

# *Diario de 360°* de Luis Goytisolo: describir, narrar y argumentar a lo largo del tiempo cíclico de Antonio Candeloro

[...] ogni descrizione è rivelatrice di teoria  
C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*

## Abstract

In his work *Diario de 360°*, published in 2000, the Spanish writer Luis Goytisolo gives birth to one of the best examples of “high” Literature. As the title indicates, it is written in the form of a diary, or better of a pseudo-diary, that begins on March 17, 1999, and concludes one year later on March 2000. It has a chronological structure where each entry/chapter identifies with a topic and a style of writing: short stories at the edge of the bizarre; autobiography; literary criticism about the novel; philosophical chapters; brief and lyrical fragments about nature and past. In such a kaleidoscopic text, beyond any genre classification, the reader is called upon to reassemble the “chronological puzzle” and he/she must commit to the text in order to recognize the deeper messages hidden in the pages.

Although the author sees the future decadence of the novel as mere “popular” literature, his diary is a clear example of how literature can be still, through the constant mixing – in the fictional world – of “description – narration – reflection”, an instrument of knowledge about our society and our inner worlds, as in Montaigne’s *Essays*.

Luis Goytisolo, autor del ciclo o tetralogía *Antagonía* (1973-81), una de las obras más innovadoras de la literatura española contemporánea<sup>1</sup>, publica *Diario de 360°* en el año 2000, después de una especie de “pausa” que daría lugar a la aparición de tres novelas “menores” (o “ligeras”, como él mismo las definió en su día): *Mzungo*, de 1996; *Placer licuante*, de 1997 y *Escalera hacia el cielo*, de 1999. El adjetivo no se refiere, claro está, a la calidad literaria de estas novelas, sino a los objetivos que el autor se prefijó a la hora de abordar la escritura de las tres: la diversión frente al esfuerzo mental que implicó para él estructurar novelas tan largas y tan complejas como la ya citada *Antagonía*<sup>2</sup>.

Analizando *Diario de 360°* veremos como, para Luis Goytisolo, la “novela” sigue configurándose como espacio ideal para la experimentación

literaria y la cooperación constante entre autor y lector (como ya ocurrió en su tiempo con *Antagonía*). También veremos cómo para este escritor “describir”, “narrar” y “argumentar” son operaciones que pertenecen al mismo proceso de acercamiento al posible sentido de la realidad a través de la escritura, o, por mejor decirlo, son concebidas como fases que se implican recíproca e ininterrumpidamente a lo largo de la misma escritura novelesca.

En realidad, ya el uso del término “novela” puede resultar algo arbitrario, cuando nos pongamos a analizar lo que, desde el título, se nos presenta como un «diario». Es el complemento de especificación, «de 360°», lo que nos permitirá delucidar como *Diario de 360°* es, además de una novela, un conjunto de “obras”: un diario; una pseudo-autobiografía o autobiografía ficticia (cronológicamente limitada a un determinado arco temporal); una recopilación de cuentos (o de mini-cuentos o de novelas *in potentia*) y, finalmente, una especie de ensayo sobre la novela, en cuanto género literario, y sobre la creación literaria, en cuanto operación que el escritor realiza sobre el lenguaje.

Ya a partir de estas primeras observaciones, se comprenderá la importancia de lo que tanta parte ocupó en los estudios literarios de la crítica estructuralista de los años sesenta: me refiero a las coordenadas espacio-temporales y al punto de vista (quién habla, desde qué perspectiva, en qué momento etc.). En un diario, además, es evidente que tanto los factores temporales como los espaciales ocupan un posición privilegiada: un diario es, etimológicamente, la recopilación escrita de los hechos cotidianos que le ocurren a su autor en un determinado momento y en un determinado lugar (ciudad, pueblo o nación). Antes de profundizar en el tipo de escritura que utiliza Goytisoló en este peculiar “diario” podemos determinar y analizar estos elementos macroscópicos: *Diario de 360°* empieza el Miércoles 17 de Marzo de 1999 (la fecha no es casual, es el día del cumpleaños del autor) y termina casi un año exacto después, el Lunes 20 de Marzo de 2000. El problema del “lugar”, en cambio, resulta mucho más problemático, porque, si bien en algunos párrafos el narrador cita Barcelona y otros pueblos y ciudades reales de Cataluña, en general quien habla (y quien supuestamente escribe todo lo que nos traemos entre manos) lo hace desde un pueblo “de mala muerte” perdido en los mapas de la geografía real: La Pobra, espacio ficticio en el que se desarrolla la única parte del “diario” que podríamos calificar de “novelesca”, la que se nos presenta cada Domingo bajo el epígrafe (en mayúsculas) CORDILLERA IMPERCEPTIBLE (tampoco es casual el adjetivo que califica este espacio geográfico, como se verá en seguida; pertenece al mismo “espacio” también el bosque de un sitio que se llama «Comoloro»<sup>3</sup> y el molino de otro pequeño pueblo colindante con La Pobra, que se llama «Serrallana»<sup>4</sup>).

Ya desde las primeras líneas, se podrá descubrir otra característica peculiar de este diario: cada día está dedicado a un tema particular, o, lo que es lo mismo, Luis Goytisolo (y el narrador que – a veces en primera, otras en tercera persona singular – se esconde detrás del autor real) adjudica a cada día de la semana un argumento propio, cambiando incluso de tono, estilo, y escritura a lo largo de las varias semanas y de acuerdo con el cambio climático impuesto por la sucesión de las estaciones del año.

Como el lector de *Antagonía* ya sabe, en cada novela de Luis Goytisolo la estructura no representa sólo el andamiaje sobre el que se construyen las tramas de sus obras, sino que refleja también su poética y su manera de concebir la “novela” y la “escritura novelesca”; la estructura es el elemento fundacional de la obra literaria misma y lo que permite al autor manipular tanto la trama como los personajes, las voces narradoras, los planos espacio-temporales.

