

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 36 (1999)

Artikel: La narrativa Española de los noventa : el caso de Juan Manuel de Prada
Autor: García Jambrina, Luis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-266424>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LOS NOVENTA: EL CASO DE JUAN MANUEL DE PRADA

Introducción

Uno de los rasgos más característicos de la nueva narrativa española, y pienso que también de la de otros países, es la proliferación de autores cada vez más jóvenes, en comparación con lo que ocurría, en líneas generales, en las generaciones inmediatamente anteriores, cuando todavía se pensaba que para escribir una buena novela un escritor debía tener más de cuarenta años, a pesar de que, dentro de la propia literatura española, había ejemplos que demostraban lo contrario, como es el caso, sin ir más lejos, de Camilo José Cela o Carmen Laforet, los dos grandes renovadores de la novela española en los difíciles años cuarenta. Lo que ocurre es que hoy día la juventud es un valor en alza dentro de los diversos ámbitos sociales y, por lo tanto, también en el mercado literario. Hasta hace poco tiempo, al menos en España, un novelista menor de cuarenta años no estaba bien visto por los editores ni por los críticos; ahora, sin embargo, son precisamente los novelistas de más de cuarenta años que pretenden publicar su primera novela los que lo tienen francamente difícil. De hecho, la juventud vende. De ahí que muchos autores jóvenes alcancen muy pronto el éxito y el prestigio literarios.

Otro de los rasgos que caracterizan la narrativa actual, frente a la de otras épocas, es la pluralidad de tendencias¹. Esto quiere decir que no existe una tendencia dominante o claramente hegemónica, sino una, al menos aparente, variedad y diversidad. No obstante, hay que advertir,

¹ Como muestra, pueden consultarse las siguientes antologías: Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998; y la titulada *Páginas amarillas*, estudio previo de Sabas Martín, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.

como nota general, que en la mayor parte de los autores se observa un rechazo del riesgo y de la experimentación y un cierto retorno a un tipo de novela más o menos tradicional. Por lo demás, es muy difícil llegar a establecer una buena clasificación de las tendencias existentes, fundamentalmente por falta de perspectiva. Serían muchas, en todo caso, las clasificaciones que podrían hacerse y todas ellas serían, sin duda alguna, discutibles. De todas formas, me gustaría arriesgar una – por supuesto, también discutible – basada en un criterio estrictamente estético y literario. Se trata de una clasificación realizada en función de las influencias literarias asumidas por los jóvenes autores, esto es, según la tradición o tradiciones en que estos autores (por cortesía, y salvo el caso del narrador aquí estudiado, omitiré nombres) se insertan o son insertados. Desde este punto de vista, habría que hablar, en primer lugar, de un grupo de narradores – algunos de ellos surgidos, por cierto, en las proximidades de una célebre escuela de letras madrileña y su correspondiente plataforma editorial – caracterizados por un rechazo de la tradición más netamente hispana. Sus novelas son más o menos intelectualizantes y presentan, por lo general, un gran despliegue de complejidades técnicas, en muchos casos de inspiración faulkneriana.

Después, vendría una línea que podríamos llamar novela generacional – y que otros llaman «realismo sucio», «neorrrealismo», «generación kronen», «generación X» o «cofradía del cuero» –, imitativa de ciertos modelos literarios norteamericanos, como Carver o Barry Gifford, y muy influida, sobre todo, por la cultura audiovisual (cine, televisión, vídeo, cómic y diversas tendencias del rock y de la música actual). Y, por último, habría que destacar a unos cuantos autores que, sin prejuicios didácticos ni devociones generacionales, han sabido aunar, en feliz alianza, la tradición hispana con elementos de la cultura europea; de ellos, unos han cultivado y revitalizado el cuento con bastante originalidad y fortuna y otros han optado por una novela de tono intimista y lírico y gran calidad expresiva.

