que de veras existen por ahí, por jugar a darme alguna explicación que me engañe algo, por esto y seguro que por muchos motivos más que no alcanzo, ni me preocupo en alcanzar, a ver. Y siempre sabiéndome cómplice del lector; lector que busca corroboración en el autor, corroboración insana a sus insanas perspectivas de la vida. (Ramírez, 1973: 149)

La actitud de rebeldía personal y social de este autor se decanta en él desde su primera confesión: «Escribo por venganza». Su trabajo como escritor consiste en «crear seres que sufran como los que de veras existen por ahí». Uno de los rasgos que caracterizan a la Narrativa Canaria de los 70 es su carácter de compromiso social, de abierto enfrentamiento a la norma. De ahí su particular empeño en renunciar a los tópicos surgidos en una cultura epidérmica, superficial, para centrarse sobre todo en una realidad de mayor alcance, más profunda, mucho más creíble en suma.

Ese compromiso crítico llevó aparejado un afán de ruptura que supuso una creación abierta al juego expresivo y a la transgresión textual; una manera de expresión literaria que hizo muy necesaria la complicidad del lector, un lector participativo del mundo narrativo que se le ofrecía como una prueba de libertad creativa y social. De ahí también las palabras de Víctor Ramírez en torno al lector: «Y siempre sabiéndome cómplice del lector; lector que busca corroboración en el autor, corroboración insana a sus insanas perspectivas de la vida». De hecho, en *El arranque* el lector se ha de hacer cómplice con la situación de extrañamiento de la realidad que Víctor Ramírez desarrolla a partir del insólito caso de su protagonista:

¡Ah!, no olvido aquel especialísimo problema concerniente a mi postura frente al sexo bonito. Ni le pase por la cabeza que esta situación haría de mi persona un apagado, un espectro de hombre que arrastra su existencia sin visos de vitalidad; no piense eso, que se equivocaría. Hombre, es claro que no recibí con regocijo mi extraña disposición ante las mujeres. Pero el embotamiento consecuente a tanto trabajo me distraía; y si alguna vez tomaba conciencia de ello, me hacía repetir, como de soslayo, que hay cosas muchísimo peores, además de que nunca perdí las esperanzas. Fui, incluso, más optimista que los propios médicos que me atendieron. Y como uno siempre acaba acostumbrándose, usted dirá [...] Esto no puede continuar así: no cesaba de martillearme en toda la tarde, delante del escritorio, a la salida, en la oficina del supermercado, mientras cenaba. Por otra parte, y soterradamente, me aguijoneaba una especie de resquemor, de punzante duda contra mí mismo. ¿Y si en verdad fuera yo marica, sólo que en teoría porque en la práctica no había surgido ocasión? Esta inquisición me turbaba hasta el más completo abandono. No puede ser, imposible; los médicos dictaminaron, todos, lo mismo, que lo mío era cuestión olfativa y el mal radicaba en el cerebro, no operable, que tal vez con el tiempo y la pérdida de facultades podría normalizarse mi olfato, olería normal y no tan agudísimamente el nauseabundo olor femenino. Pero, no, no lo creo, no creo que todos fueran a mentirme por caridad, y dictaminando idénticamente. Sin embargo: ¿y si el rechazo experimentado ante las mujeres me impeliera a buscar cobijo y placer en los hombres? Me horrorizaba, sí: horrorizaba, nada más pensar en esto. Por tanto, hay que intentarlo de nuevo, probar otra vez. Esta noche mismo voy y, no: mejor dejarlo para el sábado y, de paso, celebro la inauguración del piso. Es que, al sábado siguiente, me mudaba definitivamente al piso que, después de año y medio ahorrando, por fin había comprado. (Ramírez, 1988: 62-63)

Ya hemos comentado la influencia que el surrealismo aporta en general a la cultura de las islas. En literatura, la impronta surrealista se advierte en buena parte de la producción contemporánea, como se puede

comprobar en la Narrativa Canaria de los 70, que se hace partícipe del espíritu surrealista empeñado en un reconocimiento creativo de la realidad insular. El espíritu surrealista estuvo marcado por la valoración del compromiso literario, como nos recuerda Pérez Minik al evocar uno de los fragmentos de la conferencia de André Breton, «Arte y política», que se celebró el 16 de mayo de 1935 en Santa Cruz de Tenerife con motivo de la II Exposición Internacional Surrealista: «Los hombres de todas condiciones, de todas clases, que encuentran en sus obras una justificación brillante, y que de ella sacan una conciencia pasajera triunfante del sentido de sus dolores y de sus alegrías, no pierden de vista que un privilegio único permite, de tarde en tarde, a la subjetividad artística el identificarse con la verdadera objetividad; ellos saben rendir homenaje a la facultad individual que hace pasar un fulgor por la ignorancia, por la gran oscuridad colectiva» (Pérez Minik, 1996: 95-96).

En la Narrativa Canaria de los 70 se entrevé una postura literaria que tiene bastante que ver con esa idea de Breton de hacer «pasar un fulgor por la ignorancia, por la gran oscuridad colectiva». Si sus obras subvierten, lo hacen en la medida en que simbolizan un aporte revisor de los mimbres de su identidad. En *El arranque* la subversión se manifiesta a través de la anormalidad que representa el personaje protagonista incapaz de mantener relaciones con las mujeres porque no soporta su olor corporal. Los intentos que a partir de esa anormalidad se generan son dignos de la mejor tradición de la línea humorística del absurdo de la literatura española. El último de sus intentos antes de refugiarse definitivamente en la resignación es el de poner un anuncio en el periódico para cubrir una plaza de asistenta, con la finalidad de encontrar de modo casual a *la mujer*, a la única que despidiera un olor compatible con su hipersensible olfato. El caso es que la *encuentra*:

Pasaron los días y ya era el último de la publicación del anuncio; rayitas anotadas había sesentaitantas, que las hube contado y recontado, ya iba la esperanza de encontrar a la inodora y con cierto regodeo masoquista. Faltaban minutos, pocos, para las nueve y me distraía viendo la televisión. El timbre que sonó fue el ronco, el de la cocina. Me levanté desganado, molesto por la interrupción: el programa me estaba agradando. Llevado por la costumbre adquirida, ensayé el olisqueo, tres veces, profundos. Abrí la puerta; apenas faltó para que yo perdiera el aliento ante tal contemplación. Ni me acordé de oler. Cuando tomé respiro, me vinieron a la memoria las revistas del furgonero. En alguna película de agentes secretos yo había visto algo parecido, alta,

tanto como yo, esplendorosa, de cabello como el millo rubio y brillante, la piel tostada contrastando con unos enormes ojos que ni verdes ni azules sino azules y verdes con, cómo lo diré, iridaciones doradas, algo deslumbrante, quimérico, la sonrisa blanquísima, destellona. Entre tal zarandeo emocional, caí en la cuenta de que no olía como las demás, como todas, de que no me provocaba náuseas su cercanía.

No hablaba, limitándose a sonreír abiertamente y como si diciendo aquí estoy yo, ¿qué, gusto o no gusto? El espasmo me había impedido invitarla a pasar. Abochornado al notarlo: pase, pase, señorita: y me aparté a un lado para dejarla entrar. Su gracias fue extranjero, radiante, con cierta altivez mimosa. Cerré la puerta, ella, con disimulo evidenciado, ojeaba su alrededor, agarrando con los dedos estirados de ambos manos la cartera roja contra el pubis. Tuve tiempo, al darme la espalda, de contemplarla concienzudamente: mayor perfección no podría encontrarse, era un sueño hecho realidad. Con un sofoco que me hacía tartamudear le señalé el sofá: puede sentarse. Puso el visaje de no entender al principio y de entender enseguida: ¿eh?, ¡oh yes! Gracias: y, sentada, su faldita apenas si tapaba un par de centímetros más acá de las ingles, eso sí: los muslos muy bien apretados y la carterita roja sobre ellos. No cesaba de mirarme y de sonreír. Yo tenía que apartarle la mirada, no sabía cómo preguntarle, cómo decirle si venía por lo del anuncio de la prensa. Me senté en el sillón, justo enfrente de ella, separados ambos por la mesita de mármol. Forcé una sonrisa franca: ¿y bien?, aleutando los brazos a guisa de pregunta, removiéndome continuamente en el sillón, desazonado. Tranquilamente, abrió la carterita, se me caldeaba el rostro cuando veía aquellos músculos tan delicados de sus piernas lisas, titilantes, y sacó un recorte de periódico, que me alargó negligentemente, sin moverse lo más mínimo. (Ramírez, 1988: 73-74)

El tratamiento humorístico y subversivo que hace del erotismo Víctor Ramírez en *El arranque* llega a su culminación cuando nuestro personaje, enardecido por el ansia de poder poseer por primera vez a una mujer que no le huele mal como las demás, que no le causa la extraña aversión que padece, casi vuela hasta su casa tras terminar el trabajo y se encuentra con ésta desvalijada. La mujer que no olía no era tal, era un ladrón travestido. El ánimo transgresor de la Narrativa Canaria de los 70 se perfila en esta narración de Víctor Ramírez, sobre todo, a través de la experiencia traumática sufrida por el protagonista. Recordamos ahora aquellas palabras del autor citadas anteriormente: «Escribo por sádicos deseos de crear seres que sufran como los que de veras existen por ahí». El erotismo que transgrede la normalidad, pues, en *El arranque* está al servicio de la introspección en los conflictos personales que alienta la creación literaria de Víctor Ramírez.

EL EROTISMO MARGINAL DE *MALAQUITA*

Si hay una novela de amor singular en la Narrativa canaria de los 70, ésta es *Malaquita*, de Juan-Manuel García Ramos. Hablamos de singularidad, ello se debe fundamentalmente al carácter marginal de la historia que se nos cuenta, del lado oscuro en el que viven los protagonistas. Ellos son la transgresión misma. Es el escritor quien nos habla de esta manera sobre su vínculo literario con la marginalidad:

Creo que todos los novelistas regresan sin quererlo a una metáfora propia. La mía es la marginalidad, para decirlo con una expresión nada generosa: la estética de la marginalidad.

Malaquita es una historia de amor que alcancé a adivinar a través de una mirada. Un adolescente y una anciana se observan y se descubren en sus mutuas orfandades. Ellos son la marginalidad, y la marginalidad les impedirá ser ellos mismos. (García Ramos, 1988-1989: 50-51)

Juan-Manuel García Ramos elige la marginalidad como universo narrativo. En su novela muestra la existencia de un envés de la sociedad que ésta se empeña en no querer mirar. La mirada a ese envés marginal, donde se percibe un erotismo transgresor, es propio de las manifestaciones culturales que tienen como base la representación de los conflictos que nacen en las clases sociales más desfavorecidas desde el punto de vista socioeconómico. Iris M. Zavala da cuenta de ello en torno a diferentes muestras de la cultura popular que sirven de eficaz ejemplo: «[...] el tango y el bolero, el cuplé y el chotis, inscriben la anti-solemnidad, la representación sexual no reproductora, parodian la seriedad solemne y la teatralidad de simulaciones del imaginario moral de la sociedad. No describen una realidad burguesa, estos discursos se producen alejados del escenario hegemónico al menos hasta la década de 1920, pertenecen al discurso marginado que no se rige aún por los enunciados dominantes. Son la expresión popular (en el sentido que Brecht le da a este término que no sugiere de ningún modo populachero) de un imaginario erótico transgresor» (Zavala, 1982: 179). Esas muestras populares de la marginalidad también muestran ese envés social en el que habitan los protagonistas de la historia de *Malaquita*: Ernesto y Dolita. Él, un joven prácticamente anónimo; ella, una anciana prostituta con una mirada de malaquita:

Verde-troceada, animal, congestión de asombro y brillo, la mirada que enseñaba, desprovista, de plano, de cualquier parecido a la inmundicia con que las lenguas y los rumores codiciosos la relacionaban.

