

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO	13
CAPÍTULO 1. <i>Piarum Aurum Offensiva</i> : la obscenidad en los textos fundacionales inquisitoriales y en los <i>Estragos de la lujuria</i> del padre Arbiol (1726)	27
CAPÍTULO 2. El imperio genital: misoginia y falocentrismo en la anónima <i>Carajicomedia</i> (1519) y el <i>Arte de putear</i> de Nicolás Fernández de Moratín (1775-1777)	67
CAPÍTULO 3. ‘Los expertos putañeros’: legados y desencuentros en las <i>Décimas a las prostitutas de México</i> de Juan Fernández (1782-1785) y las <i>Fábulas futrosóficas</i> atribuidas a Leandro Fernández de Moratín (1821-1824)	117
CAPÍTULO 4. La sexualidad clerical: el sexo y lo sagrado en <i>Jardín de Venus</i> de Félix María de Samaniego (1782) y los sones novohispanos “Chuchumbé” y “Jarabe gatuno” (1766 y 1802)	151
CAPÍTULO 5. Disfemismos y eufemismos: lo erótico y lo pornográfico en <i>Perico y Juana</i> de Tomás de Iriarte (1804) y los <i>Besos de amor</i> de Juan Meléndez Valdés (ca. 1780)	207
EPÍLOGO	239
BIBLIOGRAFÍA	251

PRÓLOGO

LA OBSCENIDAD Y LA CENSURA EN LA POESÍA DE ESPAÑA Y LA NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

En 1642, en el *Manuale qualificatorum Sanctae Inquisitionis*, el inquisidor italiano Giovanni Alberghini definió la proposición *piarum aurum offensiva* u “ofensiva a los oídos piadosos” como aquella que atentaba literalmente contra el cuerpo de la cristiandad. Si bien en su *Manual* muchas de las proposiciones que clasificó entraban en el terreno de la herejía (por ejemplo, la apostasía o renuncia a Dios), otras, como la “ofensiva a los oídos piadosos”, eran más elusivas. La proposición “ofensiva a los oídos piadosos” a menudo se acompañó de otros adjetivos como “escandalosa”, “provocativa” y, sobre todo, “obscena”. Lo “obsceno” es un concepto igualmente elusivo, pues, por su etimología, tiene una significación doble que comprende aquello que debía salir de escena (*obs-scaena*) o lo que se desechaba por sucio o por estar relacionado con el cieno (*obs-caenum*) (Abramovici 2003).¹ Los censores inquisitoriales usaron estos y otros adjetivos para designar textos que, por su contenido, consideraban dignos de censura. Especialmente durante el siglo XVIII, la censura inquisitorial utilizó los calificativos de ‘obsceno,’ ‘provocativo’ y ‘ofensivo a los oídos piadosos’ para designar textos de contenido sexual.

Como ha argumentado Lynn Hunt en *The Invention of Pornography*, el Siglo de las Luces fue el siglo de la pornografía, una centuria en la cual se desarrolló vigorosamente una tradición literaria en Francia e Inglaterra que se centraba en la representación del sexo (1993). Hunt rompe con una tradición que argumentaba que no podía hablarse de “pornografía” en el siglo XVIII, ya que esta era un constructo del XIX.

¹ En el *Diccionario de Autoridades* (1737) “Obsceno” se define como “adj. Impuro, sucio, torpe y feo. Viene del latín *Obscoenus*, que significa esto mismo” (8).