Si tuviéramos que hacer una rápida valoración de lo que han producido estas tres tendencias estéticas, habría que decir que, en los dos primeros casos, sus valores son precisamente sus limitaciones. Por un lado, algunos de los autores del primer grupo consiguen infligir a sus posibles lectores páginas crípticas o levemente plúmbeas, debido a su ineludible academicismo. Los segundos, por el contrario, se desmelenan muchas veces en libros de magra consistencia literaria, a

causa de los pobres ingredientes con que han sido elaborados. Sólo en el tercer grupo, englobador, como he dicho, de una mayor variedad, podemos encontrar verdaderos escritores e, incluso, algún narrador de raza, que no es otro que Juan Manuel de Prada, autor dotado de un estilo propio, millonario de lecturas, recursos y metáforas, cuyos libros publicados hasta la fecha han conseguido algo insólito: conciliar el prestigio crítico con el favor de los lectores.

Juan Manuel de Prada es, desde luego, un autor singular, pero también puede resultar paradigmático en muchos sentidos, ya que es un autor muy joven (tenía tan sólo 25 años cuando se dio a conocer con sus dos primeros libros en 1995) y que alcanza muy pronto el éxito (al año siguiente, con *Las máscaras del héroe* y, sobre todo, con *La tempestad*, que recibió el Premio Planeta en 1997). Estamos, pues, ante una carrera fulgurante que ha convertido a Juan Manuel de Prada en el emblema de una generación y de una época en la que la juventud y lo joven son un valor supremo. Pero esto no debe empañar la verdadera valía de este autor, lo que lo aparta de todos o casi todos sus coetáneos, que no es otra cosa que su tremenda capacidad creadora y su extraordinaria riqueza verbal. Él mismo ha rechazado, por otra parte, la etiqueta de escritor joven en innumerables ocasiones, e incluso ha renunciado explícitamente a su condición de joven. «La juventud – suele decir, en este sentido – es algo puramente anecdótico, es una enfermedad que afortunadamente se cura con el tiempo». Paradójicamente, pues, el narrador joven por excelencia no se reconoce como joven ni se ha sentido nunca joven. De hecho, Juan Manuel de Prada sacrificó literalmente su juventud en el altar de la literatura. Ahora, sin embargo, la juventud parece haberse vengado pérfidamente asociando su fama y su nombre a la etiqueta de escritor joven. Pero pasemos ya a lo que, en verdad, importa, que es su trayectoria literaria², una trayectoria que empieza oficialmente con un libro singular.

² Por falta de espacio, aquí tan sólo voy a ocuparme del primer y último libros, por ahora, de Juan Manuel de Prada. Para los otros dos libros pueden verse los trabajos de Luis Alberto de Cuenca, «La narrativa de Juan Manuel de Prada», *Ínsula*, Madrid, nº 591, marzo 1996, pp. 9-11, y Luis García Jambrina, «En torno a *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada», *Ínsula*, Madrid, nº 605, mayo 1997, pp. 11-14.

En el principio fue *Coños*

En efecto, en el principio fue *Coños*³. Esta es la obra que, dejando aparte lo que podríamos llamar su prehistoria literaria, compuesta por cerca de un centenar de cuentos y un par de novelas cortas, inaugura la trayectoria literaria de Juan Manuel de Prada y sienta las bases de su estilo y de lo que luego va a ser su poética, asumida ya en el libro de relatos *El silencio del patinador*⁴ y plenamente desarrollada en *Las máscaras del héroe*⁵ y *La tempestad*⁶.

Recordemos que el libro se abre con una cita de Ramón Gómez de la Serna, uno de los maestros literarios de Juan Manuel de Prada⁷, que constituye toda una declaración de principios e intenciones:

En libros como éste, todo se inicia sinceramente, sin abrumar a mis lectores, pues yo repudio los lectores que necesitan encontrar llena de cilicios y penitencias la lectura; éstos, para ciertos escritores, para los de fama antipática, para los que son adversos al género humano y a la amenidad, y que así es como, sin embargo, avasallan al lector. (p. 11)