La vimos irse por aquel tiempo en que las banderitas de celofán -a listas rojas y blancas, a listas azules y blancas, balanceantes, gastadas de color ya tal vez- de las fiestas de los barrios periféricos iban siendo arrancadas por los primeros vientos, una tarde confusa de estaciones, quemados ya, para las lluvias, los pastos de los extrarradios lejanos y aurorales. Cansada de hombrecitos alcoholizados y casposos de la noche, prendida al corredor de ventas, enjuto y destartalado, sin convicción, exhibiendo más una huida que la necesidad de marchar. (García Ramos, 1991: 33)

A pesar de la diferencia de edad, a pesar de la condición marginal de Dolita, la anciana de mirada «verde-troceada», Ernesto se enamora de ella e inician una relación que *atenta* contra lo que la sociedad establece como aceptable, su historia de amor produce un sarpullido en el orden normativo por su carácter extraordinario y marginal. De ahí la *escandalosa* actitud del escritor que subvierte, transgrede, los cauces de la corrección impuesta. El sexo entonces adquiere el significado de agente provocador, las primeras líneas de la obra así lo demuestran:

El gemido de la hembra regocijada en el camastro, desgredada y maltrecha, oliendo a orín el cuarto, con una mecedora algo coja y despintada de testigo, desarrolla en su joven atacante una nueva reposición de energías recónditas. La abuela, dolorida y satisfecha lo abraza maternalmente y lo invita lasciva a continuar. Una risa entrecortada de extenuación, alegría de victoria y tácito acuerdo, los envuelve en un frenesí entre mantas, sábanas con geografía de semental, colchas de indestructibles elefantes asiáticos, turbantes y samovares humeantes de los que chupan krisnas de fucsia mirada.

A la vista de un Jesús dolorido que se retuerce colgado a la cabecera, se hociquean, malolientes los cuerpos, en un afán de busca de entrañas y reductos enrojecidos. La barba, escasa y recia, de su mentón, surca indisciplinadamente las carnes fofas, reblancas, sudadas de lavandapuig y calientes por el fragor. Ernesto recupera por unos momentos cierta estabilidad mental sobre el exterior y piensa que todos han asistido, reído o hablado en torno a su compromiso, a su recién estrenado enlace con Dolores Imedio, Dolita, que yace ahora semiahogada a sus pies, mirándolo con ojitos interrogantes con sus pechos caídos deliciosamente hacia la espalda y unos pelos marcados por la blancura de la edad. (García Ramos, 1991: 19)

Veamos otra escena de *Malaquita* en la que se manifiesta el erotismo de esos seres marginales cuya relación representa un claro motivo de transgresión social:

¿No tienes frío? Anda y déjame que te caliente algo. El susto de la primera noche cuando sentiste sus manos deslizarse a tus rodillas, dándose vuelta y metiendo la cabeza por entre la paginación de mantasábanas y el besuqueo bajo que comienza sollozando y diciendo hijo, hijo, aquella palabra que para ti tanto significaba y te venía ahora desde las pantorrillas, desde ¿te gusta...? que tú no podías rechazar, porque en el fondo se culminaba algo que sólo había aparecido en sueños socarrones y despreciados por esa escrupulosidad que hasta inconscientemente llegaba y te hacía frenar tu pensamiento cochino como el confesor denominó desde el principio. (García Ramos, 1991: 70)

El tremendismo como conducta literaria se observa de forma notable en esta novela. Tremendista es, por ejemplo, el relato de cómo es asesinado Ernesto –«la cuchillada le tuvo que llegar a la molleja a mí no me jodas y más si fue con una sevilla que son del largo de una aguja de estambre» (García Ramos, 1991: 111), porque Ernesto muere violentamente y Dolita se abandona a la soledad sin él. La transgresión social tiene como consecuencia una condena, que en el caso de esta novela se advierte en el desgraciado final de los protagonistas de esta singular historia de amor que se relata en *Malaquita*, el texto de Juan-Manuel García Ramos, con el que concluimos este breve recorrido por el erotismo en la literatura canaria, centrado, como señalamos al comienzo, en la Narrativa Canaria de los 70 que supuso uno de los grandes momentos de renovación de la escritura en las islas. Quedan sin tratar otras obras en las que la presencia del erotismo se hace presente como elemento transgresor, los límites de esta ocasión nos obligan forzosamente a acotar el estudio. Sin embargo, guardamos el interés en continuar trabajando y sacando a la luz la función del erotismo en la narrativa canaria contemporánea. Lo que hemos visto hasta ahora nos lleva a pensar en que su función es la de subvertir o transgredir un ordenado estatus social a raíz de una concepción literaria radicalmente crítica, como hemos intentado corroborar en este trabajo. No obstante, esto no impide –creemos que los fragmentos que hemos seleccionado así lo acreditan– para que ese erotismo transgresor también nos haga experimentar lo sensual que puede llegar a ser la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

AROZARENA, RAFAEL (1983): *Mararía*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria.

BAL, MIEKE (1985): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.

CRUZ RUIZ, JUAN (1973): «Rafael Arozarena: Cómo nació “MARARÍA”», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de marzo.

GARCÍA-RAMOS, ALFONSO (1983): *Guad*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria.

GARCÍA RAMOS, JUAN-MANUEL (1988-1989): «Poética», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre-enero.

GARCÍA RAMOS, JUAN-MANUEL (1991): *Malaquita*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

GARCÍA RAMOS, JUAN-MANUEL (1992): *La seducción de la escritura*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.

MAYORAL, MARINA (1995): «El concepto de la feminidad en Zorrilla», en Blasco Pascual, Javier, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio, eds.: *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura*, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

MOIX, ANA MARÍA (1992): «Erotismo y literatura», en Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala, coords.: *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Tuero.

PERERA, MANUEL, V. (1982): «*Mararía*: el fervor de la novela», en Palenzuela Borges, Nilo, ed.: *Fetasianos*, Santa Cruz de Tenerife, Colección LC/Materiales de Cultura Canaria.

PÉREZ MINIK, DOMINGO (1996): *Facción española surrealista de Tenerife*, Madrid, Ediciones La Palma, CajaCanarias.

QUESADA, ALONSO (1986): *Las inquietudes del Hall*, en Quesada, Alonso: *Obra Completa*, tomo 5, Cabildo Insular de Gran Canaria.

QUINTANA DÉNIZ, PABLO J. (1991): *La narrativa canaria: Estudio de su historia (1500-1930)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

RAMÍREZ, VÍCTOR (1973): «Contrapeso», en Franquelo, Rafael, ed.: *Aislada órbita*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales.

RAMÍREZ, VÍCTOR (1988): *El arranque*, en Ramírez, Víctor: *Cada cual arrastra su sombra*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE (1999): «Del amor y la mujer en Alonso Quesada», en Padorno, Eugenio y Germán Santana Henríquez, eds.: *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, volumen I, Madrid, Alhambra, 1980.

TORRES STINGA, MANUEL (1983): «Aproximación a la estructura narrativa de *Mararía*», en Arozarena, Rafael: *Mararía*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria.

ZAVALA, IRIS M. (1992): «Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía», en Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala, coords.: *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Tuerco.



LA LITERATURA ERÓTICA FRENTE AL PODER EL PODER DE LA LITERATURA ERÓTICA



ÁNGELES MATEO DEL PINO

El seso, el sexo.
El sexo es el seso
con una tachadura
en medio.

Josefina Plá

El erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre: el triunfo de la cultura sobre el instinto, entendiendo por cultura el largo, diverso y complejo proceso que ha elaborado la criatura humana, desde sus comienzos para dominar, transformar y guiar el instinto primitivo.

Cristina Peri Rossi

ERÓTICO, OBSCENO Y PORNOGRÁFICO

Difícil y pantanoso terreno éste en el que nos movemos. No sólo hablar de literatura erótica sino tratar de diferenciar entre erotismo, obscenidad y pornografía. Sólo así sabremos por qué se habla de *obsceno* cuando queremos decir *erótico*. La travesía no es fácil, ya muchos lo han intentado antes que yo, y créanme, también han sentido esa sensación de que, por momentos, la nave pareciera hacer aguas. Espero no naufragar en el intento.

Cuando nos enfrentamos a estos tres términos –erótico, obsceno y pornográfico– comprobamos que, a primera vista, la diferencia parecería estar clara. Pero la cosa se complica cuando revisamos lo que de ellos se ha dicho. Si atendemos a las definiciones que figuran en el *Diccionario de la lengua española de la Real Academia* [D.R.A.E.] observamos que por **erótico** se entiende todo aquello que pertenece o hace referencia al amor sensual,

pero también aquello que excita el apetito sexual. Por extensión, siguiendo al *D.R.A.E.*, se utiliza este término para referirse a la poesía amatoria y al poeta que la cultiva.¹

Algo parecido nos dice María Moliner –*Diccionario de uso del español*–, aunque en este caso se resalta el carácter sexual del amor y no sensual como figura en el *D.R.A.E.* También añade que aplicado a obras literarias hace referencia al asunto amoroso –“poesía erótica”– y señala que **erótico** tiene a veces un sentido peyorativo, implicando exageración morbosa del aspecto sexual.²

En ambos casos se considera que es un término que se ha usado y se usa para definir la literatura de contenido amoroso, pero cabe preguntarse ¿es lo mismo sensual que sexual?³ ¿Qué significa que excite el apetito sexual? ¿Existe un único apetito sexual? o, lo que es lo mismo, ¿tenemos todos el mismo apetito sexual? Y, por último, ¿qué debemos entender por exageración morbosa del aspecto sexual? ... Pero antes de responder sigamos adelante.

Si ahora nos fijamos en el significado de **obsceno** apreciamos que para el *D.R.A.E.* equivale a impúdico, torpe, ofensivo al pudor.⁴ María Moliner establece que este adjetivo se aplica especialmente a las acciones, palabras y a los escritores, dibujantes, etc., por sus obras, y poco a las personas. Aquello que presenta o sugiere maliciosa y groseramente cosas relacionadas con el sexo⁵. Una vez más, cabe preguntarse ¿qué es lo que ofende al pudor? ¿al pudor de quién? ¿es lo mismo torpe

¹ Vid. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (vol. I), Madrid, 1992 (21ª ed.), pág. 865.

² MOLINER, María, *Diccionario de uso del español* (vol. I), ed. Gredos, Madrid, 1987, pág. 1167.

³ Si revisamos los diccionarios comprobamos que los términos llevan a confusión. Para el *D.R.A.E.* **sensual**, entre otras acepciones, se define como lo que pertenece o es relativo al deseo sexual. **Sexual**, perteneciente o relativo al sexo. Vid. op. cit. (vol. II), págs. 1863 y 1875. Para María Moliner **sensual** se aplica a las cosas que, al ser percibidas por los sentidos, causan placer, a los placeres causados por ella y a las personas muy sensibles a ellos o dominadas por ellos. Particularmente, en el aspecto sexual. **Sexual** de [del] sexo. Vid. op. cit. (vol. II), págs. 1137 y 1158.

⁴ Vid. op. cit. (vol. II), pág. 1461.

⁵ Vid. op. cit. (vol. II), pág. 542.

y obsceno? ¿qué significa sugerir maliciosa y groseramente cosas relacionadas con el sexo? ... Sigamos avanzando.

Esta vez le toca el turno a **pornográfico**. Para el *D.R.A.E.* recibe este nombre el autor de obras obscenas, es decir, que aquel escritor que -supuestamente- ofende al pudor es denominado pornográfico. Pero igualmente, considera que la **pornografía** es un tratado acerca de la prostitución⁶. ¿Debe entenderse entonces que todo libro científico, sea médico o sociológico, que aborde el tema de la prostitución debe considerarse pornográfico? Siguiendo al *D.R.A.E.* tendríamos que contestar afirmativamente y, sin embargo, las cosas no nos cuadran. Para María Moliner un escrito obsceno viene a ser lo mismo que pornográfico y aquel que trata sobre la prostitución viene a ser un **pornógrafo**. En cambio, aquellos escritos que excitan morbosamente la sexualidad serán considerados **pornografía**.⁷ Llegados a este punto cabe recordar que para María Moliner el término erótico, en sentido peyorativo, implicaba una exageración morbosa del aspecto sexual, y, además, que para el *D.R.A.E.* lo erótico también hace referencia a lo que excita el apetito sexual. De esta manera la confusión se hace patente: lo erótico se confunde con lo pornográfico, lo pornográfico se confunde con lo obsceno.

Por tanto, la pregunta necesaria es ¿por qué ocurre esto? Sin lugar a dudas esto sucede porque no sólo estamos hablando del amor en sentido general y abstracto, sino porque entra en juego una expresión vital y corporal que se relaciona con el eros: la sexual. Y el sexo tradicionalmente se ha considerado una manifestación que pertenece a la esfera de lo privado y no de lo público. Por otro lado, no debemos perder de vista que en su sentido etimológico **obsceno** alude a lo 'siniestro' y 'fatal'⁸ y, por extensión, a lo que no se puede representar, por tanto, lo que está

⁶ *Vid. op. cit.* (vol. II), pág. 1641.

⁷ *Vid. op. cit.* (vol. II), pág. 807.

