

[Otra edición en: *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, coord. Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp.203-218. Versión digital por cortesía del autor para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
© Epícteto Díaz Navarro

Las máscaras del escritor: Las primeras novelas de Juan Manuel de Prada

Epícteto Díaz Navarro

(Universidad Complutense, Madrid)

En estas páginas voy a intentar esbozar una aproximación a las primeras novelas de Juan Manuel de Prada, las obras que más han interesado al público lector. Pero hay que recordar que, hasta ahora, además de su primer libro, *Coños* (1995), ha escrito un notable número de relatos y artículos periodísticos, y las semblanzas que constituyen *Desgarrados y excéntricos* (2001), de manera que puede decirse que no ha sido menor su dedicación a otros géneros.¹

Si observamos ya alguno de sus primeros relatos, en *El silencio del patinador* (1995), vemos que Juan Manuel de Prada se ha dedicado a lo que, según Borges, debe ser ocupación fundamental del escritor: la tarea de soñar. Imaginar puede tener como objeto la intimidad femenina, como en su primer libro, la historia de un estudiante de arte en Venecia, o algunas ficciones cinematográficas en sus primeros relatos, y quizá no resulta exagerado afirmar que es un rasgo de su escritura el gusto por lo imaginario, por no limitarse a la mera representación de lo conocido.

En el conjunto de sus novelas, y en el resto de su obra, vemos que hay una serie de temas y motivos que se repiten en diferentes modulaciones. Enumeraremos, antes de ver cómo aparecen en los textos, algunos de los más perceptibles: la definición de la identidad; la literatura, como enfrentamiento al paso del tiempo y a la desaparición del ser; el paso de la infancia a la adolescencia; la sexualidad y el amor en sus múltiples manifestaciones. Esta temática se expone con un lenguaje en el que destaca la imagen sorprendente, a veces una auténtica exhibición de figuras retóricas. Un estilo tan marcado como el de Prada parece desaconsejable en un tiempo en que la novela parece preferir un estilo funcional, indiferenciado. En *La tempestad* y en otros textos encontramos a veces un uso irónico de ese estilo, una inadecuación entre el contexto y el lenguaje que se utiliza, y quizá sea *La vida invisible* la novela en la que el estilo ha alcanzado un equilibrio y depuración notable. Con mucha frecuencia encontramos una visión humorística e irónica que deja ver debajo un destello de dolor.

Uno de estos temas que quizá más preocupa a Prada, desde el título de su primera novela, es el de la identidad, la creación de la misma en el paso de la niñez a la adoles-

¹ Juan Manuel de Prada nació en Baracaldo, en 1970, y aunque realizó estudios de Derecho, se ha dedicado siempre a la creación literaria. Por *La tempestad* recibió el premio Planeta en 1997, y también ha recibido el Premio Ojo Crítico de Narrativa de RNE, por *Las máscaras del héroe*, y el Premio Primavera por *La vida invisible*, y otros han premiado tanto su narrativa como sus artículos periodísticos. Las reseñas suelen mencionar que una revista tan prestigiosa como *The New Yorker* lo eligió como uno de los seis escritores jóvenes más importantes de Europa.

encia, y luego la distancia entre personaje y persona, entre las máscaras y la cara del héroe; la construcción de la figura del escritor o del político, del personaje público y de la persona real. Se da un contraste entre apariencia y verdad, que, se diría, tiene un origen barroco, que aparece ya anclado en el pasado más cercano en su última novela. Otras veces esa identidad está perdida bajo el sedimento de la historia, o asistimos al proceso de su destrucción y a una reconstrucción de resultado incierto.

Si es importante la construcción de la identidad, entonces será lógico que aparezca en su obra el modelo de la novela de aprendizaje, *bildungsroman*: en *La tempestad*, el aprendizaje del protagonista puede quedar algo escondido por el enigma policiaco que hay que resolver, pero no hay que olvidar que el protagonista es un joven estudiante, que trabaja en el mundo académico y que se muestra consciente de su inexperiencia en la vida. En *La vida invisible* es especialmente el aprendizaje de un personaje, la modelo, el que le sirve al narrador de referencia en su propia experiencia.

Con más intensidad en el primero y en el último de sus libros, descubrimos que el mundo que refleja Prada es un mundo en el que no solo el sexo ocupa un lugar importante, sino que la sexualidad se muestra de muy diferentes maneras. Casi nunca se trata de visiones agradables, de la visión romántica del amor que quiere imponer a la realidad el joven protagonista de *La tempestad*, si no que se trata de una exposición de tendencias sexuales, la mayor parte rechazadas socialmente o catalogadas como perversiones, de manera que el texto, en una proliferación de discursos, como diría Michel Foucault, nombra lo innombrable.

La primera novela de Juan Manuel de Prada puede calificarse sin duda de precoz.² *Las máscaras del héroe* (1996) está compuesta por la carta de un escritor, llamado Pedro Luis de Gálvez, a modo de introducción, y dos grandes capítulos titulados "Museo de espectros" y "La dialéctica de las pistolas", redactadas por un escritor frustrado, Fernando Navales, que constituyen el relato principal, y una "Coda", escrita por un narrador en tercera persona, que cuenta el final de esos dos personajes.

