

Sobre la novela erótica: Vargas Llosa y Denzil Romero

PEDRO CARRERO ERAS *

EN la *Cambridge Concise History of English Literature* escrita por George Sampson y publicada en su versión castellana por Ediciones Pegaso hace ya varias décadas, se puede leer lo siguiente, como introducción al estudio de James Joyce y de David Herbert Lawrence: «Gran parte de la discusión acerca de Joyce y de Lawrence ha de descartarse por ajena totalmente a la literatura. Los escritores que describen funciones sexuales o digestivas en un lenguaje no admitido generalmente por la imprenta tienen asegurada una masa de adversarios que vociferan el nombre de la Moral, y otra, no menos numerosa, de defensores en nombre de la libertad. Pero las voces de unos y de otros carecen totalmente de valor como patrones de mérito». En nuestra época — se supone que menos victoriana y más permisiva que la que inspiró estas observaciones de Sampson— un género como la novela erótica ya no debería suscitar esas reacciones tan encontradas. Sin embargo, las suscita, pues el recelo social frente al tabú del sexo es tan viejo como la misma orilla del río, y así seguirá por mucho que cambien los hábitos y el signo de los tiempos. El reflejo de la vio-



Vargas Llosa.

lencia —por ejemplo— no suele originar en la opinión pública la misma reacción que el erotismo: por lo general, el espectador suele asumir como algo absolutamente normal las escenas más desgarradoras y de la peor calaña artística que nos ofrecen las películas y series televisivas —torturas, palizas, peleas, masacres, etc.—, mientras que un desnudo o una escena de cama no pasan tan desapercibidos y pueden llegar a provocar protestas y anatemas.

Como la literatura es también vida, el cronista se permite estas previas consideraciones extraliterarias —es decir, extratextuales— sobre la novela erótica que pueden servir para explicar sus repercusiones sociológicas, pero nunca, como bien se indica en la cita de Sampson, como pretexto para

* Madrid, 1946. Profesor de Literatura de la Universidad de Alcalá de Henares.

juzgar y valorar artísticamente una determinada obra. Es evidente que el asunto erótico es tan válido para construir una novela como cualquier otro: la bondad del relato dependerá —en éste como en los demás géneros— de la habilidad discursiva del autor, de su destreza lingüística y literaria, de la oportuna distribución de los elementos y episodios narrativos, etc.

Audacia y suspense del relato erótico

SIN embargo, la existencia de una mayor o menor audacia en la descripción de lo sexual es ya un detalle técnico que merece tenerse en cuenta. En este sentido —y sin olvidar la literatura clandestina o anónima de épocas pasadas presididas por el celo inquisitorial— está claro que tanto la narración erótica como el reflejo de lo erótico han evolucionado extraordinariamente desde hace menos de cien años en todo lo que se refiere a un lenguaje y una expresión cada vez más desinhibidos. Las descripciones más atrevidas de los naturalistas franceses y españoles resultan casi angelicales si se comparan con las de cualquier novelista de nuestra época. No avanza mucho más en lo que se refiere a ese aspecto la novela erótica o «sicalíptica» de las primeras décadas de este siglo —la de Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pedro Mata y otros—, aunque nadie les puede negar una gran carga de morbo, especialmente en lo que se refiere a la descripción del desnudo femenino. Pasajes como el que nos ofrece Zamacois en *Punto-Negro* cuando Matilde se desnuda enteramente y por primera vez ante los ojos de Antúnez —«Todo

apareció de pronto: piernas, vientre, senos, en una explosión de belleza, que sacudió los sensibles nervios del pintor con un estremecimiento brutal»—, quizá nos hagan hoy sonreír, pero entonces debían resultar demasiado fuertes para los principios morales y las apariencias de aquella sociedad, de forma que no es extraño que, con el tiempo, la actividad censora de la Dictadura de Primo de Rivera contribuyera, junto a otros factores, a la decadencia del género.

