

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXII, 193-206

Recibido: 17 de mayo de 2009.

Aceptado: 28 de junio de 2009.

LA EXPRESIÓN ERÓTICA EN LA LITERATURA HISPÁNICA

FÉLIX J. RÍOS
Universidad de La Laguna

A Don Ricardo Senabre, maestro de filólogos

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora

Octavio Paz

Resumen

En este texto se analizan algunos procedimientos poéticos del discurso erótico mediante la lectura de varios textos de la literatura hispánica. Esta lectura se desarrollará a través de la imagen del viaje erótico. La imagen del viaje como travesía amorosa es un motivo recurrente en la literatura de todos los tiempos. Se definen, previamente, tres nociones muy cercanas, *sexualidad*, *erotismo* y *amor*, y se distingue entre lenguaje pornográfico y lenguaje erótico. También se hace un resumen histórico de las circunstancias que han rodeado la aparición del lenguaje erótico en Occidente.

Palabras clave: Literatura, hispanismo, lenguaje, erotismo.

Abstract

This paper explores some poetic procedures of the erotic discourse through the reading of several texts in Hispanic literature. This analysis will be articulated through the image of an erotic journey. The image of the travel as a love journey is very common in the history of literature. First of all, three closely connected concepts are defined: *sexuality*, *eroticism* and *love*. A historical distinction between pornographic and erotic language will then be made. Finally, a historical summary of the circumstances surrounding the emergence of erotic language in the West will also be made.

Keywords: Literature, Hispanic, language, eroticism.

0. Algunas definiciones previas

Antes de iniciar este particular recorrido erótico por el lenguaje literario a través de algunos textos seleccionados de escritores del mundo hispánico, convendría distinguir con claridad tres nociones muy cercanas, *sexualidad*, *erotismo* y *amor*.

La sexualidad es un fenómeno natural, uno de los rasgos de la especie humana que comparte con otras especies de seres vivos y que se caracteriza por ser un proceso instintivo. En todos estos organismos vivientes encontramos un lenguaje del sexo, más o menos sofisticado según los casos, que ha sido estudiado por la biología o la medicina y también, por qué no, por la literatura. Pero éste no es el asunto que ahora nos ocupa.

El erotismo es la expresión metaforizada de esa sexualidad primigenia. Es, si se me permite la imagen culinaria, un plato elaborado, condimentado de manera exquisita para que aunque se sepa su origen, no se perciba en exceso; para que no advirtamos tan sólo la textura de la materia prima con la que fue preparado.

El amor, finalmente, sería la sublimación de esa realidad fisiológica a través del sentimiento. Tanto el erotismo como el amor son, en palabras de Octavio Paz (1993: 14-15), ceremonia, una suerte de representación creada por los seres humanos, frente al instinto sexual que es impulso animal, reproductor...

Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. (...) El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo.

El discurso amoroso puede, a veces, confundirse o mezclarse con el discurso erótico ya que los dos trascienden la materialidad del sexo a través de la imagen poética. Pero nunca confundiremos estas dos formas de expresión creativa con el lenguaje pornográfico porque este último es un discurso explícito, directo, en el que no hay lugar para la sutileza y la insinuación erótica. *Ante la complejidad de lo erótico, todo tiende en este terreno a simplificarse, a sectorializarse*, dice Claudio Guillén (1998: 288) al hablar de las producciones pornográficas inglesas y francesas del siglo XIX. Y añade:

(...) el motor de la pornografía es un ansia de superación de todo límite, de encontrarse entre otros en un más allá de la sexualidad basada sin embargo y al propio tiempo en la carne, en los órganos y actos que, por muy intrincadas que sean sus combinaciones, sus posiciones y yuxtaposiciones, sus usos y sus abusos, pueden ser descritos casi anatómicamente, visiblemente, y suelen serlo.

El lenguaje pornográfico nos recuerda el lenguaje obsceno infantil, que, sin perder su fuerza expresiva, carece sin embargo de la exquisitez y madurez

que caracterizan al lenguaje erótico cuyos mecanismos de creación están mucho más elaborados que los que usa el discurso sexualmente explícito.