Se trata, pues, de crear literatura sin hacer concesiones al lector, pero sin convertir el acto de lectura en un suplicio o una especie de ejercicios espirituales. Ése, y no otro, es el objetivo fundamental de Juan Manuel de Prada. Y ésta es tal vez una de las razones de que su primer libro aún no haya sido valorado como se merece. La otra razón es su título. De hecho, algunos críticos y lectores poco avisados han rechazado ese dichoso título por considerarlo demasiado gráfico o, incluso, pornográfico, o simplemente grosero e indecente. No se dan cuenta los que así opinan de que la labor del poeta es, según decía Mallarmé, «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». Y eso

³ Juan Manuel de Prada, *Coños*, Madrid, Valdemar, 1995. Antes hubo una edición reducida y restringida en Ediciones Virtuales, Salamanca, 1994. Existe traducción al italiano realizada por Stefania Cherchi: *Coños (Fiche)*, Roma, Edizioni e/o, 1998.

⁴ Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, Madrid, Valdemar, 1995.

⁵ Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1996.

⁶ Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, Barcelona, Planeta, 1997. Premio Planeta 1997. Acaba de aparecer la traducción al italiano, realizada de nuevo por Stefania Cherchi: *La tempesta*, Roma, Edizioni e/o, 1998.

⁷ Como se sabe, *Coños* fue concebido por su autor, en un principio, como un homenaje a Gómez de la Serna, autor de un célebre libro titulado *Senos* (1917).

es justamente lo que ha hecho en este libro Juan Manuel de Prada: dar un sentido más puro, por obra y gracia del lenguaje poético, a una de las palabras – escrita así, en plural, y sin artículos ni complementos de ningún tipo – más gastadas, manoseadas y degradadas del idioma español; yo diría incluso que la que más.

Por otra parte, el hecho de que sea precisamente *Coños* el libro fundacional no podemos considerarlo de ningún modo algo casual o gratuito. El *coño* no es para Prada un tema o un motivo literario más, sino un tema fundamental. Sus *coños*, en principio, nada tienen que ver con la anatomía ni con la fisiología ni con la literatura pornográfica. El *coño* puede ser, sí, una metonimia de la mujer, pero aquí es, sobre todo, una metáfora, la gran metáfora, la metáfora de todas las metáforas, el símbolo de toda creación. De hecho, el *coño* es aquí, como en el célebre y polémico cuadro de Gustave Courbet (1819-1877), el *origen del mundo* («L'Origine du monde», 1866).

Todo viene del *coño* y todo conduce a él, parece recordarnos también Juan Manuel de Prada. El *coño* es el último reducto de la inocencia y la roca viva en la que todo se asienta, el único recinto verdaderamente sagrado. Y en esto coincide Prada, por ejemplo, con poetas tan esenciales como Claudio Rodríguez (1934), que en un poema de su libro *El vuelo de la celebración* (1976) describe el *coño* como ese lugar «[d]onde se besa a oscuras, / a ciegas, como besan los niños, / bajo la honda ternura de esta bóveda, / de esta caverna abierta al resplandor. / [...] / Ahí mismo: en la oscura inocencia».

Eso explica también el rechazo, por parte de Juan Manuel de Prada, de escritores como Henry Miller, a quien le dedica en el libro un fragmento titulado «Refutación de Henry Miller», donde, entre otras cosas, escribe lo siguiente:

La espeleología del coño exige métodos artesanales que acrecienten ese temblor fervoroso de las manos que se adentran en un recinto lleno de estalactitas y de estalagmitas, mullido por el musgo tibio del pubis, rezumante de líquidos y pudor. Al coño, señor Miller, hay que acudir como a las ermitas que custodian un santo de nuestra devoción, con la vela encendida y el corazón palpitante del niño que inicia la búsqueda del tesoro. Al coño, señor Miller, hay que ir pertrechados de útiles anacrónicos, una cerilla o una palmatoria, jamás con luz eléctrica. (p. 79)