Nos lo confiesa el mismo autor en la recopilación de sus artículos periodísticos *El porvenir de la palabra* (aparecida en 2002): cada vez que se habla de la novela moderna, pensamos en obras como el *Ulises* de Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Proust; en ambos casos, nos podemos percatar de la importancia que tanto la música como la arquitectura tienen en ambas obras maestras: tanto *Ulises* como *En busca del tiempo perdido* son concebibles como “sinfonías” y como “catedrales”: y si es verdad que «Lo que las grandes novelas del siglo han pretendido [...] es meter todo el mundo y a todo el mundo en sus páginas», también es cierto que lo han conseguido gracias a la “estructura” que ha guiado a sus autores a la hora de “edificar” sus “obras totales”.

El autor volverá a aclarar la importancia que tiene para él la estructura y, en parte, nos ilustrará el funcionamiento de la misma en la “trama” de *Diario de 360°* en un libro explícitamente autobiográfico que se titula *Cosas que pasan*:

La novela [*Diario de 360°*] tiene forma de diario y cada día de la semana está adscrito a un tema diferente: nota autobiográfica, esbozo de un paisaje, ensayo, erotismo, evocación de historias y leyendas, apuntes de actualidad y, a modo de síntesis, los domingos, un relato de ficción, *quintaesencia del resto*. Todo ello sometido a la influencia de las cuatro estaciones, que modifican sus características de igual modo que modifican la naturaleza o los hábitos humanos. La sustitución, en ocasiones, del tema del día por un relato breve con rasgos de pesadilla no es casual ni arbitraria: corresponde a los días de luna nueva o *luna negra*, como suelen llamarse, del ciclo lunar. El calendario adoptado como patrón es el que rigió el tránsito de 1999 a 2000, época de redacción de la novela. Los textos correspondientes a cada semana, considerados por separado, se nos ofrecen a modo de corte transversal practicado en un cuerpo cualquiera que nos permite conocer su interior; considerados en su

conjunto, más bien habría que hablar de escáner, un escáner que vertebra y configura el relato, la obra<sup>6</sup>.

*Diario de 360°* es, por lo tanto, otra prueba de la importancia que tiene para Goytisolo la “estructura” a la hora de “crear mundos posibles”. La peculiaridad de esta obra estriba en el hecho de que los “mundos” que evoca a diario se conforman como “piezas de un mosaico” que le corresponde al lector volver a reconstruir y a re-crear en la base de las múltiples claves interpretativas que el mismo autor-narrador-protagonista le va dando a lo largo de las semanas y de los meses detalladamente descritos o alusiva y sintéticamente evocados en este “diario”.

Si empezamos por los Domingos, nos daremos cuenta de que a este día le es asignado el papel de desarrollar una especie de “novela *in progress*” protagonizada por dos mitómanos (es la parte que, en las palabras citadas del autor, tendría que encarnar la «quintaesencia del resto»). Tanto Noel como Natalia se creen personajes protagonistas de sendas novelas. Noel es un médico que, según parece, huye de los servicios secretos americanos y europeos porque, cuando estuvo en Somalia, fotografió los abusos y las violaciones cometidos contra la población africana por parte de los soldados de la ONU. Si ahora vive en La Poble es porque quiere evitar represalias y vivir tranquilo y escondido de sus “enemigos”. Natalia, en cambio, es una ex-empresaria que, después de una fuerte crisis existencial y de haber hecho un viaje a la India, está todavía buscándose a sí misma. Ambos creen poder sublimar sus experiencias a través de la escritura: es más, ambos pretenden escribir la “novela de su vida”, a partir de sus experiencias autobiográficas<sup>7</sup>. En parte, es esta la finalidad principal de quien redacta un diario. Pero la *forma-diario* puede ser también una variedad de la *forma-novela*. Es lo que se deduce de las reflexiones sobre el género diarístico desarrolladas a lo largo de la “novela”: si el 30 de Septiembre (y en un párrafo titulado *Diarios, memorias, ficciones*) el autor-narrador-protagonista afirma:

La persona que decide llevar un diario nada sabe, [...] por definición, acerca de unos acontecimientos que aún están por suceder. Tal vez por ello, el diario, el falso diario, si se prefiere, es una forma de ficción de gran atractivo para el novelista, *toda vez que permite jugar como ninguna con el carácter irreversible del transcurso temporal*. No hay motivo para que la personalidad del autor resulte oscurecida o trampeada por el carácter ficticio del relato; *simplemente se revelará no de forma directa sino indirecta*<sup>8</sup>,

el 17 de Febrero (y en un párrafo titulado significativamente *Más allá de la ficción*) vuelve a reanudar el hilo de su discurso para llegar a estas conclusiones (fundamentales para interpretar correctamente también el mismo *Diario de 360°*):

La autobiografía y los diarios son, por definición, el mejor ejemplo de la identidad de los recursos narrativos en literatura. Lo único que los distingue de la novela es el hecho de que el autor desconoce teóricamente el argumento – caso de los diarios, *salvo si se trata de un falso diario, de una novela en forma de diario* –, o si lo conoce, no le es posible modificarlo a voluntad, que es lo que sucede con las autobiografías. Pero su valor literario en nada se diferencia del de las mayores novelas: Montaigne, Rousseau, Jünger<sup>9</sup>.

El diario entendido como otra manera de escribir ficción, como otra forma de entender la “novela”<sup>10</sup>. Se comprenderá la importancia de estas reflexiones si centramos nuestra atención en el concepto de “descripción”, parte fundamental de cada obra narrativa. Al narrar algo, el narrador (incluso quién narra su vida cotidiana en un diario) nos describe el mundo que ve (o el que ven sus personajes – o las personas reales de las que toma inspiración o a las que introduce directamente en la obra). Normalmente, la descripción genera una pausa en la narración de los hechos. Es la pausa lo que le sirve al narrador para observar detenidamente un objeto, un sujeto, un animal, un paisaje o un acontecimiento<sup>11</sup>. En *Diario de 360°* se puede comprobar como la “descripción” pierde algunas de sus características peculiares para convertirse en sinónimo de “argumentación” o de “narración”.

