

María Ema Llorente

Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UAEM

Erotismo y sonoridad: estrategias textuales de la expresividad retórica

XXIV

*No sé si sucumbir
al ansia de la cópula
o escribir un poema.
Con las palabras,
podría jugar
a que el placer se alarga.*

"Desideratum"

Gabriela Rábago Palafox

En las páginas que siguen, nos detendremos a analizar cómo el erotismo, como contenido temático de un determinado tipo de poesía, resulta definitivo en la forma que esta misma poesía adopta, es decir, cómo –lo que podemos llamar, de forma general y laxa, el fondo o el sentido– influye de manera determinante en su expresión, generando un tipo de discurso poético particular o marcado, con rasgos propios.

En este sentido, la poesía erótica entraría dentro de ese grupo de manifestaciones literarias –poéticas como las de contenido místico, vanguardista, surrealista y parte de la poesía contemporánea en general– caracterizadas por la insuficiencia o la desconfianza en el lenguaje como medio, y por la búsqueda, precisamente, de una expresión atinada o correcta. En estas

búsquedas, el lenguaje se tuerce, se violenta o se transgrede, en un intento de superar su propia imposibilidad.

Para expresar las experiencias inefables fuera de lo habitual, el escritor ha de afilar su instrumental. Igual que el místico, el poeta erótico ha recurrido siempre a las antítesis y a las contradicciones. (...) Las alusiones estéticas potencian la capacidad sugestiva de la evocación que se cierra con una apelación directa a lo imposible, al absurdo, como único medio de romper los límites de lo habitual y expresar lo inexpressable. (A. Amorós, 1972: 298)

Estas formas de *afilar el instrumental* poético dan como resultado unos textos especialmente poéticos o expresivos, en términos de literariedad.

Tomaremos este rasgo de la expresividad como caracterización general de la poesía erótica: una poesía que se singulariza lingüísticamente por su alto grado de búsqueda de mecanismos expresivos, lo que equivale a decir: por su alto grado de transgresión. Lo específico de este discurso no consistiría, entonces, en una originalidad sustancial en cuanto a otros lenguajes poéticos –todo discurso poético es, en mayor o menor medida, un discurso desviado–, sino en la frecuencia y en la necesidad de la aparición de los recursos de la expresividad. Se trata de un lenguaje doblemente poético o especialmente poético en cuanto a sus mecanismos constructivos; un lenguaje caracterizado por lo que ha sido denominado como “densidad intencional” (A. García Berrio, 1994: 81).

Gran parte de estos mecanismos de transgresión ya han sido estudiados y clasificados en las retóricas tradicionales.¹ Sin embargo, y precisamente por tratarse de elementos sorprendentes

¹ Para que nos hagamos una idea acerca de cuáles son estos recursos básicos, A. García Berrio detalla algunos de ellos al analizar la poesía de Jorge Guillén, afirmando que se apoya en las *formas tradicionales de expresividad: ritmo, compartimentación versal, estrófica y poemática (...); recursos de énfasis expresivo: interro-*

y desautomatizadores, la expresividad es fuente constante de invención y creación. Cada autor, cada época o cada discurso específico engendra sus propias variantes expresivas en lo que se revela como un campo de innumerables posibilidades e innovaciones constantes.²

El discurso expresivo, o quizá mejor, la retórica de la expresividad, es una retórica flexible y en continuo cambio, que continuamente adapta y moldea el lenguaje o la lengua dada según sus necesidades específicas y concretas de comunicación. Por eso las retóricas tradicionales, estudios teóricos de esa "gramática de la expresividad", se ven siempre limitadas a ser estudios parciales de un fenómeno en perpetuo dinamismo.