Pero el término “pornografía” ya circulaba en obras de la época, en conexión con el sexo mercenario, específicamente en *Le pornographe* de Rétif de la Bretonne (1769), que promovía una reforma de la prostitución parisina. Expandiendo a Hunt, es posible ver que la pornografía del XVIII no solo se interesaba por el sexo prostibulario sino por el sexo *in extenso*, en específico el sexo no doméstico y no reproductivo, o lo que en el vocabulario de la época sería la *simple fornicatio*. *Ofensiva a los oídos piadosos* analiza una veta específica de textos que representan esa *simple fornicatio* y que podrían llamarse pornográficos—aunque otros críticos los han llamado eróticos (Gies 2016, Palacios Hernández 2006).² A diferencia de Hunt y otros académicos, como Julie Peakman (2003), Robert Darnton (1996), James G. Turner (2003) o Jean Christophe Abramovici (1996), quienes se centran en la experiencia europea, mi estudio se centra en el legado que tuvo la literatura en lengua española en la producción pornográfica europea del XVIII. En este sentido, estas líneas dialogan con la obra de críticos como Emilio Palacios Hernández, Philip Deacon, David T. Gies y Mehl Penrose, entre otros. Ahora, es necesario en el parangón de la pornografía europea (mayormente italo-anglo-francesa) y la española, establecer una diferencia y esa es que la literatura de contenido sexual en Italia, Francia e Inglaterra circuló sin mucha oposición (con la ocasional censura), mientras que en España —a causa de la Inquisición— esta literatura no pudo ser impresa, no circuló (más allá de la esfera subterránea) y no tuvo *bestsellers*.³ Sin embargo, no por eso dejó de escribirse. Al contrario, la censura es tizón del ingenio y el presente estudio ofrece los textos más representativos de esa veta producidos dentro del imperio español. Abunda la poesía manuscrita, la cual —a diferencia de las novelas—

² Me concentro en la sexualidad heteronormativa o heterosexual. Sobre lo *queer*, véase Penrose 2014.

³ En Francia aparecen desde el siglo XVII novelas de contenido sexual que se volvieron clásicos como *L'école des filles* de Michelle Millot (1655), *Aloysia ou L'académie de dames* de Nicholas Chorier (1660) o *Venus dans le cloître* del abate de Prat (1672). En 1748 tanto en Francia como en Inglaterra aparecieron dos *bestsellers* fundacionales de la pornografía dieciochesca: *Fanny Hill* de John Cleland y *Thérèse philosophe* de Jean Baptiste de Boyer. En España no aparecen ni novelas ni tratados seculares, como *Aristotle's Masterpiece* (un tratado ginecológico). Hay, sin embargo, un tratado religioso llamado *Estragos de la lujuria y sus remedios* del padre Antonio Arbiol (1726) que figura en este estudio.

por su naturaleza breve y accesible, podía ser copiada, circular de mano y evitar una primera censura.

Recurriendo al archivo y al lente inquisitorial, este estudio analiza casos en los cuales el calificativo de “obsceno” u “ofensivo a los oídos piadosos” se aplicó a la poesía, con el fin de elucidar qué se entendía (y que se entiende aún) como ‘obsceno’. Me centro en casos que muestran, por un lado, la producción literaria y por el otro, su persecución inquisitorial. En el primer corpus figuran obras de contenido sexual de los escritores más renombrados de la Ilustración española, pues ellos cultivaron esa veta que, como nota Tomás de Iriarte, “no debía imprimirse” (1804). Aquí aparecen Nicolás Fernández de Moratín, con su *Arte de putear* (1775-1777); su hijo Leandro, con las atribuidas *Fábulas futrosóficas* (1824); Félix María de Samaniego, con su *Jardín de Venus* (1782); Tomás de Iriarte, con su “Perico y Juana” y sus *Poesías lúbricas que no deben imprimirse* (1804); y Juan Meléndez Valdés, con *Los besos de amor* (1780). Por otro lado, en el discurso inquisitorial me concentro en una veta específica que es la censura literaria (y que en este periodo incluía también el control de las proposiciones e imágenes), en específico, la censura de la literatura considerada ‘obscena’. El archivo inquisitorial en este rubro abarca un conjunto de textos, en el cual aparecen denuncias, sumarias, correspondencia, notas o censuras teológicas, dictámenes, edictos e Índices de Libros Prohibidos (de 1559 a 1873) (Pallares 1951, Defourneaux 1973 y Márquez 1980).

Este estudio establece asimismo una mirada trasatlántica que mira España y la Nueva España. Primero, porque la primera sería incompleta si no se tuviera en cuenta la perspectiva trasatlántica imperial. España, en el siglo XVIII, no solo era la península, sino todo un imperio. Aunque una mirada completa implicaría analizar, junto a los textos peninsulares, todos los textos coloniales y sus respectivas censuras, ese trabajo —si bien sumamente interesante— no es mi objetivo. Tan exhaustiva investigación abundaría en detalle, pero carecería de análisis. Más que ser exhaustivas, estas líneas se proponen, a través del análisis de la casuística censoria, teorizar la relación de convivencia que se cierne entre la censura y la obscenidad. En esta teorización, la perspectiva trasatlántica, circunscrita a la Nueva España como bastión de la empresa colonial, es útil para establecer continuidades y discontinuidades.