Empecemos por las descripciones del paisaje, las que nos “colocan” dentro de un determinado espacio escénico. El texto empieza con un párrafo con una fuerte connotación simbólica titulado *Historia de Dios*. En él se nos presenta a un Dios que paulatinamente ve reflejada «en los océanos» su imagen decrepita en forma de cuerpo envejecido; tanto es el miedo que siente el personaje que empieza a gritar («¿Qué significaba eso?»); la respuesta le viene «desde otros universos» y no da ningún consuelo ni esperanza para el futuro: «tú no eres más eterno que tu universo. Nadie lo es»<sup>12</sup>. Los planetas, la Tierra, el Universo representan ya desde este *incipit* el telón de fondo (simbólico) en el que se desarrollarán muchas de las descripciones paisajísticas de este “diario”; como si la constante comunicación entre “micro-” y “macro-cosmos” fuera una de las posibles claves para interpretar las demás reflexiones, digresiones, cuentos, sueños y pesadillas (y novelas que no empiezan o que tardan en empezar) que pautan el texto.

La descripción simbólica o casi alegórica del Cosmos (o del Universo sin Dios – porque Dios ha muerto o ha envejecido y está a punto de morir) en el *incipit* se repite en el paisaje descrito el Lunes 29 de Marzo. En un párrafo que es casi un ejemplo de prosa lírica (o de poema en prosa), el narrador nos habla de la sucesión cíclica de las estaciones a partir de algunas observaciones sobre Vivaldi (autor de *Las cuatro estaciones*):

Ese despliegue de esplendorosas mutaciones que como una racha de viento se extiende por los campos, sustancias casi líquidas, amarillos pegajosos, que desde las yemas y los cálices se configuran en hojas, en flor, en fruto, para luego secarse en ocre crujientes y verse abatidos. Del manto negruzco de la putrefacción despuntarán, avanzado el invierno, al tibio sol de la mañana, los nuevos brotes húmedos: aire embebido de abejas, de zumbido de alas, de mariposas recién abiertas. Es en invierno cuando empieza a la vez que acaba el ciclo. Una de esas mañanas que son ya en sí mismas un anuncio de la primavera<sup>13</sup>.

El movimiento cíclico del verano al invierno y la descripción de la Naturaleza en ese cambio progresivo se desarrolla en las cuatro frases (como las cuatro estaciones) a través de una alternancia apocalíptica de los verbos utilizados (como si de una profecía irrevocable se tratara): del presente («se extiende», «se configuran») al futuro («despuntarán») al presente atemporal de la última frase («son ya», que expresa la idea de que el proceso volverá a aparecer con los mismos rasgos y los mismos efectos de forma cíclica). Al mismo tiempo, la descripción subraya el cambio tanto cromático como acústico del paisaje (del «amarillo» de las flores pasamos al «negruzco» de las mismas flores, de las hojas y de los frutos maduros que se caen en el suelo «abatidos»; del «viento que se extiende por los campos» al sonido que producen las abejas, el zumbido de sus alas y la aparición paralela de las «mariposas recién abiertas»).

La descripción de la Naturaleza prosigue en el mismo párrafo y se anima gracias a la presencia de los animales:

El prado quedaba en la umbría, un lugar muy propicio a las serpientes, y no era posible ver dónde se ponía el pie. Una intuición pronto confirmada, ya que al tiempo que sonaba su silbido, entró la serpiente en el campo visual, erguida entre la hierba como un sable en alto. Parecía aproximarse, pero en realidad cortaba el prado transversalmente, en dirección al bosque. Sobresalta, dijeron. Pero el susto se lo habrá llevado ella. Corre muchos peligros. Sobre todo de arriba, las águilas que caen desde lo alto<sup>14</sup>.

El prado, de *locus amoenus*, pasa a configurarse como *locus horridus*. La presencia de las serpientes nos remite inmediatamente a la caída de Adán y Eva por la intervención maligna del Diablo (encarnado en la serpiente que se esconde entre las hojas y las ramas del árbol del Bien y del Mal)<sup>15</sup>. La descripción se transforma gradualmente en narración por la repentina aparición de las serpientes que entran en el “campo visual” de los anónimos personajes que están mirando el prado<sup>16</sup>: también en este caso, como en el arriba citado, la sinestesia evoca un paisaje bien delimitado; el peligro que representan las serpientes está explícitamente señalado tanto por el «silbido» (oído) como por la forma erguida que permite comparar la serpiente

a «un sable en alto» (vista). Pero en este caso particular, la descripción se convierte también en reflexión sobre el mundo y la realidad en que vivimos todos (hombres y animales). El peligro que corren los visitantes es el mismo que corren las serpientes: desde el cielo, las águilas pueden atraparlas y matarlas sin piedad. Se trata de un *topos* de la literatura clásica que Mateo Alemán utilizó como emblema para el retrato antepuesto a la primera edición de la *Primera Parte* de su *Guzmán de Alfarache* (1599): en el retrato se ve al autor que, con el índice de la mano derecha, señala el emblema formado por el lema *Ab insidiis non est prudentia* (“contra los peligros la prudencia nunca sobra”) y la imagen de una serpiente que está saliendo por debajo de una piedra, olvidando el peligro representado por una araña que, solapadamente, cuelga de un hilo de su tela y está a punto de matarla con su veneno<sup>17</sup>.

Siempre en el ámbito de las descripciones paisajísticas, el lector puede toparse con párrafos en los que el narrador personifica los elementos naturales, como ocurre el Lunes 3 de Mayo con respecto al aire:

Posiblemente no hay sustancia más sutil que el aire de la primavera avanzada, cuando, además de fresco fluir y tenue toque, es gorjear de pájaros y radiante salpicado de sol entre las hojas. Pero no hay que olvidar, dijeron, que es el mismo aire que en verano agostará ante nuestros ojos estas mismas hojas y decolorará la hierba en la extensión mortecina y turbia de los campos. Y el que las arrebatará iracundo en el destemplado otoño y se deslizará como un cuchillo sobre los hielos llegado el invierno, añadiendo frío al frío. El aire es vengativo<sup>18</sup>.

