LITERATURA Y PORNOGRAFÍA *VS*. EROTISMO Y LITERATURA: HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA OBSCENIDAD

LITERATURE AND PORNOGRAPHY *VS*. EROTISM AND LITERATURE: TO AN SEMIOTICS OBSCENITY

Xulio PARDO DE NEYRA
Universidade da Coruña
xpardodeneyra@udc.es

Resumen: La pornografía, y en concreto la literatura pornográfica, ha sido y aun es una de las parcelas más denostadas de toda actividad crítico-didáctica en clave literaria. Infravalorada, criticada, olvidada y siempre temida, constituye uno de los más evidentes olvidos del ámbito de la Crítica Literaria y la Didáctica de la Literatura en el Estado Español. Juzgada como una práctica literaria menor, carente de valor y considerada, en todo caso, como discurso pseudoliterario; la literatura pornográfica representa, no obstante, uno de los reflejos con mayor originalidad del arte literario: no en vano está hecha para incitar, para excitar y para soliviantar los ánimos de lectores y lectoras. Su semiótica, por tanto, viene a explicar una de las más expresivas direcciones de la voluntad del creador o creadora literaria, significándose en consecuencia como una de las temáticas más hábiles para revolucionar la literatura. En este estudio, pues, se atiende a la definición de su realidad artística, a su entereza como espoleta social y a su recuperación/presentación como espacio por el que desarrollar una Enseñanza Literaria abierta, integral y consciente con los verdaderos productores y receptores de toda obra de literatura: las personas.

Palabras clave: Pornografía. Literatura. Literatura Comparada. Didáctica de la Literatura.

Abstract: Pornography, and in concrete Pornographic Literature, it has been and even it is one of the plots more insults of all activity critic-didactics in Literature Key. Underestimated, criticidez, forgotten and always been afraid, it constitutes one of the most evident oblivions of the area of the Spanish Criticism in Literature and Didactics of the Literature. Judged as a literary minor practice, lacking in value and considered, in any case, as speech pseudo-literary; Pornographic Literature represents, nevertheless, one of the reflections with most originality of the Literary Art; not uselessly this one done to incite, to excite and to irrítate the readers' spirits. His semiotic, therefore, comes to explain one of the more expressive directions of the will of creator or creative literary, being meant, in consequence, as one of the subject matters more skilful to revolutionize the Literature. In this study, so, it is attended to the definition of his artistic reality, to his entirety as social fuse and to his recovery/presentation as space for wich to develop a Literary Education opened, integral and conscious with the real producers and recipients of any literary work: persons.

Key Words: Pornography. Literature. Comparative Literature. Didactics of Literature.

1. INTRODUCCIÓN. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA PORNOGRAFÍA: SEMIÓTICA DEL HECHO LITERARIO PORNOGRÁFICO

Evidentemente, las obras literarias constituyen uno de los mejores símbolos, si no el que más, por el que el ser humano edifica un discurso lingüístico artístico pletórico en fantasía, en una fantasía transcendida a realidad o capaz de hacerse carne propiamente. Así, en primer lugar, considerando un protocolo horizontal resultaría de gran interés una lectura elaborada en virtud de una segmentación para, en segundo lugar, desde un condicionante jerárquico, atender después por ella al establecimiento de varios niveles de integración de lo que son las partes en un todo textual concreto. Es indudable que una de las finalidades de este proceder analítico perseguiría, fijándonos en una transposición del método conmutativo solo que en clave literaria, la unión de núcleos de acción en dirección hacia una interesante descronologización capaz de hacernos captar y llevarnos a intentar explicar, de este modo, la estructura sinfónica que reside en todo acto literario. De esta manera es cómo verdaderamente se perfilaría el carácter anunciado por Scheler para la identidad de la obra literaria, un carácter que, fuera del radicalismo de la obediencia al irrelevante *sic iubeo* autorial, es capaz de convertirla final e indefectiblemente en elemento de percepción humana simultánea (Ingarden, 1979: 32, n. 1).

Pienso que para cualquiera de los y las que nos dedicamos a investigar en la propia naturaleza humana, dirigir nuestra atención hacia las manifestaciones artísticas es especialmente interesante. Y pienso, además, que si tratamos de posicionarnos en el ámbito de la producción literaria, encontraremos todos los principios, los condicionantes, el material en suma, que habita en nuestra misma esencia humana. Así, hablar de pornografía en literatura —y siempre *vs.* erotismo— es hablar de estética, de razonamiento individual, pero además, antes que otra cosa es hablar también de canon literario, de literatura y canon. Es hablar de normalidad[1], y es hablar de intelectualidad,

1 Ya lo ha señalado Bondi, la sexualidad está presente en todos los espacios de la vida, pero desgraciadamente, y ella hablaba de su presencia en la ciudad, solo se hace evidente cuando se manifiesta de forma excepcional, fuera de lo que se considera "normal" (Bondi, 1998: 181). Por ello, como así lo ha ejemplificado Mitchell para el espacio urbano, no resulta nada curioso que en nuestra sociedad, una pareja compuesta por dos personas de distinto sexo que se besan en público no se percibe como algo anómalo, mientras que dos homosexuales o dos lesbianas haciéndolo sí lo es (Mitchell, 2000: 172). Y del mismo modo, en nuestro ámbito, la concepción del sexo como una actividad que solo se circunscribe a la esfera privada comparte protagonismo con la promoción de imágenes–que recorren casi por completo la publicidad, el cine y la televisión—con una fuerte dosis y contenido sexuales sin que la sociedad lo interprete tal que contradicción; y solo cuando esas imágenes se centran en un ámbito homosexual son interpretadas como verdadera intromisión en el espacio público de una sexualidad que, ahora sí, se juzga privada (Tonkiss, 2005: 105-106). Lo mismo sucede cuando la sociedad asiste a la visión de imágenes

de intelectuales; por tanto es, asimismo, hablar de discurso político y social. Por eso admito una apuesta y búsqueda metodológica que sea capaz de abrirse todo cuanto pueda hacia una Filología explicada a través de argumentos procedentes de las más variadas ópticas, pues no por un casual toda producción artística humana deriva de unos intereses estéticos que, al final, siempre dan respuestas a los interrogantes que rigen en la propia dimensión de las personas. Filología, Historia, Sociología y Didáctica, en este caso literaria, en aras de una crítica que nos ayude a explicarnos: nada más legítimo e interesante a la vez. Y, por supuesto, al hacerlo tratar de organizarlo fuera de la ruta que impera en tradiciones como la nuestra. Por eso, una de las soluciones más iconoclastas y criticadas, cuando no silenciada, de las manifestaciones artísticas en clave literaria gira entorno a la creación erótico-pornográfica: de ahí que acercarse a ellas signifique siempre revolución. Así las cosas, ¿cómo descubrir el carácter de las manifestaciones estéticas de una literatura activa y conscientemente rompedora, inédita por ende, que entre sus objetivos y establecimientos artísticos acoge el tratamiento de una de las versiones por lo general malditas especialmente por nuestra sociedad en materia de divertimento, incluso de relaciones interpersonales? Para y por eso, hasta olvidando que al afrontar el estudio de esta temática estaremos dedicándonos al propio análisis de la actividad humana, incluso cuando acometemos la dimensión crítica de una literatura que se recrea en el juego sexual estaremos conduciéndonos, sin duda, por una de las materias más demonizadas en el panorama occidental.

