

EQUÍVOCOS PLÁSTICO-LITERARIOS Y CARACTERIZACIONES AMBIGUAS EN LA NOVELA ERÓTICA ESPAÑOLA DE ENTREGUERRAS (1915-1936)

Carlos Reyero

Desde las minuciosas recomendaciones trentinas hasta las escrupulosas consignas de los movimientos revolucionarios, pasando por los categóricos ejercicios académicos que teóricamente obligaban a los artistas a describir con precisión un determinado tema o las más fidedignas adaptaciones cinematográficas o, incluso, en los usos —con mucha frecuencia abusos— de la prensa actual (ni siquiera sería necesario que fuera sensacionalista o tercermundista), podrían encontrarse muchos ejemplos para reconocer la diferente interpretación que cabe extraer de una imagen según la referencia textual que se utilice o acompañe. Cualquiera sabe que la lectura e interpretación de las imágenes no es un mecanismo universal o inocente, sino que responde a unos parámetros culturales y educativos elaborados a lo largo del tiempo, en estrecha relación con sistemas visuales y códigos representativos cuya sutileza puede alcanzar, en ocasiones, cotas extremas. En realidad, la tópica idea de que una imagen vale más que mil palabras sólo parece

La Balsa de la Medusa, 41-42, 1997.

verdadera si se considera como valor la ambivalencia y no la precisión, lo que no deja de resultar una paradoja, ya que entra en colisión con un pensamiento tan extendido como la capacidad de las palabras para encender la imaginación (y, por consiguiente, suscitar interpretaciones diversas, en virtud del circunloquio en el que se generarían las dudas), mientras se suele creer que las representaciones son inequívocas y clarificadoras. Comúnmente se tiende, en efecto, a valorar las imágenes en relación a su dimensión arquetípica, por lo general mucho más impactante y provocativa (como consecuencia de una recepción mental más inmediata), lo que, al propio tiempo, lleva a pensar que su mensaje parezca, casi siempre, menos complejo, porque no deja margen a la ambigüedad.

Sin embargo, esta «virtud aclaratoria» que supuestamente tienen las imágenes, sobre todo cuando se utilizan en relación con textos, es susceptible de ser transformada en un sagaz instrumento para la modificación del mensaje literario, tanto en el caso de que se desee (o sea posible o se deba o convenga) que éste quede enmascarado, diluido o frivolidado, como, todo lo contrario, que se haga más llamativo o se dirija en otra dirección. Esta inusual utilización de las imágenes se puede verificar, con mucha frecuencia, dentro de un subgénero literario, el de la literatura erótica, que por motivos de diversa índole constituye un campo lleno de matices tan sugestivos como inesperados para abordar el siempre fascinante problema de las relaciones entre las artes plásticas y la literatura.

El creciente interés que ha despertado la literatura erótica española de entreguerras en los últimos tiempos¹, apenas se ha visto acompañado, más allá de la simple constatación, del estudio de las ilustracio-

¹ Véase, particularmente, la obra de L. Litvak, *Antología de la novela erótica española de entreguerras, 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993, que recoge una amplísima bibliografía. El presente trabajo se centra, sobre todo, en la producción artístico-literaria de Antonio de Hoyos y Vinent y Alvaro de Retana, sistemáticamente interesados en explorar el equívoco y la ambigüedad, aunque se hace referencia a obras ilustradas de otros escritores especializados en ese tipo de narraciones.

Carlos Reyero es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de, entre otros, *Antonio Canova* (Historia 16, 1996), *Gustave Courbet* (Historia 16, 1996) y *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo* (Cátedra, 1996).

nes, un hecho decisivo para la comprensión global del objeto-libro tal y como llegaba al público². De hecho, las ilustraciones de las novelas eróticas funcionaron –a veces intencionadamente, pero muchas veces intuitivamente– como materiales destinados a fomentar la ambigüedad interpretativa y, lo que es más paradójico, también a caracterizarla: mientras, en la realidad, los fetiches sexuales de cada uno suelen ser obsesivamente inequívocos, las imágenes tendieron a explorar reiteradamente la incertidumbre, de manera que el problema que termina por plantearse resulta mucho más trascendente de lo que, en principio, pudiera parecer, en la medida que se convierte en un instrumento más en la definición del género.

Bien es verdad que la propia literatura es, por sí misma, también equívoca. De no haber sido así no puede explicarse, por ejemplo, que algunas novelas –es el caso de *El momento crítico*, de Antonio de Hoyos, uno de los más procaces y atrevidos autores de esta especialidad narrativa– mereciesen premios como el Juana y Rosa Quintana, «instituido en memoria y honra de sus finadas, para el fomento de las Buenas Lecturas, por estas nobilísimas bienhechoras de la moralidad, el casticismo y el arte en las obras literarias» y obtuviera la aprobación eclesiástica³. Así pues, cabe pensar que tanto en las ilustraciones como en los textos se recurriera, específica o simultáneamente, a la ambigüedad en busca de un atractivo figurativo o narrativo que formaba parte esencial del procedimiento expresivo. Alguno, como Álvaro de Retana, confesó explícitamente ser «el novelista de los ambientes frívolos y ambiguos»⁴.

Resulta de especial interés para comprender el valor de las ilustraciones dentro de la novela erótica el papel que tenía el dibujante en el proceso de edición del libro. Sobre el particular contamos con un testimonio inapreciable en el prólogo de la novela de Joaquín Belda, *El Palomar*, redactado por Demetrio López Vargas, más conocido simplemente como Demetrio. Después de presentarse –«de profesión hombre, de oficio dibujante y admirador... de esa adorable mitad que... llaman mujer y yo llamo chata» (¡Lo que no es poca presentación!)– escribe:

² Es cierto que la ilustración de novelas eróticas estuvo presumiblemente sometida a un proceso arbitrario y hubo ediciones muy variadas, muchas no ilustradas, de manera que no hay que interpretar esta relación como indisoluble. Pero es necesario constatar el sentido transformador que éstas llegaron a tener cuando se utilizaron, no menos importante que reflexionar sobre las razones por las cuales, eventualmente, no se utilizaron.

³ Madrid, Biblioteca Patria, tomo CXVII, s.a.

⁴ En la presentación de *Una aventura más*, Madrid, Prensa Moderna, 1929, p. 6.



Ribas: Portada para *El espejo de Paolina Bonaparte*, de Alvaro Retana (1922).



Zamora: Portada para *La procesión del Santo Entierro*, de Antonio de Hoyos (1917).

«La suerte ha ordenado que yo sea el segundo en la lectura de esta graciosa producción de Joaquín Belda, que la virginidad del manuscrito se la deparó a Artemio Precioso»⁵. No hay ningún motivo para no generalizar esa situación: es probable que el editor o director de la colección fuese el primero en leer el texto y, junto con el autor del mismo, interviniese, seguramente de manera bastante azarosa, en la elección del dibujante, que, según parece, tenía bastante libertad para fijarse en unas u otras «escenas». Pero, en cualquier caso, resultaba, de hecho, un intermediario entre escritor y público bastante significativo.

Que los autores eran absolutamente conscientes de la importancia de las ilustraciones no cabe la menor duda. Precisamente en torno al efecto que causan las imágenes en la conformación de una imaginación «pervertida» arranca la novela de Antonio de Hoyos *El monstruo*: «Llenas de un encanto obsceno y pueril, las estampas iban desfilando como un museo de monstruosidades para uso de un niño enfermo de literatura. Sobre el fondo marfil del chinesco papel de arroz sucedíanse con la nimia policromía que ponen en sus obras los hijos del sol, las figuras atrabiliarias de una ironía ambigua, balbuciente, muy cándida o muy perversa. En ellas no existía la gama de colores, sino que, en contraste bárbaro, saltábase del rojo bengala al verde esmeralda, y del amarillo siena al azul cobalto»⁶.