Es importante subrayar que en este caso la descripción no está vinculada a la narración hecha por parte de algún potencial visitante o viajero de La Poblá, sino que se presenta inmediatamente como definición subjetiva por parte de quien toma la palabra y compara el aire primaveral con un ser humano vengativo (o peligroso, porque puede cambiar de humor y modificar nuestra misma existencia terrenal, además del paisaje en el que nos movemos). El párrafo se titula *Aire*; es sólo a partir de la cita de este término cuando el narrador, imitando casi la voz de un diccionario (o de una enciclopedia), empieza a hablar del «aire primaveral» de forma hipotética («Posiblemente»), exaltando los aspectos positivos de ese aire personificado («fresco fluir» / «tenue toque» / «gorjear de pájaros» / «radiante salpicado de sol entre las hojas»)¹⁹. Es a partir del «Pero» que introduce la segunda frase donde esta imagen positiva se vuelca en su contrario: un sujeto anónimo y plural («dijeron») nos muestra los estragos que puede llegar a crear ese mismo aire a partir del verano («agostará [...] estas mismas hojas» / «decolorará la hierba»), pasando por el otoño («las arrebatará iracundo [las hojas]»), hasta llegar al invierno, cuando sus efectos serán ya

mortales («se deslizará como un cuchillo sobre los hielos» / «añadiendo frío al frío»).

Si comparamos estos dos ejemplos de descripciones paisajísticas nos daremos cuenta de lo acertada que es la observación de Philippe Hamon cuando afirma que cada descripción organiza el significado de una palabra en el conjunto de significantes diferentes que evoca o puede evocar en el autor (y, paralelamente, en el lector):

Descrivere significa quasi sempre attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo [...] in quanto l'insieme del sistema descrittivo è anch'esso organizzato globalmente come *equivalenza permanente*: l'equivalenza tra una espansione lessicale e una *condensazione-denominazione* lessicale<sup>20</sup>.

No siempre el narrador nos entrega el término a partir del cual empezará su peculiar y subjetiva actualización de «paradigmas léxicos latentes»; no todas las entradas del diario llevan un título explícito como las hasta aquí analizadas. A veces, el narrador nos presenta una descripción que es una definición descifrable como si de un acertijo se tratara (el enigma lexical se esconde detrás de una descripción que – como en el caso de la *èkphrasis* – llama la atención del lector por su fuerza visual o iconológica<sup>21</sup>). Es éste el caso de unas cuantas entradas que hablan de la relación sexual y de sus efectos en el cuerpo de los dos amantes a partir de palabras que, aparentemente, nada o poco tienen que ver con este campo semántico. Como en la entrada del Viernes 3 de Julio, titulada *Anémoma*:

Arremolinado el cabello, visible de pronto un ojo aplicado. Vibración que crece en un ahondar anillado entre arremetidas como golpes de dardo. Arrebatado revuelo resuelto en tirón intenso que asciende, al tiempo que en aluvión desencadenado<sup>22</sup>.

La aliteración de los sonidos “arr-” y “re-” («ARREmolinado» / «ARREbatado» / «REvuelo» / «RESuelto») y de la palatal “l” o “ll” («visiBLE» / «aPLicado» / «aniLLado» / «goLPes» / «revueLo» / «resueLTto» / «aLuviÓN») produce un efecto sonoro y un ritmo musical que bien podría traducir acústicamente la relación sexual aquí evocada; evocación que se convierte en representación visual eficaz a través del término que encabeza esta misma descripción, siendo la “anémoma” una doble imagen del órgano femenino, tanto si tomamos la palabra en su primer sentido, y para indicar la planta de la familia de las Ranunculáceas, como si la usamos en su segunda acepción, para señalar el pólipo del orden de los Hexacorarios<sup>23</sup>.

De una planta (o un pez) a un fruto: la entrada del Viernes 30 de Julio se titula *Filo de melón*. En este caso, la descripción se desarrolla a través de infinitivos que describen el acto sexual de forma mucho más explícita:



*Aferrar* como apartando, a fin de *abrir* mejor. *Hacer* de las dos concavidades una sola, del mismo modo que el pintor esparce con un grueso trazo. *Moverse* de abajo arriba, de atrás a delante, de sur a norte, entre los bordes hirsutos. *Recorrer* el surco una y otra vez hasta *crear* en el sur un hoyuelo blandamente receptivo, como reclamando – se diría – entre balbuceos una atención mayor. Y en el norte, un tenso brote abotonado, henchido y tembloroso, a punto de *estallar* hacia adentro, hasta el extremo de la última de sus raíces<sup>24</sup>.

Los verbos, utilizados en las formas del infinitivo, sirven en este caso para describir el cuerpo de la amada como si de un espacio geográfico se tratara. Los déicticos («de abajo arriba» / «de atrás a delante» / «de sur a norte» / «en el sur» / «en el norte» / «hacia adentro» / «hasta el extremo») remedan los movimientos del cuerpo durante el acto sexual y nos presentan el mismo como una especie de exploración en un lugar peligroso o lleno de recovecos escondidos, que hay que inspeccionar con los ojos bien abiertos.

Si el lector sigue leyendo las entradas que se corresponden con los Viernes se dará cuenta de que es este el día de la semana asignado al tema erótico; es más, leyendo las entradas que siguen a estas dos descripciones, asistiremos a una especie de *climax* que nos llevará a la contemplación (o evocación) lírica del momento final, el del orgasmo. Baste comparar estas dos entradas: la primera del Viernes 20 de Agosto (y que se titula *El ajuste*):

Lento, imperceptible abatirse de lo hirsuto contra la mórbida curvatura escindida. Conjunción de lo duro, húmedo y caliente, con lo blando, húmedo y dilatado. Se trata de que lo duro y lo blando se ajusten con suavidad, y lo duro se haga extensión y lo blando profundidad. El resultado final es el desencadenamiento de una cascada que se precipita hacia el centro de la tierra<sup>25</sup>,

con la otra, del Viernes siguiente, 27 de Agosto (y que se titula sencillamente *Líquido*):

Revuelo de ojos y narices. Tirantes las lenguas estiradas. Pelos y torsos como empaquetándose. Entrar como a brochazos, como resbalando una y otra vez, como rebotando. Ecos tanto más fuertes cuanto más profundos. Saliva, fluidos, sudor salado, pegados los cuerpos el uno al otro por una película líquida que nada tiene de intangible<sup>26</sup>.