Hasta ahora, en dos de los artículos que se le han dedicado se subraya la influencia de Valle-Inclán, y en particular de *Lucas de bohemia*, tanto en la materia que narra como en su lenguaje. Es evidente que el mismo Prada señala esa relación cuando narra el velatorio de Alejandro Sawa (según se sabe, el personaje que sugirió a Valle la figura de Max Estrella), y recuerda la presencia en él de Valle y Baroja, entre otros. Sin embargo, en cuanto a la anécdota, creo que esta influencia no va más allá de las primeras páginas de "Museo de espectros", y hay que tener en cuenta además que Prada utiliza diversos materiales y relatos de la época (las memorias de Rafael Cansinos y de otros escritores, relatos de Gálvez o de Emilio Carrere, además de incluir referencias históricas precisas a los años 20 y 30). Por todo ello, creo que no deberían buscarse demasiados paralelismos entre ambas obras.³ En sus aspectos estilísticos, puede verse el influjo

² Brevemente hay que recordar que importantes críticos la han valorado muy positivamente. La prensa francesa, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express* y *Le Figaro*, ha publicado reseñas muy positivas y así no resulta extraño que Arturo Pérez Reverte haya dicho que es una de las mejores novelas de las últimas décadas.

³ La estructura puede recordar también el tríptico de *Los cuernos de don Friolera*, pero no parece que se dé aquí un contraste de perspectivas semejante al que se da en Valle. Sobre la definición del esperpento no repetiré aquí lo que exponen las aportaciones fundamentales de Cardona y Zahareas en su *Visión del*

de la riqueza lingüística de *Luces de bohemia* y la de esta novela, pero también habría que señalar que en buena medida el lenguaje de Prada muestra la herencia de Ramón Gómez de la Serna y las vanguardias.⁴ No sé si la crítica ha subrayado convenientemente que uno de los grandes talentos de Prada: la capacidad de hacer hablar a sus personajes, ya sea Valle o cualquier escritor o figura pública, de manera verosímil, en muy diversas circunstancias; o dicho de otra manera, como a la brillantez del narrador se suma el “espesor” del personaje.

Frente a la configuración dramática del primer esperpento, en *Las máscaras del héroe* encontramos al menos dos relatos, y dos formas de narrar, bastante tendenciosos, y únicamente el narrador de las últimas páginas podría merecer cierto crédito en cuanto a su posible objetividad. En la carta que abre el texto, Gálvez dirige una confesión a un Inspector de Prisiones en la que repasaría su vida y daría cuenta de las circunstancias que le llevaron a presidio por injuriar al Rey, y pide ser puesto en libertad. Sin embargo, desde la primera página vemos que el modelo de la novela picaresca es fundamental en la carta de Gálvez: el envío con una actitud humilde para narrar su "caso", la referencia a las circunstancias familiares y sociales para explicar su conducta, la falta de dinero y comida, el culpar al hado por sus acciones, etc., de manera que se compone una autobiografía sospechosa. Pero hay algunos detalles que van más allá y hacen que se intensifiquen nuestras dudas sobre lo narrado: cuenta, por ejemplo, que siendo niño, se enamoró de una joven a la que descubrió en una escena lésbica con su propia hermana, y luego que en una ocasión vio a un sacerdote poniendo unas ropas completamente indecentes a una figura de la Virgen, y, entre otros hechos pintorescos, que ya en la soledad del presidio, cuando fue aislado, solo tuvo la compañía de una rata, a la que había amaestrado para que hiciera de correo con otro preso y a la que finalmente, sin que se explique la causa, mató. El título de esta sección, "De profundis", según se ve, es claramente irónico, y esto se intensifica en las últimas líneas, cuando de la súplica al Inspector de Prisiones, pasa a la amenaza de hacer públicos su corrupción y sus vicios. Las últimas líneas, creo, son significativas: "Quedo a la espera de tus noticias, mamarracho, sarasa, morfinómano, y los pies y las manos y la punta del capullo que te los bese tu putísima madre" (*Las máscaras del héroe* 45). Gálvez alterna fanfarronadas, referencias personales y lugares comunes. Lo excesivo del personaje se completa con su visión bohemia de la literatura, pues, en sus palabras, ha sido herido por la literatura, tocado por “el fuego sagrado”.

El narrador es otra figura que constantemente construye su máscara, que consiste en parasitar a Gálvez, manteniendo relaciones con una novia a la que no ama, y en trabajar para un empresario teatral al que desprecia. Las esferas personal y la profesional se unen a la ideológica, pues colabora con los fundadores de Falange, que le merecen un desprecio semejante al de otros grupos políticos, sea cual sea su ideología. La máscara no puede separarse de la cara, y si esa es una constante, también los personajes actuarán

esperpento, las de Zamora Vicente, o la *Guía de lectura de “Martes de carnaval”* de Manuel Aznar Soler.