En *El folklore obsceno de los niños*, Claude Gaignebet recoge, estudia y clasifica textos infantiles que hacen alusión al acto sexual, a los órganos sexuales y a la castración, así como textos escatológicos o que expresan un interés de naturaleza anal. Pero ni estos textos ni los pornográficos nos van a servir para culminar los objetivos que nos marcábamos al principio: mostrar la fuerza erótica del lenguaje literario. No hay nada más tierno e inocente y, a la vez, menos erótico que el simpático fragmento que reproducimos de la monografía del estudioso francés (1974: 141).

Por el camino de Saint-Germain
Encontré tres conejitos,
Pongo uno en mi armario,
Me dice: está muy oscuro,
Pongo uno en mi pantalón,
Me chupa mi lapicito,
Pongo otro en mis pantalones,
Me roe mi pequeña zanahoria.

El discurso pornográfico ha sido despreciado por la crítica conservadora por su obscenidad y su crudeza. El lenguaje que utiliza el literato pornógrafo supone, desde esa óptica pacata, una ofensa, un burdo ataque al pudor y a la decencia que deben presidir la vida social. Claro está que estos son criterios morales que con frecuencia se mezclan con los estrictamente literarios. Aquí no utilizaremos textos pornográficos no porque atenten contra ningún principio moral, cuestión en la que no vamos a entrar, sino porque no se ajustan al propósito inicial de este trabajo, esto es, mostrar la riqueza y creatividad del lenguaje humano. Dejaremos de lado, pues, ese tipo de textos y nos centraremos en discursos más sutiles y penetrantes, con mayor agudeza intelectual y poética.

Aunque no estaría del todo mal acercarnos antes a las circunstancias que han rodeado la aparición del lenguaje erótico en Occidente, aunque sea de manera somera. Porque no cabe duda de que la represión sexual ha jugado un papel medular en la construcción del signo erótico. Muchas veces la creación de una imagen se explica más por necesidad moral que por exigencia estilística. Pero veamos el proceso histórico con algo más de detenimiento.

1. *El sexo en Occidente*

En el mundo clásico no había una conciencia de culpabilidad sexual generalizada. Encontramos abundantes ejemplos literarios en los que la naturalidad y desinhibición presiden el tratamiento de un tema tan universal.

Es la tradición judeocristiana la que desarrolla la represión en torno al sexo. En el Nuevo Testamento se exalta el valor de la virginidad, como ha estudiado magistralmente Ramón Irigoyen en su irreverente *Historia del virgo*. San Pablo acepta el matrimonio, pero como mal menor porque cree que el estado ideal es la castidad absoluta, que él práctica. Como dice Irigoyen (1990: 90-91),

Es también de admirar su muestra de gran humildad, pues afirma que querría que todos los hombres fueran como él: «Quisiera yo que todos los hombres fuesen como yo, pero cada uno tiene de Dios su propia gracia, éste una, aquél otra. Sin embargo, a los no casados y a las viudas les digo que les es mejor permanecer como yo». (...) San Pablo aconseja la virginidad perpetua, porque es el estado perfecto para servir plenamente al Señor. Quien se queda soltero y virgen sólo se cuida de las cosas del Señor y de cómo agradarle en todo; en cambio, el casado se tiene que cuidar de las cosas del mundo y de agradar a su mujer, y, en consecuencia, su alma está dividida.

El problema de San Pablo, como después el de San Agustín, es su sexualidad irreprimible que le produce una angustia muy grande. La lucha que mantiene con la carne la conocemos a través de sus escritos, de una sinceridad y desnudez pasmosa.

Pues yo sé que no hay en mí, esto es, en mi carne, cosa buena [...] me deleito en la Ley de Dios según el hombre interior, pero siento otra ley en mis miembros que repugna a la ley de mi mente y me encadena a la ley del pecado, que está en mis miembros. ¡Desdichado de mí! ¿Quién me liberará de este cuerpo de muerte? (Romanos, 7, 18-24) (recogido por Luce López-Baralt 1992: 108, por donde cito)

En su cuidada monografía, la puertorriqueña Luce López-Baralt recuerda que San Pablo pensaba que no era sólo el cuerpo el causante del pecado. Lo carnal podría interpretarse de forma menos estricta y vendría a ser el apego excesivo a todo lo material y mundano.