Si la primera descripción se presenta como una doble definición de los dos órganos sexuales a partir de sus características peculiares (aquí descritas de forma dicotómica en la base de las oposiciones binarias: «lo duro» / «lo blando» y «lo caliente» / «lo dilatado» – siendo evidentemente «lo húmedo» el único elemento que tienen en común y que nos permite emparejarlos), la segunda descripción se articula como una *enumeratio* en

la que el autor-narrador-protagonista pasa revista a las partes del cuerpo humano implicadas en el acto sexual («ojos» / «narices» / «lenguas») y a los líquidos que los dos amantes se intercambian mutua e inevitablemente («Saliva» / «fluidos» / «sudor salado») hasta el *climax* final («una película líquida que nada tiene de intangible»)²⁷.

A veces, las descripciones de *Diario de 360°* se convierten en reflexiones que el narrador a su vez sintetiza en aforismos (o en afirmaciones de tipo aforístico). Este fenómeno puede aparecer tanto en los apartados dedicados al sexo y al erotismo como en los “capítulos” que el narrador utiliza para llevar a cabo una pormenorizada e implacable radiografía de la sociedad contemporánea (una sociedad conformista que quiere convertir al ciudadano en pasivo comprador de productos y objetos inútiles y en pasivo usuario de servicios que poco aportan al crecimiento cultural o al despertar de la reflexión crítica y autónoma).

Por lo que al primer caso se refiere podemos citar la entrada del Viernes 28 de Mayo; hablando de la “belleza exótica”, quien habla (y escribe) llega a esta conclusión: «lo cierto es que los excesos no es que sean compatibles con el amor: son más bien su condición»²⁸; por lo que se refiere al segundo tema, podemos citar la entrada del Sábado 31 de Julio, en la que, reflexionando sobre la sociedad actual y los cambios radicales sufridos por el capitalismo y por el impacto de los nuevos medios de comunicación, de los audiovisuales y de la informática, el narrador imagina un coloquio entre un empresario y un trabajador. El jefe de la empresa le explica a su subordinado que no hay peligro de «explotar a nadie», porque «no es que el dinero lo tenga la gente: el dinero *es* la gente»²⁹.

La crítica despiadada, cáustica y contundente hacia la sociedad contemporánea nos permite analizar otro eje temático central en el interior de este diario, el tema de la decadencia de la novela como género literario. Se trata de un argumento que Luis Goytisolo ha ido desarrollando a lo largo del tiempo en varios medios y en varias ocasiones. Si ya en 1995 en su *Discurso de ingreso en la Real Academia* el autor hablaba explícitamente de «El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea»³⁰, subrayando cómo el cine y, sobre todo, la televisión, iban modificando la manera de entender (y de escribir) novelas, será en la ya citada recopilación de artículos *El porvenir de las palabras* (2002) donde Goytisolo repetirá su argumentación y explicará su postura ante la susodicha “crisis del género novelesco”. El meollo de la argumentación es éste: si antes, en el siglo XX, la novela moderna podía innovar gracias a la tendencia de autores como Joyce, Faulkner y Proust a “colonizar” el territorio de la poesía, recreando el mundo en sus propios “universos narrativos” y paralelos a nuestra propia realidad, en el principio de nuestro siglo XXI la novela ha vuelto a formas de narración decimonónicas por el influjo del cine y de la televisión.

La fórmula del *best-seller* ha empujado a muchos autores a escribir novelas “al uso” como si de guiones cinematográficos se tratara (obras en las que el lenguaje creativo, el estilo, el uso poético del idioma se subordinan a los elementos tradicionales del relato: personajes, ambientes, diálogos cuanto más realistas y comprensibles mejor).

En este sentido, *Diario de 360°* se construye también como “ensayo” sobre el género novelesco. El lector atento se dará inmediata cuenta de que son los Martes los días dedicados a esta temática candente. Y es propiamente en estas entradas donde las descripciones del autor-narrador-protagonista se convierten en argumentaciones que empujan al lector a reflexionar, a tomar partido, a criticar o a compartir el diagnóstico pesimista que Luis Goytisolo nos ofrece sobre el futuro de la *forma-novela*<sup>31</sup>. Como en el caso de la “relación sexual”, también cuando se habla de “novela” o “creación literaria” quien escribe y reflexiona lo hace utilizando lo que en el ámbito de la musicología se llamarían *variaciones sobre un tema*. A veces, el tono de quien escribe es casi enciclopédico, como en la entrada del Martes 23 de Noviembre:

La gran novela del siglo XX *se desarrolla* entre la década de los veinte y la de los setenta, con alguna que otra obra anterior y alguna que otra posterior. En líneas generales, se caracteriza por su alejamiento del cine, recién inventado, y en el curso de ese repliegue, por la invasión del territorio hasta entonces considerado propio de la poesía, invasión preparada ya por algunos poetas en su aproximación a la prosa a finales del siglo anterior. *Se distingue* de la novela decimonónica, principalmente, en que los aspectos argumentales del relato pierden importancia frente a la significación global del conjunto, un conjunto en el que la estructura del relato cobra un relieve decisivo, al igual que el estilo y que la sustancialidad del lenguaje. También *pierden entidad* los personajes que, más que protagonistas, son vehículo, hilo conductor de la narración. Rasgo válido, no ya para las novelas de Joyce y Faulkner, sino también para la obra de Proust, en la que Marcel o Albertine son, ante todo, una mirada. En las últimas décadas, los cultivadores de la fórmula *best-seller han dado un vuelco a la situación*, ofreciendo formas de relato más próximas a las de la novela decimonónica que a la propia del siglo XX. De ahí que mientras las grandes obras del siglo XX sean prácticamente imposibles de llevar a la pantalla – pequeña o grande – las pertenecientes a la fórmula *best-seller son casi un guión de cine, lo que constituye*, sin duda, uno de sus principales objetivos<sup>32</sup>.