... la Retórica se ha movido, durante siglos, ignorando en alguna parte el objeto de su investigación. Con loable esfuerzo esa disciplina examinó con frecuente fortuna multitud de hechos literarios, y a veces con una capacidad de análisis que no deja hoy de admirarnos. (...) Sólo que tal ámbito no era, como hemos comprobado ya varias veces, todo el ámbito que hubiera sido necesario esclarecer. (...) Es así como hemos podido comprobar que tras el conocido hay un vasto territorio inexplorado; que, además de los procedimientos señalados por la Retórica tradicional, existen otros que esa Retórica no señala, y que son, sin embargo, tan importantes, en todos los sentidos, como aquéllos. (C. Bousoño, 1985, I: 492-93)³

gaciones, exclamaciones, vocativos y formas de imperativo; mecanismos de evidenciación de los lexemas simbólicos relevantes, nominales y verbales; adjetivación singular y metaforismo, etc. (A. García Berrio, 1994, p. 178).

² Tal como señala el mismo Antonio García Berrio: *La condición imprevisible de los efectos de la expresividad enunciativa los libera del automatismo de lo convencional, que es consecuencia inevitable de los rasgos de literariedad. La expresividad de la enunciación poética se apoya en los mecanismos regulares gramaticales y sobre todo retóricos, tipologizados y normales; pero esa combinatoria de constantes que genera la expresividad, alcanza formas de azar imprevisibles. (A. García Berrio, 1994, p. 130).*

³ El mismo autor señala además como una de las causas de esta constante invención y juego con las posibilidades del lenguaje, la necesidad de sorprender con que

A partir de aquí puede postularse, como responsable en gran medida de la especificidad de lo erótico en poesía, la intensificación de los rasgos característicos y particulares del lenguaje poético: la densidad y la reinsistencia; o lo que es lo mismo, postular el erótico como un tipo de discurso que, como consecuencia de su alta carga emocional y afectiva, estaría caracterizado por el alto número de elementos suprasignificativos y por el alto nivel de aparición de mecanismos recurrentes y repetitivos, a todos los niveles. Puesto que, en definitiva, es la repetición de elementos —entendida de manera global y general— la que subyace, tal como declara Carlos Bousoño, en todos los mecanismos particulares de la poeticidad:

Ocupémonos ahora de la significación central de este recurso [la reiteración], porque su estudio ha de contribuir, sin duda, a aclararnos múltiples procedimientos poéticos que, aunque aparentemente inconexos entre sí, constituyen en su esencia un fenómeno único del que tan sólo son variantes. (C. Bousoño, 1985, I: 582.)

Como resultado, los textos de poesía erótica presentan más que nunca la resistencia a un estudio de su lenguaje por niveles, puesto que todos ellos están íntimamente relacionados y todos muestran su carácter significativo. Nos encontramos así con un lenguaje bien entramado donde la forma cobra un

se encuentran el hombre y el artista contemporáneo, marcados esencialmente por la irracionalidad: "El hombre actual tiene la coyuntura de vivir, al parecer, el pórtico de una nueva era, y no sólo un nuevo siglo: una era que, signada por un individualismo irracionalista busca, entre otras cosas, la sorpresa y rompe no con un siglo anterior, sino con todo aquel grupo de siglos que el racionalismo ha encauzado. Ello significa no sólo que la mirada del poeta (y en general la mirada del artista contemporáneo) contempla ante sí una extensión más virginal, donde la huella más marcada o visible es la suya, la que su pie imprime en la renovada superficie del arte, sino, sobre todo, que en su intento de maravillar, ha de buscar forzosamente lo nuevo, considerado casi a la sazón como un requisito indispensable de todo instante artístico que quiera ser plenamente recibido." (C. Bousoño, I, 1985, p. 504, nota 11).

relieve primordial en relación con el sentido. Tanto por la inefabilidad de un contenido altamente impresivo o emocionante, –y como tal difícilmente explicable–, como por la primacía de la expresión sensorial, de la exclamación, del grito sonoro, etc., este discurso poético se caracteriza por una forma especialmente marcada, a veces oscura o poco comprensible:

La no transparencia inmediata y la necesidad de resolver el enigma formal pueden ser los rasgos distintivos, aunque en mayor o menor grado, de la poesía erótica contemporánea (J. M. Díez Borque, 1977: 50.)⁴

En el discurso que presenta la poesía erótica lo primero que llama la atención es, como ya se ha mencionado, la dificultad –mayor que de costumbre– de estudiar el texto poético por niveles diferenciados –fonológico, morfosintáctico, semántico, etc.–; se aprecia aquí más que nunca que en el poema las partes aparecen en función de un todo, y que, efectivamente, puede hablarse de una supradeterminación de los elementos poéticos y de su carga significativa múltiple (C. Bousoño, 1985: 453).