Como en cualquier tipo de libros donde las imágenes ni han sido elegidas por el autor del texto (excepción sea hecha de Retana, que era también dibujante) ni han sido realizadas simultáneamente al trabajo de éste, las ilustraciones que acompañan a las novelas eróticas tienen un carácter subsidiario respecto al relato y, también, aleatorio, ya que podrían haber sido esas u otras o, incluso, podrían no existir. Es preciso tener presente este aspecto para su adecuada interpretación: de hecho, todas las ilustraciones cumplen primeramente una misión decorativa que las transforma en imágenes estereotipadas, de manera que sólo la lectura es la que otorga coherencia narrativa a las mismas. Bastantes veces, no cabe duda, el trabajo de los ilustradores no abandonó ese nivel decorativo —no exento de interés, en cualquier caso— que aspiraba simplemente a hacer más atractivo el producto. En ese sentido, en muchas ocasiones, las ilustraciones no pasaron de ser anodinas imágenes, llenas

⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, p. 55.

⁵ Madrid, colección La novela de noche, 31 de mayo de 1924, n.º 5, p. 5.

⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 11-12. Aunque el texto parece aludir genéricamente a todo tipo de imágenes, resulta inevitable pensar específicamente en las que ilustran la novela erótica.

de indeterminación, que lo mismo hubieran valido para ilustrar una novela que otra. Pero no es ese el aspecto que pretende ser abordado aquí, sino, justamente, el contrario, cuando la presencia de determinadas imágenes establecía con el lector unas complicidades que se veían o no ratificadas en la lectura. Es significativo, en todo caso, que de las varias ediciones que ocasionalmente llegaban a tener este tipo de novelas fueran las ediciones más populares las que llevaban más ilustraciones o en las que se ponía más cuidado en la portada⁷.

No faltan algunos ejemplos en los que las imágenes son básicamente fieles a los textos y en los que, incluso, se aclaran o explicitan los pormenores más atrevidos. Así sucede –por citar sólo un caso– en *El espejo de Paolina Bonaparte*, de Retana, cuyas ilustraciones realiza Ribas: nada menos que para la portada se escoge la escena del baño, cuando Paolina es poseída por el negro Tomás, cuyo recio brazo deja poco margen al equívoco⁸. Abundan más, sin embargo, las imágenes que falsean el relato literario y, en consecuencia, generan, al menos inicialmente, algún tipo de ambigüedad interpretativa. Esta utilización de las imágenes se dirige básicamente a tres objetivos: a hacer atractivo lo que en la literatura resulta ingrato o feo; a sugerir picardía donde sólo hay inocencia; y, sobre todo, a transformar en púdico o menos atrevido, lo que en la literatura es abiertamente procaz.

1. *Divorcio entre imágenes y palabras*

Imágenes atractivas, palabras desagradables

No cabe la menor duda de que el lector de novelas eróticas aspiraba a sumergirse en un mundo de placeres sensuales a los que, muy presumiblemente, no estaba acostumbrado en su vida cotidiana. Buscaba ser provocado, desde luego, pero con fantasía; no a través de descripciones desagradables que le llevasen a su entorno. Sin embargo, no siempre los escritores respondían a esas expectativas. En un estudio sobre la novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent se ha recordado precisamente

⁷ A este respecto resulta imprescindible señalar, al menos, una excepción importante, la colección Pompadour de la Editorial Castilla, cuyas ediciones fueron cuidadísimas y aparecieron profusamente ilustradas. Entre otros títulos significativos, algunos al margen del erotismo, se publicó la novela *Mafarka* de Marinetti, con ilustraciones de Ribas.

⁸ Madrid, Editorial Castilla, colección Pompadour, Madrid, s.a. (1922).

que este escritor recurrió ocasionalmente a detalles de mal gusto que causan auténtica repulsa en el lector⁹.

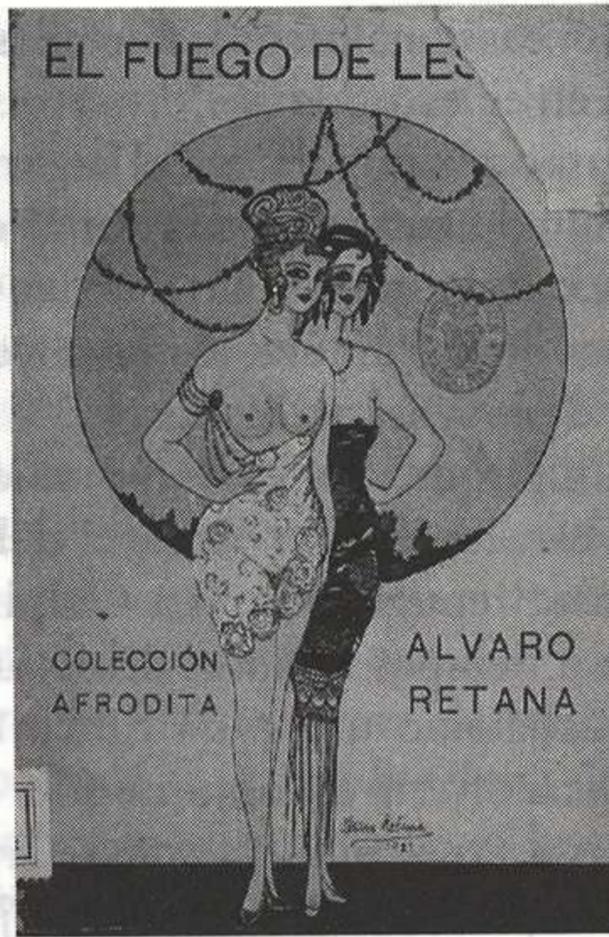
Si no se trataba de aspectos angulares del argumento, el dibujante podía obviarlos sin dificultad, pero, en caso contrario, las imágenes permitían convertir en atractivo lo que en el relato no lo era en absoluto. La portada, realizada por José Zamora, de la novela *La procesión del Santo Entierro*, también de Hoyos, parece inspirada en una descripción de la protagonista, La Chipirona. Sin embargo, mientras la ilustración es graciosa y pícaro, la caracterización literaria del personaje es, más bien, desagradable y hasta repugnante: «La Chipirona era un mujer grandota, alta y gorda. En tiempos remotos debió lucir una cierta arrogancia, pero ya no quedaba sino una pura ruina. Soñolienta, desgredada, el rostro de luna llena ofrecía el conjunto más completo de devastación que un caricaturista cruel pudiera soñar. Triple papada, bolsas bajo los párpados y las mejillas, color malsano y ojos cansados. Vestía una bata mugrienta y remendada, que arrastraba su larga cola llena de grasa y porquería, mientras ella iba y venía cadenciosamente»¹⁰. Para realzar el atractivo, en la ilustración puede leerse, junto a la firma, la inscripción «Tórtola Valencia», uno de los personajes femeninos más sofisticados del Madrid de entreguerras, a quien cualquier parecido con «La Chipirona» hubiera resultado ofensivo¹¹.

De manera mucho más clara es posible constatar el mismo fenómeno en *El fuego de Lesbos*, donde Retana describe a dos lesbianas, Conchita la Verderona, que «tenía cierto aspecto infantil, de *niña fenómeno...* con una gracia de foca amaestrada... exageradamente alta y gorda», y de Gloria Luna, que «se vestía un poco peor que todo el mundo... con el pelo y el bigote canos... (y) se dedicaba a contemplar a

⁹ «El primero en hablar fue don Wifredo. Indudablemente, para documentarse, empezó por una concienzuda exploración en sus fosas nasales. Como si buscara datos en las *Escrituras* apócrifas, registróse meticulosamente la *pituitaria*, sacó algo, mirólo con arrobo y luego mostróselo silencioso a sus contertulios con el orgullo de un escavador que descubre una pieza única» (*Doña Prudencia, mujer ligera*, Madrid, La novela de hoy, 1923, p. 14. Recogido por A. Cruz Casado: «La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1985, n.º 426, p. 115, nota 58).

¹⁰ Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, p. 55.

¹¹ Las relaciones de Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955) con la historia del arte han sido parcialmente estudiadas. Véase, sobre todo: A. Peláez y F. Andura (coord.): *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*, Consejería de Cultura-Comunidad de Madrid, 1988 (Cat. Exp.). También numerosas referencias en: J. Pérez Rojas: *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.