A veces, en cambio, esa voz de “diccionario” (o de “historia de la literatura moderna y contemporánea”) adquiere matices más personales y pasionales, más subjetivos y líricos, como en la entrada del Viernes 17 de Diciembre:

La creación literaria *no se manifiesta únicamente* a través de lo relatado *ni tampoco* a través de las palabras empleadas. *No es sólo estilo ni peripecia ni personajes ni estructura narrativa ni elaboración conceptual ni belleza sonora o plástica, aun-*

que, por supuesto, participa de todo ello. ¿Qué es entonces la creación literaria? *Verbo que* inspira las palabras, que más allá o antes o por encima de ellas, las precisa para materializarse o hacerse así perceptible a la inteligencia y a los sentidos. *Verbo que* lleva la lengua al límite, para hacerle decir lo que por sí sola no dice. Adición, en suma, de naturaleza distinta a la suma de los sumandos<sup>33</sup>.

La descripción de un concepto fundamental y tan abstracto (y de difícil articulación a nivel teórico) como el de “creación literaria” empieza, en este caso, con una definición *ex contrario* («no se manifiesta» / «ni tampoco» / «No es sólo» / «ni» / «ni» / «ni»), para luego convertirse en pregunta retórica («¿Qué es entonces la creación literaria?») y llegar finalmente a una respuesta personal con tonos casi bíblicos («*Verbo que* inspira las palabras» / «*Verbo que* lleva la lengua al límite») y, en la frase final, casi matemático-geométricos («Adición» / «suma» / «sumandos»).

El análisis de la obra podría conducirnos por muchos otros derroteros interesantes; cada día de la semana se convierte en “motivo” para una potencial variación sobre los temas ya mencionados. Al final de este breve *excursus*, parecerá evidente que, como en todas las demás obras de Luis Goytisolo, también en *Diario de 360°* se requiere la coparticipación activa del lector en el proceso de interpretación del texto; no es sólo que el lector participe como co-autor de la obra en el momento en que descubre los hilos argumentales que conforman los varios días de la semana (pudiendo así escoger o reconstruir las varias temáticas “estudiadas” o “narrativizadas” a lo largo de los meses que conforman el año objeto del “diario”), sino que también puede – y está empujado a – tomar partido frente a las opiniones a veces contundentes del autor-narrador-protagonista de la obra (como es el caso de las entradas dedicadas a la decadencia de la novela – o las que rastrean algunas de las principales causas de la crisis de la sociedad occidental contemporánea).

Lo que Umberto Eco definió “actividad de cooperación interpretativa”<sup>34</sup> llega aquí a involucrar también el concepto de “descripción”: como hemos visto, en muchos casos “descripción” se convierte en sinónimo de “narración” y de “argumentación”: al lector le es asignado el papel de quien descifra y estudia qué finalidad tienen (o pueden tener) esas mismas descripciones. Tiene razón Mieke Bal cuando nos explica que:

La descrizione non solo può produrre quei pezzi di bravura [...] che suggeriscono l'idea – ingannevole – della sua autonomia: essa genera anche il mondo in cui gli eventi si svolgono e poi gli eventi stessi. [...] Si potrebbe perfino affermare che la descrizione è il nucleo centrale del romanzo: perfetto meccanismo di narrazione, essa infatti riesce laddove la vera e propria narrazione fallisce, [...]. Perché mentre crea un mondo per la narrazione – gli eventi – la descrizione riesce, contemporaneamente, a metterlo in questione. *Epiditticamente* mette in evidenza gli elementi che tiene uniti, mostrando però nel contempo, *apoditticamente*, l'artificialità di questa

coesione. *Metadeitticamente*, infine, illustra la necessità, ma anche i rischi di questa incontrollabile coesione<sup>35</sup>.

Ningún escritor puede describirlo todo; ninguna descripción puede aspirar a representar toda la realidad que el narrador inventa (o re-crea a partir del “mundo real”) para su “universo posible”. Luis Goytiso, aún denunciando la crisis de la “novela” como género literario privilegiado para interpretar la realidad, con *Diario de 360°* nos demuestra que todavía hay espacio para obras que interrogan el mundo e indagan en lo más hondo e íntimo de cada lector («la escritura tiene que ver, no con la realidad evocada, sino con quien la evoca», afirma el narrador del “diario” en la primera entrada ya citada, *Historia de Dios*)<sup>36</sup>.

La entrada del Jueves 16 de Diciembre vuelve a subrayar el significado profundo de la “creación literaria”:

La creación literaria no responde al propósito de comunicar algo. De lo que se trata es de expresar con palabras algo que no puede ser expresado con palabras distintas a las utilizadas y que, más allá del sentido habitual de esas palabras, adquiere una entidad autónoma, capaz de despertar todo género de sugerencias en quien lo lee, de convertirse en objeto de disquisición verbal o escrita, de dar lugar a nuevos textos, de inspirar nuevos relatos. El secreto reside en la magia verbal de las palabras empleadas, algo muy próximo a lo que Rimbaud llamaba *alchimie du verbe*<sup>37</sup>.

Es ese tipo de alquimia que le permite al autor empezar su “falso diario” o “diario en forma de novela” con la imagen de un Dios desesperado que comprende que ya no es inmortal ni eterno; y es la misma alquimia que le permite terminar *Diario de 360°* con una visión desde arriba, una visión de la tierra en el momento del amanecer:

A la luz del halo rojo dejado por el sol, la totalidad del campo visual parecía extenderse como la lisa corteza de un planeta, de otro planeta<sup>38</sup>.

Como en el final de *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick, cuando el protagonista viaja en un túnel hecho de miles de colores diferentes hacia el infinito (“y más allá”) también en el final de *Diario de 360°* esta planetaria visión de nuestro mundo desde arriba puede transformar esta “descripción” (que engloba alusivamente la Tierra y los demás planetas del sistema solar) en una nueva “argumentación” o en una potencial “narración”. Es la demostración literaria de lo que afirma, con otras palabras, el mismo Luis Goytiso en la conclusión de su *Discurso de ingreso en la Real Academia*:

Pues si hay imágenes que valen por mil palabras, hay páginas, hay frases, hay palabras, que valen por un millón de imágenes<sup>39</sup>.