Pero no son sólo los apóstoles los que hablan del asunto. El propio Jesús es bastante claro cuando contesta a sus discípulos en un pasaje muy famoso del evangelio de San Mateo. Conversaban de los problemas y las cargas que suponía el matrimonio y los razonamientos del Maestro eran tan duros que sus sorprendidos discípulos le dijeron que quizás lo mejor sería no casarse. A lo que contestó el Nazareno:

No todos entienden esto, sino aquellos a quienes ha sido dado. Porque hay eunucos que nacieron así del vientre de su madre, y hay eunucos que fueron hechos por los hombres, y hay eunucos que a sí mismos se han hecho tales por amor del reino de los cielos. El que pueda entender, que entienda. (Mt. 19, 12)

Y el que no pueda entender, que se case; un mal menor, como diría después San Pablo. Porque la doctrina no puede llegar a unos extremos tales que haga peligrar la pervivencia del género humano. Es necesaria la reproducción para la conservación de la especie. El acto sexual se aceptará sólo si va destinado a la procreación. El placer se destierra y permanece el dolor, el castigo por nuestro pecado original; *con dolor darás a luz hijos*, le dice Jehová a la mujer en el *Génesis*. No olvidemos que todavía hoy la Iglesia Católica condena a toda pareja —heterosexual, claro está— que, aún dentro del matrimonio, practique el sexo por placer sin pensar en la procreación como objetivo último y primordial de su acto.

El placer se convierte en pecado. Y el pecado comienza con la mirada. Nietzsche (1888: 87) nos recuerda, en *El Anticristo*, una famosa sentencia de Jesús.

Si tu ojo te escandaliza, arrójalo de ti. Mejor te es entrar con un solo ojo en el reino de Dios que tener los dos ojos y ser arrojado al fuego del infierno; donde su gusano no muere y su fuego no se apaga» (Mc. 9, 47) —No es precisamente al ojo a lo que se refiere...

En una nota de su edición, Andrés Sánchez Pascual (Nietzsche 1888: 158) hace referencia a un fragmento póstumo del pensador alemán en el que parece aclararse esta velada alusión a la castración que se descubre en su ácido comentario. Apunta Nietzsche:

Una incitación a la *castración*, como se deduce del pasaje paralelo, Mat. 5, 28: «*Todo el que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón*. Si, pues, tu ojo derecho te escandaliza, sácatelo y arrójalo de ti. Más te conviene que se pierda *uno de tus miembros*, que no que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno».

La mirada del deseo será, precisamente, la primera estación que recorreremos en este viaje erótico a través del lenguaje poético que pretendemos llevar a cabo.

Repasemos antes algunas joyas del pensamiento patrístico cristiano, teniendo en cuenta la constatación de López-Baralt (1992: 108):

Salta a la vista en seguida que el cristianismo va a renunciar para siempre a entender la sexualidad a la manera reverente de los antiguos, como una energía cósmica capaz de unir armónicamente a los seres humanos con la fecundidad de los rebaños y con las órbitas inexorables de los cuerpos celestes.

San Ambrosio, en el siglo IV, concibe el bautismo como la participación en la carne perfecta de Cristo, carne sin mácula porque nació de una

virgen, perpetuamente virgen incluso después del parto. El estado ideal del hombre, pues, es el del celibato al que se llega mediante la conversión y el bautismo, que nos limpia del pecado original de la carne, y mediante la continencia absoluta. En el matrimonio no hay lugar para el deleite sensual. La pareja canónica tampoco está a salvo del pecado.

No podemos dejar de hablar de San Agustín, discípulo de San Ambrosio, quizás uno de los máximos exponentes de la represión sexual que canoniza la ortodoxia cristiana. Su caso es especialmente atractivo porque era un hombre de gran virilidad. El deseo sexual, el placer natural le acompañó, para su desgracia, toda su vida. Esa naturaleza contradictoria, en lucha constante con sus sentimientos más elevados, tuvo que torturarlo muchísimo. Pensemos que una figura tan diametralmente opuesta al santo como Buñuel hace un comentario muy cercano a lo que estamos diciendo en sus memorias. El genial artista aragonés se alegra de haber perdido en la vejez el deseo sexual.