En una gramática de la expresividad como la que proponemos aquí, entendida en sentido global y como definidora del discurso erótico en su conjunto, no se puede hablar de expresividad en un nivel sólo fonológico, pues toda modificación realizada en ese nivel afecta inmediatamente al significado. En poesía erótica, la primera y más sobresaliente de las caracterís-

⁴ Además de analizar textos pertenecientes a la poesía erótica, y de postular para toda ella el estar caracterizada por un lenguaje altamente expresivo, hay que señalar que en concreto se trata de poesía mexicana contemporánea, caracterizada especialmente por la experimentación, por esa "tradición de la ruptura" en palabras de Octavio Paz. Recogemos aquí las palabras de Oscar Wong: *Frente a la emoción, los poetas mexicanos responden con la re-creación y negación del lenguaje (...)* *La poesía mexicana actual –partiendo del multicitado e imprescindible Paz hasta la década de los noventa– se define en buena parte por ese claro afán de experimentación lingüística* (O. Wong, 1991, pp. 84-5).

ticas será, precisamente, la elevada carga de significado y comunicabilidad que adquiere el aspecto sonoro del lenguaje.

La sonoridad musical del discurso poético es asimismo un medio de transmisión de información, es decir, del contenido, y en este sentido no puede oponerse a otros medios de transmisión de la información propios del lenguaje como sistema semiótico (Y. Lotman, 1988: 154).

De esta forma, la primera caracterización del discurso erótico, caracterización que estudiaremos con más detalle en las páginas siguientes, se basa precisamente en un estrechamiento o una intensificación de la relación existente entre el plano fonológico y el plano significativo⁵. La poesía erótica juega de un modo especial con la sonoridad, las aliteraciones, las paronomasias...y sobre todo con las sugerencias, las alusiones y el fonosimbolismo, dando como resultado un lenguaje onomatopéyico, un lenguaje sonoro que pretende emular las acciones eróticas, en sus roces, sus fruiciones, quejidos, lamentos y jadeos, y que también transmite estados inefables del éxtasis y la

⁵ En rigor, y manteniendo la coherencia que señalábamos arriba sobre una caracterización del discurso erótico no cualitativa sino cuantitativa, no olvidamos que la significación de los elementos fonológicos es un rasgo inherente a todo discurso poético, como ya ha sido señalado. Lo que Dámaso Alonso llama *indgenes del significante* (1966, pp. 321-23), o dicho de otro modo, la capacidad informativa de los recursos de la sonoridad es uno de los rasgos que caracterizan al lenguaje poético y lo diferencian del lenguaje comunicativo. También Yuri Lotman ha llamado la atención sobre este fenómeno: *la estructura fonológica que en la lengua natural pertenece al plano de la expresión pasa, en poesía, a la estructura del contenido* (Y. Lotman, 1988, p. 143).

Así, el habla poética, habla afectiva por excelencia, potencia esa capacidad que se encuentra dentro del lenguaje mismo y la hace evidente: *En realidad, (...) cada uno de estos elementos es siempre expresivo (...); pero la lingüística carece de instrumentos bastante sensibles para analizar el entrelazamiento casi infinito de elementos significantes (o significantes parciales) que existe en la más modesta palabra, y aun en la menos apasionada de las elocuciones. Cada uno de estos significantes parciales (...) produce una respuesta en nosotros, es decir, a cada significante parcial corresponde un significado parcial. Sólo apreciamos estos elementos en el habla muy afectiva, porque allí son mucho más visibles.* (D. Alonso, 1966, p. 31.)

pasión amorosa. La forma del lenguaje se vincula más que nunca al contenido.

Pertencientes a este estadio fonológico-semántico aparecerán, en la poesía que estudiamos, recursos como la aliteración o la rima, pero sobre todo la paronomasia y mecanismos afines, basados todos ellos, como señalaba Bousoño, en una iteración de rasgos.

