

el 90 por 100 del cine erótico sobre temas sexuales, sobre la violencia social o psicológica, está destinado a una seria indagación, como sucede en Buñuel, Von Stroheim o Godard. La mayoría, se sabe, tiene propósitos puramente mercantiles. Sólo el delirio, el exceso mismo de sus expansiones, transforma su lectura hasta convertirlos en un testimonio auténtico de las necesidades y miserias del hombre.

En ese sector de los contenidos ocultos que sobrepasan las intenciones de sus responsables, pueden colocarse desde cierto cine de terror medio (exceptuados, por supuesto, los aportes geniales de Murnau en *Nosferatu*, o de Tod Browning en *Freaks*) hasta el vilipendiado cine pornográfico, cuyas implicaciones merecerían un volumen de por sí.

El filme pornográfico (cuya confección clandestina tiene una tradición casi contemporánea al nacimiento del cine, desde los ingenuos cortos mudos del tipo *deshabillage de la mariée*), se ha convertido, con las expansiones provocativas de Andy Warhol, las *blue movies* americanas y el modélico *Deep Throat*, en sector que ha despertado en críticos de cine y sociólogos un interés serio, que se aleja del fácil escándalo de los censores.

El material existente, desde el rutinario y casi inocuo cine danés comercial (apto para turistas latinos otrora), hasta el extenso espectro de exhibiciones especiales permitido en Estados Unidos, ha suscitado multitud de polémicas. Para algunos críticos de la sociedad capitalista no es más que una nueva forma de alienación de las masas (olvidando la censura puritana de muchos países socialistas); para otros, es un resultado de la misma alienación, pero fundada en que la insatisfactoria y gris vida sexual del hombre contemporáneo promueve la atracción de las satisfacciones vicarias, como el espectáculo erótico. Algunos van más lejos desde una posición distinta: el «pornofilme», pese a sus formas pobres y objetivos mercenarios, se convierte insensiblemente en un factor de rebeldía ante una sociedad cuyos valores morales están ya vacíos de contenido.

El caso más peculiar e inquietante del filme erótico actual se podría situar en Japón. Razones comerciales, sin duda, pero también una censura muy rígida en sus especificaciones, ha dado como resultado un cine semipornográfico cuya imposibilidad de mostrar relaciones francas y normales condujo rápidamente a un complicado código de interpretación. Sus bases son el sometimiento masculino, la violación acompañada de torturas diversas y, a menudo, la complicada alusión a perversiones múltiples. Curiosamente, el básico desprecio implícito hacia la mujer sometida, se acompaña—en las escenas donde se consuma el rapto—por una súbita impotencia masculina para llegar al hecho. Esta impotencia, asimismo, revierte su drama hacia la mujer en forma de castigo...

Una de las razones que desarrollaron en Japón este tipo de cine —que denominan «Eroducción», en un apropiado neologismo *portmanteau*—es la carencia de salas dedicadas específicamente al cine pornográfico. Paralelamente, la crisis económica de la industria fílmica determinó que muchas productoras—incluso la decana Nikkatsu—hallaran en la «eroducción», de bajos costos y rápida confección en serie una verdadera tabla de salvación.

Resultan instructivas, como fenómeno social y cinematográfico (ya que como siempre sucede, algunos creadores consiguen a través de la eroducción algunas obras significativas) las fórmulas adoptadas allí para eludir una censura rígida y extrañamente alambicada. Como no era posible mostrar órganos sexuales ni revelar, en las simuladas escenas de contacto carnal una efusión directa, las películas japonesas debían introducir algo que *compensara* la ausencia de lo que no era posible revelar.

Desde sus argumentos—invariablemente referidos a jóvenes inocentes o no, pero que finalmente caen en desgracia—se descubre el puritanismo implícito de la pornografía. Como suele suceder con la censura, el protagonista de una «eroducción» se manifiesta a través de un «idealismo invertido», como escribe Donald Ritchie. El culto a la pureza femenina oculta una actitud constantemente hipócrita. El propósito masculino es, lógicamente, obtener la seducción, pero ésta se convierte de inmediato en la desilusión ante el abandono femenino; la mujer se transforma así en un objeto degradante y degradado. Esta relación se manifiesta psíquicamente como de amor-odio y transmite asimismo una clara fundamentación neurótica. El «héroe» traslada sus instintos más o menos culpables al objeto-mujer obtenido a través del sadismo. Una inadecuación profunda a la relación sexual normal y equilibrada transforma esa manifestación sádica en una masoquista, que, como se señaló antes, suele manifestarse en la impotencia carnal.

