

A nivel formal, erotismo y poesía muestran fenoménicamente el estado fluido y pre-naciente de la prosa literaria; el lenguaje metamorfosea la realidad creando una surrealidad en la cual la fantasía, el sueño, la hipérbole y todas las fijaciones obsesivas del inconsciente, adquieren un dinamismo inagotable e irreductible a la linealidad del texto. Ello determina la estructura «en movimiento» de la obra y el paulatino triunfo de lo irracional sobre lo discursivo, del impulso y voluptuosidad de la escritura, sobre la ilusión ficcional. Actividad sexual y escritura llegan a identificarse como flujos y reflujos de un mismo ciclo vital.

Los seis días que el protagonista pasa en Rosas con su mujer participando del «disipado ambiente nocturno de la colonia veraniega», es la excusa argumental para introducir las reflexiones del escritor sobre el proceso de la creación literaria, anotando y organizando ante el lector implícito, los materiales que van a constituir su novela en germen. La obra, híbrida de elementos teóricos, líricos y autobiográficos, siguen simultáneamente dos tramas: una episódica y otra intelectual, en la que el escritor protagonista va tomando conciencia de los mecanismos de la creación literaria. Y a este nivel, *Los verdes de mayo hasta el mar* constituyen un diario íntimo de la angustia creadora dirigido y compartido con el lector a través de reflexiones, vacilaciones, hipótesis e imágenes obsesivas, recurriendo insistentemente al paralelo entre energía sexual y creación literaria. La novela autorreflexiva de Goytisolo tiene pues como argumento, la progresiva revelación (ante el lector y ante el propio autor) de la fusión inextricable entre vida, personalidad y creación, puesto que se trata de «una obra que incide en la vida del autor del mismo modo que las reflexiones sobre esa vida inciden en la obra» (p. 193), y que se basa en el modelo estructural de un cuadro velazqueño de tres planos, como el de *Las Hilanderas*.¹⁵ En el primer plano, episódico y anecdótico, el erotismo hiperbólico es una de las constantes más marcadas de la novela. El recuerdo del *Infierno* de Dante sirve de alegoría central a los recurrentes descensos y al impulso de describir todo el horror del mundo. En *Los verdes de mayo hasta el mar* el exceso y la exuberancia no son ya signo de juventud y vitalidad sino síntomas de la desesperación de unos personajes que se aferran al placer cuando están empezando a perder capacidad de desear.

La ambigüedad moral y el tono distante (sarcástico o impasible) del narrador responden al propósito de presentar las vivencias en su puro y fenoménico acontecer con un lenguaje que abarque todas las inflexiones posibles desde la parodia pornográfica de la «sexy ficción» al lirismo neobarroco. El eufemismo surge en medios degradados y la expresión obscena y soez en un contexto culto y elevado, lo que según Jakobson son dos formas de dar dimensión erótica y desfamiliarizadora al lenguaje de lo sexual.

La evasión erótica, alucinógena o alcohólica repetida hasta el paroxismo por los protagonistas no sólo ilustra la subversión sino que destaca el principio de oposición universal que rige las relaciones humanas y la personalidad misma del hombre. El leitmotif de la antagonía (que da nombre a este ciclo de novelas constituido por *Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar*, *La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento*), aparece

¹⁵ La descripción del cuadro de Velázquez sirve a Goytisolo para exponer la teoría de la novela duplicada interiormente en el texto. *Los verdes de mayo hasta el mar*, p. 267.

en la novela cada vez más intensificado. Se da a nivel personal; en las parejas conyugales (Ricardo-Rosa, Carlos-Áurea); en las homosexuales (Modesto Pérez, Ignacio); en los triángulos amorosos (Guillermina, El Negro Rolando y Gerardo); y en la dinámica de grupo. En este juego ininterrumpido de disyuntivas, oposiciones y confrontaciones se basa el recurso perspectivístico favorito de Goytisolo frecuente en la caracterización de sus personajes.

La acción de la novela sigue un ritmo cíclico, marcado por la actividad sexual y la subsiguiente laxitud; los simbólicos ascensos y descensos de las discotecas a las playas, donde culminan las escenas de fornicación colectiva como simulacro de aventuras épicas, motines y naufragios, reiterados hasta la aberración.

En el plano formal esta novela supone una violenta ruptura con la ficción tradicional. Las fisonomías de los personajes se desdibujan, sus nombres se deforman o degradan con epítetos insignificantes e insustanciales, o con apodos anecdóticos y epicoburlescos. Sus voces van del chisme a la charla ilógica y a la frase inacabada. Sus psicologías se contradicen o diluyen quedando reducidas a palabras y lugares comunes, sin individualización. Se destruye también la linealidad temporal en favor de la duración íntima, y desaparece la precisión ambiental o la descripción del paisaje como categoría permanente, prefiriendo la superposición de espacios en el tiempo:

En el curso del siglo veinte entra en declive no ya, como en el siglo anterior, la figura humana, sino incluso el paisaje en cuanto sujeto del cuadro, declive ciertamente ligado a la paralela desaparición del paisaje natural, a su sustitución por un paisaje urbanizado, mejor aún prefabricado, donde, si algún atractivo le encontramos, es justamente en el terreno de la plástica, en una lograda trasposición plástica del objeto más que en el objeto en sí, esto es, en la suplantación del mundo que el hombre ha ido construyendo a su alrededor por una nueva realidad inventada. (p. 192).