Son muchos los ejemplos que dan cuenta de esta demonización y miedo, pero quiero aludir a Steiner para aprovecharme de alguna de sus visiones y demostrar cómo la labor del filósofo francés no hace más que explicar la incomprensión que nuestra cultura ha vivido hacia el sexo y la pornografía como algo negativo, secreto, abyecto, oscuro y siempre objeto de vergüenza. Así pues, veamos con detenimiento los curiosos criterios steinerianos: es en un célebre artículo titulado "Palabras de la noche" donde a pesar de su hondura crítica, el parisino parece no comprender la dimensión de la pornografía y mucho menos la de la literatura de carácter erótico o pornográfico; y eso que hablamos de un francés y un parisino, esto es, una persona especialmente conocedora de un sistema literario donde brillan nombres como Sade, Bataille, Verlaine, Deleuze, Bisiou, Paulhan, Desclós o el mismísimo Apollinaire. Claro que en su caso quizás convenga empezar retratando cómo se demuestra con claridad un miedo masculino extremo

que aluden a prácticas sexuales no convencionales: lo que ha ocurrido con las imágenes de la campaña primavera-verano 2012 de *Dolce & Gabbana*, que de modo interesado ha sido parcialmente llevada a las aulas universitarias para hacer ver que allí se encontraban dictados machistas cuando en suma solo se trataba de presentar el protocolo que rige en la actividad sexual D/s, bien por medio de cuatro hombres que aparecen sometiendo sexualmente a una mujer recostada, bien a través de tres mujeres que lo hacían con dos hombres desnudos.

hacia la sexualidad o tal vez una preocupante impericia, asimismo masculina, en materia sexual; porque no por acaso denuncia que:

> *la organización fisiológica y nerviosa del cuerpo humano, las formas de obtener o detener el orgasmo, las modalidades de relación sexual son básicamente limitadas. Las matemáticas del sexo se detienen aproximadamente en el soixante-neuf; no hay series trascendentales* (Steiner, 2013: 94).

Pero si esto asegura una gran ignorancia, poca originalidad o ninguna curiosidad en absoluto en los asuntos del sexo, Steiner da cuentas de un grave desconocimiento de la literatura sadeana, atreviéndose a escribir que "la idea (fundamental para Sade y para buena parte del arte pornográfico) de que se puede duplicar el éxtasis cuando uno se dedica al coito y al mismo tiempo a la sodomía pasiva es pura majadería" (Steiner, 2013: 94)[2]. No es extraño, pues, que acusase a Sade de pedante y falto de originalidad, señalando cómo se había empeñado en ofrecer el mundo sexual de un "grupo pequeño de cuerpos humanos" dedicado a darse placer físico según unas "variantes […] sorprendentemente escasas". Con todo, para Steiner:

> *una vez que se han ensayado todas las posibles posiciones del cuerpo—la ley de la gravedad es un estorbo—, una vez que el máximo de zonas erógenas del máximo de participantes ha entrado en contacto—fricción, roce, introducción—es poco lo que queda por hacer o imaginar* (Steiner, 2013: 94)[3].

Para el filósofo, "la ineludible monotonía de los escritos pornográficos" hace que "esos libros puercos" le resulten "enloquecedoramente idénticos". No obstante confiesa que le merecen su atención. Tal que "marejada infinita" de "basura sin edulcorantes" los califica.

2 Evidentemente, con esto sabemos que Steiner no leyó a Sade, o no lo hizo con la atención y el rigor con que quizás debiese. Nada indica que Sade opinase que el placer solo se duplicaba de tal manera, y por supuesto, tampoco "el arte pornográfico" instituye tal práctica como motor de reduplicación del éxtasis por antonomasia. Lo que sí es una evidencia es que la estimulación del ano y sus anillos, y además y en especial estimularle la próstata al varón, es algo inmensamente agradable y que, de este modo, forma parte o ayuda a la obtención de un orgasmo más intenso. No tiene nada de particular, tratándose de un asunto simplemente fisiológico, que una de las zonas erógenas más importantes tanto en el cuerpo masculino como en el femenino se encuentre bien en el perineo, bien en el recto y en sus paredes interiores, esto es, en los anillos rectales.

3 En consecuencia, tampoco es extraño que con un machismo ferviente y feroz, basado en la más terrorífica de las barbaries lingüísticas, haya concluido que "las cosas fundamentalmente han sido iguales desde que el hombre por primera vez conoció a la cabra y a la mujer" (Steiner, 2013: 95): evidentemente, quizás exista más gente que piense así que personas que se entregan al sexo desde la inteligencia.

Sin embargo dice que "por encima de las ordinarieces […] está el mundo de lo erótico, del escrito sexual con pretensiones y ambiciones sinceras", exponiendo hiperbólicamente que "apenas hay un escritor importante de los siglos XIX y XX que en algún momento de su profesión no haya producido en serio, o con la más profunda seriedad de la broma, alguna obra pornográfica" (Steiner, 2013: 95-96). ¿En qué quedamos, pues? Porque, efectivamente, Steiner conoce que Diderot, Crébillon *fils*, Verlaine, Swinburne, Apollinaire, Beardsley o Louys fueron artistas que cultivaron el género de la pornografía. Pero a pesar de aludir a tales figuras, para el parisino la pornografía sigue representando algo sucio y estéril. Así, expone cómo en el "erotismo literario, igual que en la gran masa de 'libros sucios', se presentan una y otra vez, con monotonía indescriptible, los mismos estímulos, las mismas contorsiones de la fantasía" y comparándolo con la "polución nocturna", para él "la imaginación gira incesantemente en torno del círculo reducido de lo que el cuerpo puede experimentar", pues "el movimiento de la mente en la masturbación no es una danza: es un molino de viento" (Steiner, 2013: 97). Por eso, y nuevamente llamado por ese castrador judaísmo del que todo indica ser deudor su pensamiento, el filósofo arremete contra las inteligentes palabras que Girodias dejó escritas en *Olympia Reader* al respecto de que la libertad es capaz de abrirlo todo, incluida la literatura, y que a través de ella podremos explorar "todos los aspectos positivos del espíritu humano, que en mayor o menor medida están relacionados con el sexo, o provienen de él" (Steiner, 2013: 100). No es raro, por tal motivo, que en tal integrismo calificase esa afirmación como "de una estupidez casi increíble" y, en lo se descubre como atrevida ignorancia y pacatería, fundamentase sus teorías en una libertad que entendía de sensibilidades humanas que tratan de aprender y escenificar de nuevo "la maravillosa variedad, la complicación, la tozudez de la vida, por medio de palabras todo lo escrupulosas, lo personales, lo colmadas del misterio de la comunicación humana que le pueda proporcionar el lenguaje" (Steiner, 2013: 101). Y no debe, el escritor o la escritora, cree el parisino, decirlo todo "porque su obra no es una cartilla para niños o para retrasados mentales" (Steiner, 2013: 101). Así se permite señalar cuánto más excitante es cuando el conde Tolstoi suspende su relato en la puerta del cuarto de los Karenin o cuando "se limita a bosquejar, mediante el símil de una llama que se extingue o de las cenizas que se enfrían en la chimenea, una derrota sexual que todos podemos revivir o pormenorizar para nosotros mismos" (Steiner, 2013: 101), como si, en tal mentalidad judía de pecado y culpabilidad, todo ser humano fuese capaz de experimentar una *derrota* sexual.