Por ende, este trabajo incluye, junto a lo que considero el canon de la pornografía peninsular, obras novohispanas que, a diferencia de las

peninsulares, no se atribuyen a grandes escritores, sino que son anónimas y populares. Así aparecen las *Décimas a las prostitutas de México* del pseudónimo Juan Fernández (1782-1785) y las canciones o “sones de la tierra” novohispanos llamados “Chuchumbé” (1766) y “Jarabe gatuno” (1802). Estos sones se consideran hoy los antecesores del son jarocho en el México contemporáneo, una tradición musical, poética, dancística y performativa que tiene un impacto que es local, nacional y global (Alcántara 1998, García de León 2002, Deanda 2007). Esta tradición, como muchas otras en México, se originó en la Nueva España, durante la segunda mitad del Siglo de las Luces, cuando hubo una sonada campaña inquisitorial en contra de cancioncillas compuestas por las castas y bailadas en fiestas semipúblicas, semiprivadas llamadas fandangos. Al comparar las dinámicas censorias en la península y en la colonia emergen distintas políticas de regulación cultural ejercidas por la Inquisición y la monarquía, más permisivas en la metrópoli y más restrictivas en la periferia. Este acercamiento ofrece un panorama más comprensivo de la literatura y la censura y busca descolonizar la mirada a menudo nacionalista de los estudios dieciochescos en lengua española.

Una vez delimitado mi corpus, me interesa describir el método por el cual analizo, por un lado, la poesía y por el otro, el texto jurídico-religioso que es la censura inquisitorial. En ambos textos, analizo las estrategias discursivas que desplegaron la poesía y la censura para expresar e interpretar temas sexuales. Estas estrategias me permiten entender los espacios comunes entre las políticas y las poéticas de la obscenidad y la censura o la constante yuxtaposición de sus agendas ideológicas y de su *savoir faire* o práctica escrituraria. Este tipo de análisis desvela relaciones de complicidad y desencuentro que se ciernen entre estos términos, a menudo considerados antagónicos. Estas relaciones son de complicidad porque el texto inquisitorial es co-dependiente de la obscenidad, pues la censura cita, analiza y conserva la obscenidad. Además, lo obsceno ‘contamina’ y coopta el discurso legal-eclesiástico, volviéndose su matriz generadora. Junto a estas complicidades, aparecen numerosos desencuentros, pues la constante en los casos es la persecución de los censores eclesiásticos (en su totalidad, hombres) en contra de los escritores ‘obscenos’ (en su mayoría, hombres). Esta lid se intensifica cuando los ‘obscenos’ recurren a estrategias como la diseminación informal de manuscritos o el uso del anonimato para escapar la censura, mientras que los censores refuerzan la prohibición por medio de interrogatorios e, incluso, prisión.

Ofensiva a los oídos piadosos se enfoca en la relación de desencuentro y complicidad que se establece entre la obscenidad (como tema y discurso) y la censura (como práctica social, cultural, legal y religiosa). Para acceder a esta complicada relación, superpongo los ejes de la política y la poética, porque ambos son regímenes que se interesan por la representación. Al analizar las políticas de la literatura considerada 'obscena', se evidencia que estas raramente difieren de las políticas censorias. Todo lo contrario, tanto las políticas de la poesía 'obscena' como las del censor coinciden en reforzar la misoginia y el patriarcado hegemónicos —entendiendo aquí hegemonía en el sentido de Antonio Gramsci, como una fuerza coercitiva e ideológica que impone una visión del mundo sobre las clases dominadas (*Notas* 72). Ya Michel Foucault en *La historia de la sexualidad* destronó el mito de que el discurso sobre el sexo era subversivo solo por hablar de sexo (1976). Como notó Foucault, el discurso sexual también puede ser un medio de control del cuerpo y el conocimiento. En los casos que analizo, el discurso 'obsceno' y la censura no solo refuerzan la hegemonía patriarcal, sino que instalan ese "ethos de violencia sexual" que ha teorizado Patricia Hill Collins en *Black Sexual Politics* (2004). Este ethos puede definirse como un *zeitgeist* o visión del mundo en el cual el acto sexual y sus distintas expresiones se convierten en un vehículo para ejercer dominio y resolver conflictos de clase, género, raza o etnia.

