

cuerpo femenino. La naturaleza invade el ámbito cerrado de los amantes metamorfoseada por su misma esencia ardorosa. En la psique del espectador las formas vegetales adquieren cualidades anatómicas femeninas, como organismos con vida propia y el amante otorga al cuerpo de la amada esencias florales y frutales.

Este efecto de indiferenciación y exuberancia vital que el amor hace prevalecer, dando unidad primigenia a todo lo creado, adquiere su mejor expresión gracias al estilo neobarroco cargado de metáforas vegetales. En la descripción del fondo del jardín se amplían y animan los detalles de la vegetación dramatizando la voracidad incitante y sugerentemente sexual de la naturaleza circundante:

Una gran adelfa de floración acarminada por entre la que surgía, enredándose con ella, una hermosa fucsia abarrotada de flores colgando como pendientes frágiles y elegantes y turbadoramente bellos,... una maraña de amor-de-hombre crecida bajo el naranjo,... un macizo formado por geranios en flor, acheeras bellísimas de hojas malvas y verdes, y una dalia a punto de abrir. (p. 191).

Las formas femeninas son vistas fragmentariamente, como partes autónomas, o condensadas hasta la metáfora frutal: («muslos dulces como el albillo», «nalgas redondas y prietas como manzanas generosas...» el sexo como «melón maduro, la pulpa dorada de tan intenso como es el sabor»); en otros casos, se dilatan infinitamente para hacer del cuerpo ámbito de profundidades e inmersión en el centro del cosmos: («Fidel se hundió allí, como en el corazón de la tierra»).

La ventana abierta al plenilunio, desde donde uno de los amantes contempla el paisaje siendo a su vez contemplado por el otro, marca el tránsito desde la intimidad erótica hasta la plena expansión de los sentidos. El oxímoron de esta ventana que protege, recluye y confina la intimidad de los amantes a la vez que los vincula con el resto del universo, marca la tensión entre el ensimismamiento amoroso y el desbordamiento de la pasión hacia órbitas de inmensidad espacial que trascienden lo corporal. El marco de la ventana, que es entrada y salida, evasión e invasión de la naturaleza, representa simultáneamente la contigüidad y yuxtaposición de dos espacios: el metafórico del amor y el que circunda a los amantes.

El significado de estas dilataciones y condensaciones del paisaje en el contexto erótico, como formas extremas del tratamiento metafórico del espacio en la ficción, ha sido puesto en evidencia por Ricardo Gullón quien distingue entre las formas de hermetismo o apertura espacial, según el ámbito que circunscribe a los amantes sea la alcoba o la naturaleza:¹⁰

El espacio más confinado en sí mismo es el de la ficción erótica... Atenerse al confinamiento de la alcoba, lugar clásico de la intimidad suprema, no basta para calificar este tipo de espacio. Hay que ir más allá y entender que para el amante el espacio de su amor, es decir de su fantasía, es el cuerpo femenino, descrito como paisaje, ámbito, recinto; contemplado, observado, recorrido, penetrado.

Pero cuando la caricia compartida entre los amantes se produce en campo abierto, la yuxtaposición de espacios adquiere otro cariz: los cuerpos se integran en la naturaleza, son parte de ella, y la cópula se relaciona con las señales de la naturaleza misma o de sus representantes más obvios.

¹⁰ Ricardo Gullón, *Espacio y novela* (Barcelona: Bosch Editor, 1980); véase especialmente el capítulo «Espacialidad del cuerpo», pp. 136 y 138.

Paralelamente a la llamada del deseo, la del paisaje desplaza a la actividad de los amantes hacia ámbitos de evasión más remotos. El anhelo de exploración y descubrimiento de sensaciones y percepciones en los encuentros de la pasión nocturna donde, como indica Gullón, la caricia sexual se transforma en «un viaje por un paisaje de curvas, colinas, prominencias, cavidades,... descensos que son ascensos al éxtasis y culminación del viaje...»,¹¹ corresponde durante el día a una voracidad espacial traducida en el afán de nuevos itinerarios y paisajes: «Salían todas las mañanas a buscar una playa... ya habían descubierto tres o cuatro lugares magníficos; no fue una petición de Teresa la de salir cada día a la ventura, sino una necesidad que a él se le introdujo en el cuerpo» (p. 167). La metáfora del viaje, con sus subidas, descensos, curvas y peligros, llega a su máxima literalidad en el episodio de la «subida al monte», cuando la cópula en el automóvil coincide con la velocidad incontrolada del coche que conduce Fidel. Esta transposición del deseo, desde la pasión sensual a la pérdida de conciencia y a la atracción de la muerte como afán de integración con la totalidad, se logra al fundirse en una misma sensación de espasmo, peligro y placer, velocidad y orgasmos.¹²