Retana: Portada para su novela *El fuego de Lesbos* (1921).



Varela de Seijas: Ilustración para *Lo que dicen dos casadas*, de Enrique Gutiérrez Gamero (1927).

Conchita con arrobamiento»¹². La descripción, vulgar y despectiva que, en este caso (no siempre fue así), se hace de las dos lesbianas protagonistas de la novela, contrasta con la sensualidad de la portada, realizada por el propio Retana, que responde, más bien, a la exquisitez y alto grado de voluptuosidad que en la imaginación masculina tienen las relaciones entre mujeres. Parece como si Retana hubiese sucumbido, a la hora de escribir, a la misoginia que, en algunos varones, produce la relación lésbica, mientras, no menos misógino (aunque siempre hizo gala de todo lo contrario), a la hora de describirlas figurativamente las transforma en mujeres de vida alegre (?).

Imágenes pícaras, palabras inocentes

Es raro encontrar en las colecciones de literatura erótica ejemplos en los cuales las imágenes vayan más allá que las palabras. Antes al contrario, lo más común es que las ilustraciones corrijan y no realcen cuanta brutalidad o lascivia haya en el texto. No obstante cabe la posibilidad de intuir la existencia de una mirada pícara en cierto tipo de ilustraciones donde aparece la íntima amistad femenina que, al lector más imaginativo (tampoco es necesario que lo sea demasiado; basta con ser asiduo del género), puede llevarle a pensar en una velada sexualidad. Dado que en la literatura erótica, con mucha frecuencia, toda amistad íntima femenina suele desembocar, en el transcurso de la novela, en algún tipo de relación sexual, los lectores debieron de estar acostumbrados a suponerla desde el principio; incluso cuando no existía, sobre todo si la imagen era más expresiva que las propias palabras. No parece una inocente coincidencia que, en novelas en las que este tipo de relación no se daba, el dibujante seleccionara precisamente pasajes que, por el mismo hecho de aparecer representados, permitieran sugerir que las protagonistas, amigas inseparables, escondían una relación más profunda.

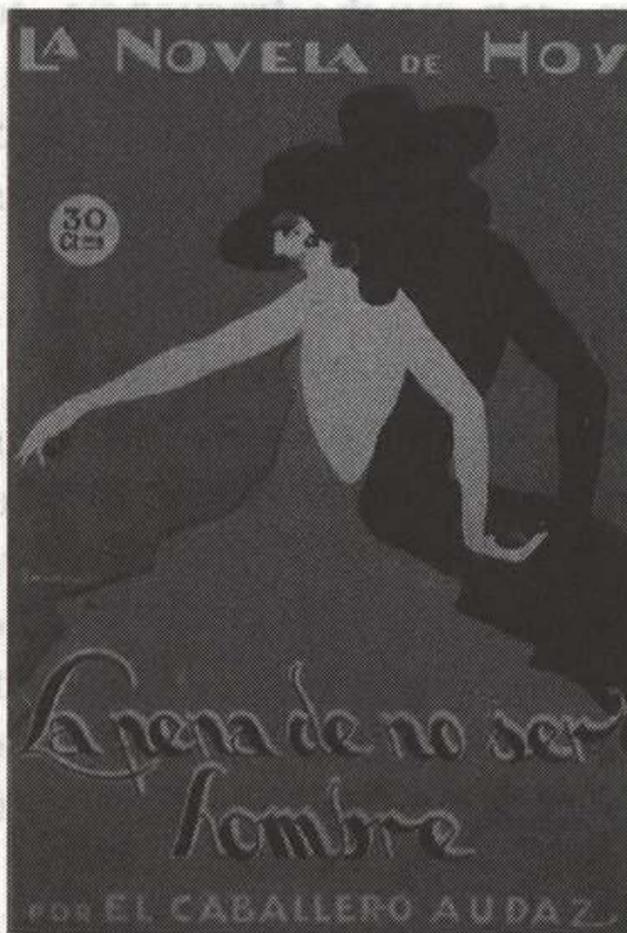
En *Lo que dicen dos casadas*, de Enrique Gutiérrez Gamero, se cuentan las experiencias matrimoniales de dos antiguas compañeras de colegio –las dos están muy aburridas– que se encuentran en un reservado del tren Madrid-San Sebastián¹³. Una de las ilustraciones, realizada por Varela de Seijas, se detiene precisamente en el cariñoso encuentro de

¹² Colección Afrodita, Biblioteca Hispania, s.a. (1921), pp. 30-31.

¹³ Madrid, colección La novela mundial, 1 de diciembre de 1927, n.º 90. Ilustraciones de Varela de Seijas.



Penagos: Ilustración para *La hija de la cortesana*, de El Caballero Audaz (1924).



Baldrich: Portada para *La pena de no ser hombre*, de El Caballero Audaz (c. 1925).

ambas mujeres que, en el relato, sólo es el «natural» arranque de la novela.

Un caso parecido se da en *La hija de la cortesana*, de El Caballero Audaz: en una ilustración realizada por Penagos se intuye cierto lesbianismo, cuando, en el texto, simplemente, se narra la relación entre Alicia, la protagonista, y su amiga Ernestina, compañera de internado. El autor se limita a escribir: «Ernestina era su amiga más íntima, con la que compartía regalos y lecciones, pensamientos, y dulces y pueriles secretillos»¹⁴.

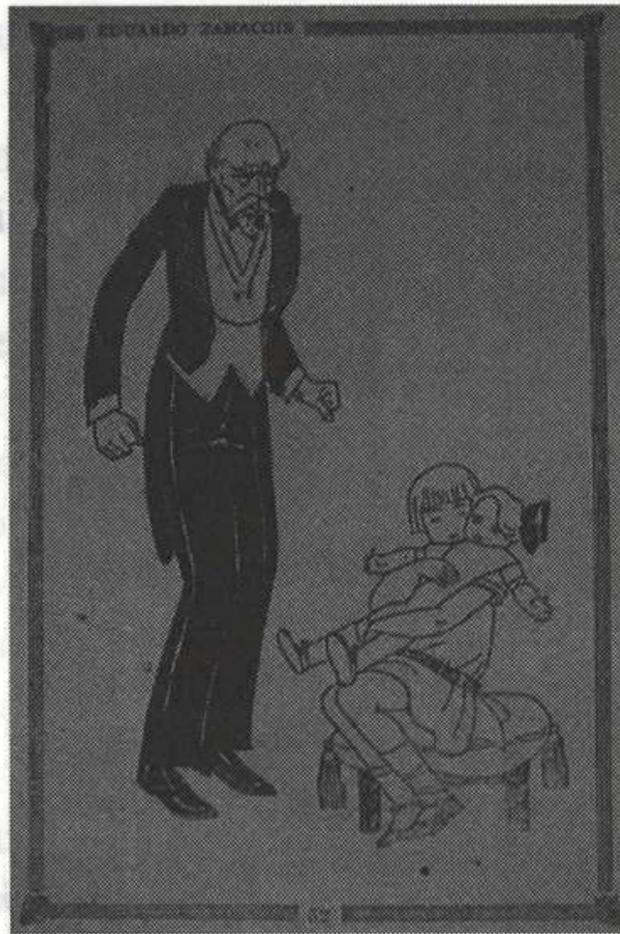
Imágenes decorosas, palabras atrevidas

El atrevimiento narrativo de los escritores especializados en novelas eróticas es patente, pese a que hoy, curados de espanto, nada de todo aquello pueda ya escandalizarnos. Que hoy hayamos transformado en una sonrisa pícara tamizada de superioridad histórica –como si en el sexo hubiese algún tipo de superioridad que pudiera no afectarnos– no puede hacernos olvidar, sin embargo, el alto grado de provocación que aquellas novelas debieron de suscitar. No obstante, las ilustraciones, como se ha dicho, cumplieron casi siempre la misión de atenuar la procaacidad que encerraban las palabras. Podría pensarse que, no habiendo necesidad de imágenes, lo más discreto hubiese sido omitirlas, como, de hecho, se hacía en algunas ediciones; pero, puesto que gran parte de las colecciones estaban destinadas a un público general, seguramente acostumbrado a alternar la lectura con las imágenes, el editor no podía prescindir de éstas: el único modo de que fueran «moralmente» viables era ocultando (o, incluso, tergiversando) los detalles que ofrecía la literatura. La cuestión, además de ser una curiosa anécdota, demuestra, por un lado, que las imágenes resultaban más «peligrosas» que las palabras y, por tanto, que se permitía antes escribir que representar; y, por otro, que las imágenes cumplían una especie de implícita función censora –fuera intencionada o no– que convertía en púdico (o, al menos, dotaba de «púdica ambigüedad») lo que no tenía ese carácter.