Hasta los setenta y cinco años no he detestado la vejez. Incluso encontraba en ello una cierta satisfacción, una calma nueva y apreciaba como una liberación la desaparición del deseo sexual y de todos los demás deseos. (Buñuel, 1982: 247)

Volvamos con Agustín de Hipona, que en el siglo V declaraba que el deseo sexual espontáneo era una de las pruebas más claras del pecado original. Seguramente pensaba en *su* deseo, que nunca pudo controlar como hubiese querido. Con franqueza admirable, confiesa que hubo una etapa en su vida de práctica sexual habitual.

Amar y ser amado era la cosa más dulce para mí, sobre todo si podía gozar del cuerpo del amante. De este modo mantenía la vena de la amistad con las inmundicias de la concupiscencia y obscurecía su candor con los vapores tartáreos de la lujuria. Y con ser tan torpe y deshonesto, deseaba con afán, rebosante de vanidad, pasar por elegante y cortés. (Confesiones 3,1,1)

Dejamos ya estas notas de la historia de la represión sexual judeocristiana y entramos en materia.

Vamos a intentar sistematizar algunos procedimientos poéticos del discurso erótico mediante la lectura de diferentes textos de la literatura hispánica. Este análisis estará articulado a través de la imagen del viaje erótico. La imagen del viaje como travesía amorosa es un motivo recurrente en la literatura de todos los tiempos.

Este viaje de sentimientos y sentidos comienza con la vista, el primer contacto es visual y como tal ha generado un complejo sistema de signos que no podemos analizar ahora.

Como dice Octavio Paz (1993: 204 y 214),

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. (...) El amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira.

2. *La mirada*

Por una mirada un mundo, decía el poeta. Efectivamente, en la mirada concentramos muchas veces el sentido de nuestra vida. Una mirada que funciona en sociedad, en contacto con los demás, en la calle.

Porque la calle forma un tejido en que se entrecruzan miradas de deseo, de envidia, de desdén, de compasión, de amor, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan.

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

Esta cita no obedece a la casualidad, don Miguel es uno de los ejemplos más curiosos de angustia vital y sexual que expresará a través de un lenguaje erótico lleno de doble sentido y morbosidad latente, como veremos más adelante. No olvidemos que fue un gran lector de San Agustín.

Pero continuemos con la mirada. El deseo suele expresarse mediante la imagen del caballo. Pues bien, podemos encontrar mezclados los dos elementos, vista y équido, como advertimos en la novelística de Luis Berenguer, en un caso peculiar en el que utiliza la sinestesia.

(...) y su indiferencia olímpica frente al brillo relinchón de las miradas.
Luis Berenguer, *La noche de Catalina Virgen*, 1975.

En otra novela, el protagonista y narrador del relato, Cayetano, piensa en los deseos de Eulalia, su mujer y utiliza el mismo recurso estilístico.

A ella lo que le gusta es (...) que relinche con la mirada cuando estrena un vestido (...)

Luis Berenguer, *Tamatea, novia del otoño*, 1980.

Es una idea que recuerda la manera de pensar de Rosario, la joven planchadora de la *nivola* unamuniana, cuando se da cuenta de que Augusto ha reparado en ella.

Parecía antes como si el señorito ni la hubiese visto siquiera, lo que a ella, que creía conocerse, habíala tenido inquieta y hasta mohína. ¡No fijarse en ella! ¡No mirarla como la miraban otros hombres! ¡No devorarla con los ojos, o más bien lamerle con ellos los de ella y la boca y la cara toda!

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

La mujer desea que la miren, que su imagen despierte el deseo sexual en los hombres.

Eugenia le tenía a ración de vista y no más que de vista, encendiéndole el apetito.

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

Una mirada puede convertirse en el motor de una historia, en la anécdota que desarrolle el resto de la acción. Es el caso de otra novela de Luis Berenguer, *Marea escorada*, como ha señalado Ricardo Senabre (1998: 68).

Recuérdese que el elemento nuclear de la historia es la escena en que Pablo atisba, en la oscuridad de su cabaña, la ropa interior de la actriz que se cambia. Su desasosiego, su excitación inmediata, su obsesión posterior son las reacciones características del *voyeur*.