Y es que el *coño* es lo oscuro, lo inefable, lo desconocido, lo oculto: el misterio por antonomasia. Por eso, no se puede hablar del

coño – así, en singular y en esencia –, sino, en todo caso, de *coños*. Ni se puede dar una definición o hacer una descripción precisa del mismo, sino aludir a él por medio de metáforas. De hecho, una de las ideas que se desprenden del libro es que la variedad de *coños* puede ser infinita. De ahí que, en uno de los cuentos más significativos de su siguiente libro, *El silencio del patinador* (1995), un escritor ciego, llamado Jacinto Borgia, alias *El Gallo*, identifique a las mujeres por el tacto, acariciándoles el vello púbico⁸. No puede haber, pues, dos *coños* iguales; todos son distintos. Es más, ni siquiera un mismo *coño* permanece idéntico a sí mismo, tal y como demostró de forma gráfica el pintor y fotógrafo Henri Macheroni, cuando se dedicó durante cuatro años a fotografiar el coño de una sola mujer y descubrió con asombro, después de comparar las dos mil fotografías que al cabo de ese tiempo había hecho, que, a pesar de ser siempre el mismo, todos eran distintos⁹. De ahí que el *coño*, en la escritura de Juan Manuel de Prada, se metamorfosee constantemente, dando lugar a mil y una formas y a mil y un sutiles matices.

No es extraño, por tanto, que este libro en realidad no acabe; de hecho, podría haberse prolongado indefinidamente. No es extraño tampoco que, a pesar de su título, este libro no pertenezca a ningún género concreto. Y ésta es, sin duda, otra de las razones de que no se le haya prestado todavía la atención que merece. Los profesores de literatura y los críticos literarios necesitamos clasificarlo y etiquetarlo todo. Sin embargo, este libro se nos escapa de las manos, no sabemos qué hacer con él, no sabemos dónde colocarlo. En él, se mezclan la poesía y la prosa, lo narrativo y lo lírico, la exaltación y la glosa...

Coños, en fin, no forma parte de la nómina de ningún género, porque *Coños* constituye un género por sí mismo. *Coños* encierra dentro de sí su propia poética, y sólo desde ella puede valorarse en su justa medida. Sabemos, por otra parte, que Prada no cree mucho en los géneros. Y, cuando no tiene más remedio que utilizarlos, no establece límites ni jerarquías entre los mismos. Para él, tan sólo existe la literatura, sin etiquetas ni aditamentos de ningún tipo.

⁸ Se trata del relato titulado «El gallito ciego» (*El silencio del patinador*, ob. cit., pp. 157-175).

⁹ Véase Alberto Hernando, *Cunnus. Represión e insumisiones del sexo femenino*, Barcelona, Montesinos, 1996, p. 20.

Notas sobre *La tempestad*

En su última novela publicada por ahora, *La tempestad*, Juan Manuel de Prada toma como excusa una intriga policíaca para indagar en torno al amor y en torno al arte, entendido éste como motor que mueve la vida. Se trata concretamente, en palabras del escritor, de «una rebelión contra cierta forma de entender el arte y la literatura, una reivindicación del arte como religión del sentimiento, y una efusión del corazón en detrimento de la mente».

La novela narra la historia de un joven profesor español que llega a Venecia para completar sus estudios sobre *La tempestad*, el famoso y enigmático cuadro de Giorgione. Nada más llegar a la ciudad, es testigo casual del asesinato de un falsificador de arte, y a partir de ahí los acontecimientos se precipitan y la hasta entonces anodina existencia de Alejandro Ballesteros se verá envuelta, durante apenas cuatro días, en situaciones de violencia y de misterio, así como en una extraña relación amorosa. Literalmente, su vida se verá agitada por una tempestad, que encontrará su correspondencia simbólica en el cuadro de Giorgione y en esa ciudad de Venecia arrasada por el agua y la nieve. Todo esto, naturalmente, marcará un antes y un después en la vida del protagonista. Pero lo más importante es que tales sucesos constituyen la anécdota de una novela que va mucho más allá de los hechos narrados.