⁴ No habría que olvidar que el gran interés que aparece en la novela respecto a Gómez de la Serna y las vanguardias, respecto al mundo cultural en los años 20 y 30, cuyo influjo ha admitido repetidas veces el autor, que contrasta, por ejemplo, con los calificativos que los ultraístas reciben en *Luces de bohemia*.

en diversos registros: en esta novela, y en alguno de sus primeros relatos, unos actuarán de manera histriónica, como Gálvez, otros actuarán hipócritamente, como el narrador, y otros se muestran desquiciados. Ramón Gómez de la Serna no es el único escritor canónico que es en cierta medida ridiculizado: en este caso, pierde su aura cuando el lector ve que su literatura es parte de una actividad histriónica (junto a detalles como el pánico que tiene a los anarquistas, o una persistente afición a la horchata). Su incesante escritura es una actividad inevitable, parte de una representación teatral que realiza para los demás y también para sí.

Gálvez será un símbolo de la bohemia con el que contrasta el otro protagonista, Navales, que aporta la perspectiva fundamental de su voz. Así, narra su proceso de maduración desde la adolescencia, que desemboca en una ambición de hacerse escritor, actividad para la que no está dotado, y que se convierte en una progresiva degradación, según vemos ya cuando siendo muy joven deja morir a su padre abandonado.

Tanto Gálvez como Navales sufren un proceso de degeneración (el primero estimulado sobre todo por el abuso de la bebida, aunque esta no pueda servir de excusa por su traición al comerciar con el enemigo durante la guerra de Marruecos), que vemos en su contexto literario y social. El clima prebélico del Madrid de los años 30 aparece en la tercera parte, que, no sin sarcasmo, se titula “La dialéctica de las pistolas”. En esta, Navales, que ha organizado un grupo de “autodefensa” de Falange, se ofrece para traicionar a José Antonio, quien le había tratado amistosamente y había ayudado a su novia cuando sufrió un aborto espontáneo. Al protagonista no le importa ni la pérdida del embarazo ni el estado de salud de ella. Solo muestra desprecio e indiferencia hacia personas e ideas. Así, la imagen que proyecta de sí mismo no intenta aparentar sinceridad, solo es indiferente ante los hechos más deplorables, de manera que parece seguir la máxima de que nada es sagrado y nada merece respeto. Navales podría ser un decadente, si atribuyera importancia a la experiencia artística, pero no lo es porque solo actúa por voluntad de poder, por miedo o por odio hacia otros personajes.

No hay que olvidar que ese proceso se pone en relación con el paso que hay del modernismo a las vanguardias y la generación del 27, y con la problemática política y social que desemboca en la politización del mundo literario. Escritores populares, novelistas eróticos, aparecen vistiendo monos azules y organizando en un derruido palacio conspiraciones anarquistas. Gálvez había caído mucho antes por la pendiente del deterioro, trabajando como negro para otros escritores, dejando de su mujer se convierta en prostituta, estragado por el alcohol, pero mantiene una vocación literaria inquebrantable, y aunque pueda caer en la mediocridad, se mantiene fiel a ese principio, y a un rechazo anarcoide de la burguesía, del poder político y las clases gobernantes.

La literatura, según se ha dicho, es un tema fundamental, pero aquí también se cuestionan diferentes aspectos. Primero, según hemos visto, la literatura como mito, y sus creadores como figuras de leyenda. Ningún escritor aparece como una figura dotada de grandeza, y así vemos al mismo Valle orinando y en compañía de unas prostitutas.⁵

⁵ Aquí no aparece, como en *Luces de bohemia*, un Max que, aunque no sea un héroe en el sentido clásico, ni pueda poetizar su tragedia, adquiere una conciencia de su situación y una concepción estética que le sitúan en un plano superior a don Latino o a los epígonos modernistas.

En segundo lugar, una revisión del mundillo cultural muestra que es un conjunto de factores diversos el que influye en el valor de la obra de arte. El éxito no lo alcanza casi nunca quien lo merece sino los cobistas, los amigos del poder, los que adulan y saben comerciar. Así lo que ahora, en las acertadas palabras de José-Carlos Mainer, vemos como una Edad de Plata, no surgió de la libertad o de un estado de cosas envidiable, sino que fue obra de unos cuantos autores, que o no tuvieron un gran reconocimiento público o este fue tardío.

En tercer lugar, la literatura podía ser vista como un legado para la posteridad, como un modo de sobrevivir y perdurar en la memoria de los hombres, pero vemos que ahora casi todos los autores citados han caído en el olvido, y no sabemos cuántos serán recordados dentro de 50 años. Hasta ahora al escritor le quedaba ese refugio en el futuro posible, pero ahora el espejismo ha desaparecido.

Las secciones humorísticas y los recursos que se ponen en juego para conseguir la comicidad son muy numerosos. Se trata de un humor que no rompe el distanciamiento y la impasibilidad del narrador: así cuando Gálvez se baja de un coche, para sorpresa de quienes lo ven, lo hace "con esa agilidad que le proporcionaba su experiencia anterior de atracador de bancos" (485). Son muy numerosas las manifestaciones de la sexualidad en este registro, alcanzando lo grotesco (según veíamos ya en la carta de Gálvez), y también el humor se manifiesta en anécdotas singulares o absurdas, como Buñuel organizando un negocio de películas folklóricas (525). Pero quizá los casos más perceptibles son aquellos en que el humor es negro y alcanza el sarcasmo: así, por ejemplo, cuando Navales comenta que con las bombas el edificio de la Telefónica se parece más a un queso Gruyère (559), o cuando para justificar sus acciones como matón recuerda el discurso de las armas y las letras del *Quijote* (515).