Ahora, si las políticas de la obscenidad y la censura no son contrarias, ¿en dónde radica su antagonismo? En mi perspectiva, el antagonismo se funda en la capacidad que tiene la obscenidad de anticipar su censura y crear un choque estético que simbólicamente amenaza con desestabilizar el *statu quo* y la hegemonía. En "Politique de l'écriture", Jacques Rancière considera que tanto el arte como la política son formas de distribuir el mundo sensible (37). El arte, dice Rancière, "suspende las coordenadas ordinarias de la experiencia sensorial y rediseña la red de relaciones entre espacios y tiempos, entre sujetos y objetos, entre lo común y lo singular" ("Politique" 39, mi traducción). Al redistribuir el marco de la representación, el arte deviene político "por el tiempo y el espacio que instituye y la manera en la cual enmarca ese tiempo e inhabita ese espacio" ("Politique" 37, mi traducción). Al redistribuir el afuera y el adentro de la escena y establecer relaciones entre los elementos de la misma, el arte es capaz de subvertir el *statu quo*, bien de manera frontal, bien subrepticia.

Una de las maneras por medio de las cuales el arte subvierte el espacio hegemónico es la del choque estético. Rancière considera que ese choque “se supone que provoca una ruptura en nuestra percepción, desvela una secreta conexión de cosas escondidas detrás de la realidad cotidiana” (“Politique” 66, mi traducción). Las obras que ‘chocan’ a menudo reúnen elementos que se consideran antitéticos o dispares. Los poemas que analizo abundan en el ‘choque’ pues mezclan las prostitutas y el neoclasicismo, la sexualidad y lo sagrado, y traen a escena objetos sexuales (las partes del cuerpo), personajes sexualizados (los clérigos), actos (la masturbación, etc.) o sexualidades (como la clerical o la ‘sodomita’) que normalmente se encontraban fuera de escena.⁴ La presencia de estos elementos resulta ‘chocante’, especialmente para quienes consideran tener ‘oídos piadosos’. Su irrupción en la esfera pública es política porque tiene el poder de instalar discusiones sobre la sexualidad, el deseo, el placer y el imaginario o representación sexuales. El choque tiene el poder de hacernos reconceptualizar el estado de cosas de lo hegemónico y lo marginal.

Aunque Rancière destaca la ‘conexión secreta’ que se revela en el choque, no ahonda en la misma. Por mi lado, concibo que lo que desvela el choque estético es la violencia, una violencia sistémica constitutiva del tejido social, una violencia que es base de y que justifica la organización jerárquica. Esta violencia separa de manera arbitraria (aunque naturalizada por la hegemonía) los elementos en lo alto y lo bajo, y le otorga primacía a lo hegemónico sobre lo marginal. Desvelar esa violencia es esclarecedor y emancipador. Es una toma de conciencia. Hay, por tanto, un peligro en que esa violencia se vuelva —como el poder— aparente. Si la violencia se muestra o sobreexpone (es decir, si se ve la ‘obscenidad del poder’) el orden social súbitamente se desnaturaliza y aparece como artificial y arbitrariamente impuesto.

Ofensiva a los oídos piadosos toma el choque como el punto de partida para trazar una *poética de lo obsceno*, en la cual aparecen tropos específicos, como la hipérbole, la metonimia y el disfemismo o grosería. Paralelamente, analizo el discurso censorio y los mecanismos textuales que despliega —muchos de ellos similares a los ‘obscenos’. Al esbozar lo que llamo *la poética de la censura*, señalo la dependencia del discurso censorio con el obsceno y su enorme volatilidad. En el

⁴ En el periodo premoderno, la homosexualidad era un pecado llamado sodomía y entraba en el rubro de los pecados contra natura (Penrose 2014, Tortorici 2018).