El protagonista espía a una actriz que participaba en el rodaje de una película. Este hecho fortuito trastornará por completo al personaje (de nuevo la represión).

Entreabro con cuidado y ella se está calzando. Un instante nada más, palabra, tardo más en contarlo; el tiempo que un pie calzado baja al suelo y el descalzo sube a la altura de la mano. Su zapatito canelo con un lacito de lo mismo en la pala. La tenía delante, delante de la cara, delante justo, la rodilla a la altura de los ojos, le caía el pelo como un chorro sobre la cara. Allí, ¿sabes?, en lo hondo, como un grito, una ropita rosa, ceñida, casi transparente. Las medias arriba, donde acaban y empieza la carne, oscurito porque el farol caía a un lado, oye, las piernecitas entreabiertas y aquel grito rosa, un gusanito de luz fosforescente, como los peces con la luna.

Luis Berenguer, *Marea escorada*, 1969.

Pero sigamos con nuestro viaje. Después de la mirada establecemos el primer contacto con el cuerpo. Son roces leves, caricias tenues que despiertan la pasión, el fuego en los amantes.

3. *El cuerpo*

El primer ejemplo es, también, de Unamuno. Su personaje se debate entre el amor formal de su novia y el pasional que viene representado por la planchadora.

Una mano blanca y fría, blanca como la nieve y como la nieve fría, tocó su mano. Y sintió Augusto que se derramaba por su ser todo como un fluido de serenidad. (...) Cogióla él, la sentó en sus rodillas, la apretó fuertemente a su pecho, y teniendo su mejilla apretada contra la mejilla de la muchacha, que echaba fuego, estalló diciendo: (...)

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

Pero el ejemplo en el que nos vamos a detener es lírico, de un gran poeta y ensayista que ya hemos citado.

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño en esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

Octavio Paz, *La estación violenta*, 1958.

En este fragmento del largo poema en endecasílabos, *Piedra de sol*, encontramos dibujada la esencia erótica del cuerpo de la amada, recorrido por el poeta por medio de una rica galería de metáforas que magnifican el sentimiento pasional. Imágenes elaboradas a partir de referentes religiosos, sagrados (*iglesias, oficia, sangre, misterios*), junto a otras construidas con

elementos de la naturaleza americana, como el maíz, signo de gran fuerza polisémica (fertilidad, cultura del maíz, civilización prehispánica...).

También destaca el uso personal del verbo llover, con el que profundiza en la idea de comunión absoluta con el cuerpo de la amada. Como señalara hace años Pere Gimferrer (1966), el erotismo de Paz en este poemario refleja la necesidad angustiosa de completarse, de irrumpir en lo ajeno, de integrar su ser al vasto mundo exterior a través de la apertura al otro. Esta salvación por la comunión es una salvación pasajera y en definitiva ilusoria.

4. Dolencias

En el viaje que estamos realizando no podían faltar las dolencias, los desmayos, los sofocos. Elemento desarrollado hasta la exasperación por los románticos, es, sin embargo, un estado anímico presente en todas las épocas y en todas las literaturas.

Veamos un ejemplo sintomático. Lo hemos recogido de una novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la inquieta cubana que vivió intensamente en la corte madrileña. Carlota se promete con Enrique pero en su amor estereotipado no hay pasión. La joven se lamenta y se pregunta por las dolencias que trae consigo el sentimiento amoroso.

—¡Dios mío! ¿se padece tanto siempre que se ama? ¿Aman y padecen del mismo modo todos los corazones, o has depositado en el mío un germen más fecundo de afectos y dolores?... ¡Ah! ¡si no es general esta terrible facultad de amar y padecer, cuán cruel privilegio me has concedido!... porque es una desgracia, es una gran desgracia sentir de esta manera.

Cubrió sus ojos llenos de lágrimas y gimió; porque levantándose de improviso allá en lo más íntimo de su corazón no sé que instinto revelador y terrible, acababa de declararle una verdad, que hasta entonces no había claramente comprendido: que hay almas superiores sobre la tierra, privilegiadas para el sentimiento y desconocidas de las almas vulgares; almas ricas de afectos, ricas de emociones... para las cuales están reservadas las pasiones terribles, las grandes virtudes, los inmensos pesares... y que el alma de Enrique no era una de ellas.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, 1841.