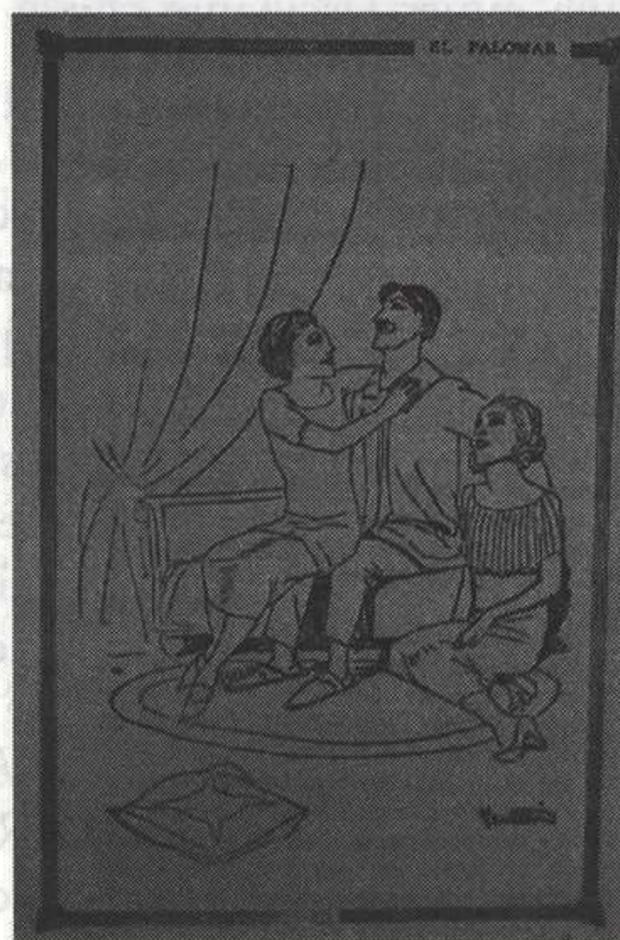
Veamos algunos ejemplos. En *La pena de no ser hombre*, de El Caballero Audaz, se cuenta la historia de un travestido, Ramuncho de Rossi, que se gana la vida actuando como mujer en un escenario. Su descrip-

¹⁴ Entre otras ediciones, fue publicada en una selección de El Caballero Audaz (José María Carreras, ed.), *El Caballero Audaz*, pp. 58-59.

¹⁴ Madrid, *La novela de hoy*, 30 de marzo de 1924, p. 62. Ilustraciones de Penagos.



Varela de Saijas: Ilustración para *Una pobre vida*, de Eduardo Zamacois (1924).



Demetrio: Ilustración para *El Palomar*, de Joaquín Belda (1924).

ción reúne todos los estereotipos de la ambigüedad: «una figura femenina, ataviada con un pomposo traje blanco de marquesa trianonesca, giraba ceremoniosamente, mostrando a las pupilas ávidas su blanca espalda, audazmente descotada... erguida sobre rojos chapines de raso, se movía coqueta, entonando con voz atiplada una canción picaresca ... su rostro tenía una marmórea blancura de estatua, que contrastaba con la profunda negrura de los ojos tenazmente pintados y el rojo de minio de la boca grande y desgarrada... Sus brazos finos, blancos, algo musculosos, y sus manos largas y ágiles, de dedos constelados de gemas y uñas rosadas, aleteaban, siguiendo los giros de la canción y subrayándolos con ademanes de coqueta femineidad»¹⁵. En la realidad, sin embargo, tiene una convencional vida de varón con el nombre de Julio Escobar: está casado con Magdalena Bremón, que descubre, de repente, el trabajo de su marido; aunque a ella no le importa, Julio se ve burlado por sus amigos: siente la horrible «pena de no ser hombre», que da título a la novela, y se obsesiona por demostrarlo. Sin embargo, a través de la ilustración de Baldrich, pese a que parece inspirarse vagamente en la descripción que comienza haciendo el novelista del travestido, no podemos intuir ese tipo de equívoco. No obstante, la imagen genera, a su vez, otros equívocos: ¿nos disponemos a leer la historia de una lesbiana? ¿o acaso se trata de un homosexual que se angustia por serlo? ¿o «simplemente» el escritor ha puesto una nota «machista» en el título para contarnos la vida de una mujer fascinante con una vida presumiblemente promiscua?

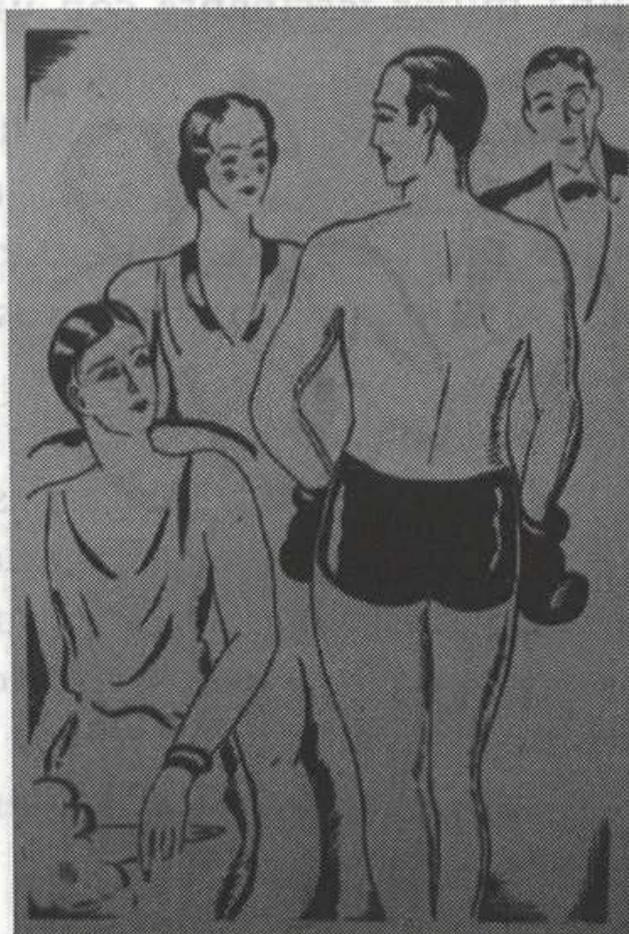
En *Una pobre vida*, de Zamacois, se cuenta la historia de un homosexual que oculta sus inclinaciones dentro de una moral convencional. El relato es, de principio a fin, completamente explícito, como si la simple exposición de un argumento «tan escabroso» no necesitase de ningún otro ingrediente perverso. Sin embargo, ni la imaginación más perversa podría descubrir el argumento a través de la secuencia de imágenes (¡Y eso que están especialmente coordinadas con el texto!). Por ejemplo, al recordar el protagonista una anécdota de su infancia, cuando pidió una muñeca por Navidad y sus hermanos se reían mientras su abuelo le compadecía, el ilustrador, Varela de Seijas, enmascara la representación al evocar a... ¡Una niña! Para la portada elige su «asalto» –frustrado, naturalmente, porque quiere hacer lo que no

¹⁵ Madrid, colección *La novela de hoy*, n.º 5, p. 69. Ilustraciones de Demetrio.