discurso académico, mucho se ha analizado la violencia que impone el discurso jurídico, pero poco o nada se ha hablado de su violencia emocional. El jurista Robert Cover analizó el efecto violento que tiene el discurso legal en el cuerpo de las personas (1986). Siguiendo a Cover, Judith Butler calificó la ley de ‘excitable’ por su capacidad de crear acciones en el espacio de lo real (1997). Junto al discurso “excitable” que es la ley, encuentro en el discurso censorio un discurso “excitado” que manifiesta una exaltación de las emociones. El discurso jurídico (en este caso, jurídico-religioso) está diseñado para ser neutral y volverse institucional, pero el discurso censorio va a contracorriente de este objetivo pues muestra emociones a flor de piel. La irritabilidad, desesperación u obsesión que muestra el censor en su discurso evidencia el efecto que tiene la obscenidad en su psique y su cuerpo. Al analizar la ira en los textos legales eclesiásticos, enfatizo sus emociones que, junto con estrategias como la cita, el eco o la apropiación, forman la *poética de la censura*.

Este libro teoriza, en suma, las poéticas de la censura inquisitorial y de la poesía de contenido sexual en la España imperial del siglo xviii. No hay hasta ahora un libro que se centre en esta veta periférica y a menudo desautorizada y, sin embargo, como notan los editores y colaboradores de *Pornographic Sensibilities* (2021), explorarla es urgente y relevante. Sobre la censura inquisitorial se ha escrito mucho, pero no hay un libro en específico que se centre en los textos de contenido sexual producidos y censurados en la España imperial. Los trabajos de Marcelin Defourneaux (*Inquisición y censura de libros en la España del siglo xviii*, 1973) o Antonio Márquez (*Literatura e Inquisición en España. 1478-1834*, 1980) incluyen, pero no se centran en este tema. Históricamente, la crítica en lengua española ha evitado abordar este tipo de literatura, como lo muestra la reticencia de los ‘padres’ de la filología española, Marcelino Menéndez Pelayo (1880) o Ramón Menéndez Pidal (1986). Pero en la segunda mitad del siglo xx, en España, Inglaterra y los Estados Unidos, aparecieron los artículos de Emilio Palacios Hernández, Philip Deacon, David T. Gies o Mehl Penrose, entre otros. Dentro de ellos, sobresalen los volúmenes de Gies, *Eros y amistad* (2016) y Penrose, *Masculinity and Queer Desire in Spanish Enlightenment Literature* (2014), en los cuales se compilan distintas perspectivas sobre el erotismo o lo *queer*.

El siglo xviii aparece como un elemento de distintas compilaciones como *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española* de

Ignacio J. Díez y Adrienne Leskier-Martin (2006, 2007), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana* de Pedro Provencio (2003), *El erotismo en las letras hispánicas* de Luce López Baralt y Francisco Márquez Villanueva (1995), o *Poesía erótica. Siglos XVI-XIX* de José María Díez Borque (1977). En contraste, la literatura de contenido sexual de los Siglos de Oro ha sido vastamente explorada en esos mismos volúmenes, así como *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro* de Patricia Marín Cepeda (2017), *Lasciva est nobis pagina. Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro* de Francisco Javier Blasco Pascual (2015), *An Erotic Philology of Golden Age Spain* de la misma Adrienne Laskier Martin (2008), *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (2000), y *Pornographic Sensibilities* de Chad Leahy y Nick Jones (2021). Analizar la literatura de contenido sexual en el imperio español durante el siglo XVIII no solo enriquece nuestra comprensión sobre la imaginación sexual (mayormente masculina) en el imperio y sus periferias, sino que también sitúa España dentro de esa tradición pornográfica europea que menciona Lynn Hunt, dentro de la cual a menudo desaparece, como muestra su ausencia en los trabajos de Robert Darnton, Julie Peakman, Joan DeJean, Jean Christophe Abramovici o Mladen Kozul.⁵

Asimismo, los estudios sobre la literatura del XVIII suelen enfocarse en las literaturas nacionales y no establecen puentes entre la metrópolis y sus periferias. En este sentido, *Ofensiva* establece un diálogo entre la crítica norteamericana, la española y la larga tradición mexicana que ha analizado la Inquisición, la lírica popular y la sexualidad en la colonia. En este rubro, vinculo los trabajos de María Águeda Méndez, Margarita Peña, Pablo González Casanova o Álvaro Alcántara, con la nueva corriente de *ethnopornografías* (término acuñado por Zeb Tortorici), en la articulación de prácticas e imaginarios sexuales en la colonia y frente la mirada inquisitorial.⁶ En general, este libro se dirige a quienes se interesan por las literaturas española y novohispana