Nada de lo anterior es comparable, por citar un caso representativo, a la sinfonía erótico-barroca de Lezama Lima en *Paradiso* (publicado en 1966), cuando, por ejemplo, nos habla de las hazañas priápticas de Farraluque. El erotismo narrativo tiene ahí a una de sus figuras más señeras, pues el escritor cubano describe los detalles más vivos y naturalistas con su brillante y elaborada prosa cargada de insólitas combinaciones verbales, así como de toda una joyería léxica de metáforas, cultismos y tecnicismos. El detalle cul-



turalista, el dominio de un vocabulario preciso, la habilidad metafórica —que nunca llega a velar el objeto, sino que lo realza—, así como las alusiones mitológicas, serán algunos recursos estilísticos de los que se servirán los autores de relatos eróticos con cierta ambición artística. Combinarán, de esa forma, las mayores osadías descriptivas y los aspectos más crudos del asunto con la brillantez literaria y el eufemismo embellecedor de los juegos verbales.

En el plano arguniental y en la propia dinámica del relato, la novela erótica no se diferencia mucho de otros subgéneros narrativos. Así, podría hablarse del *suspense erótico* como uno de sus ingredientes más significativos. Al igual que sucede en cualquier narración de intriga, el autor trata de disponer el desarrollo de los acontecimientos con la suficiente habilidad como para mantener en vilo la atención del lector, que espera con especial interés el desenlace: es decir, ese momento culminante en el que se vienen abajo los siete velos y estalla el incendio erótico. A este efecto positivo del suspense se añade también, en las mejores obras, el que producen la sorpresa y lo inesperado. Y si todos estos recursos se combinan con el humorismo y con la ironía, se puede decir que el narrador tiene asegurado el éxito de su relato.

Vargas Llosa: la inocencia perversa

ES comprensible que en el postfranquismo haya surgido una colección de novela erótica como «La sonrisa vertical». Con ella se ha redimido un tema tabú que puede servir al escritor para alcanzar una alta calidad li-

teraria. Esa iniciativa de Luis García Berlanga y de la Editorial Tusquets no sólo es testimonio de lo lejos que queda ya, por fortuna, aquella censura, sino que, además, sirve de dignificación artística del erotismo frente a muchos productos de desecho y también frente al mal gusto o gusto dudoso que suele invadir los medios de comunicación hoy día — como la sexualidad hortera y bastardeada de vídeos y anuncios comerciales—, que debemos criticar en defensa, precisamente, del propio erotismo. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones y recursos temáticos, está obligado a distanciarse de la vulgaridad, y, en ese sentido, debe ser bien recibida una colección como «La sonrisa vertical»: con ello no pretendemos elogiar todos los títulos que componen esa colección —pues cada uno de ellos se merecerá un juicio distinto—, sino aplaudir la idea.

Tampoco sorprende que un autor como Mario Vargas Llosa —a su penúltima novela, *El hablador*, le dedicamos una atención amplia en el número 32 de esta revista— se haya decidido a publicar un relato en la citada colección. La novela, titulada *Elogio de la madrastra* (1), no defrauda las expectativas que siempre despierta una obra del escritor peruano, y en el momento de escribir este artículo disfruta de un primer puesto en la lista de libros de ficción más vendidos. Para caracterizar el significado de esa curiosa historia, creemos adecuada una definición como «la inocencia perversa» o, si se quiere, «la maldad candorosa» —es decir, un oxímoron, según la Retórica— pues todo el desarrollo argumental está conducido por la inquietante figura de Alfonsito —Fonchito—, el hijastro de doña Lucrecia, una cuarentona recién casada con un viudo y

(1) Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets Editores, colección «La sonrisa vertical», 1.ª ed., año de 1988.

en plena efervescencia erótica. Se plantea ahí el problema del efecto turbador, y casi podría decirse corruptor, de la inocencia y de la belleza, como fuerzas de la naturaleza frente a las que es inútil intentar resistir. El precoz despertar sexual de esa especie de querubín y la obsesiva pasión que siente por su madrastra sitúa el relato en los límites de la erótica-ciencia-ficción, pero ahí radica, precisamente, buena parte del humor y el ingenio de la historia. Con absoluto dominio de lo que antes definíamos como suspense erótico, el autor nos muestra la agitada evolución psicológica de doña Lucrecia, cada vez más confusa y conturbada ante las equívocas e insólitas muestras de efusión del niño —«¿Era posible que la caricia inconsciente de un niño la pusiera así? Te estás volviendo una viciosa, mujer» (pág. 20)— y ante el férreo asedio *voyeurista* al que la somete. Como era de esperar —y, si no, no habría relato erótico ni relato propiamente dicho— doña Lucrecia termina «sucumbiendo». Hay que señalar que Vargas Llosa describe ese paso —es decir, la unión física de los dos increíbles amantes— como un trámite y sin regodeo morboso alguno, pues más le interesa la situación emotiva del personaje femenino que cualquier otro detalle de tipo sexual. Una sensación de inocencia se apodera del ánimo de la mujer: «No sentía remordimiento ni vergüenza. Tampoco se consideraba una cínica. Era como si el mundo se plegara a ella, dócilmente» (pág. 145). Pero desde el fondo del mar azul de los ojos del niño siempre parece surgir un brillo protervo: «con esa mirada azul líquido bajo cuya superficie cristalina, inocente, a doña Lucrecia le parecía a veces adivinar algo perverso, como esas bestias tentaculares que anidan en lo