El final de la novela puede sumir al lector en la perplejidad: no hay vencedores pero sí vencidos. El contraste entre Navales y Gálvez, a pesar de la locura y las extravagancias de este último, parece continuar después de la muerte. Navales tiene una muerte menos digna de lástima o de perdón, y hasta el último momento continúa obsesionado por la figura de aquel a quien robó y vilipendió, a quien ni siquiera puede dar por muerto.

En *La tempestad* (1997) una parte del prólogo se dedica a aclarar las intenciones que guiaron al autor, para que no se le suponga unas pretensiones que no tiene. Prada dice que es beligerante contra el realismo, de manera que el relato policiaco, el folletín y la intriga, la literatura y el cine popular forman la argamasa de que está compuesto. En estos subgéneros busca el medio de expresar lo más personal, los "sentimientos más desolados", de manera que el arte se entiende como religión del sentimiento.

Vemos entonces que el enfrentamiento con el realismo también supone una distancia con respecto al racionalismo, y que se borran las fronteras entre la literatura culta y la popular algo que según Andreas Huyssen caracteriza a la posmodernidad.⁶ Esta definición del arte reivindica un origen romántico, que entre otras contiene la posibilidad de mezclar géneros y registros, y no aceptar que el escritor esté sujeto por las con-

⁶ Pueden consultarse dos trabajos suyos "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70" y "Cartografía del posmodernismo", en *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó.

venciones propias de un género o de la época. En el inicio la primera frase de la novela se reitera varias veces, con distintas variaciones, "Es difícil y...", de manera que se hace perceptible la construcción narrativa, y el avance de algunos hechos que se explicarán luego hace que desplazemos el interés, que el lector preste más atención, a la enunciación que al hecho que abre la novela.

Un joven profesor llega a Venecia con la intención de realizar una investigación sobre el cuadro de Giorgione que da título a la novela. Al poco de llegar al hostel en el que va a hospedarse, en cuestión de minutos, se ve involucrado en un asesinato: baja corriendo a la calle al oír un disparo y un hombre muere en sus brazos sin decir una palabra. La policía le interrogará y él contará un relato en el que omite parte de lo que vio: alguien tiró un objeto que se hundió en el canal, y vio a una especie de monstruo en una ventana de la casa en que presumiblemente se había producido el disparo. Tales son las coordenadas en que Prada sitúa la novela, en una ciudad como Venecia que es el escenario más literario y que permanece tan ajeno como la naturaleza al destino humano.

Contiene, según vemos, numerosas parodias que refieren tanto al tipo de relato del que parte, el policíaco, como a su versión cinematográfica. Y creo que habría que añadir que más que de una obra concreta es a las convenciones y tópicos conocidos a los que se alude.

Con respecto a esto, podríamos añadir que se perciben ecos de los dos tipos de relatos policíacos más famosos: el clásico, a lo Conan Doyle, donde se cuenta el proceso de la investigación de un asesinato u otro hecho violento (¿quién lo hizo?); y también del modelo de la "novela negra", donde ya no se trata de resolver solo intelectualmente el enigma, el detective tiene un perfil "normal" y la muerte y la violencia presentan un aspecto brutal, gris y demasiado real. Este segundo tipo es de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

El policía que se encarga del caso, llamado Nicolusi, responde a un modelo claramente reconocible: tiene una figura desgarbada, viste una gabardina demasiado vieja, que debería jubilar; fuma constantemente cigarrillos poco agradables, no parece tener demasiados escrúpulos en sus relaciones con los inocentes o los delincuentes, y debe estar implicado en alguna corrupción menor. Su manera de trabajar puede calificarse de rutinaria, pero probablemente intenta parecer menos listo de lo que es.

Ya avanzado el relato aparece una mujer llamada Giovanna Zanon que responde al arquetipo de la vampiresa, la mujer fatal que acecha la inexperiencia del protagonista. Es infiel a un adinerado marido, al que parece manejar con facilidad; su notable atractivo físico, fruto según puede intuirse de los avances de la cirugía, esconde una edad muy superior a la que aparenta; va acompañada de un gato y su elegante atuendo se complementa con unos largos guates de fieltro. Su lenguaje irónico, sinuoso y violento en ocasiones, es la característica que completa su perfil.

La organización del relato también depende de los clichés del género, los interrogatorios de la policía, el entierro de la víctima, y así cuando el lector ya percibe que la situación es potencialmente peligrosa, el protagonista decide robar una maleta que pertenecía al traficante de arte asesinado al comienzo, y con ello se involucra más en una situación inquietante.

Quizá deba añadirse que no es casual que ya en las primeras páginas se comenten las diversas interpretaciones que se han dado, a la largo de siglos, del conocido cuadro de Giorgione y que, ante un experto en el pintor, se proponga una basada en la mencionada visión del arte como religión del sentimiento. Al igual que deben interpretarse los diferentes indicios y pruebas en un caso policiaco, la interpretación de la obra de arte, de la novela, queda abierta ante la subjetividad del lector.

