

ella la que subió y se instaló allá arriba, y yo la acompañaba de cerca, incluso la sobrepasaba a veces momentáneamente, con frecuencia al borde mismo del orgasmo al pie de esa cima que he dicho antes, con su descenso brusco, subitáneo, que yo sorteaba en busca de otros vericuetos más comunes y otros gratos y olvidados caminos inasequibles a la urgencia, hasta el final del viaje... (p.61).

Múltiples perspectivas, el erotismo de la novela, y la técnica de alternar actitudes sublimes y degradantes recuerda el recurso de Ramón Pérez de Ayala en las novelas poemáticas que podrían de servir de precedente inmediato a esta novela de Vaz de Soto.¹³ Como en el caso de Ayala, cuya presencia se evoca en la obra, el autor emplea un poema intercalado que condensa las tonalidades afectivas y sentimentales dispersas o eludidas en la narración. El poema eleva lo anecdótico a categoría universal, depura la emoción erótica hacia campos más íntimos y abstractos, y, como en el caso de los romances epigráficos de Ayala, introduce una nota discordante burlesca o vulgar que vuelve al lector al marco coloquial y semijocoso de la novela:

Te amo, es todo y tú me amas:
somos dos barcos que se acercan
y se separan sin cambiar
su propio rumbo, y no se alejan
para siempre: todo vuelve,
y volverá la primavera
y en otro puerto nos veremos...
y lo demás es cuento o mierda.(p. 79)

La dimensión lírica en la estructura dialogada de la novela responde a varios propósitos estéticos entre los que cabría señalar como más importantes los siguientes: a) Condensar, simplificar, reducir a lo inefable del sentimiento la experiencia concreta. Como en los silencios tan elocuentes del encuentro amoroso, la poesía da a la novela un ámbito de significativas elipsis y sugerencias como contrapartida al excesivo análisis y disquisición racional que forma el corpus de la obra. b) El lirismo singulariza y realza lingüística y estilísticamente la anécdota prosaica, sirviéndose de un lenguaje muy rico que incluye recuerdos literarios, parodias y citas intertextuales, poemas intercalados o parafraseados, anglicismos, galicismos, coloquialismos e influencias culturales que resumen todo el bagaje intelectual y generacional del escritor. Al trasladar estos len-

¹³ María Dolores Rajoy Feijoo ha analizado detenidamente la función y estructura de estos poemas dentro de las «Novelas poemáticas» de Ramón Pérez de Ayala. Según este crítico: «El valor "esencial" que el autor concede siempre a la poesía cobra más relieve en contacto con la prosa. En ésta se cuentan hechos de la vida cotidiana, la poesía, en contrapartida busca "el sentido de la vida". Los capítulos de las novelas —fuerza centrífuga— nos divierten con la anécdota; el poema extrae la sustancia de esta anécdota dándole un alcance más universal. Esta proyección a lo universal, que consideramos misión fundamental de los poemas, se produce a varios niveles. A un nivel semántico los problemas tienen un valor de generalización de ideas y conceptos. Pero un análisis más atento de los poemas nos convence de que su valor generalizador es aún más amplio de dos maneras diferentes como veremos: mediante la proyección intertextual y mediante la inclusión del lector en los poemas.» En La novela lírica II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés. Edición de Darío Villanueva (Madrid: Taurus, 1983), vol. 2. pp. 84-85. En la novela Fabián, el poema intercalado responde a un propósito similar al de los poemas aludidos de Ramón Pérez de Ayala y representa otro paralelismo en la afinidad espiritual y similar concepción de la novela que une a estos dos escritores. La influencia más marcada de Pérez de Ayala en Vaz de Soto se da sobre todo a nivel temático en su primera novela El infierno y la brisa de 1969, donde está muy presente el recuerdo de A.M.D.G. del escritor asturiano, como ha señalado el crítico Ignacio Soldevila Durante en La novela desde 1936 (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 415-419.

guajes amorosos a la descripción de las escenas pasionales los lugares comunes quedan automáticamente transfigurados, sirviendo para definir y para destacar la superación del tópico de la relación amorosa concreta siendo y no siendo al mismo tiempo. c) Por último, el lirismo contrarresta la dosis de sadismo de toda descripción erótica directa, mediante la inclusión de la ternura.

En dirección opuesta a la tensión lírica, condensadora y depuradora de la anécdota, la novela se dilata en digresiones teóricas, que surgen como autorreflexión de la vivencia erótica. A este nivel, el narratario pasa a ser elemento activo de la rememoración, y el monólogo se transforma en diálogo dialéctico que objetiva la conciencia del personaje. El modelo psicoterapéutico de la conversación encauza el diálogo hasta la catarsis final y libera al paciente de sus represiones, obligándole a aceptar sus perversiones, y reactivando su fuerza de decisión. El narratario, a diferencia del impassible psicoterapeuta profesional, sirve a una función literaria y dinamizadora, emerge como oposición correctiva, según ha descrito Gonzalo Sobejano,¹⁴ interrogando, acosando y confrontando al narrador consigo mismo. En la conversación se intercambian las funciones de analista y paciente, narratario y narrador, pudiendo ser éste psicoanalista de su doctor o de sí mismo.