Pero el juego que el filósofo desarrolla acto seguido, ahora insistiendo en la necesidad del *recato literario* —otro de los asuntos judaicos por excelencia—, lo va a conducir hacia un curioso símil al comparar aquellas "novelas producidas con el nuevo código de decirlo todo", que para el "tratan a gritos a sus personajes: desnúdate, fornica, ejecuta tal o cual perversión", con la actividad violenta y violadora, en nada consensuada con

el opuesto u opuesta, del nazismo (Steiner, 2013: 102)[4]. Para Steiner, "las relaciones sexuales son, o debieran ser, una ciudadela de la intimidad, el recinto nocturno donde reunir los elementos fragmentados o fatigados de nuestra conciencia en una especie de orden y reposo inviolables", pues solo en la oscuridad "tanto la torpeza como la luz deben ser exclusivamente nuestros" (Steiner, 2013: 103). Es esa una línea oscurantista e intimista, según sigue señalando el filósofo—algo que, lógicamente los y las pornógrafas subvertimos—, que lucha cuando se "le sustraen a la noche sus palabras y las vociferan por encima de los tejados, dejándolas vacías" (Steiner, 2013: 103). Por ello decide apelar a la actual corriente de exhibicionismo, de la sugerencia sexual y del suberotismo permanentes en medios como la publicidad contemporánea —argumentos más que evidentes y característicos de una sociedad en crisis como la de Occidente—, incluso alude a Orwell y a sus proposicione de *uniformidad sexual*, "ya sea por medio de un libertinaje controlado o de un puritanismo obligatorio", como "complemento de la política totalitaria" (Steiner, 2013: 103). Y no deja de ser asombroso que apueste finalmente por un género que, como para él es el pornográfico, hace menos libre a la persona, "menos él mismo [él, por descontado, habla de *hombre* para las personas], que antes de su lectura"; y que hace más pobre el lenguaje, "menos provisto de la capacidad para la excitación y la selección espontánea" (Steiner, 2013: 104). Claro que quizás solo se trate de un juego, de la metáfora de un mundo al revés, un mundo donde la literatura únicamente debe referir aspectos que nada tengan que ver con la intimidad, un mundo, en definitiva, donde existan temas literarios tabú y del que debamos desterrar ciertos asuntos capaces de plasmarlos en las páginas de la literatura: parangonando este argumento con el símil que Steiner dirige hacia una pornografía emparentada con la actitud asesina del nazismo, en el mundo literario del filósofo, al igual que en el del nazismo no cabían otras razas superiores más que la aria, no tendrían puesto según que temas, lo cual aún es mucho más cercenador.

4 Que con todo, como sabemos, fue utilizada para el trazado de una fabulosa historia de amor bedesemero que debemos a la pericia e imaginación de Liliana Cavani, cuyas fantasías sexuales la llevaron a ocupar un puesto de privilegio en lo que llamamos *planeta BDSM* en atención a su magnífica obra *El Portero de Noche*, de 1974 (Sanchidrián, 1999: 65-69). La Cavani centra la acción en la Viena de 1957, comezando cuando la esposa de un director de orquesta norteamericano reconoce en el portero nocturno del hotel en que se aloja con su marido al oficial de las SS que la había custodiado durante su internamiento y del cual se había convertido en amante forzada. Gracias a esta realidad, la directora italiana presenta una historia de mutuos recelos donde el odio se mezcla con el deseo y donde, finalmente, lo odiado se recubre con el exquisito velo de lo deseado. Es así cómo descubrimos la entidad de una sadomasoquista que, en una relación 24/7, goza cultivando su aspecto autodestructivo de forma paralela a la de un Amo que vive atormentado por el pasado y que, ahora, edifica un presente en el que la culpa no va a representar otra cosa que un instrumento de poder.

Sin embargo, en todas las épocas y en la mayor parte de las culturas, la persona que siente el impulso de la construcción de un lenguaje artístico, sea cual sea, en la mayor parte de los casos se ve empujada por la reflexión, el cántico y la fantasía de la actividad sexual. Es lógico que una vez que el género humano aprendió a liberarse del celo que rige en la mayor parte de los y las mamíferas, decidiese desarrollar uno de los artes más exquisitos alrededor de una de sus actividades más frecuentes: y como el acto de alimentarse, sobre el que también se edificó una subcultura claramente definida, el de follar pasó a ocupar uno de los intereses más definidos de la función artística de las personas:

> *Et que vous a fait l'action genital, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour en excluire le signe de vos entretiens, et pour imaginer que votre bouche, vos deux et vos oreilles en seraient souillés? Il est bon que les expressions les moins usitées, le moins écrites, les mieux tues soient les mieux sues et les plus généralement connues*… (Diderot, 1973: 261-262).

Esto decía uno de los personajes de *Jacobo el Fatalista y su Jefe*. Y esto, por supuesto, es tan solo un ejemplo, un ejemplo del interés y de la pasión que la literatura en todos los tiempos ha dedicado a las manifestaciones sexuales humanas tal que asunto propiamente de las personas. No es curioso que, además, el erotismo recorra toda la existencia del ser humano; que casi toda su existencia se realice por esta pulsión: *ergo* que la literatura se decida por atender al diseño de sus colores es lo más lógico. Así:

> *o erotismo é um abismo. Querer iluminar-lhe a profundidade exige ao mesmo tempo grande vontade e uma lucidez tranquila, a conciencia de tudo o que uma intenção tão contrária ao senso geral põe em causa; ele é, de facto, o mais horrível e também o mais sagrado* (Fernandes, 2012: 10).

Sí; ya lo señaló, con esa lucidez tranquila y absolutamente exquisita, Bataille, calificado por el mismo Heidegger como la mejor cabeza pensante de Francia (Fernandes, 2012: 7): "ninguém imagina um mundo onde a paixão ardente dexasse por completo de nos perturbar … Por outro lado, ninguém encara a possibilidade de uma vida que o cálculo consiga de uma vez para sempre entravar" (Bataille, 2012: 14). En la muerte, contra lo que expuso Bataille (Bataille, 2012: 27), no existe una indecencia diferente de la incongruencia que rige en la actividad sexual: la muerte, en efecto, viene a asociarse a las lágrimas, y el deseo sexual a veces se asocia a la risa. A veces, claro. Solo a veces. Evidentemente, y siguiendo ahora al francés, la risa no es tan contraria a las lágrimas como pudiese parecer, pues el objeto de la primera y el de las segundas siempre se conjuntan y se relacionan con

la violencia en cualquiera de sus especies, y siempre interrumpiendo el recorrido natural de las cosas. No es extraño, por eso, que las lágrimas se liguen a hechos imprevisibles que desolan; pero por otra parte, un final feliz y/o inesperado es capaz de conmover tanto que nos produce lloros. El desorden sexual, por tanto, bien puede arrancar lágrimas —a pesar de que Bataille diga que no—, perturba, trastorna y nos entrega a la felicidad, bien a través de la risa, bien por medio de la violencia. Nada, por ende, es más imaginativo, más legítimo, lícito, y más excitante para la sexualidad tranquila, suave, castrada, de nuestra cultura occidental: y no en vano, Bataille quiso hablar de las lágrimas de Eros como algo propiamente relativo a la sexualidad humana. Por eso, pese a negarle parcialmente validez al dolor en la excitación sexual, con todo confesó querer vivir "na desordem dos meus risos e dos meus soluços, no excesso dos transportes que me quebram, com a violência da ultrapassagem canto a semehança entre o horror e uma volúpia que me excede, entre a luz final e um insuportável júbilo!" (Bataille, 2012: 16).