⁵ En la mayoría de los estudios sobre literatura bien llamada 'erótica' o 'pornográfica' en la Europa del XVIII, España brilla por su ausencia, muchas veces porque los autores desconocen la lengua y la literatura o porque arguyen que la Inquisición impidió cualquier corriente de este género (Darnton 1996, Peakman 2003, DeJean 2002, Abramovici 2003 y 1996, Kozul 2011).

⁶ Peña 2000, Méndez 1997, González Casanova 1958, Alcántara 1998, Tortorici 2016, 2018 y 2019.

dieciochescas, la literatura erótica o pornográfica en lengua española y en el siglo xviii y a quienes se interrogan sobre las formas en las cuales se ha representado el imaginario sexual desde la literatura, la historia, la sociología, la psicología, los estudios de género y de las sexualidades y el nuevo campo de los *porn studies*.⁷ Al reunir las obras más representativas de la poesía de contenido sexual y el discurso legal eclesiástico, desde una perspectiva trasatlántica en el siglo xviii, *Ofensiva a los oídos piadosos* ofrece un primer análisis de un corpus extenso de poesías poco conocidas y que han estado en el cajón desautorizado de la literatura ‘picante’.

El libro se articula en tres vertientes: la literatura prostibularia, la que representa la sexualidad clerical y la que oscila entre lo erótico y lo pornográfico. Se divide en cinco capítulos y un epílogo. En el primer capítulo se definen la obscenidad y la censura; se teoriza sobre las relaciones que se ciernen entre ambas y se localiza la categoría de lo “obsceno” en los textos fundacionales de la Inquisición y la doctrina católica española. “*Piarum aurum offensiva*” arguye que lo “obsceno” como adjetivo sirvió para comprender y categorizar aquellos discursos que se centraban en el cuerpo (especialmente femenino), la sexualidad y, sobre todo, la sexualidad no-reproductiva (la prostitución, la simple fornicación, etc.).

Los capítulos segundo y tercero se centran en la literatura prostibularia. “El imperio genital” analiza *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín (1775-1777) como eco de la anónima *Carajicomedia* medieval (ca. 1519) en tanto ambas obras ofrecen lo que llamo la *por-notopia* (del griego *porné*, prostituta y *topos*, espacio) o la equivalencia entre el cuerpo prostituido femenino y la ciudad. En estas dos ‘por-notopias’ aparecen dos estrategias discursivas específicas: la localización geográfica de la prostituta y del burdel, y su registro numérico o censo prostibulario. Ambas estrategias buscan sujetar a la mujer ‘casquivana’ que es la prostituta en un momento en el cual su visibilidad irrumpía en el espacio urbano —en el medievo, con la aparición de la ciudad como muestra la *Carajicomedia*, y en el siglo xviii, con la formación de la metrópolis, como muestra el *Arte*—. Este capítulo

⁷ Fundado por Linda Williams, el campo de los *porn studies* goza hoy de una gran vitalidad. Junto a la obra de Williams (2004) y la revista académica también llamada *Porn Studies*, se ha establecido un campo específico que vincula la sexualidad, los medios, el género, la raza y la clase (véanse como ejemplos Tarrant 2015 y Taormino 2018).

también evidencia que las políticas del discurso ‘obsceno’ no difieren de las del censor, aunque su estética sí lo haga, especialmente cuando la poesía mezcla términos antitéticos (como el neoclasicismo y las prostitutas) y provoca ese choque que desvela violencias sociales. El tercer capítulo, “Los expertos putañeros”, analiza dos obras herederas del *Arte* de Moratín: las *Décimas a las prostitutas de México* (1782-1785), firmadas por el pseudónimo Juan Fernández y las *Fábulas futrosóficas* atribuidas a Leandro Fernández de Moratín (1824). Ambas reescriben el *Arte* o la *Carajicomedia*: las *Décimas*, al cumplir el ‘encargo’ de escribir sobre las putas coloniales ante la metrópoli y las *Fábulas*, al reescribir el legado patriarcal misógino e insertar nuevas sensualidades, menos violentas y, quizás, más equitativas.