¹⁵ Entre otras ediciones, fue publicada en una selección de El Caballero Audaz (José María Carretero): *El dolor de las caricias*, Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 58-59. Existe otra edición en la colección «La novela de hoy», con portada de Baldrich.



Ricardo Marín: Ilustración para *Los Ambiguos*, de Retana (1922).



Benet: Ilustración para *A Sodoma en tren botijo*, de Retana (1933).

siente— a una camarera que, según la narración, emprende para atajar su «inaudible error fisiológico»¹⁶: de ninguna manera podemos «leer» congoja en una imagen donde sólo hay lascivia. Convencionalmente casado, su mujer se echa un amante y los tres viven una mentira que a los ojos del ilustrador parece un trío libertino (paradójicamente debía de ser menos escabroso).

En *El palomar*, de Joaquín Belda, el divorcio —para salvar la castidad— entre texto e imagen es singularmente absurdo. El autor escribe: «Fabián medio echado en la cama —en la ilustración aparece sentado—, tenía sentada encima de sus rodillas a la chica morena, cuyos cabellos oscuros iba acariciando lentamente —las manos no aparecen por ninguna parte—, mientras ella jugueteaba con los botones de su chaleco —no lleva chaleco—. La rubia, sentada sobre dos cojines al borde de la cama, dejaba que la mano derecha del joven hiciera excursiones por sus regiones corporales propias a la lactancia» —¿la espalda?—¹⁷.

El demonio de la sensualidad es una novela de Retana profusamente ilustrada, por lo general con bastante fidelidad, salvo cuando hay escenas de tono subido: cuando José Luis se lanza sobre la joven Carmina, el escritor precisa que «los cuerpos de ambos jóvenes se unieron en convulsivos estremecimientos»¹⁸, lo que, en absoluto, refleja la ilustración de Ribas.

En *Los Ambiguos*, también de Retana, se describe con detallada procaacidad al amante de la protagonista: «De entre las sábanas con embozos de encajes surgieron, estirándose perezosamente, unos brazos desnudos y blanquísimos, surcados de venas azules, y luego, de un brusco salto de fiera joven, que arrojó al suelo las ropas de la cama y reveló entera e impúdica su maravillosa desnudez de semidiós, apareció malhumorado y somnoliento el ambiguo y succulento amante de Amalia Díaz de Hinojares... en todo el esplendor de su belleza de adolescente griego»¹⁹. Sin embargo, en la ilustración está cautelosamente enmascarada la belleza del efebo que no termina de arrojar las ropas de la cama.

En *A Sodoma en tren botijo*, igualmente de Retana, se cuentan las aventuras de un joven almeriense, Nemesio, en los círculos madrileños

¹⁶ Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, colección La novela de noche, 1924, p. 49.

¹⁷ Madrid, colección La novela de noche, 31 de mayo de 1924, n.º 5, p. 64. Ilustraciones de Demetrio.

¹⁸ Madrid, Editorial Castilla, colección Pompador, 1921, p.146.

¹⁹ Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, colección La novela de hoy, 1922, p. 16. Ilustraciones de Ricardo Marín.

de Sodoma. Durante una fiesta de disfraces a la que acuden sólo homosexuales y dos mujeres, «Gloria Salazar, la actriz loca, infiel, tramposa y borracha, y Casta Moral, una viuda guapa y trucosa», a Nemesio se le viste, en un momento dado, de boxeador. En el texto puede leerse: «Cuando en los comienzos de su embriaguez apareció en el salón, sin más defensa que su reducido calzón negro y los guantes de calle, el argentino Burney exclamó, envolviéndole en una experta mirada de tasador autorizado: ¿Estamos en el Olimpo? ¿Eres Apolo o Ganimedes?»²⁰. Sin embargo, en la ilustración, este personaje, con monóculo, aparece en segundo plano, mientras las protagonistas son las mujeres, que habían sido mencionadas bastantes páginas atrás y son absolutamente tangenciales en la fiesta, como si el dibujante, al presentar a dos mujeres ante el bello adolescente, pretendiese sugerirnos que las pasiones son otras.

2. Caracterizaciones para el equívoco

El sexo incierto del *pierrot*

De entre los diversos personajes que pululan por los ambientes de las novelas eróticas cuya identidad sexual acaba por descubrirse distinta, a los ojos de los protagonistas, de la que inicialmente pensaban, el más frecuente es el *pierrot*. No deja de resultar, en ese sentido, curioso, que se haya recurrido a la imagen del *pierrot* para describir a algunos de los autores de estas novelas y «clarificar», así, su supuesta ambigua sexualidad. César González Ruano, por ejemplo, recuerda al escritor Pedro de Répide «con su cara empolvada con atroces polvos blancos, que le daban un aire pierrotino, sobre su barba dura y azulada... con sus zapatitos de tacón cubano color sangre de toro, (y) sus trajes blancos, convencionalmente habaneros»²¹.

La novela es mucho más osada. En *La noche de Walpurgis*, de Antonio de Hoyos, se describe a un *pierrot* que resume «explícitamente» la caracterización del equívoco: «Bajo el blanco atavío de Pierrot (un Pie-

²⁰ Madrid, colección Los 13, Publicación semanal literaria, 21 de mayo de 1933, n.º 12, pp. 21 y 28. Ilustraciones de Benet.

²¹ *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979, p. 116. Una parte se recoge también en J. Rioyo: *Casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 332-334.



Angelo: Portada para *Vidas arbitrarias*, de Antonio de Hoyos (1923).



Fontanals: Portada para *La atroz aventura*, de Antonio de Hoyos (c. 1918).

rrot de percal, sórdido y sucio), conservaba Jimmi la nobleza de su figura vagamente andrógina, pero no afeminada, sino más bien pueril, resuelta y petulante con una gracia de héroe niño o de arcángel insexuado. Eso era, un arcángel. El rostro correcto..., la boca pálida y sonrosada; los ojos azules... y los largos y lacios cabellos de oro... dábanle semejanza con esos vagos ensueños del hermafroditismo cristiano»²².

En *Las lobas de arrabal*, también de Hoyos, se recurre a la imagen del *pierrot* para aludir a los rasgos femeninos de Antoñito Nieto: «no se sabía para qué se había vestido de Pierrot rosa, como no fuese para ostentar el turbante de tul negro lleno de penachos prendidos con un joyel de brillantes que hacía valer sus ojos divinos de sultana»²³.

Otro Antoñito aparece al comienzo de la novela *Vidas arbitrarias*, al que encuentra la policía «sentado en un banco del *boulevard*, con su vestido rosa Pierrot». En la misma novela se alude a otro *pierrot*: «¿Hombre? ¿Mujer?... Más bien debía ser lo último. Un traje de rosa muy pálido borraba los contornos de su cuerpo, aunque las líneas seguían siendo infinitamente puras y armoniosas»²⁴.

El personaje Enrique Salazar, ideado por Retana, observa a un *pierrot* que viaja con él en un tranvía, al comienzo de la novela *El octavo pecado capital*, y se detiene «contemplando aquel rostro de óvalo perfecto, rostro de paje y de novicia, donde flotaba dulcemente la inocencia, triunfando del aspecto demoníaco que prestaba a su figura el matiz encendido del disfraz». Cree que es una mujer, pero, más tarde, descubre su sexo masculino, lo que le deja perplejo. Como en *Sarrasine*, de Balzac, eso turba al protagonista, pero, mucho más frívolo, no le angustia: «Por primera vez en su vida había sufrido semejante equivocación, que le colocaba en ridículo ante sus propios ojos»²⁵. A lo largo de la novela el *pierrot* se descubre como un monstruo andrógino y fatal, al que Enrique —tras desarrollar una pasión hacia él/ella— acaba matando.

A veces no se habla de *pierrot*, sino de *pierreuse*, pero no existen menos dosis de ambigüedad. En *La atroz aventura*, de Antonio de Hoyos —donde, por cierto, se utiliza una *pierreuse* (¿o es un *pierrot*?) en la portada— habla Adela, la protagonista, una dama de la nobleza que

²² En *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento, 1913, pp. 11-12.