Desde el punto de vista estructural, estamos ante una novela menos compleja que *Las máscaras del héroe*¹⁰. Externamente, se divide en catorce capítulos, si bien el último puede considerarse una especie de epílogo. Existen, por lo demás, dos intrigas básicas, que se van desarrollando de forma paralela: una, que podemos calificar de sentimental o amorosa, y otra, policíaca¹¹. El propio narrador nos avisa de esto en el primer capítulo, cuando dice: «a la presencia de la muerte se sumaría pronto la presencia abrupta del amor, ese otro cataclismo quizá más definitivo» (p. 12). Ambas intrigas, por lo demás, comienzan en tensión (asesinato, en el capítulo I, y enamoramiento, en el III) y se resuelven, de alguna forma, al final.

¹⁰ Para esta cuestión, véase Luis García Jambrina, «En torno a *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada», art. cit., p. 12, col. 1ª.

¹¹ Estas dos intrigas se corresponden, a su vez, con dos subgéneros literarios, el melodrama y la novela policíaca, cuyas convenciones – convenientemente manipuladas – sirven de armazón a la novela.

Como ya he dicho, el último capítulo actúa a modo de epílogo en el que, hasta cierto punto – sólo hasta cierto punto –, se aclara el sentido de la novela. Este capítulo tiene lugar, además, en el tiempo presente del protagonista, el tiempo desde el que se cuenta la novela. De hecho, *La tempestad* es una retrospectiva en la vida de Alejandro Ballesteros, una indagación emocional en un momento excepcional de su vida, en un tiempo especialmente luminoso e intenso, tempestuoso y onírico, ese tiempo en el que, por una vez, se conmueven los cimientos del ser. La novela, sin embargo, está narrada desde un tiempo monótono y convencional, en el que el protagonista ha alcanzado una irónica estabilidad y se limita a sobrevivir después de la tempestad:

El tiempo ya ha recuperado su fluencia, pasan los meses insensiblemente, pasan los años como carrozas de banalidad, y perduran sus facciones y su voz y el tacto de su piel, mientras todo lo demás tiende a la difuminación. [...] Me han asignado una asignatura estable, en la que enseño a mis alumnos el entendimiento y análisis del arte. [...] También me están acondicionando un despachito. (p. 312)

Otros rostros se alejan y precipitan en la común argamasa de la memoria, pero no el de Chiara. Sólo así puedo sobrevivir en esta letrina que es el presente. (p. 322)

En cuanto al espacio, hay que decir que toda la acción de la novela – exceptuando, de nuevo, el último capítulo – transcurre durante un viaje del protagonista a Venecia. El espacio, por lo tanto, es en principio un espacio real, y como tal se describe. Pero también es un espacio simbólico que desempeña un gran protagonismo en la novela, y, en este sentido, se identifica con otro de los personajes fundamentales del libro, Chiara, y, por supuesto, con el cuadro mismo de *La tempestad*. Por lo demás, dentro de la intriga, este espacio tiene también una gran importancia, puesto que el cambio de lugar es el que ha determinado una *tempestad del alma* en la vida del protagonista. Se trata, en este sentido, de un viaje iniciático y de conocimiento, como reconoce el propio narrador: « Venecia me había enseñado – dice – [...] que la verdad es siempre parcial y refutable » (p. 201).

La novela, por otra parte, está narrada en primera persona por el propio Ballesteros. Estamos, pues, ante un narrador-protagonista, ante un narrador que es, a la vez, actor y observador y que nos cuenta, desde su particular punto de vista, los acontecimientos de la novela. De esta

forma, conocemos no sólo la historia – en la medida en que es posible conocerla, claro –, sino también la conciencia del principal protagonista, una conciencia obsesiva y, en ocasiones, torturada. Una conciencia que evoca y examina unos hechos del pasado e intenta interpretarlos y asimilarlos de alguna manera. La forma en que se relatan los hechos está, por tanto, supeditada a la visión del mundo del narrador, una visión del mundo que, además, es también consecuencia directa de la peripecia que se nos refiere, ya que lo que se cuenta en esta novela, no lo olvidemos, es un cambio fundamentalmente interior. Como era de esperar, al final, no todo queda claro en la novela. De hecho, la historia narrada está llena de zonas oscuras, de lagunas y ambigüedades.