1. La rima expresiva o erótica

Los casos de aparición de la rima no son muy frecuentes en este tipo de poesía. Al tratarse de poesía contemporánea y moderna, la gran mayoría de los poemas utilizan el verso libre, y son contados los casos de medida y verso. Esta escasez refuerza aún más la importancia de la rima como elemento significativo, sobre todo si su aparición coincide con un determinado léxico erótico o sexual. Aunque toda rima privilegia semánticamente a la palabra rimada sobre las demás, este privilegio se acentúa aquí en lo que podríamos llamar *rimas expresivas* o *rimas eróticas*.

*De entre tus muslos adorables, dame
la negra suavidad ensortijada
donde pose mi boca enamorada
y tu esencia de virgen se derrame*

Manuel González Flores, "A la que quiere ser mía", t. I, p. 223.
Inédito, 1907.⁶

⁶ Como *corpus* o selección textual básica para este estudio se han utilizado las antologías de Enrique Jaramillo Leví (comp.) (1982) en dos volúmenes: Xorge del Campo (selec.) (1983); y Víctor Manuel Mendiola (2001). En cada caso se citará por autor, título del poema, en su caso tomo o volumen, página(s), obra particular y año de publicación. En caso de tratarse de poemas inéditos se indica entre paréntesis el año de nacimiento del autor.

A la sonoridad particular de las dos palabras rimadas *dame* y *derrame* se suma el hecho de que las dos palabras sean verbos y que las dos aparezcan en imperativo, tiempo, especialmente frecuente y *erótico* en estos contextos.

En otro poema, a esta misma sonoridad de las palabras destacadas por la rima *mojo* y *deshojo*, se añade el carácter de insinuación y ambigüedad provocada por el juego de palabras del primer encabalgamiento *mojo / los ojos*:

*Para la sed, en tu belleza mojo
los ojos insolados de alegrías
y convencida de mi paganía
el árbol del asombro te deshojo.*

Griselda Álvarez, "Anatomía superficial", t. I, p. 339. *Anatomía superficial*, 1967.

En general, la aparición de estas rimas eróticas suele ir unida a este tono insinuante y gracioso. Así es utilizado también por Salvador Novo en sus *Sonetos*. En un primer ejemplo la rima propicia una ambigüedad significativa de género:

...
*Pero no puede ser, porque juiciosa-
mente pasa la doble vida mía
en su sitio poniendo cada cosa.*

...
"Sol de mi antojo", p. 66.

En el segundo, la rima, en la última estrofa del soneto, resta levedad al tono grave del inicio, convirtiendo el poema en una composición burlesca:

...
*Miro la vida con mortal enojo;
y todo esto me pasa, dueño mío,
porque hace una semana que no cojo.*

Salvador Novo, "Pienso, mi amor, en tí todas las horas", t. I,
p. 182. *Sátira*, 2º ed., 1970.

2. La aliteración y el rumor del lenguaje erótico

El caso de la aliteración, aunque de más difícil estudio, es mucho más frecuente. Su mecanismo fundamental –la repetición de un mismo fonema o grupo de fonemas a lo largo de varias palabras o a lo largo del texto– se relaciona con la intensidad, pero sobre todo con la consecución de cierto efecto simbólico o motivación del contenido desde la expresión. (J. M^{oo} Pozuelo Yvancos, 1998: 179).

Se trata más de un *tono* o una sensación general que de un significado concreto.⁷

Al igual que con la rima, lo interesante es que el fenómeno de la aliteración en palabras aisladas destaca o subraya las palabras expresivas del poema, convirtiéndose así en un mecanismo singularizador.

...
*alzo los brazos, clamo y vocifero de manera desdeñosa
cuando lamo leve sangre en tu hombro*

...
Efraín Huerta, "Apólogo y meridiano del amante", t. I, p. 285.
Los eróticos y otros poemas, 1974.

⁷ Sobre la aliteración y el fonosimbolismo véase: P. Valesio, *Struttura dell' allitterazione*, Bologna, Zanichelli, 1967.