⁸ OBSCENO, tomado del lat. *obsceus* 'siniestro, fatal', 'indecente, obsceno'. 1ª doc.: APAL. 326d ("a las palabras desvergonçadas llamaron *oscenas*, que ya el uso escribe *obsceñas*"). Falta en Nebr., Covarr. Y Oudin, pero figura ya en el *Quijote* y en otros clásicos (*Aut.*). Culto pero universalmente conocido entre gente educada. Para el barbarismo popular *occeno*, *vid.* Cuervo, *Obr. Inéd.*, 157, n. 31. En latín los mejores mss. vacilan entre *obsceus* y *obscaenus*; la etimología en latín es dudosa. *Vid.* COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. IV), ed. Gredos, Madrid, 1985, pág. 260.

o queda fuera de la escena. De esta forma lo sexual deviene obscenidad.⁹

Si revisamos algunos de los estudios más significativos sobre el erotismo, observamos que el hilo conductor que nos llevará a desentrañar esta madeja —en que a esta altura se ha convertido lo erótico— se encuentra en diferenciar y, por lo tanto, aclarar, qué se entiende por texto o discurso obsceno, pues no en vano la historia literaria está plagada de obras que han sido censuradas y perseguidas, acusadas de obscenas cuando no de pornográficas. D.H. Lawrence llega a la conclusión de que nadie sabe qué significa “obsceno”, por ello propone lo siguiente:

Supongamos que derivó de *obsceña*: aquello que no puede representarse en el espacio. ¿Qué deducimos de esto? Nada. Lo que es obsceno para Pedro no es obsceno para María o Juan, por lo que, en verdad, el significado de una palabra debe esperar la decisión de la mayoría. [...] Existen dos grandes categorías de significados definitivamente separados: un significado para la multitud y un significado para el individuo.¹⁰

Antes de llegar a alguna conclusión escuchemos la reflexión poético-filosófica que nos ofrece Henry Miller:

Lo obsceno tiene todas las propiedades de la zona oculta. Es tan vasto como el inconsciente mismo y tan amorfo y fluido como la sustancia propia del inconsciente. Es lo que aflora a la superficie como algo extraño, embriagador y prohibido y que, por lo tanto, seduce y paraliza cuando, a semejanza de Narciso, nos inclinamos ante nuestra imagen, en el espejo de nuestra propia iniquidad. Es bien conocido por todos, pero al mismo tiempo despreciado y rechazado, por lo que sin cesar emerge con máscaras proteicas

⁹ En este sentido, cabe citar lo que apunta Cristina Piña al referirse al significado de obsceno y relacionarlo con lo siniestro, lo fatal, lo **fuera de escena**: “Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexual, para ser más precisos y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al goce en sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible ‘completud’, que por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte”. *Vid.* PIÑA, Cristina, “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, ed. Botella al mar, Buenos Aires, 1999, pág. 25.

¹⁰ LAWRENCE, D.H., “Pornografía y obscenidad”, en LAWRENCE, D.H. y otros, *Reflexiones sobre pornografía y obscenidad*, ed. MCA, Valencia, 2000, págs. 37-40.

en los momentos menos esperados. Cuando se lo reconoce y acepta, sea como producto de la imaginación, sea como parte integrante de la realidad humana, inspira el mismo horror y aversión que podría producir el loto florecido que hunde sus raíces en el cieno del río que le dio origen.¹¹

Por ahora cabe concluir que lo obsceno y la obscenidad estriba en poner en escena, representar en el plano social y, en nuestro caso, a través del lenguaje escrito, todo aquello relacionado con el sexo, el goce y el placer. Esta articulación de lo sexual, como sentimiento o sensación corpórea, hunde sus raíces en lo prohibido, pues la escritura logra develar o revelar lo que se considera que debe permanecer oculto.¹² De esta manera, el erotismo –ligado al amor y asociado a la belleza¹³– ha sido considerado tema tabú, pues, como señala Octavio Paz, tanto el amor como el erotismo –llama doble– se alimentan del fuego original: la sexualidad.¹⁴ Tal vez por esto, algunos escritores han hecho hincapié en lo erótico, no sólo para evidenciar que la sexualidad es una realidad más del ser humano, tan vital y necesaria como cualquier otra, sino como forma de protesta que atenta contra las convenciones sociales y, por tanto, grito liberador que trata de derribar las murallas que siglos de represión han levantado en torno a Eros.

¹¹MILLER, Henry, “La obscenidad y la ley de reflexión”, en LAWRENCE, D.H. y otros, *op. cit.*, págs. 90-91.

¹²Conviene recordar que María Moliner pone “obsceno” en relación con los siguientes términos: colorado, escabroso, hediondo, impronunciable, incontable, inconveniente, indecente, indecoroso, libre, licencioso, lóbrigo, lúbrico, picante, pornográfico, procaz, sicalíptico, sórdido, sucio, torpe, verde, indecencia, procacidad, profanidad, pulla, verdura, villanía, versos fesceninos, inmoral, impúdico, lascivo, malicioso, pecaminoso. *Vid.* MOLINER, María, *op. cit.* (vol. II), pág. 542.

¹³Aldo Pellegrini considera que lo erótico se opone a lo obsceno y a lo pornográfico porque se desenvuelve en una amplia escala desde lo social a lo individual, y está ligado siempre al amor y asociado a la belleza. *Vid.* PELLEGRINI, Aldo, “Lo erótico como sagrado”, en LAWRENCE, D.H. y otros, *op. cit.*, págs. 10-11.

¹⁴PAZ, Octavio, “Repaso: La doble llama”, *La llama doble. Amor y erotismo*, en *Obras completas: Ideas y costumbres II. Usos y símbolos* (vol. 10), ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pág. 344. Edición del autor.

EL CUERPO Y EL DESEO. EROTISMO Y SEXUALIDAD

La censura social que ha prohibido toda alusión al sexo es la que ha provocado que se establezca una dicotomía del ser humano escindido en cuerpo y alma, creyéndose que en el cuerpo está el origen y asiento de todos los males, mientras que en el alma reside la pureza. Se olvida así que cuerpo y alma se funden en el abrazo de la experiencia erótica que tiene como motor de arranque el deseo. El erotismo, por tanto, se alimenta del deseo —*fuerza emergente, activa, radiante, centrífuga, energía expansiva*, anota Aldo Pellegrini¹⁵—, que es lo que hará trascender al individuo más allá de los propios límites de su yo. En este sentido, el acto sexual se presenta como forma de conocimiento, ya que se revela no sólo como recurso válido contra la incomunicación y una manera de vencer la otredad de los demás, sino como el camino que nos permite evadirnos incluso de la angustia existencial, del *horror vacui*, dirá Lezama Lima.¹⁶ A este respecto apunta Ernesto Sábato:

El lenguaje (el de la vida, no el de los matemáticos), ese otro lenguaje viviente que es el arte, el amor y la amistad, son todos intentos de reunión que el yo realiza desde su isla para trascender su soledad. Y esos intentos son posibles en tanto que sujeto a sujeto, [...] Considérese el amor: [...] únicamente mediante la relación con una integridad de cuerpo y alma el yo puede salir de sí mismo, trascender su soledad y lograr la comunión¹⁷.

Esta dimensión metafísica es la que imprime carácter sagrado a lo erótico, puesto que éste lleva implícito una aspiración de eternidad o, por lo menos, *una sensación de infinitud*, precisa Octavio Paz: “El amor también es una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, [...] es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del

¹⁵ PELLEGRINI, Aldo, “Lo erótico como sagrado”, en *op. cit.*, pág. 25.

¹⁶ Señala José Lezama Lima que “la cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza frente al *horror vacui*...”, citado por LEZAMA LIMA, Eloísa, “Paradiso: novela poema”, en LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, ed. Cátedra, Madrid, 1984, pág. 66. Edición de Eloísa Lezama Lima.

¹⁷ SÁBATO, Ernesto, “Reivindicación del cuerpo”, en *El escritor y sus fantasmas*, ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, págs. 136-137.

instante una eternidad”¹⁸. Salir de uno para encontrarse y hasta fundirse con lo otro no es sino una forma desinteresada de amor en el que confluyen cuerpo y alma. De esta manera, el amor sexual se eleva hasta constituirse “experiencia religiosa”. En esta conciencia de lo erótico –carne y espíritu– radica el problema de interpretación al que durante años se ha enfrentado una parte de la crítica, temerosa de que ante la literatura mística, el lector y, por ende la sociedad, no sea capaz de distinguir, o tal vez confunda, entre el sentido sacro de lo religioso y lo erótico profano. Así se pierde de vista que ambos son dos aspectos de una misma realidad.

Al respecto, cabe mencionar lo que ha sucedido con el *Cantar de los Cantares*, incluido entre las obras poético-didácticas del Antiguo Testamento. Si su carácter sacro es unánimemente reconocido no ocurre lo mismo con su interpretación. El que lo consideremos una alegoría de la historia de Israel –desde la salida de Egipto hasta la vuelta del exilio– no implica que debamos negar –e incluso no disfrutar– el componente erótico que, sin duda, presenta el texto. Pues si bien es cierto que, como se nos dice,¹⁹ la obra alude implícitamente a la relación amorosa que une a Israel con Dios, no lo es menos que esta intuición religiosa se explicita a través de la metáfora sexual, la mutua posesión de los amantes: “Yo soy para mi amado, y mi amado para mí”.

¡Qué hermosa eres, qué encantadora, / qué amada, hija deliciosa!
Esbelto es tu talle como la palmera, / y son tus senos racimos. Yo me dije:
Voy a subir a la palmera, / a tomar sus racimos; / sean tus pechos racimos
para mí. / El perfume de tu aliento es como el de las manzanas. Tu palabra es
vino generoso a mi paladar, / que se desliza suavemente entre labios y dientes²⁰.

¹⁸ PAZ, Octavio, “Repaso: La doble llama”, en *op. cit.*, págs. 342 y 347.

¹⁹ En relación a la posible confusión que puede generar el *Cantar de los cantares* aparece la siguiente explicación: “En este bellissimo drama lírico dialogado se cantan los amores conyugales, que son tipo del amor de Dios a Israel. Las expresiones son atrevidas en conformidad con la literatura erótica de la época, y aunque no aparece el problema religioso ni se menciona el nombre de Dios, sin embargo, la tradición judaico-cristiana lo ha recibido en el canon de las Escrituras religiosas, lo que implica un sentido más profundo que el expresado por la letra.” *Vid.* “Notas del Antiguo Testamento”, en NACAR FUSTER, Eloíno y COLUNGA CUETO, Alberto, *Sagrada Biblia*, ed. Católica Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974 (24ª ed.), pág. 1579.

²⁰ *Vid.* “Cantar de los cantares” (7, 7-10), en *Sagrada Biblia*, *op. cit.*, pág. 861.

Así, debemos convenir que el miedo, a veces vértigo, que genera lo erótico radica en su conexión con la sexualidad y, más concretamente con la sexualidad animal. Llegamos, pues, al “escabroso” terreno que establece diferencias entre lo animal, por tanto instintivo, y lo humano, por tanto, cultural. Desde esta perspectiva, el erotismo –mundo al que son ajenos los animales– es ceremonia, rito, representación. El hombre es un animal erótico o, lo que es lo mismo, el erotismo es exclusivamente humano: “sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. El erotismo es invención”, anota de nuevo Octavio Paz:

En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura. Uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad. Sin sexo no hay sociedad pues no hay procreación; pero el sexo también amenaza a la sociedad.²¹

CANON Y EROTISMO

Entramos de lleno en la vieja y manida discusión, y no por ello menos actual, que enfrenta, sobre un sistema de categorías duales, a una serie de términos: natura/cultura, cuerpo/alma, instinto/intelecto, civilización/barbarie... Se crea así una lógica de los contrarios, de las oposiciones binarias de valores positivo y negativo, que condiciona nuestra cultura y sirve para explicar las relaciones humanas en el marco de la sociedad. No en vano, cuando Cristina Peri Rossi establece la analogía entre erotismo/sexualidad y gastronomía/hambre, que citamos a comienzo de nuestro trabajo, está replanteando el debate que opone instinto a cultura y, además, añade: “El erotismo es a la sexualidad lo que la frase al grito, el teatro al gesto y la moda al taparrabos: una actividad cultural, la satisfacción elaborada de una necesidad instintiva”²².