El ya citado Donald Ritchie (crítico inglés, historiador del cine nipón) escribe al respecto: «Así como el idealismo es invertido en estas películas hasta crear un mito: la universal sentencia de que la mujer es básicamente prostituta, el masoquismo natural se revierte hasta crear las interminables torturas que se le infligen».

En el fondo, estas tortuosas, sombrías producciones revelan una necesidad social, por primitiva y enfermiza que sea. Como todo el cine pornográfico, es en el fondo una masturbación mental, una gratificación para solitarios, *voyeurs* cuya madurez sexual incompleta y favorecida por los cánones rígidos, se desvía hacia una contemplación obsesiva. Pero que en el caso de la «eroducción» japonesa elimina hasta la idea de una relación de placer erótico que no esté centrada en la violencia, la

neurosis y el sadismo más cruel. Un filme que excede los términos de este género es *El imperio de los sentidos*, de Naguisa Oshima. No obstante obedece, conscientemente, a estas mismas motivaciones. Así, del erotismo saludable o crítico, hemos pasado insensiblemente a la violencia. Algo que el cine ha traducido en muchos planos y en muchas formas.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º, puerta derecha*).

## LA OBSESION METALINGÜISTICA EN JUAN GOYTISOLO

(A propósito de "Juan sin tierra")

Decía hace ya años Juan Benet<sup>1</sup> que el escritor español, a fuerza de las presiones y frustraciones extraliterarias en que había vivido desde siempre, se había tornado un ser susceptible hasta lo increíble y capaz de tornar fácilmente cualquier material que tocaran sus manos en una carga con intencionalidad política. Este fenómeno ha marcado durante siglos a los pobres escritores de este país; animales exquisitamente extraños y molestos, se recurría a procedimientos no menos exquisitos para arremeter contra su vigoroso temperamento crítico, para silenciar sus sátiras irreverentes, para reducirles a un ostracismo interminable, cuando no para acabar con ellos pura y llanamente, como ocurrió en el caso de Larra.

Y bien, todo hay que decirlo, la casuística de esta fenomenología, con ser despiadadamente simple, no es menos compleja con los azares que el tiempo va vertiendo sobre los hombres y las sociedades. Conviene apresurarse a afirmar que la crítica ha hecho, junto y privilegiadamente con la censura y otros fascismos literarios, que fuera posible la existencia de genios como Cervantes, erigidos a fuer de entereza y ese coraje varonil y tan típicamente hispano capaz de asumir los horrores de la represión artística y convertirlos en estimulantes creadores, construyendo de esta manera una verdadera obsesión literaria, y concibiendo la literatura como manía a través de la cual el escritor inmola su culpabilidad mal digerida y proyecta las cada vez más tenebrosas obsesiones personales. La escritura, en este punto, no es sino refugio lacrimoso de una existencia cautivada e idea fija que revierte sobre sí misma de manera neurótica y yo diría que casi mágica; nace una metaliteratura febril,

<sup>1</sup> *La inspiración y el estilo*. Seix Barral, 1966.

que obsesivamente se interroga, interrogando a los demás sobre su propia validez y licitud, resultando así que nunca termina de salir de sí misma sino con el consuelo y esperanza de inquirir de alguien la respuesta certera que justifique el acto de escribir una obra literaria.