El mismo efecto aparece cuando se describe el sexo femenino como un *hachazo hendiendo la hendidura blanda*⁸, en donde el sonido imita o sugiere precisamente lo cortante y profundo de la hendidura que describe; o en otro fragmento, donde la repetición de sonidos como la *r* y la *g* sugieren una cierta vertiginosidad acompañada de violencia o ruptura y resbalamiento, que coincide con el momento climático del acto sexual:

...

Tumba

trota

truena

ciñe

rasga

rompe

tarda

corre

y aletea.

...

Ethel Krauze, *Canciones para cantar al amante*, t. II, pp. 466-69. *Inédito*, (1954).

3. La paronomasia y otros recursos fonológicos como marcadores del erotismo en el texto

Otro fenómeno frecuente en relación con la expresividad conseguida a través de juegos con la sonoridad es la paronomasia. La casi identidad de dos o más palabras pone aquí de relieve, más que en ningún otro recurso, su importancia semántica. Precisamente, el mecanismo de la paronomasia es uno de los recursos más fecundos de creación léxica en esta poesía.

⁸ Francisco Hernández. *Hacia tu vulvaluz*, t. II. *Inédito*, (1946), p. 239.

Carlos Oliva, "Endiabladamente Yunnia", *Cupido de lujuria*, p. 130; "Un lance de adagios jamás abolirá el azar", *Lejos de las naves*, 1979.

Se pone así de manifiesto cómo la paronomasia, al igual que otros recursos similares, son también recursos del sentido. En el poema "Aguamiel", una paronomasia basada en una homofonía, introduce un juego de palabras a partir de la semejanza del sonido entre *vivo* y *bebo*. Al mismo tiempo, la escritura completa del primer verbo *hube*, de contenido semántico, puede entenderse también como la escritura de la letra "V":

*Luna de nieve de limón qué algarabía percibo cuando arbusto
ese vientre -si la hube la vivo y la bebo- tiernita la
aguamiel de vírgenes impulsos. Luna de nieve de limón.*

...

Jesús Arellano, "Aguamiel", t. I, p. 398. *Clamor*, 1970.

Se consigue así un efecto de bucle o de espiral, tan propio de la construcción rítmica de este tipo de poesía, en el que el mecanismo general de la paronomasia se superpone con otros mecanismos fónicos como las concatenaciones:

*para buscar a Venus en tu monte
y desmontar la vida
armarla y desarmarla para amarla
en tu sexo de lluvia*

...

Benjamín A. Araujo, "Emiret", *Cupido de lujuria*, p. 88. *A propósito*, 1981.

el poliptoton, repetición de miembros semejantes de un mismo paradigma verbal o nominal:

...
gozas
gozando
gozándome.

*Tu color,
fruta
de gozosas manzanas*

Ethel Krauze, *Canciones para cantar al amante*, t. II, pp. 466-69.
Inédito, (1954)

o el calambur, basado en una articulación distinta de los mismos componentes de la cadena sonora:

...
*el lecho de tu vientre por mi nuca,
helecho de tu vientre germinante,
el hecho de tu vientre con mi vientre*
...

Ernesto Flores, "Breves cantos de asombro", t. I, pp. 491-492.
El viaje, 1978.

4. La sonoridad en el nivel textual: el discurso erótico y la estética del delirio

Más que las aliteraciones o las paronomasias aisladas, son interesantes los casos en que estos recursos aparecen en fragmentos poéticos más extensos, dando lugar a una escritura particular o "discurrir fonológico", motivado por el contenido erótico.

Estos poemas son la expresión de un contenido muy emocional, y en ocasiones, casi extático. Las dificultades con que se encuentra el poeta para plasmar o traducir este contenido son, en muchos casos, mayores de lo habitual. Es, por tanto, ese contenido, esa emoción, la que conduce a una construcción motivada más por el movimiento emocional que por el lógico o el gramatical.