No es casual que, así, confesase que en efecto, desde el erotismo es verdaderamente la transgresión de lo prohibido lo que en suma "enfeitiça" (Bataille, 2012: 69). En esa dimensión de ruptura y violación de lo que se prohibe reside la mayor parte del interés y del encanto de lo que hoy conocemos como erotismo, que sin mucha dificultad, en este caso podemos identificar con la pornografía, constatando cómo ambos conceptos, a pesar de que diferenciados se pueden reunir en dirección a unos dictados—no una solución—estrechamente aproximados. En fin, erotismo *vs.* pornografía que, a veces y desde las propias motivaciones que a ambos los originan, vienen a descubrirnos que estamos, solo tal vez, frente a dos conceptos nacidos al amparo de la misma funcionalidad (Romera Castillo, 2012).

2. EL NACIMIENTO DE LA PORNOGRAFÍA O EL DESPEINADO DE LA LITERATURA: GÉNESIS Y CUESTIONES DE SIGNIFICADO

La primera vez que se emplea el término *pornografía* es en 1769, en un tratado de la autoría de Restif de la Bretonne que recibiría el título de *El Pornógrafo* y donde trataba temas asociados con la prostitución. Entre 1830 y 1840, en Francia comienzan a utilizarse las palabras *pornographique*, *pornographe* y *pornographie* en dirección a escritos o imágenes obscenas; y en la cultura británica, el primer registro del vocablo se produce en 1857 en el *Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa* (Almeida, 2006: 7-8). En 1999, dos años antes del cierre del siglo XX, Hunt organiza el interesante compendio *La invención de la pornografía: obscenidad y los orígenes de la Modernidad. 1500-1800*, diez ensayos en los que, tal vez por vez primera—desde luego sí de aquella forma—, se recuperaban los valores positivos de la pornografía: mostrando que constituyó una práctica literaria y una

expresión artística importante para la democratización de la cultura y la emergencia de la modernidad. Se trataba, así, de considerar que la pornografía tiene mucho más que ver con la circulación de las ideas que con la expresión del sexo únicamente. Por ello la pornografía se significó como un fenómeno resultante de una innovación tecnológica—la posibilidad de reproducir en masa textos e imágenes de contenido sexual sugestivo—, de ahí que debamos considerar que realmente encerraba un fenómeno de mercado (Hunt, 1999): hablamos, por consiguiente, de mercado, de mercancía y de capitalismo en suma (Mateo del Pino, 2002). Es indudable que el mercado de la pornografía, de esta forma, se acompañó y se valió de toda la evolución del capitalismo. Todo, en el capitalismo, se transforma en una mercancía (cf. Fischer, 1984: 59); en él, el mercado nada pide, sino que manda y obliga (Jameson, 1997: 280). Según Jameson, pues, lo visual es esencialmente pornográfico, y su finalidad es la fascinación irracional, el arrebatamiento. Así, los filmes pornográficos se presentan a través de la potenciación de una sola característica, común a todas las cintas cinematográficas, que es la invitación de la contemplación del mundo como si fuese un cuerpo desnudo (Jameson, 1997: 306-307). El mundo, de esta manera, tal que conjunto de productos de nuestra propia creación, es como un cuerpo que se puede poseer con los ojos y del que se pueden coleccionar imágenes. Su ontología, de ser posible, es una ontología de lo visual, del ser como algo visible, sobre todo, con los otros sentidos derivando de él: todas las luchas de poder y deseo deben ocurrir aquí, desde aquí, entre el dominio de la mirada y la ilimitada riqueza del objeto visual (Almeida, 2006: 9-10).

Una de las características de la posmodernidad es que lo artístico y lo literario, como todo, han sufrido una falta evidente de profundidad que nos lleva a una situación caótica; de modo que cada día es más difícil la organización de una masa crítica fundamental para que podamos evitar la muerte del sujeto (Almeida, 2003: 345 y 2006: 10). El exceso de visibilidad con que la sociedad actual se presenta, para Jameson conduce hacia un proceso marcado por la obscenidad, y en este sentido las imágenes, todo lo visual, viene a estar destinado a cumplir un papel. Se habla de una época que vive especialmente preocupada por implantar el estilo global norteamericano y en la que se ha procedido a una marcación dedicada al fin de todo (Jameson, 1997: 24 y 27). Es, por ello, tanto este interés por lo visual que en nuestra posmodernidad (Garrandés, 2007 y 2008), cuando un o una turista viajan, no dejan al paisaje estar en su ser, por el contrario sacan fotografías de sí mismos en medio de ese paisaje, pretendiendo así hacer de aquello su propiedad. Posteriormente, el o la turista digitaliza las imágenes y, valiéndose de la comunicación instantánea, vía móviles o *fotoblog's*, no solo se hace dueño de tal paisaje sino que lo convierte en espectáculo visual. De este modo, ahora por medio de un lenguaje muy próximo al estilo que se usa en la pornografía, hace como ocurre en ésta: desarrolla una intencionada excitación instantánea, y en ocasiones por medio de un verdadero lenguaje

obsceno repleto de incorrecciones lingüísticas, barbarismos y sencillas o ridículas onomatopeyas. Así es como intenta comunicarse, creyendo poseer cinco minutos de fama social o incluso cree ser igual a sus iguales: en suma, un mundo hedonista, vacío, simple, en que las personas viven o imaginan vivir, circulan, aprenden e creen haber sido formadas (Almeida, 2006: 11).

Ziomek señala cómo en *Drusinia y Calímaco*, la monja Hroth Srita del siglo X, pretendiendo criticar y denostar lo que consideraba indecentes comedias de Terencio, presenta un personaje que a punto estuvo de violar el cuerpo muerto de una joven que en vida lo había rechazado; y en *Dulcitias* pinta la historia de tres mujeres vírgenes que, por desobediencia al soberano de su país, debían ser sometidas bien entregándolas a un burdel, bien quemándolas o bien desnudándolas y azotándolas públicamente. En 1927, English decidió incluir estas pruebas en un recorrido sobre la literatura erótico-pornográfica; cuando, como Ziomek apunta, simplemente se trataba de la actitud moralista prototípica del catolicismo, en todo caso una manifestación erótica entre paréntesis, con signo negativo. Nada había en ellas, pues, de lujuria, sino que presentan de forma condenatoria los actos que recogían para hacerlos más abyectos y odiosos. Lo mismo ocurriría con un memorial publicado en la década de los 90 del siglo XX en el Reino Unido, que contenía una rica documentación y que, por eso, automáticamente se convirtió en un *best-seller* a consecuencia de esos paréntesis y de su mismo contenido (Ziomek, 1990: 244-245).

Mucho se ha escrito sobre la diferencia entre *erotismo* y *pornografía*, y si seguimos al referido Ziomek, "el nombre de la pornografía es empleado a voluntad respecto a diferentes manifestaciones de la erótica, empezando por la erótica grosera y vulgar, y terminando por el arte de las grandes pasiones, audaz en el terreno del sexo" (Ziomek, 1990: 247). Así:

> *son posibles dos definiciones de la pornografía: la que rinde cuentas y la que presenta un proyecto. La primera tendría que variar en la historia de las costumbres y del papel del erotismo en la vida social. La segunda sería, hasta cierto punto, más fácil, pero estaría embrollada en un conjunto de convicciones éticas contemporáneas* (Ziomek, 1990: 251)[5].