A la estructura cerrada de la novela realista, corresponde el fragmentarismo de la novela lírica. La estructura en movimiento permite al lector experimentar el dinamismo perpetuo de su gestación y equivale a la de una composición alegórica que se sirve de la imagen y de motivos y metáforas recurrentes como principio de unidad interna. La imagen distancia al autor de la materia para objetivar la subjetividad de las vivencias: «la imagen como unidad narrativa por excelencia, entendiendo por tal el correlato subjetivo de la acción implícita, integralmente estructurada. Esto es, no al modo por ejemplo de un monólogo interior magmático, inestructurado, sino vertebración, construcción polidimensional, representación totalizadora de los elementos de diversa índole presentes en el relato» (p. 216). El fragmentarismo se da a nivel psicológico, estructural y sintáctico, con el uso abundante de un estilo nominal cuando se trata de expresar la inestabilidad neurótica, por ejemplo.

La destrucción paulatina de todas las convenciones constituye el único principio coherente del libro y se corresponde con el creciente imaginismo de la prosa. Los episodios se van transfigurando en fantasías eróticas, míticas o epicofabulosas. Los excesos de los personajes se van estilizando hasta la hipérbole, llegando a ser visiones desligadas de todo contexto realista. Las orgías, los descensos a las infernales discotecas, los naufragios, los motines en las barcas, las exploraciones argonáuticas o subterráneas, carecen de valor representacional o simbólico concreto, llegando a ser sólo soportes

verbales emisores de nuevas imágenes y sensaciones, que revelan al lector de una manera sincrética y kinestética los mecanismos de la creación. Creatividad y actividad sexual aparecen pues en mutua simbiosis. Como en la orgía, el lenguaje se abandona y se vuelve ilógico para no perder la continuidad de la vivencia en su traslación al discurso racional, según ha descrito Georges Bataille.¹⁶ La palabra deja de ser vehículo de expresión de las transgresiones para convertirse en experiencia misma de la transgresión, subvertiendo todas las leyes y funciones establecidas del lenguaje. La progresiva libertad estilística del discurso corre paralela al creciente clima de irrealidad, deformación visionaria y crescendo erótico a que el autor somete a sus personajes. La fiebre de la palabra se identifica con la fiebre erótica de la acción descrita. Las palabras desvinculadas de su significado cobran cuerpo y vida propia, dejan de ser signos de lo sexual, para ser eros mismo y comportarse como organismos autónomos con actividad propia generadora a su vez de nuevas imágenes.

La vitalidad de la escritura apresa la fuerza subconsciente del lenguaje e imita el contacto carnal como expresión de vida plena. El océano sirve de fondo a las orgías y fantasías y además es soporte líquido del ensueño creador, expresión del subconsciente en movimiento. El mar es además fuerza telúrica que sugiere la violencia sexual y el regreso amniótico a la memoria infantil. Como universo cargado de fecundidad y vida cíclica, el mar representa además la vuelta al origen. Los organismos acuáticos, la flora y fauna marina en sus viscosidades y coloidalismos que evocan imágenes fállicas o uterinas, aparecen como vísceras vivas y palpitantes con vida fisiológica propia, y como animales fabulosos con actividades antropomórficas. Escribir coincide con la inmersión plena en el subconsciente y con un sueño de ingravidez donde la mente aflora y recrea las formas de un paisaje imaginario, con contornos tan lúcidos como contingentes en el dinamismo vertiginoso de la creación. En el siguiente ejemplo, la imagen del buceo sirve para representar ese paulatino abandono en la escritura; la transición de lo racional a lo irracional, de la ilusión realista al ámbito autónomo de la imaginación creadora:

Bucear entre dos aguas, desplegado, como ingrávido, sobre praderas ondantes y blancos desiertos, sobre formaciones de peces resplandecientes, agrandados por la visión deformante de las gafas, como planeando sobre aquellos fondos penetrados por raudales solares, planicies que uno tomaría por panzas de cetáceo, dorsales de escualo hechos peñascos, verdes crines encabritadas y remolinos de anémonas, planeando y cayendo en picado y ascendiendo, ascendiendo entre burbujas mercuriales hacia cielos concéntricos que traspasarás al alcanzarlos, y entonces flotar inmóvil a la deriva, de cara a los azules caudalosos, a los retazos de nubes que arrastran. Y volver a sumergirse, y bucear a lo largo de la costa, serpear ceñido a los vivos relieves de las rocas, rozando casi las adherencias urticantes creadas como a golpes de oleaje, rocas eruptivas y honduras violáceas, revuelos como de cabellera, rugosidades viscosas, mimesis y simbiosis y ambiguas coloraciones de medusa, hendiduras con pulpos palpitantes, blandamente recogidos

¹⁶ Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Tusquets Editores, 1979). Esta es la cita completa: «Dar la transgresión como fundamento de la filosofía es sustituir el lenguaje por una contemplación silenciosa. Es la contemplación del ser en la cumbre del ser. El lenguaje no desapareció en absoluto ¿Sería accesible la cumbre si el discurso no nos hubiera revelado sus accesos? Pero el lenguaje que los describió ha perdido su sentido en el instante decisivo, cuando la transgresión misma en su movimiento sustituye a la exposición discursiva de la transgresión; no obstante, un momento supremo viene a añadirse a esas apariciones sucesivas: en ese momento de muerte se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias en las que su verdad se separa de la vida y de sus objetos.» (p. 377).