Las esquinas del aire (2000) contiene en su prólogo un rechazo explícito del encajonamiento que suponen los géneros literarios, semejante al que mencionamos en su anterior novela, y además señala que para no hacer concesiones, dado el papel predominante de la novela en el mundo actual, no estaríamos ante una novela sino ante un texto híbrido, una mezcla de biografía, narración y otros componentes heterogéneos.

Nada más comenzar vemos que la literatura es, de nuevo, un componente esencial. La obsesión por la literatura se muestra en el miedo al fracaso del narrador que se proyecta al comentar su relación con un escritor menor, Gonzalo Martel. El joven protagonista que narra la historia sería en parte reflejo del autor, por algunos comentarios sobre su incipiente obra literaria y por residir en una ciudad "levítica", de provincias.

En una conversación intenta averiguar algo sobre una escritora olvidada, Ana María Martínez Sagi, pero Martel le dice que no es un personaje real sino una falsificación que crearon César González-Ruano y otros escritores.

El escritor de provincias Gonzalo Martel desempeña el papel de gloria literaria local, y también afirma que fue "negro" de César González Ruano. Su descripción es una clara muestra de talento literario en la que se percibe una aguda capacidad para percibir el detalle, una gran complejidad lingüística y la perspectiva distanciada del narrador: "Martel emergía de la sombra como un cadáver vertical, con la piel de pergamino que se le atirantaba en las sienas... Tenía un parecido pavoroso con el actor Peter Cushing, pero con un Peter Cushing prófugo de sol y ya decantado hacia ultratumba: las facciones aquilinas, los labios afilados, y exangües, la nariz como una quilla obstinada y los pómulos muy pronunciados, denunciando coquetamente la calavera" (p.20). A esa caracterización se le suman luego los comentarios del narrador sobre la índole moral del personaje, y detalles tan definitorios como el que la suciedad de su bata "espejeaba como el ala de una mosca" (p.21).

En la madriguera de ese escritor comienza la búsqueda de Martínez Sagi que, además de pertenecer al género biográfico, se convierte también en una búsqueda del caballero andante, la de don Quijote, la del caballero en pos del Santo Grial. En su investigación, el protagonista pide ayuda a Tabares, un librero de su ciudad que aparece como un personaje extravagante. De este modo, los dos posibles caballeros no cumplen las expectativas: el librero es un hombre con sobrepeso, desaliñado, cuya librería es más bien una gruta. Van a la capital, en busca de alguna información en bibliotecas y hemerotecas, y por su falta de fondos tienen que alojarse en una pensión. El librero le cuenta que la patrona de la pensión, muy cutre, no les deja una cama de matrimonio para dos, y por ello se ha fingido portavoz de un colectivo de gays, amenazándola con montar un escándalo. De manera que le dice al joven narrador que tiene que fingir algo de "pluma". La pobreza de la pensión, las argucias del amigo y el convertirse ambos en pareja, para obtener una cama, supondrían una parodia del género caballeresco.

También se sumará luego a la empresa una joven llamada Jimena, que desempeñará un papel activo y no solo el de la enamorada del relato.

Ahora bien, hay que añadir que esta u otras parodias no son centrales, sino parte de esos componentes de diversa índole que se traban en la novela (y en esto se diferenciaría de *La tempestad*). *Las esquinas del aire* se mueve de manera sutil entre la realidad y la imaginación, entre lo existente y lo que Ana María o el narrador imaginan o quieren creer. Esa dualidad figura en los mismos componentes del texto: desde su forma de búsqueda hasta el que algunos personajes sean creaciones del novelista, mientras otros son históricos, como la escritora Elizabeth Mulder o el poeta Pere Gimferrer. Este último, aparece retratado de manera verosímil y hay algunos datos que sin duda corresponden a los de su biografía.

En el desarrollo de la novela, después del final del capítulo III, poco a poco van apareciendo rastros, fotos y artículos, que comienzan a dar forma a “La chica republicana”: se conforma esa imagen novedosa en los años 20 y 30 de la mujer moderna, feminista, republicana y que practica varios deportes. Los recuerdos de aquella época muestran que en ella podía verse un símbolo del cambio, del progreso, que experimentaba la sociedad española. Ahora, el lector percibe en muchas declaraciones la ingenuidad de quien no imaginaba lo que sucedería después.

Hay alguna sección donde el ritmo del relato se relaja, como cuando se recogen las críticas de la obra poética de Martínez Sagi que publicaron Insúa, Cansinos o Astrana Marín, que si bien parecen prescindibles, sirven para reflejar el ambiente literario que encontró la autora en su juventud. Antes de que tengamos demasiados datos de su biografía, aparece una carta en la que la forma de dirigirse a su hermana muestra un enfrentamiento con su familia, que por un lado dan idea de la atmósfera social en que vivió y también de la fuerza de su carácter.

Quizá uno de los aspectos más destacables de la novela sea la construcción del personaje central, el proceso por el que va apareciendo poco a poco, por el que una información cambia nuestras suposiciones previas o las refuerza, y como va cobrando espesor por medio de artículos, cartas o entrevistas. Y también, se puede añadir, el testimonio gráfico, las fotos que van apareciendo, añaden realidad a lo que podría haber sido una ficción.