La misma causa, la imposibilidad de expresión de un contenido altamente impreso o emocional, se puede encontrar en la poesía mística, donde la experiencia extática supera las posibilidades lingüísticas, dando como resultado un discurso fragmentado, a veces caótico, a veces incomprensible, y cargado, como el erótico, de anomalías gramaticales.⁹

En general, el discurso erótico puede caracterizarse por cierta rapidez en la expresión, por un dinamismo expresivo, como manifestación de un estado de excitación o alteración. Este dinamismo se puede apreciar, en primer lugar, en el ritmo rápido de muchos poemas, contruidos sobre la base de constantes juegos fónicos, que sugieren un discurso delirante y enloquecido:

...
capitana de las lubricaciones, de las elucubraciones,
de las columbraciones, de las culminaciones,
de las culi-combinaciones,
...

⁹ Luce López-Baralt, explicando la escritura de San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*, alude a esta misma inefabilidad o incapacidad de expresión que produce lo que ella llama la *estética del delirio* (L. López-Baralt, 1998, p. 32). Para la autora, es el *misterio* que subyace al *Cantar de los Cantares* lo que provoca ese lenguaje *aureolado de misterio onírico*.

Dámaso Alonso coincide, en este sentido, con la comentarista del *Cántico* cuando señala que cierto tipo de recursos en la poesía de San Juan de la Cruz, responde a una imposibilidad material en nuestro lenguaje, que debe buscar otras formas de significar; se trata de esas *fórmulas expresivas de la imposibilidad de expresar lo inefable* (D. Alonso, 1966, pp. 284-285).

Roberto López Moreno, "Mosquita viva...", *Cupido de lujuria*, p. 31. *Inédito*, (1942).

En fragmentos determinados, contruidos sobre aliteraciones y juegos fónicos, el lenguaje llega a semejarse al rumor, al gruñido:

...
*mira mi mar
de grutas negras
greñerío de fuego,
arañando.*
...

Ethel Krauze, *Canciones para cantar al amante*, t. II, p. 471. *Inédito*, (1954).

y también:

...
*(pistilo que palpita, inflorescencia)
flota la antera en delicada esencia
como henchida lengua arqueando el flanco.*
...

Lilia Barbachano, *Descripción de la cópula*, t. II, p. 556. *Inédito*, (1958).

No se trata de explicar o desarrollar una idea o un sentimiento en particular, sino de manifestar con el ritmo poemático un determinado estado:

...
*o nudo irreanudable
de vetas tetas vellos*

*gritos verdes vergas
ramas limbo lames
gineceos
jineteos
sudás uñas
gimes copas axilas
llanto llano
que es aire vaina fruto
leña tallo
marítima corteza
cortesana
de frescos castaños
muslos
que aserrados
se espigan
por la calma humedad
del sementerio:
en un cerrar de ojos
te ciegas
me siegas
y borras*

Francisco Hernández, "Hacia tu vulvaluz", t. II, pp. 239-40.
Cuerpo disperso, 1978.

El mecanismo de construcción poética va más allá de la simple paronomasia o aliteración aislada para elaborarse a partir de un encadenamiento fonológico que prima sobre el sentido. El discurso erótico se manifiesta en estos fragmentos más como la traducción de un rumor, como la pura expresión lingüística, sonora y balbuciente, como un jadeo.

La misma construcción basada en los efectos sonoros y los juegos semánticos –aliteraciones, paronomasias y calambures– es la que aparece en el poema "Maithuna" de Octavio Paz, que también representa el momento climático de una relación sexual y el desvanecimiento final:

Y nueva nubemente sube
Savia
 (Salvia te llamo
Llama)
 El tallo
Estalla
 (Llueve
Nieve ardiente)
 Mi lengua está
Allá
 (En la nieve se quema
Tu rosa)
 Está
Ya
 (Sello tu sexo)
 El alba
Salva

Octavio Paz, "Maithuna", t. I, p. 280.
Ladera Este, 1975.

5. Mezcla de códigos lingüísticos y desarticulación del lenguaje erótico

La repetición fonética de sonidos similares en la paronomasia provoca ese efecto de continuidad, de ruptura de la palabra como unidad significativa independiente, en favor de un discurso lineal e ininterrumpido. Esta misma sensación de descomposición o desintegración se consigue también con la mezcla de códigos lingüísticos. La inclusión de palabras en otros idiomas no es más que otra forma de llamar la atención sobre el significante sonoro y restarle importancia a la significación.