La novela no sigue el orden cronológico tradicional. El comienzo *in medias res* y el asociacionismo encadenado sondan la conciencia del interlocutor hasta lograr su catarsis y autoaceptación. Si la psicoterapia intenta devolver la continuidad a una vida truncada y darle nueva consistencia sin respetar la cronología de sus experiencias, la novela de Vaz de Soto sigue el mismo proceso:

...Resulta casi lo mismo empezar por el principio que por el final o por el centro, teniendo además en cuenta que siempre podrás volver sobre tus pasos para matizar lo ya dicho. Tal vez sea tu pereza mental la que te lleve a no seguir el orden cronológico, pero quizá precisamente, gracias a esa pereza, es decir, por no seguirlo, consigas dar una idea más exacta o más profunda de lo vivido. (p. 51).

El impulso mismo por contar, de empezar por lo sustancial, resulta en realidad más natural que seguir un orden concatenado. La metáfora del erotismo, como fuerza integradora e impulsiva que no sigue un orden preconcebido se convierte en ley de continuidad y coherencia interna de la novela. La que Sabas escribe intenta aproximarse a la realidad de una manera tan impetuosa y anticonvencional como la violencia erótica. Al alterar el orden secuencial y discursivo se crea una tensión que va de la conversación dialéctica al soliloquio sentimental y así la lucidez alcanzada por vía racional, es reducida a la nada por un ansia siempre insatisfecha de absoluto.

Sólo a nivel lírico se puede dar cauce a la expresión directa de la pasión erótica. El estilo subjetivo recobra la continuidad de la vivencia rota por el discurso racional y cuenta «sin pudor», descendiendo hasta el detalle gráfico que precisa la experiencia en su materialidad concreta. El impulso confesional responde al propósito estilístico de «dejar en libertad la energía creadora de la palabra», y el terapéutico, de recuperar la integridad perdida en la neurosis del yo social. Al involucrarse en la aventura amorosa,

¹⁴ Gonzalo Sobejano, «Ante la novela de los años setenta». *Insula*, núms. 396-397 (noviembre-diciembre 1979), p. 22.

la rememoración de la sexualidad no resulta en este contexto sórdida ni pornográfica, sino liberadora. La censura verbal es aquí trasladada de un contexto político social a un terreno personal. Así, la novela tiende a la ruptura de la censura que constituye la neurosis de Fabián, sintomática de la burguesía intelectual que él representa. La terapéutica de Sabas consistirá en desenmascarar los justificantes de la autocondena que Fabián se ha impuesto, protagonista en el que se registran las carencias de una generación educada bajo la dictadura franquista. La novela más allá de la crítica de un contexto histórico-político sirve de modelo dialéctico a una solución de madurez interior y coherencia personal. En la conversación toda ideología se plasma en la vida del personaje, pierde su rigidez didáctica para convertirse en la vivencia de unas ideas.

Al afán de naturalidad, donde lo lírico y lo discursivo acaban por ser absorbidos en la fluidez del lenguaje conversacional corresponde un estilo voluptuosamente explícito y detallista, donde lo gráfico por su misma claridad no resulta obsceno. El tono es en consecuencia apasionado y lúdico, discursivo y banal al mismo tiempo, alternando humor con patetismo, filosofía con trivialidad y coloquialismo con ensayo. Las arrebatadas descripciones eróticas se interrumpen en su punto álgido para dar paso a disquisiciones estilísticas, ideológicas o psicoanalíticas que reducen la escena a un mero incentivo de conversación.

Si en Guelbenzu y Vaz de Soto el erotismo se reduce a la acción central, en *Los verdes de mayo hasta el mar*, de Luis Goytisolo, el tema permea toda la novela en sus niveles episódico, formal y metafórico. En el primer nivel, el erotismo aparece como tema recurrente en las descripciones del ambiente. El marco espacial es la Costa Brava y sus principales focos turísticos (Rosas, Cadaqués). En él, los matrimonios y parejas que actúan como protagonistas colectivos, representan la versión adulta, desencantada y apolítica del mundo juvenil y universitario de *Recuento*. El deterioro de esta sociedad se extiende a círculos cada vez más amplios, hasta abarcar el panorama decadente total del conglomerado turístico, tan heterogéneo como indiferenciado. Con su amalgama de gente indistinta y carnavalesca, Goytisolo da expresión grotesca al celebrado florecimiento económico y a la falsa apertura hacia Europa de la dictadura.

El erotismo se encuentra también a nivel de la estructura formal de la obra, como metáfora del impulso de la creación literaria, sirve de vehículo expresivo para internarse en la irracionalidad misma del sueño y de la escritura automática que da forma prelógica a la inspiración. El erotismo se convierte en fórmula de libertad expresiva y recrea en la novela una surrealidad que no se atiene a la lógica del lenguaje ni a la representación mimética del mundo, sino a la ley del instinto. Coinciden así en la novela, la expresión de lo sexual, como metáfora del deseo de creación, con la creciente tensión lírica: «Autor poseído por el ansia de procreación, que estruja y retuerce el cuerpo propiciatorio en el curso de la cópula, en su deseo de engendrar un monstruo» (p. 304). El escritor libera a la escritura de su referencialidad y a la novela, de su sujeción a las convenciones del género: «Como ese escritor que sólo encuentra su propia voz cuando decide echar por la borda todos los estilos y tonalidades convencionalmente aceptados por el gusto de su época; así no menos brutal en su irrupción es la presencia de lo insólito, mejor aún de lo inexplicable, en nuestra vida cotidiana» (p. 265).