Al ir recogiendo el narrador los fragmentos que del pasado habían quedado olvidados en el presente, vemos cómo una existencia se conformó como fruto de la voluntad y del azar. Martínez Sagi encarna de nuevo la obsesión del escritor que redacta *Las máscaras del héroe* y *Desgarrados y excéntricos*, al saber que el olvido afecta por igual a escritores con talento y a los que no lo tienen.

Hacia la mitad de la novela sus amigos le proponen al narrador que escriba una biografía de Martínez Sagi pero él a esas alturas juzga inadecuado hablar sobre quien habría elegido el silencio. En los poemas que pertenecen a los años 30 y posteriores, por ejemplo, los que dedica Martínez Sagi a la isla de Mallorca, vemos el gran número de suposiciones que la interpretación actual maneja, el vacío sobre el que se asienta la biografía. De este modo, cuanto más vamos sabiendo, descubrimos que hay otras cosas que ignoramos, y la luz que avanza va dando paso a otros contornos de oscuridad. Como en

la paradoja clásica nunca alcanzamos al objeto hacia el que avanzamos, del que nos separa siempre una distancia parecida.

Es evidente que esta no es solo una novela sobre Ana María Martínez Sagi sino que es también el relato de esa busca, seria y paródica, que termina, en su última sección con el relato autobiográfico de la escritora, ya una anciana de avanzada edad que narra parte de una vida en muy diferentes contextos, desde la guerra civil a la resistencia en la Francia ocupada, unas páginas que se conforman como una fascinante "falsa autobiografía".

La denominación de "falsa autobiografía" no implica una consideración negativa sobre el texto, sino solo indicar que la primera persona se muestra a través de las modificaciones, y posiblemente alteraciones o cambios, de quien firma el texto. Luego, la última sección, la ocupa una antología de poemas que muestra la trayectoria poética de la autora, y que constituye un último homenaje.

Germán Gullón al dibujar el panorama actual de la narrativa joven señalaba que la oposición que es posible establecer entre los estilistas y los escritores que podemos denominar nuevos neorrealistas, como José Ángel Mañas, muchas veces es demasiado débil porque buena parte de los jóvenes podrían incluirse en los dos grupos (*Historias del Kronen* VI). En *La vida invisible* veremos como esa oposición se debilita.

Si entendemos por "estilista" al autor de una literatura refinada, de sillón, en la que el estilo pule las aristas de la realidad, entonces la lectura de las primeras páginas de cualquiera de sus novelas nos muestra que Prada no encajaría en ese tipo de escritor. Pero también es cierto que desde el punto de vista estilístico, hay pocos escritores jóvenes capaces de manejar unos registros lingüísticos tan ricos como los que él maneja.

La última novela, hasta la fecha, publicada por Prada tiene poco que ver, en apariencia, con las anteriores, y es una muestra de la libertad con que afronta el escritor el proceso creativo. *La vida invisible* sorprenderá probablemente al lector por el escenario en que se desarrolla buena parte del texto, en Estados Unidos, y por su temporalidad, pues la mayor parte se sitúa muy cerca del presente, con la referencia fundamental del brutal atentado contra las Torres Gemelas.

La disposición de la novela resulta clásica, pues se compone de un prólogo tres grandes secciones, y un epílogo. Los títulos de las tres secciones muestran claras resonancias literarias: El guardián del secreto, Guía de lugares imaginarios y La vida invisible.⁷ La última, que da título al texto, presenta la definición de que debería partir la lectura del relato: "Hay una vida invisible, subterránea como un venero, por debajo de esta vida que creemos única e invulnerable, o quizá sobrevolándola, como una ráfaga que parecía inofensiva y que, sin embargo, se inmiscuye en los huesos, dejándonos su beso estremecido." (*La vida invisible* 9). Así, parece que debemos rechazar una interpretación que la entienda como simple duplicidad, y al ir avanzando en la lectura será posible percibir al menos dos líneas de significado: primera, la vida oculta que todo el mundo vive bajo una apariencia de normalidad, de unicidad; las posibilidades que se ocultan tras nuestras decisiones cotidianas, en nuestra imaginación o en nuestros sueños. Y, en segundo lugar, también la vida oculta es la vida marginal, la de aquellos que caen en los

⁷ Además de la literatura popular, de la cultura de masas, que será perceptible a lo largo del texto, con estos estos títulos se aludiría a Charles Baudelaire, Italo Calvino o a su admirado Jorge Luis Borges.

márgenes de una sociedad que los ignora, un mundo en el que conviven la drogadicción, la explotación de emigrantes y la esclavitud sexual. De esta forma, creo, también se articulan las esferas de lo individual y lo social.

La vida invisible presenta dos personalidades enigmáticas que el narrador, un joven escritor llamado Alejandro Losada, conocerá por casualidad. En un viaje a Chicago, el escritor conoce a una mujer llamada Elena, que irá a encontrarse con su novio, y mantiene con ella unas incipientes relaciones que no llegan a consumarse.

La segunda mujer es una modelo fotográfica llamada Fanny Riffle, a la que había visto antes en algunas revistas, cuya historia conoce gracias a un ex-combatiente llamado Tom Chambers, al que ve en la conferencia que da para unos cuantos hispanistas. Ese hombre se presenta allí porque Alejandro Losada había escrito un artículo sobre Fanny Riffle, que fue traducido para una revista americana, y le recuerda que la modelo desapareció sin dejar rastro después de haber alcanzado una gran fama. Le cuenta que él fue el causante de que se volviera loca, y que luego, tras volver de la guerra de Vietnam, dedicó el resto de su vida a cuidarla y rescatarla de su enfermedad.