profundo de los paradisíacos océanos» (pág. 148).

Naturalmente, y mientras que no llegue el desenlace, el padre del niño, don Rigoberto, vive ajeno al torbellino que se ha desatado en su propia casa. El retrato que el narrador nos ofrece de esta figura masculina es uno de los mejores aciertos de la novela. Don Rigoberto es todo un feliz oficiante del amor y del erotismo, hasta extremos increíbles de narcisismo y culto a su propio cuerpo. Su relación erótica con doña Lucrecia —que le ama profundamente— es perfecta, de ahí que la entrada de Alfonsito en el triángulo resulte mucho más explosiva y más sangriento el batacazo final. Una cruel ironía se refleja en la pormenorizada descripción de su aseo personal y de sus abluciones, así como de sus estudiadas y laboriosas deposiciones matinales, que alcanzan niveles de antología en la línea escatológica a la que se referían las palabras citadas de Sampson. Ante el espejo del cuarto de baño, una vez puro por dentro y por fuera, don Rigoberto se dice a sí mismo: «Soy perfecto» (pág. 93), regodeo en la propia mismidad que no hay que entender, según se nos explica, como coquetería, sino como forma de atajar heroicamente los estragos que el paso implacable del tiempo produce en el organismo.

Fábula, mitología y pinacoteca

LA imaginación creadora de Vargas Llosa en esta novela no podía contentarse únicamente con exponernos la línea esencial de su argumento. Alternando con las secuencias de capítulos del asunto principal aparecen otros,

fuera del decurso cronológico, que toman como motivo algunos cuadros famosos pertenecientes a la colección secreta de don Rigoberto (da lo mismo, a efectos de ficción, que todos ellos se hallen en conocidos museos y colecciones particulares) y que le sirven a él y a doña Lucrecia de fantasía o recreación erótica, de suplemento a sus frenéticas coyundas. El y ella —sobre todo ella— se siente reflejados y recreados en los personajes de los cuadros, como Candaules, rey de Lidia, cuando enseña a su mujer —de enorme grupa— a su primer ministro, según el impresionante cuadro de Jordaens; como la sensual Diana tras el baño en el lienzo de Boucher; como Venus con el Amor y la Música en el famoso y morboso óleo de Tiziano. Cada uno de estos personajes hablan en primera persona, en un monólogo que puede ser trasplantado a la situación «real» de la novela. De esta forma, la fábula, la mitología y las bellas artes se combinan, ilustrándola, con la historia erótica de doña Lucrecia, don Rigoberto y Fonchito. Este último, al que se define en la novela como «diocesillo helénico» (pág. 151) tiene su expresión simbólica y mitológica en los cupidos y amorcillos que aparecen en los cuadros, y especialmente en el de la portada del libro (un detalle de la *Alegoría del Amor*, del Bronzino, que representa una escena igual a aquella tan turbadora en la que Alfonsito, en las efusiones de cariño, busca por primera vez los labios de su madrastra).