También encontramos en la novela de Unamuno las típicas referencias a los desarreglos que sufren los enamorados.

(...) sintió Augusto que la ola de fuego le recorría el cuerpo, el corazón le martilleaba el pecho y parecía querer estallarle la cabeza. (...)

De pronto, al oír unos pasos menudos, sintió un puñal atravesarle el pecho y como una bruma invadirle la cabeza. (...)

¡A ver! —y le cogió la mano para tomarle el pulso.

Y éste empezó a latir febril en el pobre Augusto; se puso rojo, ardía la frente. Los ojos de Eugenia se le borraron de la vista y no vio ya nada sino una niebla, una niebla roja. Un momento creyó perder el sentido.

(...) le dijo que se sentara, como la otra vez, sobre sus rodillas, y la estuvo un buen rato mirando a los ojos. Ella resistió tranquilamente aquella mirada, pero temblaba toda ella como la hoja de un chopo.

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

Pero no podemos detenernos. Hay que seguir viajando. Después de las primeras caricias llega el paso más claro. Llegamos al ósculo, al primer beso, la quintaesencia del refinamiento erótico.

5. *El beso*

Los ejemplos pertenecen, de nuevo, a la obra del rector de Salamanca. Los besos son distintos si se trata de Mauricio y la novia oficial o si los participantes son Augusto y Rosario, la planchadora.

[Mauricio habla con Eugenia]

—¡Tienes razón; no te enfades, rica mía! —y contrayendo el brazo atrajo a su cabeza la de Eugenia, buscó con sus labios los de ella y los juntó, cerrando los ojos, en un beso húmedo, silencioso y largo. (...)

[Augusto habla con Rosario]

Abalanzóse Augusto a la chica, que se había ya puesto en pie, la cogió, la apretó contra su pecho, juntó sus labios secos a los labios de ella y así, sin besarla, se estuvo un rato apretando boca a boca mientras sacudía su cabeza. (...)

Miguel de Unamuno, *Niebla*, 1914.

Claro que no siempre son besos agradables, sean secos o húmedos. Recordemos la escena final de *La Regenta*, en la que su protagonista sufre la agresión furtiva de Celedonio, el acólito afeminado de sotana corta y sucia.

Abrió, entró y reconoció a la Regenta desmayada.

Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia; y por gozar de un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios.

Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas.

Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo.

Leopoldo Alas 'Clarín', *La Regenta*, 1885.

Pero no queremos cerrar este apartado con tan repugnante sabor. Preferimos el delicioso y sugerente escarceo entre el seminarista Luis de Vargas y Pepita Jiménez.

No sé lo que pasó en mí. ¿Ni cómo describirlo, aunque lo supiera?
Acerqué mis labios a su cara para enjugar el llanto, y se unieron nuestras bocas en un beso.

Inefable embriaguez, desmayo fecundo en peligros invadió todo mi ser y el ser de ella. Su cuerpo desfallecía y la sostuve entre mis brazos. (...)

—¡El primero y el último!

Yo aludía al beso profano; más, como si hubieran sido mis palabras una evocación, se ofreció en mi mente la visión apocalíptica en toda su terrible majestad. Vi al que es por cierto el primero y el último, y con la espada de dos filos que salía de su boca me hería en el alma, llena de maldades, de vicios y de pecados.

Toda aquella noche la pasé en un frenesí, en un delirio interior, que no sé cómo disimulaba.

Me retiré de casa de Pepita muy temprano.

En la soledad fue mayor mi amargura.

Al recordarme de aquel beso y de aquellas palabras de despedida, me comparaba yo con el traidor Judas, que vendía besando, (...).

Había incurrido en dos traiciones y en dos falsías.

Había faltado a Dios y a ella.

Soy un ser abominable.

Juan Valera, *Pepita Jiménez*, 1874.

6. *El acto sexual*

Estamos llegando a puerto, al final de nuestro viaje. Y como no podía ser de otra forma, traemos ahora un fragmento literario para su lectura provechosa en el que se relata un coito. No hay texto más explícito y claro y, al mismo tiempo, más críptico y audaz que el famoso capítulo 68 de *Rayuela*.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciano de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de carioconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadeohollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa: ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y máculos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Julio Cortázar, *Rayuela*, 1968.