En la narración vemos la pluralidad de la personalidad humana, como puede transformarse de manera más o menos repentina hasta extremos insospechados. Y así uno de los primeros personajes sobre los que el narrador reflexiona es el llamado talibán americano, un norteamericano llamado John Walker Lindth, que se convirtió al Islam, y luego se involucró en la lucha terrorista que buscaba destruir la sociedad en que creció.

No sé si es necesario señalar que estos motivos, la localización espacial, la referencia temporal, muestran no un cosmopolitismo que evita el contacto con la realidad cercana, sino que más bien sirve para mostrar algunas referencias en nuestro mundo actual, y para luego, en la anécdota narrada, establecer relaciones entre tiempos y espacios diferentes.

La segunda sección contiene algunos rasgos de humor en los que se reflejan aspectos del mundillo cultural madrileño, y se nos presenta un amigo del narrador, llamado Bruno, que está interesado en escribir sobre los gorriones que pululan por ese ambiente y, convirtiéndose él mismo en un gorrón del narrador, también comienza a escribir una guía de los lugares imaginarios que pueden encontrarse en Internet. En la tercera sección ya se encuentra el núcleo de la novela, el desarrollo de las dos historias mencionadas.

Antes de ir a Chicago, Alejandro había dialogado con su novia, Laura, con quien iba a casarse, y esta le animaba a descubrir el “secreto” de Chicago, el secreto que toda ciudad guarda. Allí, sin embargo, encontrará el secreto de las dos identidades que influirán en la vida del escritor mucho más de lo esperado.

Cuando vuelve a España, Alejandro Losada comienza a escuchar las cintas en que Chambers había grabado la confesión de la modelo, la narración de su viaje a la locura, que le empujó a cometer dos terribles asesinatos. A su vez Losada vive el acoso de Elena, la joven que había conocido en el viaje, y que da muestras de padecer una perturbación mental: al haber sido abandonada por su amante, forja una quimera en la que el escritor se convierte en el padre del hijo que espera y dedica todo su tiempo y energías a buscarlo por todo Madrid.

De este modo uno de los temas centrales en la novela, el de la locura, se mostrará en dos variantes diferentes y enigmáticas. La modelo se vio obligada a retirarse por una ola de puritanismo, y una persecución desde el poder político, que le hizo poco a poco ir obsesionándose con el pecado y la religión. Después el adolescente Chambers, que casualmente la reconoció a pesar de su cambio de aspecto, empezó a chantajearla, a obligarla a participar en obscenidades, pues amenazaba con hacer públicas unas supuestas fotos de Fanny. Víctima de ese acoso, la modelo desapareció, convirtiéndose en una vagabunda, hasta que fue a caer en manos de un predicador sin escrúpulos.

Así vemos que aquí, tiene gran importancia la confesión, entendida como la verbalización de hechos penosos, y como el modo de llegar a la verdad. Según recordaba Michel Foucault, con respecto a la visión de la sexualidad en nuestra época, la confesión se instituyó como búsqueda de significado, como el resultado de sacar de lo más profundo de uno mismo lo inaccesible. Tanto Fanny como Chambers se confiesan, y así la novela reconstruye la recepción de esas confesiones, una recepción que no supone la reparación ni la expiación, y que parece que nos coloca en esa situación en que el conocimiento, con la pérdida de la inocencia, supone la culpa. La recepción de esas historias y su transmisión es casual, cambia tanto el papel del confesor, que no es una instancia superior que dirige la acción, e igualmente cambia el posible resultado. La confesión aquí parece volverse claramente representación, y los dos casos, con sus vidas disipadas, situadas entre la ingenuidad y la perversión, muestran la vida “real”, oculta tras lo social y lo permitido.

En la periferia de Madrid, en los poblados de la droga, se produce el desenlace de la novela y se muestra que el infierno tiene un aspecto demasiado común. Es hacia el final cuando enlazan las dos historias que han ido alternándose, cuando el narrador tiene conciencia de las relaciones que se establecen entre los dos comportamientos irracionales, de Fanny en el pasado y Elena en el presente.

Cuando Alejandro decide buscar a Elena, que había desaparecido inesperadamente, cae junto a su amigo Bruno en otra especie de locura, y corta con los lazos de su vida normal, su relación con Laura, para llevar a cabo su empresa. Al igual que de niño en la ciudad de provincias en que vivía imaginaba que era un caballero andante dedicado a la búsqueda del Santo Grial, ahora se propone rescatar a esa joven que, según le dicen, ha caído prisionera de una red de prostitución. A la manera cervantina, mezclándose seriedad y parodia como en la novela anterior, el personaje se ve a sí mismo emprendiendo un viaje y dejando atrás su mundo, entregándose a una búsqueda que debería tener un sentido purificador, pero que desemboca, en mi opinión, en un ambiguo desenlace. Se enfrentan idealismo y pragmatismo, locura y cordura, sentido y absurdo, sin que se alcancen unas conclusiones satisfactorias. No voy a contar el final puesto que creo que su calculada ambigüedad da lugar a interpretaciones que pueden ser contradictorias.