La clasicidad de los cuadros citados da paso a otros dos que pertenecen a este siglo y que sugieren otra nueva forma de mitología, una mitología menos idílica y más atormentada en la que el amor, la muerte y el infierno se dan la mano: el primero de estos

dos cuadros es de Francis Bacon, titulado *Cabeza I*, y el segundo es de Fernando de Szyszlo y lleva el título de *Camino a Mendieta 10*. Las líneas abstractas de estos cuadros y sus vagas referencias figurativas constituyen un mejor terreno abonado para la imaginación y la fantasía interpretativa. El de Bacon, que esboza una monstruosa cabeza vagamente antropomórfica o más bien de minotauro mutilado, da lugar a una revelación existencial del propio monstruo, con el que acaba de identificarse don Rigoberto. Este monólogo nos recuerda mucho las angustiosas confesiones de los seres sin nombre que nos hablan desde las páginas de la genial trilogía de Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, y, sobre todo, de esta última obra, donde también oímos el estertor agónico e inhumano de un ser informe reducido a un despojo. Ese monstruo, en la fantasía de Vargas Llosa, puede hacer el amor, pues su sexo es una de las pocas partes de su anatomía que—después de una explosión o de un atentado— le resta intacta. Ni que decir tiene que ésta es una de las secuencias más logradas del libro, al margen de su filiación beckettiana.

Por otra parte, en la figura horizontal del cuadro de Szyszlo, el enigmático e inquietante Fonchito cree ver a doña Lucrecia, como así se lo expresa en la cama tras el juego amoroso. Después, ella transmite a su marido —por supuesto, sin revelarle la fuente— ese mismo parecido a la hora de las fantasías erótico-pictóricas. Queda, así, don Rigoberto momentáneamente desconcertado (pues no se esperaba que viniera de su mujer una sugerencia tan atrevida, de manera que, tras el encuentro amoroso, exclama: «Cuánto has cambiado, Lucrecia.

Ahora no sólo te quiero con toda mi alma. También te admiro. Estoy seguro que todavía aprenderé mucho de ti» (pág. 153). El padre ha acusado recibo de una fantasía insólita que ni sospecha que procede de su hijo, fiel vastago suyo en esa habilidad para construir quimeras eróticas. Y así, aunque engañado, don Rigoberto es inmensamente feliz, si bien la causa de esa felicidad tiene un origen perverso. Todas estas circunstancias pueden explicar la falta de sentido de culpa de doña Lucrecia, pues el niño viene a ser como una prolongación del padre en ese lúbrico triángulo: la felicidad que obtiene de uno revierte en el otro.

El último cuadro de la serie — más concretamente un fresco, pues se trata de *La Anunciación*, de Fra Angélico— da pie a una secuencia o capítulo titulado «El joven rosado», es decir, en clara referencia al arcángel Gabriel tal y como figura en la citada obra. Quien habla ahora es la Virgen, que expresa sus temores por el destino que le acaba de revelar el enviado de Dios. Si las otras fantasías pictóricas eran interpolaciones o interrupciones con bastante carácter autónomo, esta otra secuencia se muestra todavía más independiente. Dentro del desarrollo narrativo, la aparición de este pasaje llega estratégicamente, pues nos hallamos en el desenlace del relato. Después de tanta turbulencia y del escándalo final, la Anunciación es un remanso de espiritualidad en el que se sumerge doña Lucrecia, esta vez ya no como complemento del entusiasmo erótico, sino como forma de justificación o explicación de lo que le ha ocurrido. Su sensación de culpa en ese momento es no haber tenido sentido de culpa. Aquí ya no se trata de una fantasía o alegoría erótica,

sino de una fantasía o alegoría moral en torno a la fascinación que ejerce la belleza, al margen de su posible efecto corruptor. Porque una interpretación del uso simbólico de esta pintura en el relato podría ser la siguiente: la perplejidad, sorpresa y admiración de María ante la aparición de Gabriel se corresponde con el mismo estupor conturbado de doña Lucrecia ante la belleza angelical de Alfonsito: «¡Qué hermoso era / el ángel / ! No debería decirlo así, pero lo cierto es que nunca había visto a un ser tan armonioso y suave, de formas tan perfectas y voz tan sutil» (pág. 182). En el momento más penoso —ahora que ha sido repudiada por su marido— Lucrecia se siente «redimida», porque también los seres más puros e inocentes son sensibles a la belleza. Sólo en ese sentido se siente «transplantada» a la situación del cuadro y no hay que buscar —creemos— mayores correspondencias y significados, y ni mucho menos teológicos, pues siempre el punto de referencia es la citada pintura de Fra Angélico. Y es en ese momento de *redención por la belleza*[^] de expiación de la culpa —o de la falta de culpa— cuando se hace más viva la cita de César Moro que preside el libro y que termina con estas palabras: «La beauté es un vice, merveilleux, de la forme».