## Notas

1. Estos los títulos de las cuatro partes de la novela (y el año de publicación de cada entrega): *Recuento* (1973 – por problemas con la censura, esta primera parte apareció en México, mientras que los lectores españoles tuvieron que esperar hasta 1975 para poder leerla); *Los verdes de Mayo hasta el mar* (1976); *La cólera de Aquiles* (1979); *Teoría del conocimiento* (1981). Para un análisis global y certero de esta obra y para un primer acercamiento a los problemas interpretativos que implica remito al *Prólogo* de Ignacio Echevarría (pp. 7-24) a la nueva edición de la novela: L. Goytisolo, *Antagonía*, Anagrama, Barcelona 2012, subrayando que ésta es la primera versión en la que la obra se nos ofrece en su conjunto y como un todo indisoluble. La penúltima edición, aparecida en la editorial Alfaguara en 1998, intentaba dar unidad, pero sin conseguirlo, porque, al dividir el texto en dos tomos, cortaba de forma algo abrupta *Los verdes de Mayo hasta el mar* (segunda entrega de la tetralogía).

2. Para un acercamiento al significado de estas obras “menores” y a la debatida importancia que puedan cobrar en el ámbito de las *opera omnia* del autor, cfr. el (a veces impresionista) estudio de Federico Ruíz Rubio, *Tres novelas de Luis Goytisolo. Forma y sentido en Mzungo, Placer licuante y Escalera hacia el cielo*, Alfar, Sevilla 2005. Estoy totalmente de acuerdo con el autor cuando afirma que «Los más de 40 años transcurridos desde la aparición de su primera obra, *Las afueras* (1958), hasta *Liberación* (2003), período creativo en que Goytisolo ha entregado obras de la envergadura de *Antagonía*, se corresponden con buena parte de la historia de la novela actual en España. El estudio de la obra de Luis Goytisolo constituiría por sí solo una aproximación a la historia última de la novela, pues en sus textos aparecen reflejadas las tendencias que han definido la narrativa desde los años cincuenta del siglo pasado» (ivi, pp. 21-2).

3. Cfr. L. Goytisolo, *Diario de 360°*, Seix Barral, Barcelona 2000, pp. 120-1: para la posible etimología de este “lugar”, centro de un bosque que es una de las atracciones turísticas de La Pobra, el narrador nos presenta dos hipótesis diferentes: si para algunos la palabra deriva del latín (“como el oro”, pero también “como el loro”), para otros proviene del italiano (del término *alloro*, o sea, “laurel”). No hay dudas acerca del significado simbólico del bosque de Comoloro: es un sitio de “prodigios” y de “maravilla”, como indica el epígrafe de la citada entrada del diario y como nos recuerda también el resumen de la contracubierta: «*Diario de 360°* es [...] un libro cuya lectura equivale a entrar en el bosque del que se nos habla en sus páginas, un lugar en el que cada uno encuentra lo que ha buscado durante toda su vida o, según el caso, lo que nunca ha buscado».

4. El lector que quisiera intentar establecer nexos causales y buscar un referente real a este espacio geográfico podría encontrar cierta correspondencia fonética entre La Pobra y el casi homónimo Pobra de Segur (o La Puebla de Segur), un pueblo de unos tres mil habitantes que se encuentra en la provincia de Lérida; pero el lector avisado sabe perfectamente que aquí lo que importa es el valor simbólico o alegórico que pueda cobrar este lugar, no su correspondencia en el mapa de España.

5. Cfr. L. Goytisolo, *Novela y rascacielos*, en *El porvenir de la palabra*, Taurus, Madrid 2002, pp. 59-64 (la cita exacta aparece en la p. 60). Asumo el sintagma “obra total” en el sentido que le da Franco Moretti en el análisis que lleva a cabo en su ensayo sobre el género novelesco *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994 (además de las dos novelas citadas, el discurso se articula alrededor de *La montaña mágica* de Thomas Mann, de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y del *Fausto* de Goethe, todas ellas emparentadas por aspirar a la “totalidad” sin ser “totalitarias”: el autor ejercita el derecho de saltarse o de no respetar de forma fija las varias reglas que determinan la “estructura” y de modificarlas sobre la marcha – es lo que ocurre en *Antagonía* y en el resto de las obras de Luis Goytisolo).

6. Cfr. L. Goytisolo, *Cosas que pasan*, Siruela, Madrid 2009, pp. 135-6 (las primeras dos cursivas son mías).

7. Ninguno de los dos personajes tiene conciencia de su mitomanía; es la ironía que utiliza el narrador lo que pone al desnudo su carácter; en una de sus primeras citas, Natalia

le dice a Noel: «Tu historia me dejó galvanizada, como diría la heroína de una novela romántica» (cfr. Goytisolo, *Diario*, cit., p. 49). En este contexto, tanto Natalia como Noel se portan como si fueran ambos Madame Bovary.

8. Ivi, p. 159 (las cursivas son mías).

9. Ivi, p. 259 (las cursivas son mías).

10. Según Enrique Vila-Matas, la novela moderna surgió del ensayo y, en este contexto, la obra de Montaigne tuvo un papel fundacional. Cfr. E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona 2005, pp. 11-2.

11. Sobre el concepto de “descripción”, las dificultades para definirla y la historia del término desde la Retórica antigua (Cicerón y Quintiliano) hasta nuestros días pueden consultarse: P. Pellini, *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 27-9; P. Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Ibis, Pavia 2011, pp. 27-45, además del ya clásico estudio de P. Hamon, *Che cos'è una descrizione*, en *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1997, pp. 53-83.

12. Cfr. Goytisolo, *Diario de...*, p. 7. El mismo pensamiento se repite en la parte final de esta primera entrada con una frase en la que se oyen ecos shakespearianos: «[...] la vida es un soplo que se me escapó. Un soplo o algo por el estilo» (*ibid.*).

13. Ivi, p. 12.

14. Ivi, p. 13.

15. Tampoco es casualidad que en la entrada del Miércoles 18 de Abril el narrador aclare el significado de la representación de Lucifer: la serpiente viene comparada en este caso a un «pene que, en ausencia del marido se introduce en el cuerpo de la esposa» (ivi, p. 38).