El cuarto capítulo, “La sexualidad clerical”, analiza los ‘sones de la tierra’ novohispanos (1766-1802) y textos popularizantes como el *Jardín de Venus* de Félix María de Samaniego (1792), para contrastar la mirada del ilustrado que es Samaniego con la de las castas novohispanas, al respecto de la sexualidad clerical. En el ‘caso Samaniego’, me enfoco en su persecución inquisitorial y su poesía, que se interesó por describir las prácticas sexuales de los clérigos desde una perspectiva ambivalente, en la cual el humor se volvió el elemento desestabilizador de toda agenda política. Al respecto de los ‘sones de la tierra’ “Chuchumbé” y “Jarabe gatuno” (1766 y 1802, respectivamente), muestro la lucha que la literatura popular sostuvo con la Inquisición novohispana en el XVIII, pues denunciaba las prácticas sexuales de una clerecía que, aunque había hecho voto de castidad y elegido el celibato, ejercía una sexualidad rampante. Los sones novohispanos no solo denunciaron las prácticas de los individuos, sino la hipocresía de la Iglesia que, por un lado, quería controlar la vida sexual de la gente (castigando la bigamia, el amancebamiento o la simple fornicación) y, por el otro, hacía oídos sordos a los escándalos sexuales de sus representantes —especialmente, a la sollicitación de sexo en el confesionario, uno de los delitos más comunes y acallados de la época—. Al centrarse en el discurso legal eclesiástico, especialmente en el del padre Gabriel de la Madre de Dios, este capítulo teoriza la poética de la censura, o la forma en la cual el texto inquisitorial manifiesta el miedo a la excitación sexual y la excitación del miedo.

Finalmente, en el quinto capítulo, “Disfemismos y eufemismos”, se analizan los poemas *Perico* y *Juana* de Tomás de Iriarte (1804) y los *Besos de amor* de Juan Meléndez Valdés (1780), los cuales ofrecen dos modalidades en la representación del sexo en el siglo XVIII y principios del

xix. La primera modalidad es disfemística o pornográfica, propia del discurso obsceno, y busca chocar a la audiencia con artilugios como la hipérbole o el hiperrealismo. La segunda es eufemística o erótica y busca suavizar el discurso sobre el sexo usando estrategias como las circunlocuciones, las metáforas o las reticencias (Allan y BurrIDGE 1991). En este último capítulo me interesa esbozar las poéticas de la pornografía y de la erótica como dos poéticas que varían por su modo de representación pero que carecen de un valor ontológico y deben analizarse fuera de toda jerarquía. Finalmente, a manera de epílogo, el volumen ofrece un panorama del diálogo entre las poéticas y las políticas de la obscenidad y la censura y vincula las ideas exploradas en este estudio con problemas contemporáneos como el discurso del odio (*hate speech*), la cultura de la cancelación (*cancel culture*) y el porno.

La obscenidad no ha sido un tema fácil de insertar en la discusión académica. Herbert Halpert y Juan Rodríguez Pastor coinciden en mostrar las numerosas restricciones a las que se enfrentan los investigadores que intentan incluir lo obsceno en el canon. Rodríguez, por ejemplo, se lamenta del uso innumerable de puntos suspensivos tanto en las ediciones como en los artículos académicos y Halpert habla de los peligros de publicar ‘obscenidades’ y la necesidad de ‘distribuir-las’ en microfilmes o publicaciones especializadas (Rodríguez Pastor 2000, Halpert 1962).⁸ Al respecto, reconozco el inmenso privilegio de publicar sobre un tema que hace algunas décadas hubiera resultado demasiado controversial. Pero esa libertad no carece de ambages. Mi estudio se enfrenta, de entrada, a dos desafíos: el primero es la imposibilidad de definir lo obsceno y el segundo es mi propia moral, un factor que interviene, sin que yo lo advierta, en la concepción que tengo tanto de la obscenidad como de la censura.