Ahora bien, si el erotismo es humano y cultural, de nuevo cabe preguntarse, ¿por qué está sometido a reglas o restricciones definidas? Y aún más todavía, ¿Quién marca esas prohibiciones? No olvidemos que el erotismo, como apuntábamos con anterioridad, es una actividad cultural,

²¹ PAZ, Octavio, “Los reinos de Pan”, en *op. cit.*, págs. 216-217.

²² PERI ROSSI, Cristina, “Erotismo y sexualidad”, en *Fantasías eróticas*, ediciones Temas de Hoy (col. Biblioteca Erótica), Madrid, 1991, págs. 39 y 41.

de manera que, como tal, se desarrolla en el marco de una sociedad –en una época y en un lugar–. Si la sociedad cambia también lo hace la cultura y con ambas las prohibiciones y restricciones, lo que demuestra –advierte Georges Bataille– no sólo el sentido arbitrario y cambiante de las prohibiciones, sino que prueba al contrario el profundo sentido que éstas tienen²³.

Las prohibiciones y tabúes están destinados a regular y controlar –“observar”– el instinto sexual, *a domar el sexo* –señalaba Octavio Paz– porque ésta es la única manera de fijar unos límites de representación erótica: lo que debe o no representarse en escena –y con esto volvemos al tema de lo que resulta obsceno– es lo que deviene “políticamente correcto o incorrecto”. Pero, no olvidemos, que también la religión marca sus reglas, en este sentido, nos remitimos a Severo Sarduy:

Creando la culpabilidad, la prohibición, la religión repliega la sexualidad hacia la zona de lo secreto, hacia esa zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez “siniestra y divina”, claridad lúgubre que es la de “la obscenidad y el crimen” y también la de la religión²⁴.

Pero nos queda pendiente la segunda pregunta ¿quién establece las reglas? Y llevado a nuestro terreno, ¿quién dicta que una obra literaria deba ser censurada? La pauta la marca el canon literario que, para decirlo de forma sencilla y práctica, parafraseando a Enric Sullà, debemos entender que se trata de una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas, por ello, de ser estudiadas y comentadas. En consecuencia, ¿debemos acordar que existen unas obras que son mejores que otras y, por consiguiente, sólo las buenas deben ser recordadas, conservadas, mientras que las otras deberán caer en el olvido?

Además del olvido, entre las consecuencias se cuentan, por un lado, que el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que

²³ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets editores (col. Ensayo), Barcelona, pág. 54.

²⁴ SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Severo Sarduy. Obras completas* (vol. II), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (col. Archivos), Madrid, 1999, pág. 1126. Edición crítica de Gustavo Herrero y François Wahl.

esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se suele postular una estrecha conexión entre el canon y el poder, por lo que aquél es inevitable que pueda ser tildado de (ideológicamente) conservador²⁵.

Desde este punto de vista, el canon literario ha suscitado ataques por su supuesta conexión con el poder y la ideología dominantes, ya que cuando Harold Bloom establece el/su canon –*El canon occidental* (1995)– está fijando el núcleo de la cultura, con la que se identifican –¿o se debieran identificar?– naciones, tradiciones literarias e individuos²⁶. Pero debemos convenir, por un lado, que no todos los individuos, y en nuestro caso escritores y lectores, se sienten representados en/con ese canon, puesto que ello provoca un ejercicio de autoridad y de exclusión de una mayoría en beneficio de una minoría. Por otro lado, que si las obras deben entenderse como vehículos de valores –estéticos y/o culturales– llegamos a la conclusión de que no existe una única interpretación válida, pues el significado de los textos varía según los contextos de lectura y la condición de sus lectores. En este sentido, la literatura responde a cada lector *hic et nunc*²⁷.

Todo ello demuestra, para decirlo con palabras de Pozuelo Yvancos, que “todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual y colectivo, que lo postula”²⁸. El problema del canon, y en esto concuerdo con

²⁵ SULLÀ, Enric, “El debate sobre el canon literario”, en *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid, 1998, pág. 11.

²⁶ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, ed. Anagrama, 1995. En esta obra dicho autor enumera y canoniza a Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, S. Johnson, Goethe, W. Wordsworth, J. Austen, W. Whitman, E. Dickinson, C. Dickens, G. Eliot, L. Tolstoy, H. Ibsen, S. Freud, M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, F. Kafka, J. L. Borges, P. Neruda, F. Pessoa y S. Beckett. En total veintisiete autores, todos ellos de raza blanca y de sexo masculino, con la excepción de tres mujeres.

²⁷ SULLÀ, Enric, “El debate sobre el canon literario”, en *op. cit.*, pág. 24.

²⁸ POZUELO YVANCOS, José M^a, “Lotman y el canon literario”, en *El canon literario*, *op. cit.*, pág. 236.

Walter Mignolo, es un problema cultural, social y político, por su relación con la identidad cultural y la tradición nacional, que garantiza un pasado que esté a mano, que sea útil para reconocerse a sí mismo y como miembro de un colectivo –nacional, étnico o sexual–²⁹.

Pero retomemos la materia que nos ocupa. Este ejercicio del poder –lo canónico– se ejerce sobre la literatura para determinar qué obras y autores deben constituirse en norma “deseable”. Si aludimos al extenso *mapa* o *cartografía*³⁰ literaria observamos que existen una serie de hechos discursivos que se originan como contrapunto a esa otra realidad que es el “discurso” ideológico, cuerpo de pensamiento simbólico cuya función es la de legitimar tanto el orden del mundo como el orden social existente.³¹ Pero esta ideología que se constituye en “norma” no es más que un modelo artificial o construcción cultural, puesto que, como señalamos anteriormente, está expuesta a convenciones, y como tal va cambiando, condicionada por factores que se resumen en hábitos predominantes en cada momento histórico y en cada sociedad.

En este sentido, Michel Foucault considera que cada época representa en sí misma sus propias producciones culturales y establece su parcela de poder que se “alimenta” y extrae su fuerza de los mecanismos de censura³². Así, siguiendo a este filósofo francés, al menos hasta Freud, el discurso sobre el sexo –el discurso de científicos y teóricos– no había cesado de ocultar aquello de lo que hablaba, discurso encubridor que

²⁹ MIGNOLO, Walter, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en *El canon literario*, op. cit., págs. 268-270.

³⁰ Utilizamos deliberadamente el término *mapa* o *cartografía* siguiendo a Gilles Deleuze, quien habla de una realidad polisémica, una sociedad *diagramada* no *programada*. Según este crítico, la idea de *programa* –lineal o vertical– ha perdido total vigencia en beneficio de la idea de *diagrama* –o CARTOGRAFÍA–, que configura una *máquina abstracta*, un *mapa* o *plano* de las correlaciones de fuerzas o relaciones de poder que operan en el tejido mismo de la multiplicidad. Vid, DELEUZE, Gilles, en GUATTARI, Félix, “Introducción”, *Cartografías del deseo*, Francisco Zegers editor, Santiago de Chile, 1989, pág. 18.

³¹ Vid. HÉRITIER-AUGÉ, Françoise, “Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso”, en *Fragments para una historia del cuerpo humano* (vol. III) ed. Taurus, Madrid, 1992, pág. 288. Edición de Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi.

³² FOUCAULT, Michel, “Verdad y poder”, en *Un diálogo sobre el poder*, ed. Alianza, Madrid, 1994, pág. 143.

lejos de evitar el sexo lo enmascara —*máscaras proteicas*, como las denominaba Henry Miller—³³.

[...] en la incapacidad o el rechazo a hablar del sexo mismo, se refirió sobre todo a sus aberraciones, perversiones, rarezas excepcionales, anulaciones patológicas, exasperaciones mórbidas. Era igualmente una ciencia subordinada en lo esencial a los imperativos de una moral cuyas divisiones reiteró bajo los modos de la norma médica³⁴.

Con ello se logra establecer la norma o “sexualidad regular” —regla interna del campo de las prácticas y de los placeres— y se fija la disparidad o “sexualidad periférica”: la sexualidad de los niños, de los locos, de los criminales, de los homosexuales, pero también, las obsesiones, las pequeñas manías o las fantasías. La disparidad se hace escritura y, como tal, se materiliza en el texto. Como cualquier otra diferencia, lo erótico, lo sexual, se articula también culturalmente.³⁵

Así, se hace presente dentro de la literatura total, legislada por la crítica y autorizada por la academia, grandes parcelas de escritura que se constituyen *al margen de la ley*, esto es, en la periferia, en lo ex-céntrico —fuera del centro (de la escena)—. Esto significa otra manera de contar y construir la trama: “el escritor descolocado se inviste de unos poderes de ubicuidad y traslado que corresponden siempre a la periferia, a lo que ocupa no el centro de las jerarquías estables y escribe desde la disidencia o la marginalidad”³⁶.

Desde esta perspectiva debemos considerar que muchas de las obras que han sido censuradas a lo largo de la historia hoy no nos parezcan obscenas. El tiempo, que da la razón, pero también la quita, ha puesto las cosas en su lugar. Si tuviésemos que elaborar un catálogo de los libros que han sido proscritos, la tarea se nos haría interminable. Ni siquiera

³³ *Vid.* nota 11.

³⁴ FOUCAULT, Michel, “*Scientia sexualis*”, en *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (vol. I), ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1992, págs. 67-68.

³⁵ *Vid.* DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, ed. Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 10.

³⁶ LÓPEZ PARADA, Esperanza, “La mujer en la ventana y la mirada al sesgo (A modo de introducción)”, en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, ed. Iberoamericana, Madrid, 1999, pág. 11.

el prestigio del autor ha servido para liberar a los textos de la condena. Desde la *Biblia*, pasando por Aristófanes, Platón, Catulo, Ovidio hasta llegar a Boccaccio, el Arcipreste de Hita y Aretino; de Shakespeare al marqués de Sade; desde Whitman, Baudelaire a Flaubert, Swinburne, Lautréamont, Verlaine, Rimbaud, G. B. Shaw, Pierre Louÿs, Apollinaire hasta Joyce; desde D.H. Lawrence, Henry Miller, Nabokov, Lezama Lima, J. Genet, Bukowski hasta Alejandra Pizarnik... por nombrar tan sólo algunos de los más conocidos, pues el listado sólo acaba de empezar...

Sin embargo, aun cuando ya no se los condene no todos han corrido la misma suerte en el vaivén mercantilista al que está sometido el libro. De ahí que todavía hoy resulte difícil de encontrar editoriales que apuesten por una reedición de estas obras. Casi imposible tropezarnos con, las *Obras prohibidas* –“Amigas”, “Mujeres” y “Hombres”– de Paul Verlaine, *La historia del rey Gonzalo y de las doce princesas* de Pierre Louÿs o *Las once mil vergas* de Guillaume Apollinaire³⁷. Por suerte, no ocurre lo mismo con *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, ni con *Tópico de Cáncer* de Henry Miller, ni con *Paradiso* de Lezama Lima, hoy considerados textos clásicos que gozan de gran prestigio.

De ahí que al situarnos ante estas obras que, tradicionalmente, han sido consideradas subversivas o transgresivas, por haber impugnado y perturbado el código establecido, no tengamos más remedio que replantearnos el canon, leer con otros ojos y despojar los textos de los grilletes a los que las prohibiciones los han condenado. Desde luego, el tabú sexual es un poderoso instrumento de poder y facilita el sometimiento³⁸, por lo que la tarea no es fácil. “Destabuizar” el texto implica no sólo reconocer el valor que tiene el discurso en/por sí mismo, sino la capacidad que presenta el autor de articular lo erótico –apertura a lo “fuera de escena”– como una/otra forma de conocimiento.

³⁷ En los últimos años, asistimos a una reivindicación de la literatura erótica, por ello nos vamos a encontrar con una serie de títulos que, en épocas anteriores, resultaban difíciles de conseguir: VERLAINE, Paul, *Obras prohibidas*, Aguilar editores, Madrid, 1999. Incluye “Soneto al agujero del culo” de Verlaine y Rimbaud; LOUÏS, Pierre, *La historia del rey Gonzalo y de las doce princesas*, ed. Alcor (col. La fuente de Jade. Narrativa erótica), Barcelona, 1991 y APOLLINAIRE, Guillaume, *Las once mil vergas. Las bañeras de un joven Don Juan*, ediciones 1984 (Biblioteca de Erotismo. La sonrisa vertical), Barcelona, 1984.

³⁸ PELLEGRINI, Aldo, “Lo erótico como sagrado”, en *op. cit.*, pág. 31.

RE-LEER LO OBSCENO (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Se trata, por tanto, de dejar hablar a la experiencia erótica, de liberarla del silencio, de incorporarla a la esfera pública y literaria, y qué mejor manera de hacerlo sino escuchando y disfrutando, como en este seminario, de la literatura erótica. Si el erotismo es tal vez una de nuestra emociones más intensas –“en la medida en que nuestra existencia se hace presente bajo la forma de lenguaje (discurso)”–³⁹ no es lógico que hagamos como si no existiera.