Elogio de la madrastra, de Mario Vargas Llosa, puede considerarse ya como una obra clásica dentro del género de la novela erótica, porque el escritor peruano ha sabido conjugar armoniosamente las características tradicionales de ese tipo de relatos con una carga literaria y filosófica de impecable factura.



Denzil Romero: emancipación y ninfomanía

EN otra dimensión muy diferente se mueve *La esposa del doctor Thorne*, del venezolano Denzil Romero (2), novela ganadora del X Premio «La sonrisa vertical». Aunque precede en unos meses a la de Vargas Llosa (en nuestro comentario no nos ha convenido respetar el orden cronológico) y ya no resulta tan de actualidad, creemos de interés referirnos a esta novela premiada como complemento a nuestras observaciones anteriores. Por ello, no nos resistimos a compararla con la que acabamos de analizar, aunque seamos conscientes de que dicha comparación es, como todas, odiosa. Si lo hacemos es, simplemente, porque nos guía un afán ilustrador.

La primera diferencia fundamental respecto a la novela de Vargas Llosa es que se trata de una obra más clásica y ortodoxa dentro de su género: *La esposa del doctor Thorne* tiene un desarrollo argumental más directo y realista, no presenta interpolaciones, fábulas o alegorías y es mucho más dura y gráfica en la descripción de lo sexual. Por otra parte, mientras que el ambiente americano en *Elogio de la madrastra* está muy atenuado y se refleja más en el lenguaje de los personajes que en otros detalles —así, la ciudad de Perú es sólo una vaga referencia— en el relato de Denzil Romero está presente buena parte de la América hispana, pues se sitúa el argumento en las últimas fases de la emancipación de esos países. Existe, pues, una vinculación histórica que tiñe de color local todas esas páginas del libro, en una línea que recuer-

da la novela costumbrista hispanoamericana del XIX y buena parte del XX.

La esposa del doctor Thorne narra la biografía erótica de la ecuatoriana Manuelita Sáenz, que llegará a ser nada menos que la amante del Libertador, Simón Bolívar. El relato se inicia, precisamente, mostrándonos a Bolívar presidiendo la reunión constituyente del Consejo de Estado de la República de Colombia. Más tarde, se encamina bajo la lluvia hacia la casa de su amante, y es a partir de ahí cuando comienza, en *flashback*, el relato de la vida de Manuela. En las solapas del libro se pone de relieve el carácter de Manuelita como defensora de la libertad, de la independencia de los países andinos y de la liberación de la mujer, pero lo cierto es que nosotros en todo ese asunto no vemos más que su hiperbólica aventura erótica, que podemos calificar como un caso de auténtica ninfomanía. Con ello no estamos minusvalorando la novela, sino tratando de considerarla en sus justos y objetivos límites. La protagonista confiesa varias veces su vocación y condición y se califica a sí misma —por ejemplo, en un arrebato delante del marido— de prostituta. Así pues, lo que debe quedar claro es que aunque ella sigue a Bolívar en sus campañas militares no tiene nada de Juana de Arco o de Mariana Pineda, pues lo que destaca por encima de todo —insistimos— es su condición de cortesana de lujo.

Manuela es un volcán sexual, un volcán andino que vomita fuego de sus entrañas, y es posible que con ella el autor haya querido simbolizar también la exuberancia y convulsión permanente del continente americano, sujeto a espasmos telúricos de todo tipo, geológicos y políticos. Esa criatu-

(2) Denzil Romero: *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets Editores, X Premio «La sonrisa vertical», 3.ª ed., abril de 1988.