²³ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 73.

²⁴ En Antonio de Hoyos, *Vidas arbitrarias, Historias verídicas, ambiguas, escabrosas y pintorescas de nobles señoras y esforzados caballeros*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923, pp. 183 y 188. Portada de Angelo.

²⁵ Madrid, s.a., pp. 6-8. Portada de Juez.

tiene un amante: «Algunas veces... quisiera que tú fueses un chulo desarrapado que anduvieses por ahí con tu gorrilla y tu traje de terciopelo y ser yo una *pierreuse* de los bulevares exteriores para poder quererte a la luz del día, orgullosa de ser tuya»²⁶. Es preciso recordar que Hoyos era noble –tenía el título de marqués de Vinent– y, presumiblemente, similares fascinaciones sexuales que su personaje, Adela.

La duda del disfraz

En general, el disfraz es un pretexto para envolver a los personajes en situaciones comprometedoramente ambiguas. Así sucede, por ejemplo, en *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*: «La ambigua uniformidad de disfraces discurrida por María Montaraz –seis hombres y seis mujeres todos vestidos de lo mismo, enguantados igual y con idénticas caretas de terciopelo negro cubriendo los rostros...– que parecíerales muy divertido, muy propicio a donosas burlas y confusiones –muy *vau-deville*–, iba turbándole cada vez más»²⁷.

Con alguna frecuencia, sin embargo, el disfraz femenino en el varón no implica una inversión de los instintos sexuales «naturales» en quien se disfraza, aunque se prestan «naturalmente» a múltiples equívocos en quienes los contemplan. Aparte de los hombres travestidos del espectáculo que, por lo general, en su vida privada se comportan sexualmente como varones y no suelen seducir a éstos, que conocen su verdadera identidad, la novela erótica es pródiga en personajes aparentemente femeninos que terminan por resultar masculinos o asexuados, como algunos de los *pierrots* a los que se ha hecho referencia.

En la novela *La señorita perversidad*, de Retana, el lector cree, tras las primeras páginas, que el joven José Luis Romero de las Torres sucumbe –por cierto, hasta las últimas consecuencias: «el dios del amor le rociaba con una lluvia benéfica... que se exteriorizaba en una forma inconfundiblemente prosaica»– ante una gitana disfrazada, que, sin embargo, permanece bastante impasible ante aquella pasión tan arrebatadora. Al final resulta ser un hombre: «desprendióse de su pomposo disfraz de gitana isabelina, de los pantalones femeninos de seda rosa y de las medias transparentes, recobrando su inconfundible personalidad masculina, que desconcertó a José Luis. En menos que se cuenta, la

²⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 68. Portada de Fontanals.

²⁷ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 34.

señorita Perversidad habíase metamorfoseado en un gentil adolescente, guapo, sin afeminamiento». La novela termina con «un pecado estéril, a la memoria de la señorita Perversidad»²⁸.

Bajo la apariencia de cuento oriental, también se narran en la novela erótica relatos protagonizados por varones que se disfrazan de mujeres y disfrutan, libremente, de la compañía de éstas en los harenes, como corresponde a su sexo masculino, aunque ocasionalmente se ven envueltos en situaciones embarazosas, como le sucede a la bella Encantadora (en realidad, Encantador), en la novela de Retana *El encanto de la cama redonda*, cuando aspira a ser poseída por el hijo del visir, Ali-Nur, que se alarma «porque al ir a forzar la cerradura», la encontró «con la llave puesta». Encantadora se ve obligada a justificar que «tiene la facultad de cambiar de sexo cuando su honor corre peligro»²⁹. En *El príncipe que quiso ser princesa*, también de Retana, el príncipe Esplendor —en la novela *Esplendorosa*— se oculta bajo ropas femeninas y disfruta con Rosa de Plata, esposa de Cuerno de Oro, a quien engaña haciéndole creer que se trata de una princesa raptada por un mago con siniestros propósitos y le propone que se case también con ella (él) para poder vivir junto a Rosa de Plata (aunque bajo promesa de no poseerle). Al principio, el trío vive noches voluptuosas, si bien a Cuerno de Oro le cuesta cumplir su promesa, pero se conforma con «tiernísimos homenajes». Finalmente, *Esplendorosa* queda, por sorpresa, desnuda (por supuesto, boca abajo, para hacer posible el equívoco) e incapaz de aplacar la vehemencia de Cuerno de Oro, éste «encontró la manera de saciar su deseo sin faltar al juramento»³⁰.

3. La ambigüedad como sinónimo

El *pierrot*, como cualquiera de los otros disfraces a los que recurrieron los escritores de novelas eróticas para generar lascivos y turbadores equívocos en sus lectores, es una figura que se mueve, al fin y al cabo, en un nivel puramente superficial (aunque, eventualmente, esconda insinuaciones más profundas). Cuando los novelistas e ilustradores hubieron de caracterizar, sin ambages, una orientación sexual distinta

²⁸ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 75, 133 y 138. Sin ilustraciones.

²⁹ Madrid, Colección La novela de hoy, Sucesores de Rivadeneyra, 1 de diciembre de 1922, n.º 29, p. 37, Ilustraciones de Retana.

³⁰ En *Mis mejores cuentos*, Madrid, Prensa Popular, s.a., pp.123-124.

de la que correspondía al «sexo natural» recurrieron a imágenes que reflejan una especie –valga la contradicción– de inequívoca ambigüedad³¹. Por supuesto, siempre que se trataba de varones, ya que las mujeres «invertidas», al contrario de lo que les sucede a éstos, nunca son ambiguas: o bien son caracterizadas con repulsión, como se ha visto, o bien, con alguna frecuencia, con sofisticada exquisitez. Esencialmente, las imágenes que aluden a la caracterización ambigua del varón en la novela erótica podrían reducirse a tres: la esterilidad, el efemismo y la afectación como consecuencia de la posesión de rasgos o comportamientos del sexo contrario.

El ser estéril

La equiparación entre ambigüedad sexual y esterilidad es muy frecuente en la literatura erótica, heredera del malditismo que había perseguido a los escritores decadentes de finales del siglo XIX. Por ejemplo, Benjamín, un chulo gaditano que se aprovecha tanto de hombres como de mujeres, protagonista de *Bestezuela de placer*, novela de El Caballero Audaz, es descrito como «animal sin sexo, ninguno de los dos sexos pudo liberarle... Había sido juguete, capricho, algo ambiguo, repugnante y amorfo... Ese era su castigo... Vendió placer y él no lo obtuvo»³².

En *Sacerdocio*, de Antonio de Hoyos, el doctor protagonista de la novela reflexiona sobre la ambigüedad del «duquesito», Tolo, en el que aparecen identificados el hermafroditismo, la ambigüedad y la homosexualidad, cuestiones que, en esa época, solían presentarse bastante confusas. «A primera vista, nada de plebeyo afeminamiento, nada de vulgar ni repulsivo», pero acude al doctor porque tiene un problema atroz: «Estoy muerto, muerto, inútil para la vida, para el amor»³³.

³¹ Como he señalado en otro lugar (*Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 197), tendemos a abusar del término ambigüedad para caracterizar externamente a una persona cuando no suele haber margen para ningún equívoco. Pero en los hábitos del lenguaje somos herederos de una antigua –aunque sea convencional– identificación entre apariencia y orientación sexual. La literatura erótica exploró y explotó hasta el extremo toda la variedad inimaginable de alteraciones de la apariencia que podrían traducir, a su vez, una alteración de los instintos «naturales». Paradójicamente, pues, lo ambiguo resultó inequívoco.

³² Recogido por Litvak, *op. cit.*, p. 173.

³³ Madrid, Renacimiento, 1928, p. 141.



Retana: Ilustración para su novela *El encanto de la cama redonda* (1922).



Zamora: Portada para *El árbol genealógico*, de Antonio de Hoyos (1918).