La novela es, pues, el relato que hace Alejandro Ballesteros, de un viaje a Venecia que influyó decisivamente en su vida; de ahí que sea el personaje que experimenta una evolución más importante a lo largo de la misma: «ese amor abrupto y ese asesinato inexplicable – leemos en el primer capítulo – abolirían para siempre al hombre que yo era y lo suplantaría por otro acaso más adulto, pero también más deteriorado por la perplejidad y los desengaños» (p. 17). De hecho, al comienzo, Alejandro Ballesteros se presenta a sí mismo como un hombre pusilánime, pasivo, con facilidad para recibir los más diversos tipos de humillaciones, hasta el punto de que, por lo general, se encuentra inerte ante unos acontecimientos que lo superan y lo arrastran. Sin embargo, a medida que avanza la historia, se cree capaz de influir en su curso, y, sobre todo, va perdiendo esa paradójica ingenuidad que consistía en confiar en la razón como medio para explicar el mundo. Paralelamente, asistimos a la toma de conciencia definitiva de su propia soledad.

Después del narrador, los dos personajes más importantes de la novela son Chiara y Gabetti. Ambos son, aunque en diferentes sentidos, antagonistas de Ballesteros. Su relación con Gabetti, por ejemplo, se reduce a una serie de enfrentamientos motivados por su diferente manera de entender el arte y a una rivalidad por el tercer personaje del triángulo: Chiara. Ésta representa, precisamente, la atracción de esa otra concepción del arte y de la vida que, en un principio, Ballesteros es incapaz de comprender. La relación que existe entre los tres se refleja perfectamente en una escena del capítulo III (pp. 81-83), ésa en la que Ballesteros y Gabetti velan el sueño de Chiara: Gabetti se encuentra a su lado, dentro de la habitación,

mientras que Ballesteros, en el balcón, ha de conformarse con hacerse la ilusión de que la toca a través del cristal que los separa. Por lo demás, este pasaje reitera simbólicamente la incapacidad del protagonista para vivir¹². Por otra parte, es evidente que, según la interpretación del cuadro de Giorgione que el propio narrador expone en el capítulo VII (pp. 167 y ss.), Chiara se correspondería con Afrodita, Gabetti, con Zeus, el padre de la diosa, y el narrador, con Anquises; de ahí, por ejemplo, la obsesión del protagonista por haber engendrado un hijo en Chiara, lo que completaría el cuadro con la figura de Eneas.

Además de los mencionados, encontramos otros dos personajes, Dina y Nicolussi, que, a su manera, también se hallan en la disyuntiva entre razón y sentimiento. En un nivel más paródico, estarían Giovanna Zanon y Tadeo Rosso. Por último, hay que citar el caso de Tedeschi, que, tal vez debido a su carácter solitario, mantiene una cierta solidaridad con el protagonista; de ahí que Ballesteros lo escoja como depositario de sus confidencias – a menudo contradictorias – y de las que le han hecho otros personajes: Dina, en el capítulo II, Giovanna Zanon, en el V, Chiara, en el VI, Nicolussi, en el IX...

Como ya he dicho, el tema que vertebra toda la obra es el de la oposición entre sentimiento y razón. De hecho, esta novela consiste, básicamente, en el enfrentamiento de un personaje que intenta guiarse por el análisis racional de los hechos con una realidad absurda que supera con creces su capacidad de comprensión. Este aspecto incoherente y absurdo de la realidad se ve encarnado y simbolizado, además, por la ciudad de Venecia y por el cuadro de *La tempestad*. Veamos algunas citas al respecto:

Venecia ya me había ganado para la religión del sentimiento, había excavado dentro de mí rutas que la razón desconoce, me había invalidado para el examen consciente de la realidad y el análisis ponderado. (pp. 144-145)

En Venecia ocurren cosas que en cualquier otro lugar del mundo nuestros sentidos se resistirían a aceptar. (p. 236)

¹² Él mismo llegará a afirmar, en este sentido: «Era insalvable mi soledad, era irremisible mi aislamiento, la vida seguiría discurriendo intangible al otro lado de un muro, aunque fuese un muro de vidrio y yo pudiera verla discurrir, incluso hacerme la ilusión de rozarla».