Quizá tanto silencio y marginación de lo erótico sólo sea consecuencia del miedo: “el hombre es un animal que ante la muerte y ante la unión sexual queda desconcertado, sobrecogido”, afirma Georges Bataille.⁴⁰ Pero el miedo también se supera y si el hombre ha sido capaz de articular la muerte y convertirla en materia discursiva, sin que por ello haya sido censurado, ¿por qué no podemos hablar de lo erótico y sexual sin que por ello seamos calificados de obscenos? El miedo no está en las palabras, reside en la mente del que lee y escucha y se escandaliza. Tal vez debamos hacerle caso a Boris Vian cuando concluye que

³⁹ Georges Bataille llega a la siguiente conclusión: “El erotismo es al menos aquello de lo que es difícil hablar. Por razones que no son únicamente convencionales, el erotismo se define por el secreto. No puede ser público [...] la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente. En el conjunto de nuestra experiencia, permanece esencialmente al margen de la comunicación normal de los emociones. Se trata de un tema prohibido. Nada está prohibido absolutamente, siempre hay transgresiones. Pero la prohibición actúa lo bastante para que, en conjunto, se pueda decir que el erotismo, aún siendo tal vez la emoción más intensa, en la medida en que nuestra existencia se nos hace presente bajo forma de lenguaje (de discurso), es para nosotros como si no existiera. Hay en la actualidad una atenuación de la prohibición [...] pero creo, a pesar de todo, que [...] el erotismo quedará para nosotros como algo de fuera [...] En principio, la experiencia erótica nos obliga al silencio”. *Vid.* BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets editores (col. Ensayo), Barcelona, págs. 257-258.

⁴⁰ BATAILLE, Georges, *ibidem*, pág. 54. Con esta misma idea coincide Boris Vian, quien señala lo siguiente: “En efecto los sentimientos y las sensaciones que tienen por origen común el amor, bajo la forma brutal del deseo como bajo las más refinadas formas del *flirt* intelectual con citas y filosofía ambiental son, sin ninguna duda, con los que se refieren a las cosas de la muerte, que les son tan próximos, los más intensos y los más violentamente sentidos por la humanidad”. *Vid.* VIAN, Boris, “Utilidad de la literatura erótica”, en LAWRENCE, D.H. y otros, *op. cit.*, pág. 102.

la literatura erótica no existe más que en el espíritu del erotómano; y no se puede pretender que la descripción... digamos de un árbol o de una casa sea menos erótica que la de una pareja de enamorados sabios... lo que hay que precisar es el estado de espíritu del lector...⁴¹

Las palabras y el lenguaje están libres de pecado, porque, como precisa Camilo José Cela, el lenguaje nace en el pueblo, es fijado y autorizado por los escritores, y es regulado y encauzado por las Academias. Pero –añade el autor citado– frecuentemente estos tres estamentos se confunden e invaden e interfieren ajenas órbitas. Si esto es así y sostenemos que existen términos admisibles y términos que no lo son, ¿a quién corresponde deslindar las fronteras entre unos y otros: al pueblo, a los escritores o a la Academia?⁴²

Y aunque el propósito de este trabajo no es profundizar en la relación que existe entre literatura y lenguaje erótico –debate, sin duda, interesante para plantearse (en) otro seminario–, no quiero dejar de hacer algunas precisiones. Las llamadas palabras obscenas, malsonantes, palabrotas o malas palabras, tacos, groserías, palabras soeces o garabatos –en Latinoamérica– y un largo etcétera... son consideradas “políticamente incorrectas” y, a menudo, –dependiendo del lugar y de quien o con quien se enuncien– son sustituidas por eufemismos o metáforas.⁴³ Desde luego “hacer el amor” o “realizar el coito” tienen una consideración totalmente distinta a “joder”, aun cuando, en términos generales, remitan a lo mismo. Por tanto, lo que se sanciona no es el concepto, la idea, sino las palabras, porque se entiende que hablar de lo sexual de manera “cruda” o directa no está bien visto. En este punto, considero oportuno cederle la voz a Camilo José Cela:

Es cierto que las palabras se subliman o se prostituyen, se angelizan o se endemonian, a consecuencia de una cruel determinante -la vida misma- en cuyo planteamiento, evolución y último fin no tienen ni voz ni voto; pero

⁴¹ VIAN, Boris, en *ibidem*, pág. 119.

⁴² CELA, Camilo José, “Preámbulo para excitar (moderadamente) la atención y preparar (con respetuosa cautela) el ánimo de quien leyere”, en *Diccionario secreto* (vol. I), eds. Alianza/Alfaguara, Madrid, 1987, págs. 13-14.

⁴³ Para una visión de conjunto más abarcadora sobre las “palabras obscenas” consúltese ARANGO, Ariel C., *Las malas palabras*, ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1989.

no lo es menos, a todas luces, que el peligro de esta mixtificación debe ser denunciado y, hasta donde se pueda -y sin perder una última y quizá escéptica compostura-, también combatido⁴⁴.

Para explicar esta “huida” de las palabras consideradas malsonantes, quizá sólo baste un ejemplo. Rodríguez Marín, en su libro *12.600 refranes más*, registra el caso de una abadesa que quería desterrar del rezo lo que no le sonaba bien y, para ello propone lo siguiente: “*Domine meo* es término muy feo; decid *domine orino*, que es término más fino”⁴⁵.

Sin lugar a dudas, podemos afirmar que hay una relación entre lo erótico y el lenguaje, que va incluso más allá del contenido, y que se asienta en la propia sensualidad de las palabras y, por ende, en el discurso mismo. Cuando Severo Sarduy revisa *Paradiso* de Lezama Lima advierte que esta obra presenta una fuerza erótica que no sólo reside en unos pocos capítulos, tal y como lo ha señalado mayoritariamente la crítica, sino que es en el lenguaje mismo donde está lo erótico. Así, siguiendo a Roland Barthes, se llega a la conclusión de que el lenguaje es el que soporta la función erótica, “placer que se constituye en su propia oralidad”⁴⁶. Recordemos lo que, en este sentido, señala el crítico francés:

Fuera de los casos de comunicación transitiva o moral (*Páseme el queso* o *Deseamos sinceramente la paz en Vietnam*) hay un placer del lenguaje de la misma naturaleza, de la misma calidad que el placer erótico, y ese placer del lenguaje es su verdad⁴⁷.

⁴⁴ CELA, Camilo José, *ibidem*, pág. 18.

⁴⁵ Citado por CELA, Camilo José, *ibidem*.

⁴⁶ SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, en Severo Sarduy. *Obras completas* (vol. II), *op. cit.*, pág. 1178.

⁴⁷ BARTHES, Roland, *La face Baroque*. Citado por SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, *ibidem*. No olvidemos que esta misma idea ha sido ampliamente desarrollada por Roland Barthes en su obra *Le plaisir du texte* (1973). *Vid. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Siglo XXI editores, México, 1995. A propósito, afirma Barthes, que “los libros llamados ‘eróticos’ (es necesario agregar: los comunes, para exceptuar a Sade y algún otro) *representan* no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan ‘excitantes’, y por supuesto cuando la escena llega hay decepción, deflación. Dicho de otra manera, son libros del Deseo, no del Placer. O dicho con malicia, ponen en escena el placer tal y como lo ve el psicoanálisis”. *Vid. BARTHES, Roland, El placer del texto...*, *op. cit.*, pág. 94.

Por tanto, debemos dejar que el cuerpo —*el sacrificado de nuestra cultura*— se exprese y para ello tenemos que ampliar la escena. No se nos escapa además que, en los últimos tiempos, el cuerpo ha desarrollado su espacio de representación. Si es verdad que desde las editoriales se potencian las publicaciones y premios sobre literatura erótica, y desde los medios masivos de comunicación, especialmente desde la T.V., se hace hincapié en hacernos visible la esfera de lo privado⁴⁸ —acercarnos lo que se consideraba “fuera de escena”—, no es menos cierto que formamos parte de una cultura en la que se reivindica el cuerpo como vehículo de expresión que trata de significarse desde sí mismo y que, como advierte Severo Sarduy, “a través de libros, exposiciones y espectáculos podemos repertoriar con cierta complacencia de etnólogos perversos: tatuaje, maquillaje, *mimikry*, *body art*.”⁴⁹ El cuerpo como lugar de escritura: se escribe acerca de él y sobre él.

Con todo, creo que podemos concluir que hablar del amor y de lo erótico hoy en día se ha vuelto a la vez sencillo y complejo. Sencillez que nos remite a la difusión, espectación y hasta moda que han suscitado estos temas. A propósito, Ana Rossetti señala que su obra quiere ser llevada al campo de la transgresión, “pero qué es la transgresión cuando los premios Sonrisa Vertical están en los supermercados”⁵⁰. Complejidad que radica no sólo en la conciencia que tenemos del amor y de lo erótico, lo que depende de razones culturales e individuales —las dos grandes categorías de significados a los que aludía D.H. Lawrence—⁵¹, sino en el mismo lenguaje, ya que las palabras, por muy ricas que éstas sean, presentan sus limitaciones. Quizá, en la imposibilidad de expresar todo lo que sentimos, el complejo mundo de sensaciones y emociones, radique nuestra

⁴⁸ Jean Baudrillard pone en relación nuestra cultura con una lógica de la simulación que se concibe como lo real, el mundo entero pertenece así al orden de lo hiperreal y de la simulación: “producción enloquecida de lo real y referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne —una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal—, doblando por doquier una estrategia de disuasión”. Vid. BAUDRILLARD, Jean, “La precesión de los simulacros”, en *Cultura y simulacro*, ed. Kairós, Barcelona, 1998, pág. 19.

⁴⁹ SARDUY, Severo, *La simulación*, en *Severo Sarduy. Obras completas* (vol. II), *op. cit.*, pág. 1301.

⁵⁰ ROSSETTI, Ana, en revista *Qué Leer* n° 48, Barcelona, octubre 2000, pág. 66.

⁵¹ *Vid.* nota 10.

riqueza. Tal vez esto sea así, parafraseando a Roland Barthes, porque sólo somos *fragmentos de un discurso amoroso*:

Querer escribir el amor es afrontar el *embrollo* del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez *demasiado y demasiado poco*, excesivo (por la expansión ilimitada del yo, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y aplana)⁵².

Para terminar, retomando el principio, ya es hora de que nos replanteemos las cosas. De esta forma, lo que tradicionalmente se ha considerado obsceno sea hoy obsoleto y, tal vez, tengamos que pensar –en esto concuerdo con Roland Barthes– que la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto: Por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor⁵³.

Dejo en el aire el grito desgarrador y, en este sentido, **OBSCENO** de Alejandra Pizarnik, porque hablar de lo erótico es también asumirnos como *surtidores de sueño hechos carne en interrogación vuelta a las nubes*, hablando por boca de Luis Cernuda⁵⁴.

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras donde poder sentarnos
y sonreír.

Hemos creado el sermón
del pájaro y del mar,
el sermón del agua,
el sermón del amor.

⁵² BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México, 1993, pág. 121.

⁵³ BARTHES, Roland, *ibidem*, pág. 191.

⁵⁴ CERNUDA, Luis, “No decía palabras” -*Los placeres prohibidos*-, en *La realidad y el deseo*, Clásicos Castalia, Madrid, 1987, págs. 149-150. Edición de Miguel J. Flys.

Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
como el suspiro de la estrella,
frases como olas,
frases con alas.

Hemos inventado nuevos nombres
para el vino y para la risa,
para las miradas y sus terribles
caminos.

Yo ahora estoy sola
-como la avara delirante
sobre su montaña de oro-
arrojando palabras hacia el cielo,
pero yo estoy sola
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo⁵⁵.

⁵⁵ PIZARNIK, Alejandra, "Cenizas" -*Las aventuras perdidas*-, en *Alejandra Pizarnik. Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, ed. Corregidor, Buenos Aires, 1994 (edición corregida y aumentada), pág. 44. Edición preparada por Cristina Piña.