16. Cada vez que aparece una descripción paisajística se puede hipotizar la presencia de algún visitante o viajero o habitante de La Pobla (o de Comoloro o de Serrallana). De hecho, tanto Noel como Natalia, precisamente por ser “extranjeros”, se convierten a menudo en “personajes” que miran y que juegan el papel de observadores pasivos del mundo que les rodea (se trata de lo que Hamon define *función-focalizadora* del personaje que describe algo; cfr. Hamon, *Che cos'è una descrizione*, cit., nota 10, p. 191, cuando, analizando la novela “realista” y “naturalista” afirma: «il proliferare della descrizione si giustifica con la curiosità di un personaggio trasportato in un ambiente che non conosce»; es exactamente la situación existencial que viven tanto Noel como Natalia).

17. Cfr. M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid 1997, p. 122 y nota 46, p. 298.

18. Cfr. Goytisolo, *Diario*, cit., p. 43. Descripciones de la Naturaleza con valor simbólico aparecían ya en la primera obra juvenil del autor, *Las afueras*, de 1958 (con esta novela Luis Goytisolo ganó el primer “Premio Biblioteca Breve” instituido por la Editorial Seix Barral); a título de ejemplo podemos citar estos dos párrafos “hiperrealistas”: «El sol de la tarde, al colarse por los resquicios de las persianas, seccionaba el cuarto en infinitas estrías amarillentas que descubrían una opresiva cantidad de polvo evolucionando en el vacío. Los cristales de la ventana eran largos y estrechos y estaban enmarcados por una cenafa de cristallitos de colores que ahora resplandecía como joyas» y este otro, sobre una mosca que aparece en primer plano como si el narrador hubiera aplicado un *zoom* a la escena: «En el pasillo sonaba el tictac del reloj, monótono y acompasado como el gotear de un caño. Una gruesa mosca con reflejos azules se frotaba las patas rasposas parada en el soleado cristal de la ventana» (las citas, respectivamente, en L. Goytisolo, *Las afueras*, Seix Barral, Barcelona 1958, pp. 109 y 110; sobre la importancia de esta novela juvenil cfr. Maryse Bertrand de Muñoz, *Un primer paso hacia nuevas técnicas narrativas: Las afueras de Luis Goytisolo*, en VV.AA., *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*, ed. a cargo de Manuel Ángel Vázquez Medel, Lumen, Barcelona 1995, pp. 126-40).

19. Otro ejemplo evidente de uso poético (o lírico) de la sinestesia: en este caso, además del sentido de la vista la descripción despierta en el lector el del oído y del tacto.

20. Cfr. Hamon, *Che cos'è una descrizione*, cit., p. 67 (las cursivas son del autor).

21. Sobre la definición de *èkphrasis* y la de *energeia* cfr. Tanganelli, *La macchina della descrizione*, cit., pp. 27-30.

22. Cfr. Goytisolo, *Diario*, cit., p. 106.
23. Cfr. *Diccionario de la Real Academia*, Espasa-Calpe, Madrid 1992, s.v.
24. Cfr. Goytisolo, *Diario*, cit., pp. 112-3 (las cursivas son mías).
25. Ivi, p. 124.
26. Ivi, p. 129.
27. Para comprobar nuevamente la naturaleza poética y rítmicas de estas descripciones sería interesante hacer un experimento: disponer las frases que componen ambas descripciones como si se tratara de versos de un poema. Podríamos comprobar fácilmente que el ritmo y la musicalidad permanecen gracias a las figuras retóricas empleadas (aliteración, sinestesia, anáfora, metáforas y símiles, etc.).
28. Ivi, p. 64: en este caso, lo que había empezado como *descripción* (los varios tipos de “belleza exótica”) acaba en *definición* (subjetiva y, al mismo tiempo, universal).
29. Ivi, p. 113 (cursivas del autor): *Diario de 360°* reclama la participación activa del lector también cuando se habla de argumentos ideológicos (o que abordan la esfera ética y moral).
30. Se puede consultar este *Discurso* de forma integral en la página online de la Real Academia Española: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub00001.nsf/\(voAnexos\)/arch83F0552DCF6FAC57C1257148003EB4BD/\\$FILE/goyti.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub00001.nsf/(voAnexos)/arch83F0552DCF6FAC57C1257148003EB4BD/$FILE/goyti.htm) (última consulta: 22/04/2012).
31. Y también sobre algunos autores contemporáneos, como es el caso de Javier Marías (al que el narrador compara con Cesare Pavese y al que define, entonces, como «escritor adolescente», ivi, p. 82) y el de Gabriel García Márquez (salvando *Cien años de soledad*, el blanco de los dardos del narrador serán todas las demás obras del Premio Nobel, cuyos libros, según él, carecen de «una total ausencia de composición general», ivi, p. 158). Cfr., respectivamente, Goytisolo, *Diario*, cit., pp. 82-3 y pp. 156-8.
32. Ivi, pp. 198-9 (las cursivas son mías; subrayaría en este caso el uso retórico y persuasivo de ciertos adverbios o locuciones adverbiales con función demostrativa «En líneas generales» / «También» / «ante todo» / «De ahí que», etc.).
33. Ivi, pp. 216-7 (las cursivas son mías).
34. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 2000 (la primera edición es de 1978); Eco especifica que «[...] la cooperazione interpretativa avviene *nel tempo*: un testo viene letto passo per passo. Pertanto la favola “globale” [...], se pur viene concepita come finita dall'autore, si presenta al Lettore Modello come in divenire: egli ne attualizza porzioni successive».
35. M. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, en F. Moretti, *Il romanzo. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 189-250 (la cita aparece en la p. 214; cursivas de la autora; Mieke Bal se ha ocupado de este tema – y ha intentado crear una tipología de las varias descripciones – en su ensayo *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. de Javier Franco, Cátedra, Madrid 1987, pp. 134-40).
36. Cfr. Goytisolo, *Diario*, cit., pp. 8-9.
37. Ivi, p. 216 (cursivas del autor).
38. Ivi, p. 285.
39. Cfr. Goytisolo, *Discurso de ingreso en la Real Academia*, cit. *supra*.