Quiero que todos sepan
que si no te esperaba

*te sentí, mi ñero, cuando estuviste
hasta lo más adentro,
sismo,
tlaloli, nazo.
I am still trembling.*

*Wake up,
se vino el cuarto abajo,
ximoquetza,
tlahuanqui.*

Amo quinequi.

Abigahel Bohórquez, "Diecinueve", p. 115.
Sol de mi antojo.

Además de la mezcla de sistemas lingüísticos, las palabras de un mismo lenguaje pueden desvirtuarse, imitando, por ejemplo, un cierto tono arcaizante, como un recurso más a favor de la sonorización, tal como hace el mismo Abigahel Bohórquez en otro de sus poemas:

*désdeme hora un beso, ferosura;
ergúidese broñido
con que me falaguedes;
aguijemos:
si dijeren digan, de vero vala,
que dormí
favorido
de so el niño garrido.*

*y voz,
¿qué habedes,
qué me queréis?
vosotros lo seredes!!!*

"Cargo", p. 110.

Sol de mi antojo.

El fonetismo puede llegar a la descomposición total del lenguaje, que se convierte así en jadeo, en murmullo o puro grito al estilo huidobriano:

...

Esa mano

entre tus muslos, vibras cada vez que venzo. Marcas

qué zancadas arbitrarias con la pierna de encima

shumit Aragva predo mnoyu; ayb ben gim da

-predo mnoyu

...

Gerardo Deniz, "Duramen", t. I, p. 556.

Gatuperio, 1978.

Con todo lo anterior se pone de manifiesto como primer y fundamental rasgo de una caracterización del discurso erótico la importancia de la significación de los elementos suprasignificativos. La poesía erótica se manifiesta como perteneciente a una poética intensa de la expresividad y de la transgresión que debe buscar, en el terreno lingüístico y textual, nuevas estrategias retóricas para la comunicación de sus contenidos altamente afectivos y en ocasiones extáticos. La potenciación o el desarrollo de la sonoridad es, como hemos tratado de demostrar aquí, uno de ellos.

Bibliografía

ALONSO, D. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1966.

- ALZIEU, P. R. James e Y. Lissorges. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1984.
- AMADO, A. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa, 1979.
- AMORÓS, A. "Rayuela. Nueva lectura". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, I, 1972, pp. 281-319.
- BERISTÁIN, H. *Imponer la gracia: procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1987.
- BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1997.
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid, Gredos, 1985.
- CEREZO, J. A.; Eisenberg, D. e INFANTES, V. eds. *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de erótica hispana* (1996). Huerga & Fierro Editores.
- DEL CAMPO, X. selec. *Cupido de lujuria*. México, Signos, 1983.
- DÍEZ BORQUE, J. M. *Poesía erótica (siglos XVI-XX)*. Madrid, Siro, 1977.
- Eros literario: Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid* (1989). Madrid, Universidad Complutense.
- FRIEDRICH, H. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- GARCÍA BERRIO, A. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1994.
- GOYTISOLO J. (1972), "La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima". *Disidencias*. Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 257-285.
- JARAMILLO, Levi (ed.). *Poesía erótica mexicana, 1889-1980*. 2 vols. México, Domés, 1982.
- LAUSBERG, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975.
- LÓPEZ ALONSO, C. "Semántica del léxico erótico". *Eros literario...*, 1989, pp. 74-89.
- LÓPEZ-BARALT, L. *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid, Trotta, 1998.

- LOTMAN, Y. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1988.
- MENDIOLA, V. M. *Sol de mi antojo. Antología poética del erotismo gay*. México, Plaza & Janés, 2001.
- MOIX, A. M. "Erotismo y literatura", en Myriam Díaz-Diocaretz et alii eds. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid, Tuero, 1992, pp. 199-208.
- PAZ, O. "El más allá erótico". *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1971.
- POZUELO YVANCOS, J. M. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1998.
- VALESIO, P. *Struttura dell' alliterazione*. Bologna, Zanichelli, 1967.
- WONG, O. *Entre las musas y Apolo. Poesía mexicana: presencia y realidad*. México, Grupo Editorial 7, 1991.