 EROS Y GASTRONOMÍA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA
UN RECORRIDO ERÓTICO-GASTRONÓMICO POR LA
GEOGRAFÍA LITERARIA DE HISPANOAMÉRICA

OSVALDO RODRÍGUEZ PÉREZ

En primer lugar, y para situarnos en el tema objeto de esta exposición, cabe plantear nuestra extrañeza frente a la escasez de estudios que relacionen estos tres componentes indispensables de la vida y de la cultura humana: eros, gastronomía y literatura. La primera parte de nuestra intervención la dedicaremos a establecer esta relación, para luego invitarlos a que juntos hagamos un recorrido erótico-gastronómico por la geografía literaria de Hispanoamérica a través de sus textos más representativos.

Mucho se ha hablado del tema del amor en la literatura, pero poco del erotismo constitutivo del amor y, menos aún, de su relación con el placer gastronómico. En este contexto es posible comenzar con una afirmación quizás polémica pero, sin duda, verdadera: el hecho de que el erotismo es a la genitalidad, al sexo puro, lo que la literatura al habla común y, en tal marco, son los escritores, los poetas, los que han intentado desde siempre realizar aquella sutil transferencia a través del arte de la palabra¹. Tarea artística próxima a la del gastrónomo que disfruta en su soledad creativa sazónando con placer la materia prima de su obra, tal y como lo expresa en sus *Memorias* (1974) aquel poeta omnívoro que fue Pablo Neruda:

Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y

¹ Cristina Peri Rossi, *Fantasías eróticas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, págs. 30 y 189.

entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto...²

El placer de la escritura como el de la propia lectura se funda en el deseo erótico y no en la saciedad o el hartazgo; así la creación literaria, como su disfrute, responde a ese afán permanente del hombre por asir lo que se fuga, de re-crear el goce que reclaman los sentidos frente a la fugacidad de la sensación. De hecho, ninguna receta restituirá el sabor perdido porque, aunque la repitamos, el resultado nunca será igual. En realidad, la única “cocina” donde la huella se revela e intenta permanecer es la literatura³. En todo caso, es la esencial condición fugaz de eros la que impulsa al hombre a recrear el placer perdido a través de la palabra escrita, sea esta literaria o una simple receta de cocina, como las que la propia sor Juana Inés de la Cruz dejara para la posteridad en una obra muy poco conocida, pero de mucha enjundia, titulada *Libro de cocina del convento de San Jerónimo* donde, junto con los tradicionales dulces de convento, se puede constatar que las monjas no se privaban de la carne de res y de cerdo, de los chiles tostados y remojados, ni del afrodisíaco chocolate para el mole de guajolote⁴; comida y condimentos que, con toda seguridad, alejaban el pensamiento de las monjas de clausura a otros objetos de deseo, quizás más urgentes y acaso no tan santos.

En este punto conviene aclarar que la Iglesia, aunque prohibió y persiguió las orgías religioso-paganas, no las suprimió del todo⁵. La institución del Carnaval autorizaba a pecar libremente, dando rienda suelta a los impulsos reprimidos. Pero esta licencia sólo era por tres días, en vísperas de la tradicional Cuaresma que prohibía la ingestión de carne tanto como las relaciones sexuales, de acuerdo con ese principio de que primero está el pecado y luego la penitencia⁶. Quizás una de las obras más representativas sobre este particular sea el *Libro de Buen Amor*, relato en verso donde el Archipreste de Hita narra la batalla entre D. Carnal y

² Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 101.

³ AA.VV., *Relatos a la carta. Historias y recetas de cocina*, Madrid, Edit. Páginas de Espuma (Colección Narrativa breve), 2000. *Id.* “Prólogo” de Tununa Mercado, pág. 10.

⁴ *Ibid.*, pág. 9.

⁵ Cristina Peri Rossi, *op. cit.*, pág. 126.

⁶ *Ibidem.*

doña Cuaresma. Como sabemos, el ejército de D. Carnal, formado por cerdos, pollos, gallos, gallinas, se enfrenta al de doña Cuaresma, en el que se alinean los peces y las verduras de la huerta. De acuerdo con la ortodoxia cristiana el triunfo de doña Cuaresma es obligado, pero don Carnal escapa de la jaula en la que había sido encerrado, lo que viene a explicar el jubiloso reinado de la carne en este mundo.

En realidad, la condena del amor carnal como pecado contra el espíritu no es cristiana, sino que se remonta a la tradición platónica que exalta el alma en menosprecio del cuerpo. De todos modos, hay que apuntar que frente a esa tradición y desde su origen, como afirma Octavio Paz, es el amor el que ha ennoblecido al cuerpo en tanto en cuanto todo amor puede ser concebido como “eucaristía”⁷, ya que es una realidad carnal y espiritual que pone de manifiesto el deseo más profundo del ser humano; esto es, el deseo de transubstanciación. Forzadas las fronteras solitarias de la individualidad –señala a este propósito Cristina Peri Rossi–, tal deseo tiende a disolver los límites de la propia identidad en ese afán del yo por ser tú y del tú por ser yo⁸.

Planteado esto así, dicha sed de “otredad” viene a ser el fundamento del erotismo. Lo que no es ajeno a ese afán del hombre de proyectarse a lo sobrenatural que es, en definitiva, la radical y suprema “otredad”, desde la cual se explica la literatura mística. En este contexto, y para no desviarnos por los complejos derroteros de dicha poesía, permítasenos recordar sólo una obra paradigmática donde se funde esa doble sed de “otredad”. Se trata de uno de los textos eróticos más hermosos que ha creado la palabra poética, el *Cantar de los Cantares* de Salomón, que encontramos en el *Antiguo Testamento*. No entraremos a comentarlo aquí, porque ya se han referido a él en este mismo escenario; pero, sin duda, el sentido religioso de esta bella colección de poemas es indistinguible de su sentido erótico, y no puede ser de otra manera, porque son dos aspectos complementarios de una misma realidad, de unas mismas ansias de fusión con el otro⁹.

⁷ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 124.

⁸ Cristina Peri Rossi, *op. cit.*, pág. 189.

⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, págs. 20-23.

En lo que respecta a la relación eros, gastronomía y literatura, que es nuestro tema, de todos modos, hay que puntualizar otras cuestiones relacionadas con el erotismo y el sexo, antes de iniciar nuestro recorrido erótico-gastronómico por la geografía literaria de Hispanoamérica. En primer término cabe recordar que, tanto el erotismo, como la gastronomía y la literatura, son realidades culturales. Así el erotismo, como toda actividad civilizada, puede aprenderse, ejercitarse, cultivarse, como lo fue en el mundo clásico: una actividad tal como la danza, la poesía, el hilado o la escultura. Ahora bien, cuando el deseo erótico se encarna en un objeto concreto –digamos en “el otro”– y entra en relación apasionada con él, el erotismo deja de ser una técnica para convertirse en arte, tal y como se pone de manifiesto en esa preciosa obra de Ovidio titulada *Arte de Amar*. Lo dicho significa que el erotismo es una creación personal, subjetiva, simbólica; en definitiva, una creación de la imaginación y del espíritu sobre el puro instinto¹⁰.

Desde esa misma perspectiva cultural se explica la gastronomía, como el arte del buen comer. Lejos de Pantagruel, aquel insaciable personaje de Rabelais, símbolo de lo epicúreo, también la gastronomía representa el triunfo de la cultura sobre el instinto, entendiendo por cultura el largo, diverso, y complejo proceso elaborado por la criatura humana, desde sus comienzos, encaminado a dominar, transformar y guiar el instinto primitivo. En este contexto –siguiendo a Cristina Peri Rossi– se puede afirmar que el erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre¹¹. No se trata, por tanto, de saciar el deseo de comer, de actuar según la pulsión de supervivencia, que es irreflexiva e inconsciente, sino de satisfacer dicha necesidad a través de operaciones de elaboración y transformación en el marco de una cultura determinada, gracias a la imaginación. En realidad, la civilización consiste, precisamente, en respuestas cada vez más elaboradas, más sofisticadas, frente a las necesidades instintivas, agrega la autora antes citada¹². No es lo mismo por lo tanto, saciar la elemental urgencia del hambre y del sexo, que satisfacer dichas necesidades en un marco erótico o gastronómico, donde necesariamente ha de ponerse en juego la imaginación creativa.

¹⁰ Cristina Peri Rossi, *op. cit.*, pág. 42.

¹¹ *Ibid.*, pág. 39.

¹² *Ibid.*, pág. 40.

Dicho lo anterior, es pertinente recordar que es precisamente la imaginación creativa la que constituye el fundamento de la actividad literaria. La literatura, como el arte de amar o del comer, eleva a categoría artística la materia prima, elemental, de la cual se nutre y con la que trabaja: en su caso, el lenguaje común. Frente a la fugacidad del placer son los escritores, los poetas, los que desde siempre han intentado expresar ese deseo de permanencia, de fijación, a través de la palabra escrita. Este afán es el que impulsa el viaje erótico-gastronómico que emprendemos por la geografía literaria de Hispanoamérica, en el que los escritores del otro lado del Atlántico ponen en juego todos los sentidos vinculados al placer, siempre fugaz. Comenzamos con la vista, con la mirada, uno de los sentidos más importantes de la vida erótica, que desencadena la activación de todos los otros sentidos en el acto del amor, tal y como lo recrea literariamente el escritor argentino Oliverio Girondo, en el poema que lleva por título “Se miran, se presienten, se desean”:

Se miran, se presienten, se desean,
 se acarician, se besan, se desnudan,
 se respiran, se acuestan, se olfatean,
 se penetran, se chupan, se desnudan,
 se adormecen, despiertan, se iluminan,
 se codician, se palpan, se fascinan,
 se mastican, se gustan, se babean,
 se confunden, se acoplan, se disgregan,
 se distienden, se enarcan, se menean,
 se retuercen, se estiran, se caldean,
 se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
 se tantean, se juntan, desfallecen,
 se repelen, se enervan, se apetecen,
 se acometen, se enlazan, se entrechocan,
 se agazapan, se apresan, se dislocan,
 se perforan, se incrustan, se acribillan,
 se remachan, se injertan, se atornillan,
 se desmayan, reviven, resplandecen,
 se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
 se derriten, se sueldan, se calcinan,
 se desgarran, se muerden, asesinan,

resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehúyen, se evaden y se entregan.¹³

En el acto amoroso se conjugan todos los sentidos, la vista, el tacto, el gusto, el olfato y el oído, en una sola acción que nos hace retornar a lo primigenio, al puro reino de los sentidos. Tocar aquello que deseamos es la única forma de superar la angustia de estar separados, de integrar lo que está afuera. El olfato, por su parte, es el instinto más estrechamente ligado al despertar del instinto sexual. No se trata simplemente del olor de la piel de las axilas o del sexo, sino también de aquellas sustancias internas, segregadas por las glándulas, que determina el perfume inconfundible de cada persona¹⁴, pese a las lociones. Así, del mismo modo que el olor de las comidas que se están guisando produce secreción salival y aviva el apetito, los olores del cuerpo estimulan el deseo. Tal es el contexto en el que se inscribe la experiencia erótica de D. Rigoberto y su espoña doña Lucrecia en la novela *Elogio de la madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa, prelude de otra novela también de fuerte sentido erótico del mismo autor: *Los cuadernos de D. Rigoberto* (1997). Sirva de ejemplo ilustrativo la siguiente escena narrada por el amante y confidente de doña Lucrecia en la primera de las novelas citadas:

Quando ella ríe sus pezones se endurecen y empinan como si una invisible boca mamara de ellos, y los músculos de su estómago vibran bajo la tersa piel olorosa a vainilla sugiriendo el rico tesoro de tibiezas y sudores de la intimidad. En ese momento mi respingada nariz puede oler el aroma a quesillo rancio de sus jugos secretos. El perfume de esa supuración de amor enloquece a Don Rigoberto quien –ella me lo ha contado– de hinojos, como el que ora, lo absorbe y se impregna de él hasta embriagarse de dicha. Es, asegura, mejor afrodisíaco que todos los elixires de inmundas mezclas que andan vendiendo a los amantes los brujos y las celestinas de esta ciudad. “Mientras huelas así, seré tu esclavo”, dice ella que él dice, con la lengua floja de los ebrios de amor¹⁵.

¹³ Oliverio Gironde, *Obra Completa* (Edición crítica y coordinador, Raúl Antelo), Madrid, Colección Archivos-Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pág. 93.

¹⁴ Cristina Peri Rossi, *op. cit.*, pág. 187.

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquet Editores (Colección de Erótica dirigida por Luis G. Berlanga), 1988, pág. 105.