La asociación de Eros y Thánatos a partir de este episodio es constante temática y anticipatoria del desenlace, anunciando el fondo autodestructivo a que la relación conduce. Teresa, venerada y temida por Fidel como la enigmática Diosa Blanca de las mitologías, encarna la figura de una divinidad ambivalente, magnífica y satánica, maternal y destructora. En los interludios eróticos se introduce una visión negativa del placer, en forma de angustia, celos, dolor de ausencia y sentimientos de soledad y autodestrucción. El lirismo y el pathos con concesiones sentimentales y románticas contrasta en claroscuro más violento con otras experiencias carnales traumáticas. La mayoría aparecen en un marco de depravación colectiva (los juegos sadicomachistas de los veraneantes de Villalba en los que participó Fidel como rito de iniciación; o la fiesta orgiástica en París en la que el protagonista contribuye a una violación colectiva). Son episodios que la conciencia evocadora de Fidel reconstruye minuciosamente en un intento de exorcizar el pasado. Estas experiencias actúan de revulsivo en los momentos epifánicos de la relación con Teresa y su rememoración realza la evolución del héroe y la sublimación de sus experiencias. Aquellos sucesos se asocian a la pérdida de identidad, disolución de conciencia y descenso a los abismos de la pesadilla inicial, con una escenografía surrealista de oscuras cloacas; un café sin salidas, donde la multiplicidad de espejos presenta la personalidad fragmentada del adolescente; y la aparición de un pseudo-guía, cuya falsa ayuda redundante en el deterioro físico del protagonista.

La alternancia entre el acento amargo y angustiado, el estilo apasionado, confesional y lírico de la experiencia central, y el tono cínico, desenfadado y humorístico de las anécdotas eróticas intrascendentes, produce una pluritonalidad de inflexiones y una gran riqueza de perspectivas psicológicas.

Fabián, de José María Vaz de Soto, es la segunda novela de la tetralogía formada por *Diálogos del anochecer* (1972), *Fabián* (1977), *Fabián y Sabas* (1982) y *Diálogos de la alta noche* (1982). El motivo unificador del ciclo, la larga conversación entre Fabián Azúa

¹¹ Ricardo Gullón, op. cit., p. 138.

¹² José María Guelbenzu, *El río de la luna*, p. 187.

y Sabas Llorente, sirve de modelo para la estructura dialogada de estas obras. Los síntomas y experiencias de los protagonistas trascienden lo autobiográfico y responden a la frustración, impotencia y contradicciones de la generación nacida y educada bajo la dictadura franquista. La novela marca el momento en que un sector intelectual y liberal de la burguesía empieza a tomar conciencia de que en España «hay un mundo que muere y otro que nace».

El sexo adquiere especial relevancia como experiencia anecdótica, incursión lírica, reflexión teórica y metáfora del proceso mismo de la elaboración de la novela. Los amores del protagonista y la estudiante francesa Anne, presentados como «una larga fiesta, un interminable e intenso carnaval,... la eterna canción de los cuerpos», sirven de mínimo núcleo anecdótico a la conversación entre Fabián y Sabas. Esta historia es punto de partida para profundizar en las razones y consecuencias de una relación trunca, dilema y paradoja de la personalidad fragmentada de Fabián y autorrevelación del yo escindido que intenta recobrar en la vivencia amorosa: «La buscaba a ella misma y me encontraba también a mí, mi fondo humano inalienable, bajo una costra de tristes defensas deformadoras» (pág. 69). La evasión erótica es expresada en términos de regresión hacia el origen, en formas que encierran latente la aptitud para el deseo y la libertad irresponsable. El encuentro con el otro despierta la nostalgia de lo andrógino y el anhelo de alcanzar la totalidad cerrada del cosmos a través de los sentidos, expresada en una imagen de fusión y circularidad:

Quando hacíamos el amor y todo estaba unido entre nosotros, en una especie de circuito cerrado por los sexos y las bocas; se producía como una igualdad, como una identidad, no se sabía bien dónde empezaba el macho y acababa la hembra o al contrario, era como una corriente que circulaba entre los dos, sin solución de continuidad... (p.39).

Ideal que es deseo de trascender las fronteras de la individualidad, «comprendíamos que el individuo es una falacia ya que la única verdad del hombre es precisamente esa relación perdida, ese contacto del uno con el otro» (p. 70). El misterio de la otredad percibido en el abrazo provoca también aquí el ansia panteísta de volver a la unidad elemental de lo creado, de reconocer la analogía y correspondencia universal, dilatando las barreras defensivas y limitadoras de los sentidos hasta conseguir una percepción infinita y totalizadora.

La exaltación de la pasión expresa la fuerza del amor y sirve de exponente al ansia anhelante y sensual de integración con la naturaleza en un lenguaje lírico, lleno de imágenes y metáforas de ascenso, delimitación, circularidad y expansión: una metafísica de lo erótico. En otros casos, Vaz de Soto emplea una imaginería pseudomística, ligeramente paródica que no responde tanto a un propósito humorístico o degradante como al afán de dar precisión y expresividad a la experiencia desfamilarizándola de su contexto vulgar. La metáfora ascética de la dificultad de la ascensión se desplaza intertextualmente de la literatura religiosa al ámbito de lo coloquial; el esfuerzo y acendramiento de los sentidos hacia la unión divina, son sustituidos por la urgencia hacia la plenitud y prolongación del acto amoroso:

Escalamos juntos ella y yo, iba a decir la cima del gozo pero diré mejor la meseta del placer, y allí nos quedamos, allí plantamos nuestra tienda. Aunque quizá sea más exacto decir que fue