El caso de Juan Goytisolo, suficientemente conocido, pero no analizado, revela a la perfección la manía de la literatura, heredada en una nunca gloriosa tradición y asumida con resignación y furor desde el momento en que marchó de España en 1956. A medida que el exilio (alguien dirá que voluntario, y no voy a ser yo quien defienda a quienes se quedaron entonces en España o a quienes, por el contrario, marcharon al extranjero) se iba haciendo más depurado, esencial y sustantivo, la propia experiencia de destierro fue tomando un carácter recurrente; como todo el mundo sabe, la llamada última etapa de su obra, desde *Señas de identidad*<sup>2</sup> hasta *Juan sin tierra*<sup>3</sup>, pasando por *Reivindicación del conde don Julián*<sup>4</sup>, exploran hasta lo exhaustivo y lo macabro el tema de la expatriación y, por ende, cuestionan la identidad nacional del hombre a través, no vamos a entrar en ello, de un recorrido sinuoso, críptico y crítico, e igualmente lúcido, por nuestra realidad histórica.

En cierta medida, el escritor cree vivir un sueño<sup>5</sup> hasta y después del momento en que decide abandonar un suelo al que voluntariamente renuncia cuando se da cuenta de que es un desheredado y un maldito. Comienza ahí la obsesión metalingüística, y la obra del autor empieza a cuajarse de lugares comunes que van trazando la abrumadora congruencia de un hombre que no puede hacer otra cosa que preguntarse a sí mismo de continuo cuál es la razón de encontrarse así, cuál es la razón de haber nacido en ese país, por qué ese país es de esa manera, por qué y para qué es escritor y, en suma, qué hace en este mundo.

Lo único, y paradójicamente, lo mucho, que puede asegurar Juan Goytisolo es que la crítica (y no me refiero ya a la crítica literaria, sino al aparato burocrático-administrativo-censur que a veces, y hasta ayer mismo sobre todo, le respaldaba) le ha marcado de forma indeleble. Goytisolo es el producto de la crítica, y a causa de ella y gracias a ella es lo que es y escribe lo que escribe. Esta diabólica ironía, que los hechos demuestran, marca la frontera, el contubernio y la dependencia entre el escritor y la crítica, para la que, como luego demostraremos, escribe las más de las veces. Esa obsesión metalingüística de Juan Goytisolo viene marcada, trazada y gestada amorosamente por la crítica, que le negó el pan y la vida; en base a ella, el escritor catalán concibió

<sup>2</sup> *Señas de identidad*, editada por Seix Barral en 1976.

<sup>3</sup> *Juan sin tierra*. Seix Barral, 1977.

<sup>4</sup> *Reivindicación del conde don Julián*, editada por Seix Barral en 1976.

<sup>5</sup> Esta frase es de Juan Goytisolo y aparece en *El furgón de cola*, editada por Seix Barral en 1976.

en su neurosis una obra atormentada y metaliteraria, que de otra forma no sabemos lo que hubiera sido.

En *Juan sin Tierra*, Goytisolo reivindica lo que él denomina función erógena de la escritura (habría que examinar y precisar la veta reivindicativa, a todos los niveles, que posee la obra del escritor barcelonés); en virtud de esta función, reivindicada por cierto de manera metaliteraria rompiendo la exclusiva propiedad narrativa de la novela, el escritor se encuentra a solas ante la página en blanco y automáticamente siente la necesidad de vulnerar esa pureza virginal con la violencia erógena de la escritura. Escribir es así un acto de placer solitario, donde el autor conjura sus tormentas interiores dándolas rienda suelta a través de su postura onanista. Este acto aparece trazado en forma de monólogo desesperado y vengador, a través también de una ruptura solitaria con los cánones del género, y afirma (de otras maneras, como la encuesta, el diálogo o la descripción) la voluntad rotunda y rompiente de creación en solitario al margen de los dictados del buen decir o la crítica solvente.

Pero en realidad, ¿para quién escribe Goytisolo? ¿Para el público (qué público) o para la crítica? Más parece, si se profundiza en la lectura del libro, que Goytisolo escribe, quizá inconscientemente, para la crítica, que no para el lector. La erogenia real de la función literaria parece provenir más del regodeo inconfesable del autor en esa esclavitud que él cree haber roto epatando a los dictadores de la crítica. ¿Literatura para la escuela de censores y moralistas o para un receptor hipotéticamente llamado público? Realmente, el problema es más complejo y rebasa la profundidad de este espejismo. La masturbación literaria de Juan Goytisolo en *Juan sin tierra* (síntesis y culminación de los intentos anteriores) procede no tanto de entablar una batalla con la crítica en una aparente e insoportable egolatría pedantesca, como de entregarse rebeldeamente en sus brazos a falta de un público real que respalde su labor de creación.