Usted pretende explicar el enigma de *La tempestad* empleando la inteligencia [...]. Lo que usted, y tantos otros estudiosos del cuadro, han calificado de enigma, no es sino la plasmación de un sentimiento. (pp. 57-58)

Es decir, la inteligencia no sólo se revela incapaz de llegar a conocer la verdad, si es que ésta existe o tiene algún valor¹³, sino también inútil frente al arte, frente a la belleza, a la que únicamente se puede acceder a través de «la religión del sentimiento», que es algo doblemente irracional.

En cuanto al estilo de la novela, hay que destacar un elemento que me parece fundamental; me refiero a la reiteración: la reiteración de las mismas frases, de los mismos esquemas sintácticos, de las mismas construcciones; lo que hace que abunden los paralelismos, las anáforas y las recurrencias sintácticas de todo tipo. Todo esto contribuye, desde luego, a dar vigor, ritmo y cohesión textual a la narración, una narración, en buena medida, lírica. Pero, asimismo, expresa las obsesiones del narrador y la obsesionante relación que mantiene con su pasado. La repetición constituye, de hecho, la base para la fijación de un tiempo que se escapa. Por otra parte, es evidente que la mención reiterada de un hecho favorece su actualización. Veamos, a este respecto, y sin ir más lejos, el comienzo de la novela:

Es difícil y obsceno soslayar la mirada de un hombre que se desangra hasta morir, pero más difícil aún es sostenerla e intentar zambullirse en el torbellino de pasiones confusas y secretos póstumos que se agolpa en sus retinas. Es difícil y laborioso asistir a la agonía de un hombre anónimo [...]. Es difícil y desazonante contemplar cómo se desangra un hombre en una calle nevada [...]. Es difícil e ingrato presenciar el derramamiento de una sangre que se escapa [...]. Es difícil y desesperanzador escuchar los estertores de un hombre que va a expirar en una calle desierta [...]. Es difícil y fatídico tropezarse con un asesinato en una ciudad abandonada de Dios y de los hombres [...]. (pp. 11-12)

Por lo demás, los ejemplos se multiplican a lo largo del texto, sobre todo en algunos momentos especialmente dramáticos de la novela:

¹³ «— Pensé que te interesaba descubrir la verdad, pero ya veo que no — le dice Ballesteros a Tedeschi en el penúltimo capítulo-. / — ¿Y qué es la verdad? — le contesta el otro — [...] La verdad está hecha de falsedades parciales» (p. 306).

Caía una lluvia furiosa y unánime sobre el jardín del palacio, sobre las estatuas de alabastro decapitadas, sobre el aljibe de la fuente, percutiendo con furia y anulando el estribillo del caño. Llovía sobre los canales, agua acribillando otra agua [...], llovía sobre los canales que ya pronto se desmandarían otra vez y llovía sobre las callejuelas de Venecia, sobre las plazas repentinamente desiertas en cuyos soportales se amontonaban los turistas despavoridos [...]. Llovía con fragor y desmesura sobre los caserones y palacios de Venecia [...]. Llovía un agua que limaba las aristas [...]. Llovía sobre Venecia [...]. (p. 144)¹⁴

Así pues, estamos ante una obra que contiene elementos procedentes de diversos subgéneros novelísticos, fundamentalmente de la novela policíaca, pero trascendidos por un estilo y una tensión lingüística que la sitúan, claramente, en las proximidades de la novela lírica.

Luis GARCÍA JAMBRINA

Universidad de Salamanca

¹⁴ Esta repetición discursiva se proyecta, incluso, en el discurso imaginario de algunos personajes de la novela (véase un buen ejemplo en la p. 145).