La caracterización estéril y desagradable de algunas figuras tanto masculinas como, sobre todo, femeninas en la novelística de Antonio de Hoyos tiene también connotaciones ambiguas, por ejemplo, Fray Servando de Moncada, «alto, enjuto, cetrino, duro el ceño y sensual el labio, las pupilas figurantes como ardientes carbones», o Sor Peregrina, «rígida, insexuada bajo la albura del ropón monacal», de la novela *El árbol genealógico*³⁴. También Judith Israel, de la novela *La zarpa de la Esfinge*, del mismo autor, aunque mujer, tiene algo de hombre, «con sus senos breves, andróginos», que, como el propio autor de la novela, se enamora de un torero que muere de una cornada»³⁵.

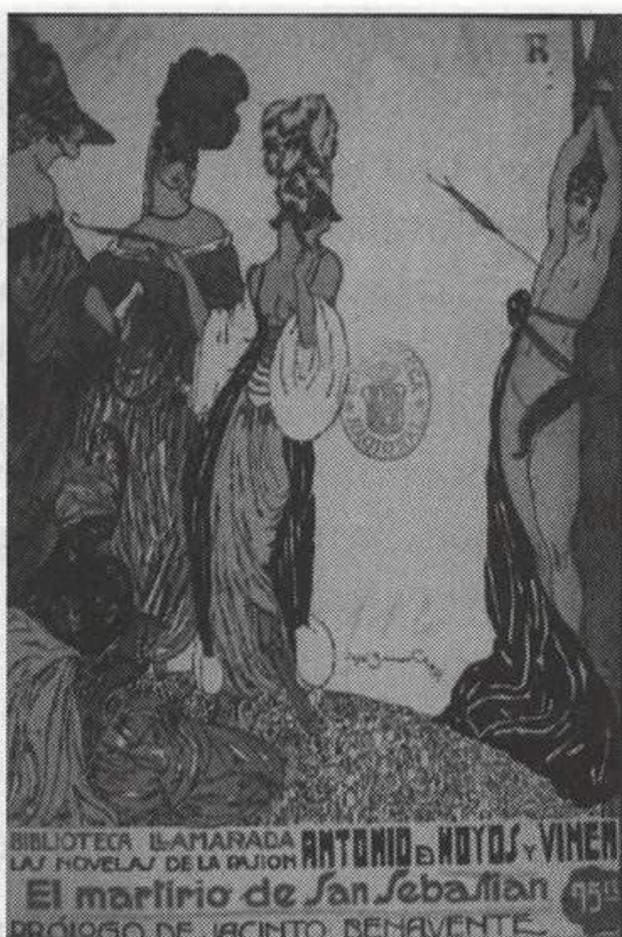
El efebismo

El efebismo ha sido tradicionalmente una imagen definitoria de la ambigüedad sexual tanto porque —se supone— se trata de una etapa transitoria hacia la definitiva caracterización de la sexualidad en su aspecto externo como, sobre todo, porque, convencionalmente, los objetos de deseo apetecidos por hombres —sean hombres o mujeres— han sido figurativamente descritos, en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, con los rasgos suaves de la adolescencia.

Existen tantos ejemplos en la cultura figurativa occidental de la asociación del efebismo con la ambigüedad sexual que cuanto aparece en la literatura erótica no deja de conformar un episodio más. Pero lo que quizá resulta más interesante anotar es que, incluso cuando las mujeres protagonizan el deseo sexual y, por consiguiente, «se comportan» como hombres, sus objetos de deseo poseen rasgos efébcos, lo cual es utilizado por el escritor y el ilustrador para profundizar en la ambigüedad. Por ejemplo, Silverio, del que está enamorada una puta en *El martirio de San Sebastián*: «Frágil, de una ambigüedad de efebo griego o de egipcio Ganimedes; el rostro barbilampiño, la boca como un irónico trozo de coral; por ojos, dos triangulares esmeraldas; la frente estrecha, bajo la avalancha de cabellos negros, Silverio hubiese sido, en remotos tiempos, copero de los dioses, o favorito de los emperadores o paje de las reinas. Ahora, en la Barcelona del siglo XIX, Silverio era, lisa y llanamente, un criado de mancebía de baja estofa. Tenía gestos menudos, pueriles y

³⁴ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 13. Portada de Zamora.

³⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., p. 104. Portada de Juez.



Zamora: Portada para *El martirio de San Sebastián*, de Antonio de Hoyos (1917).



Retana: Portada para su novela *Las locas de postín* (c. 1922).

ondulantes a un tiempo, voz suave y cantarina, y en toda su persona un hermafroditismo a la vez literario y canalla»³⁶.

También, Alberto Reyna —una especie de *alter ego* de Álvaro Retana, protagonista de varias de sus novelas—, enamorado de una mujer misteriosa en *El Escapulario*, es literariamente caracterizado con «una mezcla absurda de hombre, niño y adolescente... muy mimado por las hijas de Eva y engalanado con todos los vicios que dan ellas, aunque susurrábase que también poseía los que ellas no dan y los que ellos no ostentan»³⁷.

Julio, el chapero que se convierte en amante de la lesbiana Amalia en la novela de Retana *Los ambiguos*, está caracterizado, tanto plástica como literariamente, como un ambiguo efebo. La protectora le recrimina que hace demasiado ejercicio y se va a poner hecho un hombre: «Amalia le ponía sus ropas a Julito para andar por casa, y éste, dócil y contagiado de la perversidad de ella, se dejaba poner camisas de seda y zapatos de tacón alto, y se abandonaba lánguidamente en los brazos de ella, como si fuera realmente el macho de la pareja»³⁸.

Frecuentemente, la belleza masculina va asociada al efebismo y, en consecuencia, a la ambigüedad. En *La dama de Luxemburgo*, también de Retana, René de Boisberty, «aquel adolescente que, por exceso de perfecciones físicas, resultaba un tanto femenino», despierta las pasiones de Paolina Bonaparte, entonces viuda del general Leclerc, a pesar de sostener «el criterio de que los hombres deben ser muy hombres y las mujeres muy mujeres»³⁹.

La afectación

La descripción de un ambiente sofisticado, lujoso y exquisito, pero, al propio tiempo, en exceso recargado y ostentoso, suele preceder a la caracterización de aquellos varones en quienes se detectan rasgos de femenina afectación, en una simplista identificación entre el gusto por determinadas decoraciones y los deseos sexuales más íntimos. Así era, según parece, el propio entorno de Antonio de Hoyos, a tenor de lo escrito por César González Ruano: «Tenía una casa impresionante, con

³⁶ Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 14-16. Portada de Zamora.

³⁷ Madrid, Publicaciones Prensa Gráfica, 15 de abril de 1922, p. 25. Ilustraciones de Zamora.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 29-30.

³⁹ Madrid, colección La novela de Hoy, 1925. Ilustraciones de Antonio Juez.

mucho truco literario, viejas estofas y damascos en grandes sofás modernos; una buena biblioteca encuadernada en negro, con la corona de marqués en oro; tallas antiguas, grabados vagamente eróticos, máscaras chinas, un gran retrato suyo pintado por Beltrán Massés, esmaltes, hierros forjados, tapices orientales, vitrinas cargadas de ídolos y bibelots»⁴⁰. En parecidos ambientes –supuestamente afeminados– viven los ambiguos de sus novelas. Del de Tulio Ponzano, protagonista de *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, se dice: «El despacho (que más que de tal tenía de *boudoir* de mujer elegante) respondía a maravilla a la complejidad espiritual de su dueño»⁴¹, de manera que llega a asociarse, incluso, el ambiente con los aspectos más profundos de la personalidad.