Certeramente afirmaba nuestro autor<sup>6</sup> en cierta ocasión que la sociedad no necesita ya al escritor, el cual quedará convertido en un instrumento decorativo o malabarístico, sin otro peso específico que su grotesca fisonomía, y sin otra posibilidad de salvación que la hipoteca de su libertad, pasando a la militancia política o la renuncia a todo lo que no sea la propia soledad de su arrinconamiento. En una sociedad industrializada, masificada, convertida inmisericordemente al consumismo, planificados sus actos y suspiros, así no menos sus diversiones (rigurosamente fútbol, discoteca, cine, televisión), el espacio sociomoral del es-

---

<sup>6</sup> En el trabajo-ponencia de JUAN GOYTISOLO sobre «El escritor y la crítica», presentada en el coloquio del York College de abril de 1975 y reproducida en parte por la revista *Triunfo* bajo el título «Escritores, críticos y fiscales» en febrero de 1976.

critor queda tan menguado que es imposible adivinar no ya su conveniencia, sino su existencia real. En este sentido, Goytisolo se entrega a una inmolación y a un masoquismo impenetrable; a falta del público lector que le evidencia, cae en las garras de los intermediarios de la crítica en el abandono total que le da su condición. Mas he aquí que planeada la operación y consciente de su pérdida dignidad como profesional, escupe a sus pretendidos verdugos, rompe sus esquemas calenturientos, epata su voyeurismo empedernido desmontando todo posible espectáculo y se refugia, finalmente, en su propio dolor de creador.

Hasta qué punto este cuidado proceso procede de una intentona por salvar la literatura o bien del ansia ególatra de fulminar a sus hostigadores de tantos años, no es cuestión de dilucidar fácilmente. ¿Qué vanguardia es ésta? (empleando la nomenclatura ortodoxa, de seguro repudio por parte de Goytisolo). ¿La que rompe los géneros (o intenta romperlos) por epatar a los fiscales y ediles de la crítica autorizada o la que propone vías respiratorias renovadas para la asfixia literaria? Nos enfrentamos, ojo al parche, con una metaliteratura, de ahí su adscripción a la vanguardia; por tanto, no se trata de simple literatura hacia adelante, en una función creadora progresiva, sino, al contrario, de metalenguaje, o sea, y como dice Barthes<sup>7</sup>, de un lenguaje atormentado, hecho jirones en la imposibilidad de seguir siendo aséptico. Hay vanguardias fértiles y vanguardias estériles; lo que es indudable (y escapando a lo Pilato de la sugerencia de incluir a Goytisolo en una de las dos) es que a veces, las más, el avance y progresión de la literatura ha venido dado por la inclusión del escritor dentro de una relativa tradición, dentro de una relativa ortodoxia; pero, evidentemente, aquí nos encontraríamos con la delicuescencia de todos estos conceptos, acuñados en mala hora por los clasificadores de turno.

Todas estas reflexiones al hilo de la obra de quien puede parecer víctima del ejercicio de crítico, aunque sí es (al menos para mí) su fruto indirecto, deben llevarnos a la consideración más objetiva y antisectaria posible de lo que es y significa la crítica, en especial en nuestro país. Si, como sostiene Goytisolo, la crítica desempeña una fiscalía clara y absoluta, si es verdad que esa misma crítica se arroga para sí y para siempre el derecho a no equivocarse y a detentar los métodos y procedimientos exclusivos de su labor, no es menos cierto que constituye al tiempo una casta poderosa y pertrechada socialmente contra cualquier rebeldía. Con toda mi admiración hacia muchos de ellos, forzoso es reconocer que actualmente constituyen un cuerpo de intermediarios entre el escritor y el público, cuya innecesaria presencia arranca del nacimiento

<sup>7</sup> En su ya célebre obra *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, editores, 1973.