Pero no es ésta la única visión emanada del castrador moralismo de Occidente, que muchas veces quiere relacionar ambas etiquetas y hacer de lo erótico y de lo pornográfico

5 Para Ziomek, como vemos un claro detractor de la pornografía, ésta representa una esfera cultural, una imagen de la erótica, una presentación y en concreto un texto. Para él constituye el polo negativo de la serie de los textos eróticos, y aunque se sirva de medios de expresión característicos de un arte dado "no tiene valores artísticos" (Ziomek, 1990: 251).

dos caras, una suave y otra fuerte, una elegante y otra vulgar y ordinaria, una seria y otra vil, de un mismo hecho que cuestiona sus intereses. Apelando a la confusión y relegando lo pornográfico a la falta de símbolos y a la triste limitación, incluso restándole status artístico, pues no lo juzga como "decorativo"; en su simbólica *Historia del erotismo* auspiciada por la Bibliothèque Internationale d'Érotologie, Duca señaló:

> *no insistiremos en la enorme confusión que reina en la materia. Ni los espíritus distinguidos logran separar el erotismo de la pornografía; no han observado que el erotismo reina cuando puede ser sugestión o alusión, y llegar incluso hasta la obsesión; cuando el sexo se descubre como obsceno —y no simbólico, es decir decorativo—, entramos en el mundo cerrado y tristemente limitado de la pornografía. Otros espíritus no menos distinguidos, confunden erotismo y amor, con el pretexto de que la etimología de erotismo contiene la raíz eros* (Duca, 1965: 3).

No resulta extraño, pues, que otro investigador como Giese reconociese que la pornografía se vincula al pseudolismo, aberración consistente en la incontrolada necesidad de hablar o escribir sobre temas íntimos, por lo general eróticos (Giese, 1965: 12): en suma, algo de exhibicionismo, de ahí que la pornografía haya sido considerada como una "escribidera" *sui generis* inferior al nivel literario: "la pornografía es un caso extremo de facsimilación, que se efectúa tanto en la recepción simplificante como en el comunicado pobre. Este mismo comunicado, hablando con propiedad, no deja al receptor ninguna oportunidad" (Ziomek, 1990: 262).

Con todo, considerando que resulta harto difícil facsimilar la literatura comprenderemos que la obscenidad literaria no se concentra en absoluto, ni únicamente, en las posibilidades o en los efectos de lo pornográfico. Por supuesto y como es sabido, la obscenidad tiende a una expresión fuerte y aguda, por lo que la pornografía, en cambio, en el estrato del lenguaje se sitúa "más bien en el polo de la decencia y la reticencia, calculada con vistas a una concretización" (Ziomek, 1990: 262): por eso ha concluido Ziomek que "hasta el ritual más salvaje no será pornografía, gracias a la coparticipación real de todos", porque "el ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual desde un lugar seguro" (Ziomek, 1990: 264). ¡Ahí es nada! Evidentemente, algo que ya ha propuesto Vélez, deberíamos efectuar un acercamiento multidisciplinar a la pornografía para tratar de desdemonizarla y conseguir analizar sus implicaciones culturales, que sin duda las tiene (Vélez, 2006: 6): no por acaso ésta solo se define en el momento en que alguien la verbaliza, por lo que en suma se trata de un "puro discurso controlado y determinado subjetiva y, las más de las veces, peyorativamente" (Vélez, 2006: 2-3).

En "What is Pornography?", Rea recoge las definiciones tradicionales del porno: así, habla de venta de sexo a cambio da obtención de beneficios, de forma de arte malo, de presentación de personas como objetos sexuales, de una manera de obscenidad, de uno de los medios con que se contribuye a la opresión o, simplemente, de un material dirigido hacia la excitación sexual (Rea, 2001: 123). Lo cierto es que la mayor parte de las definiciones de la pornografía están íntimamente relacionadas con las tres perspectivas históricamente beligerantes: la moral-religiosa, que la consideraba como una perversión censurable de las relaciones humanas; la política, sobre todo feminista, que creía que era una estrategia de reificación de la mujer y una consecuente celebración del dominio patriarcal; y la estético-burguesa, que la juzgaba relacionada con la conciencia de clase que diferenciaba niveles sociales y culturales (Vélez, 2006: 4). Sin embargo nada de esto sirve para definir la pornografía, no ofreciendo, en consecuencia, conclusiones válidas y/o certeras, rigurosas o incluso funcionales, de lo que en realidad es el discurso pornográfico: solo con darnos cuenta de que se trata de un artefacto cultural predominante, merece nuestra atención crítica.

> *Se sugiere que el término pornografía apareció alrededor de 1880*[6]*, designando el carácter obsceno de obras literarias y artísticas (curioso que esta definición se conserva como la primera acepción del Diccionario de la Real Academia*[7]*). Podemos rastrear el término, pero no la producción; un ejemplo: ¿son las representaciones de Príapo pornográficas? No. La función mitológicamente práctica del dios fálico de la antigüedad griega, lo aleja de la necesaria perversión del observador de pornografía. Lo que quiero decir es que la pornografía es un estimulante gráfico en el proceso de excitación de hombres y mujeres, y rastrear la utilización pornográfica de representaciones y producciones gráficas es un trabajo arduo [sic], objetivo de una Historia de la perversión o del morbo* (Valencia, 2010: 2).

6 En efecto, como ha señalado Corominas, el término *pornografía* se introduce en la lengua castellana hacia 1880, como "deriv. del gr. *pornógraphos* [πορνογράφος] 'el que describe la prostitución', cpt. de *pórnē* [πόρνη] 'ramera' y *gráphō* [γράφω] 'yo describo' [o escribo]" (Corominas, 1987: 469). Su significado, por tanto, redunda tanto en la descripción como en el tratamiento escrito de la prostitución.

7 Pese a que actualmente sea la primera de las acepciones, en la 19ª ed. aparecía como la segunda, siendo la primera "tratado acerca de la prostitución" (Real Academia Española, 1970: 1049). Obsérvese, por tanto, cómo al lado del propio sentido etimológico que nos informaba de un carácter orientado hacia la actividad del tráfico comercial sexual, lo pornográfico se reservaba para referir el contenido obsceno —tal que indecente, negativo por ende— de las manifestaciones artísticas. Y como vemos, por otra parte, la academia española parece ignorar aun que toda obra literaria lo es artística, de ahí que al hablar de "obras literarias y artísticas" esté incurriendo en una evidente, e inexplicable dado su carácter como custodia y salvaguarda de la lengua española, redundancia o inexactitud.

En efecto, existieron sociedades —y hablo de las llamadas *primitivas*, como la balinesa— en las que, dado que la experiencia sexual era algo que se convertía en drama, como el baile por ejemplo, no se han dado pruebas pornográficas. Por el contrario sí existieron, y con plena y entera operatividad, en espacios culturales como los de la Grecia y la Roma clásicas, donde, en el primero la tragedia era el planeta en que residía la problemática de los conflictos infantiles y en los que, ahora hablo de ambos, aunque si acaso más en el segundo; se atendía a una ferviente y bien apuntalada producción de imágenes destinadas a la estimulación sexual de hombres y mujeres, principalmente de los primeros. La pornografía, por consiguiente, viene a ser una de las principales características de las civilizaciones altamente desarrolladas. Pero ¿cuándo nace tal y como la entendemos actualmente? Al hablar de pornografía hablamos de Modernidad, de Contemporaneidad, incluso casi de Novecentismo. Así, para buena parte de los hombres del siglo XIX, como para cualquiera perteneciente a otra época, no existía nada con mayor intensidad estética que la cosificación de la figura de su opuesto genérico: la mujer. Partiendo de esta premisa y aceptando que hasta bien entrado el siglo XX, el panorama humanístico europeo se caracterizó por un férreo machismo, dominante en cualquiera de los programas artísticos realizados por la humanidad, debemos reconocer que, como objeto de deseo, la mujer se constituyó como el elemento más hábil para que el ojo del *voyeur*, ya no digamos el del artista, plasmase sus intenciones. También debemos tener en cuenta que, bien por medio de la vía positiva, bien por el de la negativa —ambas denotativas de la dignificación a que fue sometida—, la mujer constituyó una de las más constantes preocupaciones del artista, sobre todo, como digo, del artista contemporáneo. No por un casual, para el conde Leopardi, uno de los mejores pensadores de la Europa decimonónica:

> *el hombre perfectamente moderno, apenas siente nunca pasiones que le hagan mirar hacia fuera o que lo recluyan en su interior, sino que casi todas sus pasiones se mantienen, por así decirlo, en el centro de su ánimo; lo cual quiere decir que no le conmueven sino de una manera mediocre, permitiéndole el libre ejercicio de todas sus facultades naturales, costumbres, etc. De tal manera que la mayor parte de su vida transcurre en la indiferencia y, en consecuencia, en el tedio, estando desprovisto de fuertes y extraordinarias pasiones […] el estar normalmente privado de placeres y de cosas que halagan el amor propio, extingue a la larga en el alma la más exquisita imaginación, cada virtud del sentimiento, cada vida y actividad y fuerza, y casi cada facultad. La causa es que un alma tal —después de la primera e inútil desesperación, del contraste feroz o doloroso con la necesidad y reduciéndose al fin a un estado tranquilo— no posee otro recurso para vivir, ni otro efecto provoca en él la naturaleza misma*

> *y el tiempo, que la costumbre de tener continuamente reprimido y acallado el amor propio, para que la infelicidad sea menos ofensiva, y sea tolerable y compatible con la calma […] el hombre que no se interesa por sí mismo no es capaz de interesarse por nada, porque nada le puede interesar al hombre que no esté en relación consigo mismo más o menos cerca, de manera evidente y de cualquier forma que sea* (Leopardi, 2013: 38-157).

Y evidentemente, ya no una de esas pasiones sino todas a la vez, así como el mantenimiento y ejercicio de tal amor propio trasladable a la misma vida y existencia, se desarrollan y se demuestran a través de la actividad artística. Ya decía Calvino que hay cosas que solo la literatura puede ofrecer por sus propios medios (Calvino, 2003: 11); y para Proust, la vida verdadera, la única vida finalmente desvendada y esclarecida, en consecuencia la única realmente vivida, es la literatura. Solo por el arte, proseguía Marcel Proust, podremos salir de nosotros y nosotras mismas, saber lo que ve otra persona y conocer su universo, un universo siempre distinto al nuestro y cuyo paisaje nos habría sido escondido haciéndonoslo tan desconocido como si fuese un paisaje lunar:

> *par l'art seulement nous pouvons surtir de nos, savoir ce que voit un autre de cet universe qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paisajes nous seraient restés aussi inconnus que deux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il a d'artistes oiriginaux, autant nous avons de mondes à notre disposition* (Proust, 1989: 474).

3. LA SEMIÓTICA DEL DESEO: LA IMAGEN PORNOGRÁFICA O EL PLACER DE UNA SIMBOLOGÍA RECURRENTE. PROPUESTAS COMPARATISTAS EN EDUCACIÓN LITERARIA

Tal que *régimen semiótico*, la pornografía se descubre como un espacio por el que el cuerpo y el sexo se ponen "en exhibición de forma muy particular": no es, por ello, la simple muestra de "hombres y mujeres fornicando", sino que "más bien tiene que ver con el sesgo que se impone entre el placer y el deseo". Por eso para González:

> *lejos de circunscribirse a una experiencia del deseo, la imagen "porno" anuncia que el sexo ha quedado detenido en una relación simbólica que se caracteriza por la promesa del fetiche, por la posibilidad de la excitación*

> *y por la compulsión de ver. La imagen pornográfica es un simulacro que introduce un exceso irrealizable e imposible de la sexualidad: el hiperrealismo pornográfico indica que "algo" falta en la "normalidad" cotidiana de la vida sexual que puede ser conjurado mediante un modelo idealizado del sexo […] la pornografía promete placer porque es sexo en acción; el sexo en acción permite la satisfacción del deseo en el vacío de un éxtasis físico atado a la constante repetición de las limitadas variaciones de la cópula* (González, 2008: 42).

Por medio de un proceso semiótico donde lo real, simplemente se reduce a lo real —de forma que se sustrae toda multiplicidad sígnica asignando el registro simbólico al plano de la realidad—; en toda voluntad artística erótica y pornográfica se está concitando, además de la propia satisfacción hacia el goce implícita en toda apuesta sexual, la sensación de un derramamiento interior que quiere rasgar la muerte. Ese es el erotismo que según Bataille desemboca en un sentimiento de inestabilidad y desequilibrio humano ante la desaparición irremisible, la muerte (Bataille, 1981: 31)[8]. Es algo parecido a lo que Sade delimitó en su discurso literario oponiendo lo que la sociedad tradicionalista denomina *conducta normal* —mejor, *habitual*— al desenfreno de la vida erótica, o más simplemente a su ferviente apuesta por el sometimiento del deseo al "arte de hacer todo lo que os plazca" (Sade, 1977: 87).

Empero lucha contra la muerte o estimulación del deseo de carácter más epicúreo, lo cierto es que en toda voluntad pornográfica late una incandescente expresión de transgresión de las prohibiciones al nivel de las relaciones sociales (Bataille, 2008: 75-135), no en vano, atendiendo a que el erotismo es un concepto que únicamente se entiende en relación al de experiencia interior; la actitud artística del pornógrafo o de la pornógrafa viene a traducirse como la apuesta por la determinación del deseo en virtud de la demolición o de la puesta en cuestión de los reglamentos sociales, a un levantamiento de las interdicciones pautadas por la comunidad.

Subgénero que, sobre todo en el cine, fundamentalmente se diseña a través del suspense —en este sentido recuérdese la máxima de Reich sobre que "la velocidad es amiga del nerviosismo y conspira contra el buen sexo" (Sampietro, 2012)—; la literatura pornográfica ha suscitado interminables diatribas que contrastan con una "saturación que viene acompañada por una rigurosa opacidad discursiva" (Preciado, 2012), una omnipresencia —"todo trata de sexo…", como ha dicho Foster (2015: 165)— que no tiene nada que ver con el desacuerdo, el temor y la repulsa generalizados que la literatura

8 Para Bataille, la reproducción sexual está destinada a la conjuración del abismo que las personas experimentan hacia su propia muerte: es, así, un pasaje a la continuidad, pues en la fusión de los amantes se hace aparecer una tercera persona que conserva algo de la existencia de ambos (Bataille, 2008: 25).

pornográfica aún sigue produciendo en la sociedad[9]. Superada ya la infravaloración del elemento pornográfico en el arte tal que lenguaje patriarcal-sexista productor de violencia contra las mujeres, incluso la tendencia posterior, la de la representación de la sexualidad como un algo de disidente en pos del empoderamiento femenino y las minorías sexuales (Preciado, 2012); lo que en la actualidad se denomina *pospornografía* descubre una semiótica artística generada tras revoluciones como la feminista, la LGBTI o la *queer* y encarrilada hacia nuevos derroteros en el conocimiento y la producción de placer a través de la lectura y la mirada, conllevando una nueva redefinición del espacio público, un nuevo modo de habitar la ciudad, siempre visibilizando el género y la identidad sexual como tipologías visuales representables. En este sentido, la pornografía incide en un desmenuzamiento sígnico evidente operado sobre la producción de un saber dedicado a la persona, y lo hace proclamando la verdad sexual sobre el sujeto, ya no como prótesis masturbatoria de carácter virtual otrora fundamentalmente reservada al uso de los varones.