El sorprendente capítulo cortazariano ha sido analizado por M.^a Carmen Fonseca Mora (1997) en un excelente trabajo al que remito a todo el que esté interesado en profundizar en el lenguaje glíglico o musical. Porque, más allá de la búsqueda del significado, lo que destaca en una primera lectura es el ritmo, la cadencia musical, el desarrollo armónico de un discurso narrativo cercano al lirismo. Casi un tercio de las palabras no tienen un significado real; sin embargo, el lector comprende el texto, un texto en el que, como ha calculado Fonseca, no se reconocen treinta de los treinta y siete sustantivos empleados, quince de las treinta y dos formas verbales ni seis de los once adjetivos. Cortázar utiliza en el proceso de creación formas que son reconocidas por los lectores, formas completas o incompletas que nos resultan familiares ya que remiten a campos semánticos del mundo de la farmacopea o de la biología vegetal. Por otro lado, el contexto ayuda a procesar el significado aunque no lleguemos a la precisión absoluta. Las palabras reales, las que no han sido creadas por el escritor hispanoamericano, no dejan de arrojar pistas sobre el sentido del párrafo: *agolpar, caer, salvajes, enredar, quejumbroso, sentir, consentir, aproximar, suavemente...* La disposición sintáctica completa el cuadro. No hay duda, estamos ante un intercambio sexual sin precedentes.

Acabamos ya. Hasta aquí este recorrido por la expresión erótica en español. No hemos llegado a la *expresión total*, de la que hablaba Claudio Guillén (1998: 234), que sería la literatura obscena, porque no era ese nuestro propósito. Aunque estemos de acuerdo con la afirmación de Catulo, que recuerda Guillén, en su poema *Ad Aurelium* (xvi, vv. 5-6):

«El poeta piadoso debe ser casto en el vivir, pero en verso no es menester serlo»

*Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum: versiculos nihil necesse est.*

Bibliografía

- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza-Janés, 1982.
- GÓMEZ CANSECO, Luis María, ZAMBRANO CARBALLO, Pablo L. y ALONSO GALLO, Laura (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad, 1997.
- FONSECA MORA, M.^a Carmen, «Sexo, Música y Literatura en el capítulo 68 de *Rayuela*. Estudio Psicolingüístico del lenguaje glíglico», en L.M. Gómez Canseco, P.L. Zambrano Carballo y L. Alonso Gallo (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad, 1997, págs. 225-230.
- GAIGNEBET, Claude, *El folklore obsceno de los niños*, traducción de A. Arranz Griñán, J.A. Martínez Schrem y M. Rodríguez Rivarola, Barcelona, Alta Fulla, 1986 (1.^a ed., 1974).
- GIMFERRER, Pere, «El testimonio de Octavio Paz», *Ínsula*, 239 (1966), págs. 3 y 15.

- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *Un Kama Sutra español*, Madrid, Siruela, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997 (1.^a ed., 1888).
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- RAMOS ORTEGA, M.J. y PÉREZ-BUSTAMANTE, A.S. (eds.), *La narrativa de Luis Berenguer*, Cádiz, Universidad, 1998.
- RÍOS, Félix J., *Las novelas de Luis Berenguer*, Salamanca, Universidad, 1996.
- SENABRE, Ricardo, «Marea escorada de Luis Berenguer», en M.J. Ramos Ortega y A.S. Pérez-Bustamante (eds.), *La narrativa de Luis Berenguer*, Cádiz, Universidad, 1998, págs. 61-70.
- YRIGROYEN, Ramón, *Historia del virgo*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990.

Lecturas

- ALAS 'CLARÍN', Leopoldo, *La Regenta*, 1885.
- BERENGUER, Luis, *Marea escorada*, 1969.
- , *La noche de Catalina Virgen*, 1975.
- , *Tamatea, novia del otoño*, 1980.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, 1968.
- DE UNAMUNO, Miguel, *Niebla*, 1914.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Sab*, 1841.
- PAZ, Octavio, *La estación violenta*, 1958.
- VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, 1874.