En primer lugar, definir lo que es obsceno, como he dicho, es tarea ardua y elusiva. En *Différence et répétition*, Gilles Deleuze nos dice que es imposible aprehender cualquier objeto de estudio, por lo tanto, en lugar de preguntar qué es algo, hay que preguntar cómo deviene, cómo se forma, quién lo forma, cuándo, de qué modo y en qué lugar,

⁸ Halpert: “Como un folclorista, he intentado imprimir palabras ‘obscenas’ [...] pero después de la desafortunada reacción que tuvo un artículo que publiqué, por el cual perdí una oferta de empleo en una universidad del sur de los Estados Unidos, no creo imprimir de nuevo material de este tipo en una revista académica semi-popular” (192, mi traducción).

porque solo reuniendo los detalles contingentes de un evento llegamos a vislumbrar su devenir (169-216). En consecuencia, la única manera de acercarme a lo obsceno ha sido investigar las coordenadas de cada evento en el cual lo obsceno ha sido invocado. Esta aproximación me ha enseñado que la obscenidad es contextual e histórica, y que yo la contemplo desde la atalaya de mi tiempo y mi espacio.

Al definir lo obsceno en *L'érotisme*, Georges Bataille notó que “la obscenidad apunta al desorden que perturba el estado corporal del individuo y su posesión de sí mismo” (22, mi traducción).⁹ Según Bataille, lo “obsceno” habla más de la relación que tiene quien lo designa consigo mismo, que del objeto calificado como tal. Siguiendo esta lógica, reconozco que participo en la designación de lo obsceno y que esa designación refleja la relación que yo tengo con mi cuerpo, mi deseo, mi placer y mi sexualidad, así como con mis nociones (morales, estéticas) de qué debe ser o no representado o qué considero sucio o abyecto. Lo obsceno no solo me interpela, sino que ‘contamina’ mi discurso y su presencia, aunque ‘saneada’ en el registro académico, es de alguna manera transgresora. Por tanto, en tanto reacciono a la obscenidad, la censura también me determina. Dos tipos de censura acechan mi tarea: la primera se origina en el aparato represivo internalizado e inconsciente que es mi conjunto de valores (católicos, morales). La segunda es un gaje del oficio, ya que todo texto es el resultado de juicios de valor y la escritura es producto de un largo proceso de edición, censura y autocensura. En este rubro reconozco que este libro, aunque escrito durante más de diez años, está sujeto a un proceso de censura que me sobrepasa y escapa mi control. Probablemente lo mejor sea, de antemano, aceptar que he sido tanto obscena como censora. Censora, porque he respondido a la titulación de lo obsceno. Obscena, porque publicito lo que, según algunos, no debería decirse.

Pese a haber durado cuatro siglos, la censura inquisitorial no re frenó las distintas manifestaciones culturales que persiguió con tanto ahínco. Son precisamente los archivos inquisitoriales (los de México en el Archivo General de la Nación, los de España en el Archivo Histórico Nacional, los de Roma en el Archivo di Propaganda Fide, el Segreto y la Biblioteca Vaticana, así como los localizados en la Biblioteca del Trinity College en Dublín) el paraíso para los investigadores de lo

⁹ En francés: “l’obscenité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi” (22).

prohibido. Georges Bataille dice que lo prohibido no implica la ausencia de la trasgresión, sino una práctica bajo el signo de la trasgresión (*L'érotisme* 82, 242). Los censores saben que hay una práctica transgresora y lo único que le piden es que se invisibilice, que no se publicite ni produzca escándalo.

Los textos que analizo a continuación fueron el producto de un escándalo. La censura buscó por todos los medios contenerlos o hacerlos desaparecer, pero, como dice Ilan Stavans, aun en los regímenes más totalitarios la censura no es absoluta, así como la libertad —en los regímenes más democráticos— tampoco es absoluta: “la subyugación total es imposible, como la libertad completa es inalcanzable” (9, mi traducción). Stavans considera que la represión muchas veces fue la catálisis de la literatura, pues “la mejor ventaja que puedo identificar en el impacto de la censura es la sutileza. La censura es una máquina productora de metáforas” (19, mi traducción). Esta investigación ofrece un capítulo en la historia de la literatura en el imperio español que no se caracterizó por sus sutilezas, sino que, por el contrario, usó el lenguaje como un arma. Esta práctica transgresora no fue suprimida, sino más bien incentivada por una dinámica de represión que, bien en contra de sus deseos, no logró sino generar el discurso *ad infinitum*.