En este sentido, por tanto, la literatura pornográfica viene a ser un material más que hábil y adecuado para un acercamiento a una Didáctica de la Literatura que pretenda integración, extensión e inclusión: primero tal que reflejo artístico, en segundo lugar, tal que propuesta de vida y, cómo no, en tercer lugar tal que transgresión. Por tanto, considerando que la energía del sexo en las páginas de la literatura contemporánea asienta en otros objetivos y criterios, lo cierto es que la literatura de la Edad Media gallega no silenció, ni un ápice, una sensualidad repleta de verdad y, en consecuencia, expuesta desde la exultante excitación que presenta el contar los hechos como en realidad son, fuera de velos y de miedos que, esgrimiendo estúpidos condicionantes que pudiesen apelar a la elegancia, desde el pudor más atrasado intenten esconder que, en suma, una follada es una follada. Las cantigas gallegas, por consiguiente, se ofrecían a un público que, a pesar de haber vivido hace casi mil años, no desconocía ni tal vez fuese a escandalizarse porque alguien practicase un sexo no convencional o porque personas que, como las monjas, que estaban llamadas a vivir en la abstinencia sexual más absoluta, se entregasen al parecer en solitario por medio de la utilización de juguetes sexuales. No creamos, pues, que somos nosotros y nosotras los y las inventoras de según qué prácticas en materia de sexo, ni mucho menos que en la actualidad se practique más sexo que en los tiempos de nuestras y nuestros predecesores, aunque hablemos de sociedades vivientes hace más de un millar de años.

9 Con todo, Foster señala la dificultad que, según él, encierra la escritura de la literatura pornográfica. De este modo aconseja a cualquiera escribir una escena de sexo para comprobar "algo que sabe la mayoría de los escritores: describir a dos seres humanos inmersos en el más íntimo de los actos compartidos es una de las tareas menos gratificantes que pueda imponerse un escritor" (Foster, 2015: 173).

De este modo, en los textos de lo que actualmente conocemos como *xénero de escarnho e maldizer* no se rechaza la mostración de lo que sucedía en una sociedad donde se follaba y en la que el deseo sexual no se explicaba únicamente a través de los encuentros entre parejas heterosexuales, en la que se empleaban artilugios capaces de proporcionar placer, en la que se practicaba la pedofilia, el incesto y la violación; donde las putas actuaban como profesoras sexuales, en la que el sexo no entendía de clases sociales, en la que los maridos y las esposas también se acostaban con parejas diferentes a las suyas, en la que se daba una clara importancia al tamaño y al grosor del pene, en la que, aceptando la habitualidad de la hipersexualidad, se cantaba la ninfomanía y el furor masculino; en la que se reflejaban todo tipo de alegres recreos sexuales basados en lo que conocemos como la no convencionalidad y en la que, asimismo, se jugaba léxicamente metaforizando los términos usados por el estamento religioso para, haciéndolos mucho más interesantes y dinámicos, sacralizarlos adaptándolos a la pintura literaria del mundo del sexo. Las imágenes y el léxico, por tanto, son igualmente expresivas y elocuente al respecto de lo que se quería tratar: la actividad de los cuerpos, masculino y femenino, llevados por el deseo sexual más ferviente[10]. No es extraño que, en lo que pienso que no tanto al tenor didáctico que se le supuso, en las mismísimas iglesias y cenobios edificados en aquella altura, tales que centros públicos en que se reunían y a los que acudían la mayor parte de las personas, se colocasen multitud de representaciones harto expresivas en dirección a la muestra de prácticas sexuales explícitamente desarrolladas, pornográficas y bien pornográficas en el sentido de producir en el o la espectadora deseo, atracción y, siempre, excitación sexual. Así, como sucede en "A uos dona abadessa", Fernand'Esquio nos presenta el juego con una voz poética que envía a una abadesa unos versos — "estas doas"— porque juzga que merece "quatº caralhos franceses", esto es, cuatro dildos. También señala que la priora merece "dous", y ya que no tiene otra cosa más a mano, le envía "quatº caralhos de mesa" en sus fundas respectivas. Todos llevan cordones y "ssenhos pares de colhões", siendo sus cabos de coral (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 1982: comp. sin núm., desp. de la 1604). Amén de esta descripción y uso de los consoladores, el mismo rey Afonso IX de Galiza nos ofrece en "Domingaseanes ouuessa baralha" una colorista composición en que se narra el encuentro sexual entre una *soldadeira* y un moro en clave de lucha —es decir, valiéndose del léxico militar—, algo que no hace más que apostar por unas prácticas sexuales articuladas gracias a la

10 Evidentemente, deshaciendo el binomio que actualmente intenta unificar la literatura erótica con la pornográfica (Díez, 2006: 5-6), y considerando cómo la moralidad occidentalista es la principal responsable del rechazo efectuado hacia ambas (Pereda, 2007), conviene señalar que en nuestra tradición literaria registramos un gran número de pruebas orientadas hacia el erotismo, aunque no tantas que se hayan direccionado claramente hacia la pornografía: en este sentido, por tanto, no es curioso que desde la Edad Media y hasta Sade, en Europa no se hayan producido obras literarias verdaderamente pornográficas.

violencia consentida, por ello reflejando una más que posible proyección de lo que hoy calificaríamos como *sesión D/s*. En el texto se habla, asimismo, de señales perpetuas, de golpes que un "tragazeite" inflige a una mujer, de cómo a ésta se la tira al suelo y se la golpea (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 1982: comp. 495). Otro de los textos más emblemáticos al respecto de una cosmología erótica bedesemera en la lírica cancioneril gallega medieval nos lo da el mismo rey Afonso de Galiza: ahora en "Fuyeu poer a mão noutrodia" asistimos a un nuevo juego de amor y sufrimiento de la mano del monarca, curiosamente un magnate formado e intelectualmente válido que da muestras claras del conocimiento de las artes amatorias a través del dolor y el placer. Así, por tanto, la voz poética hace hablar a una mujer que confiesa haber muerto y que sufre un gran martirio por amor: es tanta aquella *coita d'amor*, que en boca de la mujer se provoca la semejanza entre la pasión y la que la divinidad sufrió por ella como persona, lo cual incide en esa sacralización pornográfica —¿juego satírico, búsqueda de la comicidad, fantasía desmitificadora en llave literaria o simplemente edificación de un espacio pornográfico (tal vez, creo, lo más normal)?— que se le procura al léxico empleado por la religión católica (*Cancioneiro da Vaticana*, 1973, comp. 484). Finalmente, también Fernan Soarez de Quinhones nos ofrece, en el texto "Lopanaya nõ seuaya", una cantiga contra el hidalgo Lop'Anaia, mujeriego que se complacía en maltratar y golpear hembras y, en fin, un caso de lujuria encarrilada a través del trato sexual violento con el sexo opuesto, sobre todo cada vez que, lógicamente, "lhi florecer a faia", esto es, cuando estaba empalmado (*Cancioneiro da Vaticana*, 1973: comp. 1555). Faltarán unos mil años para que, desde el sistema literario francés, recogiendo una imaginería semejante, autores y autoras como Sade o *Pauline Réage* nos vuelvan a retratar la vigencia del sexo más anticonvencional que ya en la literatura de Edad Media gallega se había proyectado: en *Las 120 jornadas de Sodoma*, de la autoría del aristócrata galo, o en *Historia de O* se volverían a trazar, ahora bajo el formato narrativo, las imágenes de una pasión sexual que entiende de D/s y que solo parece gozar —al menos se realiza intensamente de ese modo— por medio del uso de la juguetería erótica y, por supuesto, valiéndose de la fuerza que implica el desarrollo de los roles del *Amo* y la *sumisa* en cuestiones de cama, incluso fuera de ella (Sade, 1978; Desclós, 1988; Pardo de Neyra, 2014), lo cual no hace más que prolongar el sentimiento del hervor sexual fuera del dormitorio, direccionándolo a todas y cada una de las parcelas de la vida ordinaria de pareja.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. R. Moreira de (2003). *A Postmodernidade e o Capitalismo Tardio em Fredric Jameson: Modelo para a análise da realidade brasileira*. Tesis Doctoral dir. por el prof. Dr. F. Fecha. Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de León.