Tradicionalmente los poetas han comparado el olor del sexo femenino con elementos marinos (olas, conchas, ostras), del mismo modo como asocian las secreciones del clítoris con “gotas de miel” o el bello superficial de la epidermis con la piel de melocotón. Sin olvidar tampoco la articulación de sonidos no codificados que, a través de gemidos, exclamaciones y gritos, nos devuelven a la etapa anterior al lenguaje articulado¹⁶. Los amantes no sólo se miran, se huelen, se tocan y olfatean: también se paladean. De hecho, sorber, chupar, lamer, son actividades frutivas, las más antiguas, que realizamos recién nacidos y ahora recuperamos en un goce consciente. En cierto modo, se cumple una fantasía de canibalismo, relegada al más oscuro inconsciente: el festín afrodisíaco. En realidad, la expresión “Te comería a besos” evoca ese deseo caníbal que representa el ansia de unión de los amantes¹⁷.

Rubén Darío, el poeta modernista nicaragüense, quien se ufana de que su esposa era de su tierra y su querida de París, es uno de los ejemplos más ilustrativos de la exaltación de la carne, como se demuestra en el siguiente fragmento poético con el que continuamos este viaje erótico-gastronómico:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
-dijo Hugo-; ambrosía más bien, ¡oh, maravilla!,
la vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino¹⁸.

La misma dimensión erótico-gastronómica es la que se pone de relieve en un poema de apariencia tan inocente como el titulado “Sonatina”, cuya desbordante sensualidad ya se manifiesta en los primeros versos mediante la asociación de los labios de la mujer con la apetecible

¹⁶ Cristina Peri Rossi, *op. cit.*, pág. 188.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 184.

¹⁸ Rubén Darío, *Poesía* (Introd. y selección de Jorge Campos), Madrid, Alianza Editorial, 5ª edic. 1984, pág. 89.

y afrodisíaca fruta que es la fresa: “La princesa está triste...¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa”¹⁹. Tal imagen erótica nos remite sin duda a los versos iniciales del poema “La metamorfosis del vampiro”, pieza condenada por orgiástica que pertenece a *Las Flores del Mal* de otro gran poeta, Charles Baudelaire:

La mujer, entretanto, de su boca de fresa,
Retorciéndose cual una serpiente sobre las brasas,
Y estrujando sus pechos en la cárcel de su corsé,
Dejó correr estas palabras impregnadas de almizcle:
-“Yo, yo tengo los labios húmedos, y conozco la ciencia
De perder en el fondo de un lecho la antigua
conciencia”²⁰.

La boca de fresa que encauza las ansias del deseo, la erótica humedad de los labios y el olor embriagador del almizcle, configuran la imagen de la mujer-serpiente que, poniéndose el corsé, parece retorcerse entre las llamas de la pasión proclamando su dominio sobre los sentidos del hombre. Pero si hemos de hablar de una escritura sensual que rezueme gusto, olor y sabor en la artística fruición erótica del lenguaje, no podemos dejar atrás en este viaje al escritor cubano José Lezama Lima. De un poco conocido escrito, no incluido en sus *Obras Completas*, titulado “Corona de las frutas”, extraemos el siguiente párrafo que se refiere a las propiedades eróticas del pequeño fruto del madroño, cuya fragancia, color y sabor constituye una auténtica lujuria de los sentidos:

Bastaba en lo que de la prisa o madroñuelo, un grano de pulpa para que amoroso se esparciera por toda la noche de la doncella. Había en ese buen olor como una conseja del diablo (...). Delicia momentánea de lo infernal, abejas del gusto frente a la avutarda de la estancia perenne (...). Antes de venir la fruta a calmar o exacerbar el mediodía inmóvil, era también un arquetipo para los sentidos de interrogante felpa. La fruta, antes que una provocación del gusto, era una coronación de los sentidos (...). En las visciditudes de lo frutal, primera la emanación olorosa, pensamiento de un demiurgo que fue de la corteza del dios fluyente²¹.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 46.

²⁰ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Buenos Aires, EFECE Editor, 1977, pág. 174.

²¹ José Lezama Lima, “Corona de las frutas”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1992, pág. 138.

De todos modos, donde la escritura de Lezama Lima adquiere auténtica dimensión de festín erótico-gastronómico es en su novela *Paradiso*, de la cual extraemos dos fragmentos ilustrativos. El primero, se refiere a la frustrada experiencia heterosexual del personaje Fronesis:

A medida que su mano acariciaba y apretaba la vulva, empezaba a sentir la humedad secreta de la mujer. Subterráneo al lado de una pradera oscura, con un agua lechosa que extiende infinitamente la capa bermeja de un bufón suicida. Todavía el carrito con el oro de su energía no podía recorrer la miel, la leche, el aceite y el vino, esparcido en el canal de la mujer, logrando el suficiente azogue para el dominio de la imagen por la vara trocada en serpiente, de la serpiente que no se deja fragmentar por la rueda dentada²².

El segundo de los ejemplos se refiere a la relación homosexual, magistralmente narrada por Lezama Lima, entre el adolescente Foción (que tenía “el complejo de la vagina dentada y que veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que le devoraba el falo”) con su amigo el periodista, hombre ya mayor. Nótese en el fragmento que reproducimos a continuación, la magistral configuración de la atmósfera del deseo prohibido, en el cómplice marco de las bebidas y las comidas que aproximan a los personajes hasta llegar a la confidencia:

Comenzaron a irizarse las seducciones de una amistad peligrosa. De la cerveza lenta y conversacional, después se fue proyectando en Foción la conciencia de una conducta clandestina (...). Decía que tenía exámenes o fingía horas especiales de trabajo, para reunirse con el amigo y tomarse todo su tiempo en un desfile interminable de cervezas, con variantes en la jamonada y frecuentes envíos croquetales. De allí pasaron al reservado de algunos restaurantes, donde la exuberancia de la propinación cruzaba el índice sobre los labios de los camareros. En aquellas soledades conversadas con jerez seco, agrandadas con despojos de aves presagiosas fueron llegando las confidencias...²³

Damos un salto en la geografía de América y nos vamos a Chile, donde nos encontramos con dos poetas opíparos, aunque cada uno a su manera:

²² José Lezama Lima, *Paradiso*, en *Obras Completas*, vol. I (Introd. de Cintio Vitier), México, Aguilar, 1975, pág. 404.

²³ *Ibid*, pág. 448.

Pablo de Rokha y Pablo Neruda. El primero de ellos es autor de un libro que rezuma colesterol, titulado *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile* (1949), nombre algo equívoco porque no canta la gesta de los héroes sino a “las comidas y bebidas”, tema poco usual en la poesía épica y lírica de todos los tiempos. En cualquier caso, De Rokha exalta al extremo los impulsos primordiales, sobre todo de las clases populares, de los que derivan formas esenciales de la existencia humana, como el beber, la relación sexual, amorosa, el llorar, el reír, el juego y las diversiones²⁴. Así Pablo de Rokha pone al descubierto y transforma en materia literaria todo un sector de la realidad que yace camuflado por la cotidianeidad y el uso. Esto es, convierte en acto litúrgico algo que se hace cotidianamente como el comer y el beber, dándole un sentido epopéyico próximo a las teogonías griegas de carácter poético-didáctico²⁵. Quizás a eso responda el título original de esta obra *Teogonía y cosmología del libro de cocina (Ensueño del Infierno)*, libro en que el acto de comer y beber asumen una tradición báquica que deviene en liturgia sagrada. El caso es que el poeta, desde su yo omnisciente, exalta hasta la apoteosis el placer de la comida y de las bebidas de Chile, íntimamente ligadas al placer erótico:

¡Ah! Felices quienes conocen lo que son caricias de mujer y lo que son
 rellenos de erizos de Antofagasta o charqui de guanaco de Vallenar o de
 Chañaral, paladeándolo y saboreándolo como a una chicuela de quince abril,
 en la sierra minera, entre mineros, fuertes y heroicos, o conversando con los
 burros sagrados que forjaron la minería,
 en tanto dos cabritos de Illapel se divierten alegremente, con los olorosos
 rescoldos fabulosos del boldo de las banderas chilenas,
 gloriosos como gloriosos mostos²⁶.

En otras ocasiones, actividades campesinas como la vendimia adquieren en este libro las dimensiones de una fiesta báquica:

Cuando está borracho el año, el otoño, los rastrojos, los abejorros, los toronjos,
 los peones contra los patrones y los lagares,

²⁴ Pablo De Rokha, *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile. Canto del Macho Anciano*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1998. *Vid.* Naín Nómez, “Prólogo”, pág. 20

²⁵ *Ibid.*, pág. 19-20.

²⁶ *Ibid.*, pág. 36

comienza la vendimia, la cual se produce reventando pámpanos agarrados al sol encima de los pechos, del vientre, de los muslos de las muchachas, que habrán de estar de espaldas, con las piernas abiertas, riéndose, mientras resuellan las carretas, sonando cerro abajo y un capataz apalea a una patagua, creyéndola su mujer querida y arriba de la gran ramada de quillayes o maitenes grita un chorro de vino, que anda por bajo debajo de los suterráneos, gritando, grita, como un animal muerto, grita mostrándole a la inmortalidad su verga de toro²⁷.

Contra nuestro deseo dejamos este succulento libro para seguir nuestro viaje y encontrarnos allí mismo en Chile con Pablo Neruda. Aunque el poeta siempre reconoció ser un glotón declarando su amor por la mujer, su pasión por las palabras, por el mundo soñado y los manjares deliciosos; en realidad, no se le puede considerar un émulo de Pantagruel porque, en su caso, no se trata de gula desorbitada, de fiestas báquicas ni de saturnales romanas²⁸. En su obra contraen nupcias la poesía de la cocina y la voluptuosidad de la mesa como formas de sensualidad de cuerpo y espíritu. Sin duda, no se puede decir que Neruda haya sido un *gourmand* sino, en realidad, un *gourmet*²⁹.

Lo que sí se puede afirmar es que Neruda fue un eufórico disfrutador de sabores, fragancias, texturas suaves o recias de sustancias terrestres, marinas y aéreas, comiendo los buenos yantares regionales o degustando las delicadezas foráneas, dispuesto siempre a probar la gastronomía de todas las civilizaciones y culturas³⁰. Este es el contexto en el que se inscribe uno de sus libros más famosos sobre este particular, titulado *Comiendo en Hungría* (1965) que nuestro poeta escribe a dúo con otro Nobel, su amigo Miguel Ángel Asturias. En todo caso, Neruda consideraba que la comida era un factor indispensable para el despliegue conversacional, para generar el clima de fraternidad y, sobre todo, de solidaridad, tal y como lo pone de manifiesto la consigna “Busquemos en el mundo la mesa feliz” del recién citado libro *Comiendo en Hungría*, o el poema titulado “El gran

²⁷ *Ibid.*, pág. 45.

²⁸ Aída Figueroa de Insunza, *A la mesa con Neruda*, Barcelona, Mondadori, 2000. *Vid.* Volodia Teitelboim, Prólogo “El gran convidador”, pág. 11.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.* 17.

mantel” de su libro *Estravagario* (1958), que termina con los siguientes versos: “Por ahora no pido más/ que la justicia de un almuerzo”³¹. También en su libro *Las manos del día* (1968), donde dice:

Quiero todas las manos de los hombres
para amasar montañas
de pan y recoger
del mar todos los peces,
todas las aceitunas
del olivo,
todo el amor que no despierta aún...³²

No podemos olvidar tampoco el homenaje de Neruda al vino en el *Canto General* (1950), preludio de sus *Odas Elementales* (1954-56 y 57), auténtico despliegue de la comida primordial de los pobres, tal y como lo expresan sus odas al ajo, a la sal, al maíz, a la papa, a las papas fritas, a la cebolla, al aceite, al limón, al vino. Incluida la utilería del comer, como la “Oda a la cuchara”, sin que falte la auténtica receta de cocina como la exquisita “Oda al caldillo de congrio”. Pero cuando Neruda se convierte en un auténtico *gourmand*, un glotón casi antropófago, es cuando se manifiesta en su poesía la pasión amorosa, tal y como se expresa en este poema de su libro *Cien Sonetos de Amor* (1960) que el poeta le dedica a su amada Matilde Urrutia:

Tengo hambre de tu boca, de tu voz, de tu pelo
y por las calles voy sin nutrirme, callado,
no me sostiene el pan, el alba se desquicia,
busco el sonido líquido de tus pies en el día.

Estoy hambriento de tu risa resbalada,
de tus manos color de furioso granero,
tengo hambre de la pálida piedra de tus uñas,
quiero comer de tu piel como una intacta almendra.

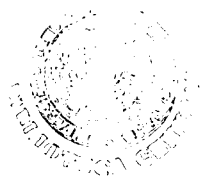
³⁰ *Ibid.* 17.