Un tema que se reitera, como en algunos relatos de *El silencio del patinador*, es el de la pérdida de la inocencia, el paso culpable de la inocencia a la madurez. Aquí ese salto lo da Fanny y con ella quien conoce su historia, el escritor, y nosotros mismos, espectadores de la degradación humana. A pesar de que no es una novela de escasos incidentes, *La vida invisible* requiere un lector pausado, que no busque efectismos, sino

que perciba a lo largo del texto el tiempo en que se desarrollan unas vidas que no pueden captarse en su totalidad, unas ensoñaciones que aparecen nutriendo el fondo de un escritor, que solo parcialmente coincide con el autor.

El lenguaje, el estilo, es aquí es más sobrio que en sus primeras novelas, aunque Prada continúa manteniendo su gusto por la frase elaborada, por el párrafo trabajado y por la búsqueda de metáforas sorprendentes. Dice, por ejemplo, para situarnos en uno de los poblados marginales que rodean la gran ciudad: “Desde nuestro escondrijo se avistaban las vías del metro, que al llegar a la Casa de Campo abandonaban su madriguera subterránea y proseguían su andadura campo a través, como costurones que cicatrizaran el paisaje” (*La vida invisible* 508). Esta novela de Prada, creo, supone una crítica de la tolerancia social que oculta el desinterés, de la hipocresía con que la sociedad mira las vidas marginales, y al mismo tiempo una reflexión sobre nuestras suposiciones en torno a la conducta humana.

Creo, para terminar, que cuando nos enfrentamos a una novela de Prada puede parecer que se recrea en lo raro, en lo monstruoso, pero inmediatamente veremos que el horror no ha sido inventado, que la respuesta del escritor ante un panorama desolado es la búsqueda de esa figura, ya casi agotada por la historia, que es el hombre. Juan Manuel de Prada, como aconseja la mejor tradición novelística, no se cree en posesión del monopolio de un discurso que distribuye la verdad y el lector es en su obra el elemento necesario capaz de recolocar las piezas del puzzle que componen el texto. En palabras de la deconstrucción podríamos ver un significado o una verdad siempre diferida, un discurso que se señala como incompleto, pero el escritor no saluda con despreocupación y alegría la incertidumbre, o su negación, el vacío, y quizá por ello siempre es capaz de transmitir una inquietud que persiste más allá de la última página.

Bibliografía

I. OBRAS DE JUAN MANUEL DE PRADA

1. NARRATIVA

a. Novelas

Las máscaras del héroe, Madrid, Valdemar, 1996.

La tempestad, Barcelona, Planeta, 1997.

Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi, Barcelona, Planeta, 2000.

La vida oculta, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

b. Relatos breves

Coños, Madrid, Valdemar, 1995.

El silencio del patinador, Madrid, Valdemar, 1995.

"Gálvez"; Helabeharren Ierroak; Koldo Biguri Otxoa de Erife, Vitoria, Diputación de Álava, 1996.

"Pecados íntimos" en *V Premio Max Aub 1991*, Segorbe, Fundación Max Aub y Ayuntamiento de Segorbe, 1998.

"Piel sobre piel", en *Colección Relatos Cortos Ciudad de Huelva, Premios 1992-1995*, Huelva, Junta de Andalucía, 1997.

"Vidas paralelas", en *Cuentos de fútbol 2*, Selección y prólogo de Jorge Valdano, Madrid, Alfaguara, 1998.

2. ENSAYOS Y ARTÍCULOS

Reserva natural, Gijón, Llibros del Peixe, 1998.

Animales de compañía, Madrid, Sial, 2000.

Desgarrados y excéntricos, Barcelona, Seix Barral, 2001.

2. OTRAS OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

Aznar Soler, Manuel, *Guía de lectura de "Martes de Carnaval"*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1982.

Castillo Moreno, Rubén, 'El erotismo en la novelística de J.M. de Prada', *VII Simposio sobre Narrativa Hispánica*, El Puerto de Santa María, 1999, 49-56.

Díaz Navarro, Epícteto y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, 208-211.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

García Jambrina, Luis, "En torno a *Las máscaras del héroe*", *Insula* 605 (1997), 11-13.

Gómez, María Asunción, 'Las máscaras del héroe de J.M. de Prada: una reescritura del esperpento', *ALEC* 26.2 (2001), 519-536.

Huysen, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70" y "Cartografía del posmodernismo", en *Modernidad y postmodernidad*, Comp. Josep Picó, Madrid, Alianza, 1988.

Mañas, José Ángel, *Historias del Kronen*, Ed. Germán Gullón, Barcelona, Destino, 1998.

Moreno Hernández, Carlos, "La biografía novelada como ejercicio de estilo(s): *Las máscaras del héroe* de J.M. de Prada", en José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Eds., *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor, 1998, 537-547.

Puertas Moya, Francisco Ernesto, "La autocompasión y el escarnio: un ajuste de cuentas de J.M. de Prada con la biografía de un escritor fracasado", en José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Eds., *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor, 1998, 609-621.