_____ (2006). "Fredric Jameson y la esencialidad de lo visual pornográfico en la postmodernidad". *Espéculo* 33, en línea: *http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/jameson.html* [20/07/2015].

BATAILLE, G. (1981). *La experiencia interior*. Trad. de F. Savater. Madrid: Taurus.

_____ (2008). *El erotismo*. Trad. de A. Vicens y M. P. Sarazin. Barcelona: Tusquets.

_____ (2012). *As lágrimas de Eros*. Trad. y present. de A. Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, CRL.

BONDI, L. (1998). "Sexing the City". En *Cities of Difference*, J. M. Jacobs y R. Fincher (eds.), 177-200. Nueva York: The Gilford Press.

CALVINO, I. (2003). *Défis aux labyrinthes*. Trad. de Y. Hersant. París: Les Éditions du Seuil, vol. II.

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA (1982). Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 1099. Ed. facsimilar: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (Colocci-Brancuti). Cód. 1099. Edição facsimilada*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa–Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

CANCIONEIRO DA VATICANA (1973). Biblioteca Vaticana, cód. 4803. Ed. facsimilar: *Cancioneiro Português da Biblioteca Nacional (Cód. 4803). Reproducção facsimilada*. Lisboa: Centro de Estudos Filologicos–Instituto de Alta Cultura.

COROMINAS, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 3.ª ed. rev. y mejor. 4.ª reimp.

DESCLÓS, A. (1988). *Historia de O*. Trad. de N. Lago Jaraíz. Barcelona: Plaza & Janés Editores [firmado como *Pauline Réage*].

DIDEROT, D. (1973). *Jacques le Fataliste et son Maître*. París: Gallimard.

DÍEZ, J. I. (2006). "Asedios al concepto de literatura erótica". En *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, J. I. Díez y A. L Martín (eds.), 1-9. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

DUCA, J. lo (1965). *Historia del erotismo*. Trad. de J. J. Sebreli. Buenos Aires: Siglo XX (también en *http://www.elortiba.com/pdf/loduca.pdf* [10/08/2015]).

FERNANDES, A. (2012). "Apresentação". En *As lágrimas de Eros*, G. Bataille. Trad. y presentación de A. Fernandes, 7-12. Lisboa: Sistema Solar, CRL.

FISCHER, E. (1984). *A necessidade da Arte*. Trad. de L. Konder. Rio de Janeiro: Zahar.

FOSTER, T. C. (2015). *Leer como un profesor*. Trad. de M. Schifino. Madrid: Turner.

GARRANDÉS, A. (2007). "Sexo y literatura". *Cuba Literaria* I (25/05), II (1/06), III (14/06), IV (2/07), V (17/07), VI (13/08), VII (30/08) y VIII (17/09).

____ (2008). "Obscenidad y pornografía (meros apuntes)". *Cuba Literaria* I (18/03), II (23/04), III (8/05), IV (3/06), V (11/06), y VI (25/06).

GIESE, H. (1965). *Das obszöne Buch*. Stuttgart: F. Enkel Verlag.

GONZÁLEZ, S. (2008). "De la pornografía a la seducción: entre el placer, el deseo y la voluntad". *Areté. Revista de Filosofía* XX.1, 39-73.

HUNT, L. A. (org.) (1999). *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as origens da Modernidade. 1500-1800*. São Paulo: Hedra.

INGARDEN, R. (1979). *A obra de arte literária*. Trad. de A. E. Beau, M. C. Puga y J. F. Barrento, prefacio de M. M. Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2.ª ed.

JAMESON, F. (1997). *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de M. C. Cevasco. São Paulo: Ática.

LEOPARDI, G. (2013). *Las pasiones*. Ed. de F. Cacciapuoti. Trad. y epílogo de A. Colinas. Madrid: Siruela.

MATEO DEL PINO, A. (2002). "La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica". En *La Palabra y el Deseo. Estudios de literatura erótica*, G. Santana Henríquez (ed.), 174-193. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

MITCHELL, D. (2000). *Cultural Geography: A Critical Introduction*. Massachusetts: Blackwell.

PARDO DE NEYRA, X. (2014). *Amor y deseo en el calabozo. Dominación, Sumisión y Masoquismo en la literatura española de vanguardia. Una mirada desde el comparatismo literario*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

PEREDA, R. (2007). "Erotismo y modernidad: estética y moral". En *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, J. I. Díez y A. L Martín (eds.), 287-302. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

PRECIADO, B. (2012). "Museo, basura urbana y pornografía". En *Las disidentes. Colectivo artístico*. Recurso en línea: *http://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado.html* [01/08/2015].

PROUST, M. (1989). *Le temps retrouvé. À la recherche du Temps Perdu*. París: Gallimard, vol. 4.

REA, M. C. (2001). "What is Pornography?". *Noûs: Nihil Philosophici a nobis alienum putamus* 35, 118-145.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1970). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe/ Real Academia Española, 19.ª ed.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Teconologías*. Madrid: Visor Libros.

SADE, D. A. F. Marqués de (1977). *Filosofía en el tocador*. Trad. de R. Pochtar. Buenos Aires: Tusquets.

_____ (1978). *Las 120 jornadas de Sodoma y la escuela del libertinaje*. Trad. de C. Santos Fontenla. Madrid: Akal.

SAMPIETRO, F. (2002). "La semiótica del cine porno". En *Red Voltaire*, 18/06. Recurso en línea: *http://www.voltairenet.org/article120479.html* [05/07/2015].

SANCHIDRIÁN, I. (1999). *Apuntes para una historia del cine BDSM*. Madrid: Filmofilia [firmado como *Ikara*].

STEINER, G. (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. de M. Ultorio. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

TONKISS, F. (2005). *Space, the City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms*. Cambridge: Polity.

VALENCIA, A. (2010). *Pornografía. Construcción. Genealogía. Video. Internet*. Recurso en línea: *https://docs.google.com/file/d/0B7036fR_Gl5gMmJmYzRiMTEtNDk4Yy00MTI1LWI5MTctODU3MjJkOThhZTRk/edit?hl=en&pli=1* [06/07/2015].

VÉLEZ, R. (2006). "Introducción". En *Extremos genéricos. La política cultural del discurso pornográfico*, R. Vélez (ed.), 1-10. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

ZIOMEK, J. (1990). "La pornografía y lo obsceno". Trad. de D. Navarro. *Criterios* 25-28, 244-264 (también en *http://www.criterios.es/pdf/l3715ziomek.pdf* [08/08/2015].

Recibido el 6 de febrero de 2016.
Aceptado el 15 de noviembre de 2016.