³¹ Pablo Neruda, *O. C.* (vol. II), Buenos Aires, Edit. Losada, 4ª edición, 1973, pág. 614.

³² Pablo Neruda, *O. C.* (vol. III), Buenos Aires, Edit. Losada, 4ª edición, 1973, pág. 335.

Quiero comer el rayo quemado en tu hermosura,
la nariz soberana del arrogante rostro,
quiero comer la sombra fugaz de tus pestañas

y hambriento vengo y voy olfateando el crepúsculo
buscándote, buscando tu corazón caliente
como un puma en la soledad de Quitratúe³³.



Todavía estremecidos por la pasión nerudiana nos vamos a México, donde nos encontramos con Laura Esquivel, auténtica alquimista del lenguaje erótico gastronómico. Aparte de sus *Íntimas suculencias* (1998), su última obra en esta línea, subtitulada "Tratado filosófico de cocina", la novela que cumple una función inaugural y paradigmática de este tipo de escritura es *Como agua para chocolate* (1989). Obra que se presenta como "folletín gastronómico" y, más precisamente, como "novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros"³⁴. Las recetas que preceden cada capítulo de la novela marcan el curso vital de Tita, la protagonista, condenada de por vida a la soledad obligada por la tradición a cuidar la vejez de su madre, pese a amar y ser amada por Pedro, el marido de su hermana Rosaura. En todo caso, su habilidad culinaria no sólo le da el placer en la soledad de la cocina donde ella es dueña y señora, sino que –en última instancia– le permite cumplir su máximo deseo: unirse sexualmente con Pedro en un supremo y definitivo acto de amor. La ocasión se la da la receta de "Chiles con Nogadas" que ha preparado como festín de la boda, precisamente las nupcias de su sobrina e hija de su rival, cuyos efectos se pueden constatar en el fragmento que transcribimos a continuación:

Los comensales se veían encantados. Qué diferencia entre ésta y la desafortunada boda de Pedro con Rosaura, cuando todos los invitados terminaron intoxicados. Ahora por el contrario al probar los chiles en nogada, en lugar de sentir una gran nostalgia y frustración, todos experimentaban una sensación parecida a la de Gertrudis cuando comió las

³³ Pablo Neruda, *O.C.*, (vol. II), Buenos Aires, Editorial Losada, 4ª edición, 1973, pág. 822.

³⁴ Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros), Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

codornices en pétalos de rosas. Y para variar Gertrudis fue la primera en sentir nuevamente los síntomas (...). De inmediato reconoció el calor de las piernas, el cosquilleo en el centro del cuerpo, los pensamientos pecaminosos, y decidió retirarse con su esposo antes de que las cosas llegaran a mayores. Gertrudis fue la que inició la desbandada. Todos los demás invitados, con uno u otro pretexto y con miradas libidinosas, también pidieron disculpas y se retiraron. Los novios interiormente le agradecieron pues entonces ellos quedaron en libertad de tomar sus maletas e irse lo más pronto posible. Les urgía llegar al hotel...

Por su parte, Tita y Pedro hacían poderosos esfuerzos por no dar rienda suelta a sus impulsos sexuales, pero éstos eran tan fuertes que transponían la barrera de su piel y salían al exterior en forma de un calor y un olor singular (...). Si Pedro y Tita hubieran planeado quedarse solos de luna de miel no lo hubieran logrado con menos esfuerzo. Por primera vez en la vida podían amarse libremente...³⁵

Después de saborear este bien condimentado plato mexicano cuyos efectos son evidentes, volvemos a Chile para encontrarnos con otra experta mujer en el arte erótico-culinario, además de buena escritora, Isabel Allende. Sólo al entrar en su sabroso libro de significativo título *Afrodita* (1997), mezcla de ensayo, recetario, memorias o relato testimonial, esta autora que viene de vuelta de la vida, nos dice: “Me arrepiento de las dietas, de los platos deliciosos rechazados por vanidad, tanto como lamento las ocasiones de hacer el amor que he dejado pasar por ocuparme de tareas pendientes o por virtud puritana”³⁶. Tal testimonio anuncia el tono desenfadado de esta obra que no tiene desperdicio, en el sentido más literal del término, en la que se comentan las propiedades afrodisíacas más diversas, que van desde la carne hasta los perfumes, pasando por los mariscos, las especias y los vegetales, las hierbas y frutas prohibidas, los vinos y toda clase de licores, además de agregar como apéndice comentado un afrodisíaco recetario que comienza con las sopas, sigue con las entradas y los platos principales para terminar con los postres. Sólo como una muestra muy parcial transcribimos aquí el testimonio de la autora acerca de la génesis de este libro, relacionada con los sueños eróticos de

³⁵ *Ibid.*, págs. 182-183.

³⁶ Isabel Allende, *Afrodita (Cuentos, recetas y otros afrodisíacos)*, Barcelona, Plaza & Janés Eds., 1997, pág. 10.

comida, en este caso con el arroz con leche, la tortilla mexicana y Antonio Banderas, como primer síntoma de su recuperación personal después de la muerte de su hija:

Una noche de enero de 1996 soñé que me lanzaba a una piscina llena de arroz con leche (vea la receta en la sección postres), donde nadaba con la gracia de una marsopa (...). En el sueño nada había de elevado: yo me zambullía y esa crema deliciosa me acariciaba la piel, resbalaba por mis pliegues y me llenaba la boca. Desperté feliz y me abalancé sobre mi marido antes de que el infortunado alcanzara a darse cuenta de lo que ocurría. A la semana siguiente soñé que colocaba a Antonio Banderas desnudo sobre una tortilla mejicana, le echaba guacamole y salsa picante, lo enrollaba y me lo comía con avidez... Esta vez desperté aterrada. Y poco después soñé... bueno, no vale la pena seguir enumerando (...). Después de la muerte de mi hija Paula, pasé tres años tratando de exorcizar la tristeza con ritos inútiles. Fueron tres siglos con la sensación de que el mundo había perdido los colores y un gris universal se extendía sobre las cosas inexorablemente. No puedo precisar el momento en que aparecieron los primeros pincelazos de color, pero cuando comenzaron los sueños de comida supe que estaba llegando al final del largo túnel del duelo y por fin emergía al otro lado, a plena luz, con unos deseos tremendos de volver a comer y a retozar. Y así, poco a poco, kilo a kilo y beso a beso, nació este proyecto³⁷.

Finalizamos este rápido viaje erótico gastronómico remontando el vuelo desde Chile por sobre la Cordillera de Los Andes para aterrizar en Argentina. Allí nos encontramos con Tununa Mercado, joven escritora de aquel país, cuyo relato titulado “Antieros” se incluye en la antología publicada en Madrid recién a fines del año pasado, bajo el título *Relatos a la carta. Historias y recetas de cocina* (2000), junto a una serie de narraciones breves sobre el mismo tema perteneciente a autores españoles e hispanoamericanos posteriores a los años 50, cuyos relatos siguen el orden secuencial de una comida bien puesta: aperitivo, entrantes, plato fuerte, postres, incluidas las sugerencias del chef. De la mencionada narración reproducimos el siguiente fragmento, auténtica metamorfosis erótico-gastronómica y literaria, perteneciente a la sección “Platos fuertes” de este libro:

³⁷ *Ibid.*, págs. 24-24.

(...) Después de arremeter con la cebolla, la reina, picarla pertinazmente desde arriba e ir logrando los pedazos más diminutos con ese sistema que, por milagro, puede hasta hacerla desaparecer bajo la hoja del cuchillo; rehogarla en el fuego lentamente, dejando apenas que se dore. Sobre esa base construir el gran edificio, con la carne dejada en pesadumbre durante noche y día, los jitomates, los ajos quemados hasta la extenuación para extraerles toda el alma, la sustancia hecha papilla (¿por qué los ajos tienen que desaparecer?, ¿por qué?), las hierbas, ajedrea predominante, y la copita que se bebe a medida que con ella y otra y otra se alimenta el cuerpo receptivo de la carne por impregnación, maceración, “mijotaje”. El tiempo transcurre agigantando los granos de arroz, creando espumas suplementarias en la superficie del caldo, dejándose invadir por los olores de las hierbas cada vez más despojadas de su esencia, meros tallos, escasas nervaduras que intentan sobrevivir al máximo de sí que se les exprime (...). El aceite cubre la superficie de los aguacates pelados, resbala por su piel y se chorrea sobre el plato: el ajo expulsado de su piel con el canto del cuchillo deja aparecer una materia larval; la sangre brota de la carne y, correlativamente produce una secreción salival en la boca; el limón despidе sus jugos apretado por los dedos; la piel de los garbanzos se desliza entre los dedos y el grano sale despedido sobre la fuente; la leche se espesa en la harina de la salsa; el huevo sale de su cáscara y deja ver su galladura; la pasta amasada en forma de cilindro se estira sobre la mesa y rueda bajo la palma de la mano; al calamar le salta, por acción de los dedos, una uña transparente de su mero centro; a la sardina le brota un pecesito del vientre; la lechuga expulsa su cogollo. Volver a desabotonarse la blusa y dejar los pechos al aire y, sin muchos preámbulos, como si se frotara con alguna esencia una endivia o se sobara con algún aliño el bello de un ternero, cubrir con un poquito de aceite los pezones erectos, rodear con la punta del índice la aureola y masajear levemente cada uno de los pechos, sin establecer diferencias entre los reinos, mezclando incluso las especies y las especias por puro afán de verificación, porque en una de éstas a los pezones no les viene bien el eneldo, pero sí la salvia. Dejar que los fuegos ardan, que las marmitas borboteen sus aguas y sus jugos y que la campana del tuérdano absorba como un torbellino los vahos. Apagar y, en silencio, percibir con absoluta nitidez el ruido de la transformación de la materia. Rememorar que, adentro, todo está listo, que no hay nada que censurar, que en cada sitio por el que pasaron las escobas y los escobillones, las jergas y los estropajos, todo ha quedado reluciente, invitando al reposo y a la quietud del mediodía; confirmarse también, y una vez más que, salvo algún proveedor a quien no hay que abrirle, nadie vendrá a interrumpir la sesión hasta casi las cuatro de la tarde. Poner, no obstante, el pestillo de seguridad en la puerta; quitarse lisa y llanamente la blusa y, después, la falda. Quedarse solo con el delantal, mientras, con diferentes cucharas, probar una y otra vez, de una olla y la otra, los sabores,

rectificándolos, dándoles más cuerpo, volviendo más denso su sentido particular. Con el mismo aceite con que se ha freído alguna de las tantas comidas que ahora bullen lentamente en sus fuegos, untarse la curva de las nalgas, las piernas, las pantorrillas, los tobillos; agacharse y ponerse de pie con la presteza de alguien acostumbrado a gimnasias domésticas. Reducir aún más los fuegos, casi hasta la extinción y, como vestal, pararse en medio de la cocina y considerar ese espacio como un anfiteatro; añorar la alcoba, el interior, el recinto cerrado, prohibidos por estar prisioneros del orden que se ha instaurado una hora antes. Untarse todo el cuerpo con mayor meticulosidad, hendiduras de diferentes profundidades y carácter, depresiones y salientes; girar, doblarse, buscar la armonía de los movimientos, oler la oliva y el comino, el *caramay* y el curry, las mezclas que la piel ha terminado por absorber transtornando los sentidos y transformando en danza los pasos cada vez más cadenciosos y dejarse invadir por la culminación en medio de sudores y fragancias³⁸.

He aquí la receta de la escritora argentina Tununa Mercado que les dejo como recuerdo de este viaje erótico gastronómico por la geografía literaria hispanoamericana: que les aproveche y... gracias.



³⁸ Tununa Mercado, "Antieros", en AA.VV., *Relatos a la carta. Historias y recetas de cocina*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, págs. 72-75.

Este libro pasa revista al fenómeno del erotismo en las literaturas árabe, griega, inglesa, española, canaria e hispanoamericana, subrayando los aspectos diferenciadores y semejantes de la temática amorosa en cada uno de estos ámbitos. La exégesis y la hermenéutica de un tema recurrente y diverso, el análisis filológico de un tipo de poesía perseguido y denostado hasta la saciedad y comúnmente considerado escabroso, los silencios y las voces de sociedades tan distintas y a la vez tan semejantes, los límites y los excesos de una moralidad intolerante, en definitiva, la expresión más diáfana del mejor de los sentimientos humanos.



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES



LA CAJA
DE CANARIAS
■ OBRA SOCIAL ■



9 788495 792709