En *Las «locas» de postín*, por donde desfila el más variado repertorio de homosexuales «años veinte», Álvaro de Retana comienza describiendo la habitación de Rafaelito Hinojosa de Cebreros, el hijo mayor de los marqueses de Albareda: «Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad: la cama turca, recorrida por una piel suntuosa; los frágiles muebles, de maderas claras; el tocador, rebosante de productos de perfumería; los visillos del balcón, de tul plegado, con aplicaciones de encaje; la lámpara, de seda blanca; las cortinas, de florida cretona; la alfombra mullida, y los innumerables *bibelots* repartidos con estratégica elegancia». Rafaelito reúne todos los ingredientes del ambiguo, desde el efebismo a la afectación femenina: «confesaba veinte años desde hacía siete, y podía mantener impunemente su afirmación, debido a que la garra del tiempo no había querido profanar la ambigua belleza de su rostro, demasiado delicado de facciones para no resultar equívoco... un pesado adolescente blanco y rubio, de ojos intensamente azules, siempre entornados, como sumidos en un sueño voluptuoso; y contribuían a afirmar su femineidad la nariz fina y recta... la boca de labios encendidos y golosos, que mostraban al sonreír dos hileras de diente impecables... era un lechuguino de regular estatura, y solía vestir con tan inconfundible extravagancia, que más de una ocasión había provocado conflictos callejeros... era un pseudo hombre que, no obstante su odio cordial a las mujeres, vivía exclusivamente de imitarlas y para imitarlas... hablaba indefectiblemente en femenino»⁴².

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 85.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 35.

⁴² Madrid, Biblioteca Hispania, s.a., pp. 18-21. Portada de Retana.

En efecto, toda la literatura erótica tendió a asociar ineludiblemente la inversión sexual del varón con la apropiación de caracteres femeninos⁴³. Incluso en la realidad, Javier Rioyo describe a Antonio de Hoyos «con tacón alto como una señora» junto a «su inseparable novio y “celestina” el bello y afeminado Luisito Pomés»; y aún añade: «ese chico bonito... de cara cuidada como una señorita y sin el cual el aristocrático sordo no podría hacer sus conquistas»⁴⁴.

Por consiguiente, toda afectación resulta, inevitablemente, siempre sospechosa. En la novela *La curva peligrosa*, cuando se duda de la orientación sexual de Leonardo, Hoyos pone en boca de uno de los personajes: «¡Un hombre que se maquilla, usa *rimmel* y *La nuit d'amour* de Coty, que usa kimonos e interiores rosas y malvas!... Yo no me meto en nada, no me asusto de nada, pero un hombre debe ser un hombre»⁴⁵.

Siempre el kimono. En efecto, el kimono parece ser que constituía un «paradigma» clarificador de la ambigüedad sexual. En *Bestezuela de placer*, de Artemio Precioso, se describe así a Maximino: «Calzaba el modisto unas chinelas de raso de alto tacón y medias de color perla, que modelaban la musculosa pantorrilla, visible por la abertura del kimono que vestía, un holgado kimono femenino, de seda azul, en el cual aparecían bordados con vivos colores pájaros exóticos y frutos tropicales»⁴⁶.

En el extremo de la afectación estaba la consideración del varón sexualmente ambiguo como una mujer. El protagonista de *Una pobre vida* exclama apesadumbrado: «¡Soy una mujer..., una mujer con apariencia de hombre!»⁴⁷. Sin embargo, es curioso que, en las ilustraciones de la novela, se mantenga siempre la apariencia de varón, salvo de niño, ocasión en la que aparece como niña, según se ha visto.

En *La curva peligrosa* de Antonio de Hoyos varios homosexuales son caracterizados como mujeres: Angelito, que se mira «en un espejo de bolsillo con coquetería de *cocotte* proveyta (y) se pinta un ojo sin convicción»; Juan, «por mal nombre Jeanne d'Albret, que entraba

⁴³ Sobre la posibilidad de interpretar como transformistas del sexo las imágenes femeninas de Alvaro de Retana, véase mi trabajo: «¿Falleras *art déco* o *drag queens*? Alvaro de Retana y la iconografía del transformismo», XI CEHA, *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 16-19 de septiembre de 1996 (en prensa).

⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 312 y 330.

⁴⁵ Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, p. 95.

⁴⁶ Recogido por Litvak, *op. cit.*, pp. 149-174. Véase también, de Artemio Precioso, *A besos y a muerte*, Madrid, Renacimiento, 1927. Sin ilustraciones, portada de Milans.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 44.

envuelto en su pelliza»; o Maurice Longchamps, «que pese a sus manos de cocinero y sus pies de mozo de cordel, vestía de... ¡reina de Saba!»⁴⁸. También Juan Galán, que aparece en *Las lobas de arrabal*, del mismo autor: «el dibujante que allá en su tierra de Cáceres era el inquietante sucesor de Rops, y que pintado... tenía dengues de preciosa ridícula»⁴⁹.

En *Los extravíos de Tony*, de Retana, el protagonista habla de dos compañeros de colegio: «En mi vida vi dos chicos tan raros. ¡Si parecen dos niñas! ¡Anda, y el uno se da polvos! ¡Y el otro también...! Cualquiera diría que son dos duquesas versallescas»⁵⁰.

Los homosexuales que desfilan por la novela de Retana *A Sodoma en tren botijo* hablan, se comportan y parecen, a todos los efectos, mujeres (?). El marqués de Pijo Infante responde, cuando se le pregunta si va a ir a la capilla pública de Jueves Santo: «Ya lo creo; muy frívola y muy mona, con mi traje de miriñaque de tul negro, mi peineta de concha, mi mantilla de encajes y mi rosario de nácar». En general tienen apelativos femeninos, como la Mery, «algunas veces castizamente María», Mari-Pepa Andrés, «pseudo-mujer de voz gangosa, cuarentona, cómicamente amanerada, fea como un besugo», o el conde de Estrechez, «a quien sus íntimos llamaban Clara Bow por la simpatía que reservaba para la marina»⁵¹.

No todo es lo que parece, sin embargo

A pesar de cuanto se ha dicho, en la novela erótica la inversión de los papeles o prácticas sexuales no es, al menos genéricamente, sinónimo de homosexualidad, aunque lo sea de perversión. En la novela *Por qué engañan ellas*, de Artemio Precioso, habla Teodora Moreno: «Mi marido, a los treinta y cinco años, era todo un “excelentísimo señor”... Durante el noviazgo nada dejó traslucir de sus aberraciones. Pero en la primera noche de bodas, en el coche-cama del expreso de Sevilla a Madrid, ya manifestó sus primeros extravíos. Despreciando el más rico tesoro de una virgen, el desgraciado quería inaugurar el templo por el polo opuesto, y mal lo hubiese pasado yo si, por fin, no le digo: “¿Es

⁴⁸ Madrid, Biblioteca Hispania, 1925, pp. 95 y 105.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ Biblioteca Hispania, s.a. Ilustración de A. Delgado en portada.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 12 y 18.

que yo me he casado con un... hombre del revés?»⁵². No obstante, eso es razón para abandonarle.

También se juega intencionadamente con la afectación con objeto de generar dudas, pero, a veces, éstas se resuelven inesperadamente. Un hermano de Perico Aldecoa, amante de *Paquita la caprichosa*, en la novela homónima de Retana, parece un afectado y, en consecuencia, un invertido: «A los de la familia nos trae desesperados, porque nos gustan las mujeres muy mujeres y los machos muy machos, y figúrate lo que supone tener en casa un hermano que no se sabe si es carne o pescado». Sin embargo, Paquita se propone hacerlo un hombre y, para su sorpresa, «el aparente androginismo de Joaquinito desaparecía ante aquel alarde de virilidad, que superaba a cuanto la fantasía más desordenada pueda imaginar»⁵³.

Por consiguiente, es posible concluir que, en la literatura erótica, la apariencia de los personajes constituye una fuente de información indispensable para que el lector construya sus hipótesis narrativas, a veces parcial o radicalmente transformadas por las ilustraciones, antes de que la trama real sea finalmente desvelada a lo largo de la lectura. Es intención constante de los autores, no obstante, alterar con todo tipo de equívocos —tarea en la que las imágenes también cumplen eventualmente un papel— esas apariencias, con objeto de generar permanentemente la incertidumbre necesaria para quebrar los convencionalismos sexuales estereotipados de los géneros.

⁵² Madrid, Talleres Poligráficos, 1932, pp.182-183. Sin ilustraciones.

⁵³ Madrid, Biblioteca Hispania, colección Afrodita, s.a., pp. 120 y 129. Portada de Solans.