ra lasciva devora cualquier forma de estímulo sexual —hombre o mujer, laico o religioso, civil o militar— que se le pone por delante. Es inútil hacer aquí una exposición de su amplio *curriculum*: desde muy joven, y desde antes de casarse por conveniencia con el inglés doctor Thorne —al que despreciará desde el primer momento— pasará por todo tipo de experiencias. Debemos destacar de esa cadena de aventuras eróticas: su paso por la relajada vida de los conventos, que sitúa el relato en una tradición literaria de sabor anticlerical cuyas raíces se hunden en la Edad Media; su turbulenta relación lésbica con Rosita Campuzano, otra abanderada de la independencia, amante a su vez del otro libertador, el general San Martín, de forma que se puede hablar de *vidas paralelas* y también convergentes; su relación incestuosa, si bien episódica, con su hermano, incidente que le provoca una especie de crisis de conciencia, que no durará demasiado, pues enseguida estará pronta a continuar su voraz carrera, aunque esta vez de forma más cualitativa y calculadora. Todo ello sazonado, naturalmente, con las descripciones más audaces y el léxico más desenvuelto. Sucede, así, que a lo largo de tantas páginas libidinosas el lector espera llegar a algo nuevo o distinto que no sea toda esa reiteración en el sexo: ese *algo* no llega, y la impresión que deja es la de un relato sin solución de continuidad. Como sucede con cualquier otro género —por ejemplo, policiaco o de ciencia-ficción— la lectura seguida de varias novelas del estilo de *La esposa del doctor Thorne* puede conducir al lector a la saturación e incluso a la insensibilidad. Volviendo a las comparaciones ilustrativas, cabe decir que el libro de Denzil Romero es más nove-

lesco que el de Vargas Llosa, si entendemos el adjetivo *novelesco* en el sentido tradicional cuando se aplica a una narración en la que se cuentan o relatan hechos o historias sin mayores complicaciones. El relato de Vargas Llosa es, en cambio, más *literario*, si entendemos lo literario como elaboración y artificio. Pero si Denzil Romero no construye una fábula o una alegoría, no deja, en cambio, de aplicar a su historia ciertas dosis de culturalismo, ingrediente del que se sirven con frecuencia —como más arriba apuntábamos los autores de la novela erótica. En *Elogio de la madrastra* ese culturalismo es indirecto y discreto (no pasa de las alusiones a los diversos cuadros que sirven de alegorías), mientras que en *La esposa del doctor Thorne* lo hallamos expresado directamente a cada paso, sin duda como forma de atenuar o contrarrestar la enorme carga sexual del relato. Pero hay unos detalles de culturalismo anacrónico y literario que deseamos poner de relieve. Se trata de reproducciones de versos de autores que *todavía* no han existido desde la perspectiva cronológica en que se desenvuelve la narración. Así, el autor pone en labios de Bolívar los siguientes versos de Pedro Salinas (por supuesto, sin nombrarlo): «Horizontal, sí, te quiero. Mírale la cara al cielo, de cara. Déjate ya... etc.» (pág. 24); en otro pasaje se parafrasean versos lorquianos, concretamente en «La casada infiel»; «...porque *teniendo marido le dijo que era mozuela... cuando la llevaba... al puerto*» (pág. 50; el subrayado, en el original); y más adelante figura una cita de Hermán Melville, esta vez nombrando al autor (pág. 77). El juego de los anacronismos también afecta al cine, pues aparecen referencias a Greta Garbo (pág. 85) y a Marilyn Monroe y

Brigitte Bardot (pág. 188). Todo ello podrá resultar quizá ingenioso, pero a nosotros se nos antoja, por lo forzado, de un gusto artístico bastante discutible. Tampoco nos hace muy felices esa evocación —ese injerto abrupto— de la poesía de los cancioneros tradicionales y de los místicos que aparece en la pág. 95: «...palpando por encima de las motas del paño el dulce abandono de sus formas, en un juego táctil-visual de *muerdo porque no muerdo*, como si aplicáramos masajes hidroterápicos...» (pág. 95; el subrayado, en el original).

Por todo lo expuesto, creemos haber contribuido a una reflexión literaria y sin prejuicios sobre la novela erótica actual, representada en esas dos novelas que, por cierto, cubren un vasto dominio de lo hispánico (una editorial y una colección española y dos escritores americanos). Podríamos

concluir diciendo que el erotismo literario no está, evidentemente, vinculado en exclusiva a la novela erótica: cualquier novela de hoy —y basta para ello asomarse a nuestras crónicas anteriores y a los títulos con que estructuramos nuestro análisis— incluye páginas tanto o más atrevidas en la descripción de lo sexual y de lo erótico que las que contienen los libros citados. Si entendemos la novela como uno de los géneros más relacionados con la vida y la realidad —sea o no realista, que eso importa poco— tendremos que considerar el erotismo como uno de sus ingredientes más habituales. Otra cosa es su tratamiento y dosificación, que habrá siempre que juzgar —insistimos— en términos artísticos: bajo esa interpretación, y sin recurrir a condenas morales previas, la mala literatura erótica se condenará por sí misma.