

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: Autorretrato de un escritor joven : la poetología de Juan Manuel de Prada en "Reserva natural"
Autor: Kunz, Marco
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-266425>

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: 05.07.2025

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

AUTORRETRATO DE UN ESCRITOR JOVEN: LA POETOLOGÍA DE JUAN MANUEL DE PRADA EN *RESERVA NATURAL*

Si el mero hecho de ser joven es a veces bastante difícil, lo es aún mucho más si uno ha elegido, contra viento y marea, el oficio de escritor y se ve rodeado de otros jóvenes que presumen de lo mismo en un país donde se vive en pleno *boom* de la literatura «joven», aunque no juvenil. Y se convierte en dilema cuando uno no se siente bien en esta compañía y desea liberarse cuanto antes de la molesta etiqueta de «juventud», pero el tiempo pasa con la misma morosidad desinteresada de siempre. Juan Manuel de Prada es, hablando con suma objetividad, un joven, pues nació en 1970, y está harto de que lo consideren un escritor joven, aunque irrefutablemente siga siéndolo. Su carrera literaria rapidísima, con cinco libros en otros tantos años – dos de cuentos, *Coños* (1994) y *El silencio del patinador* (1995), dos novelas, *Las máscaras del héroe* (1996) y *La tempestad* (1997), y una recopilación de artículos periodísticos, *Reserva natural* (1998) –, lo catapultó a la cabeza de las listas españolas de *best-séllers* desde que su segunda novela obtuvo el Premio Planeta. Ahora bien, pese a su edad se empeña en no querer ser joven, tanto distanciándose de sus «colegas» coetáneos de cuyos nombres no quiere acordarse (pero que se llaman, supongo yo, Lucía Etxebarría, Ray Loriga, Pedro Maestre o José Ángel Mañas, entre otros) como declarándose curado de sus vicios de principiante, pero sobre todo haciendo alarde de preferencias y opiniones acerca de literatura y arte poco difundidas entre los escritores de su generación. Celebrado por algunos críticos como el gran descubrimiento literario de este fin de siglo, Prada se orienta estéticamente hacia atrás, y esto no sólo por diferenciarse de los autores mencionados. Trataré de presentar, con cierta profusión de

citas y una mal disimulada antipatía, las ideas principales de la poetología neoconservadora de Prada, basándome ante todo en los artículos de *Reserva natural* (1998), aunque también me permitiré alegar pasajes de su novela galardonada *La tempestad*¹.

Cuando la crítica española habla de los autores jóvenes se refiere a menudo exclusivamente a los que, como Mañas y consortes, venden su juventud como rasgo definitorio de su escritura (estilo «descuidado», uso de la jerga juvenil, ritmo narrativo rápido, etc.) y su temática (drogas, sexo, música rock y pop, paro y falta de perspectivas); un estudio de esta estética permitiría quizás la definición de un «efecto de lo joven» en analogía al «*effet du réel*» descrito por Roland Barthes. Entre tantos presuntos pasotas, hippies tardíos y pseudo-yonquis, Prada no encuentra con quién fraternizar. Por consiguiente, rechaza con vehemencia esas «posmodernidades melenudas escritas a ritmo de rock, con desprecio de la sintaxis y la inteligencia» (RN, pág. 102), y censura los mecanismos del mercado que fomentan este tipo de literatura: «Bastan unos modales desenvueltos o roqueros, basta un perímetro torácico considerable para atraer la atención de un editor o mercachifle, basta con escribir paparruchas adolescentes y tributarias del acné para publicar» (RN, pág. 237). Su propia carrera, en cambio, se le antoja un camino lleno de privaciones antes de alcanzar, *per aspera ad astra*, la gloria merecida: es él este joven sacrificado a la sacrosanta literatura «que empeña su vida ante un escritorio, criando una próstata del tamaño de un melón o unas cartucheras irreparables», y que resiste heroicamente a la «marabunta de genios semanales o de saldo, costumbristas discotequeros y demás ralea» (RN, pág. 238) que lo pisotean. Su aprendizaje del oficio fue ante todo un proceso de depuración y perfeccionamiento, pues tuvo que extirpar o moderar su «cultivo minucioso y hortelano de la metáfora» (RN, pág. 11) o «la efusión verbal», que era en él «un recurso congénito, una facilidad tiránica que poco a poco [ha] logrado embridar» (RN, pág. 10: ha sobrevivido, sin embargo, una inclinación excesiva a la anáfora y una predilección por algunos adjetivos rebuscados como *agropecuario*, *nictálope*, *hiperestésico* o *plúmbeo*). En sus afirmaciones se nota un afán de acelerar el proceso de su maduración artística, pese al poco tiempo que separa al hombre actual del escritor novel e inexperto. Sólo

¹ Citaré las ediciones siguientes: Juan Manuel de Prada, *Reserva natural*, Gijón, Libros del Pexe, 1998, abreviado RN, y *La tempestad*, Barcelona, Planeta, 1997.

tres años después de sus primeros artículos habla ya de la «petulancia de la juventud» y del «engreimiento juvenil» (*RN*, pág. 11). ¿Se puede tomar en serio la nostalgia que siente por el chico que fue antes del éxito («cuando yo no tenía dónde caerme muerto»; *RN*, pág. 130) en un autor que cumple su primer aniversario como escritor profesional (*RN*, pág. 50), o no es nada más que una pose literaria?

Prada se describe a sí mismo como escritor «exaltado y proclive a las calenturas» (*RN*, pág. 10), y su manera desmesurada y patética de idealizar su oficio lo confirma: la literatura es para él una «misión arrebatada y suicida» (*RN*, pág. 10), una vocación en que el elegido (pues «la literatura nos elige, no somos nosotros quienes la elegimos a ella»; *RN*, pág. 25) tiene que perseverar «hasta el agotamiento de las reservas anímicas» (*RN*, pág. 10), para finalmente ser reconfortado por «el poder medicinal de las palabras» (*RN*, pág. 188). Más aún: «la literatura es una perversión muy dulce, una gangrena que contamina toda nuestra vida», «un pecado para el que no existe redención ni antídoto posibles» (*RN*, pág. 117), pero no hay «ninguna militancia más inquebrantable que la literatura: como los buenos sacramentos imprime carácter, como los mejores medicamentos apacigua nuestro dolor y mitiga el trajín grosero de nuestras vidas» (*RN*, pág. 136). La literatura es panacea y veneno, promesa de salvación y amenaza de perdición, escuela del carácter, sacrificio de una vida encomendada «a la búsqueda de la belleza» (*RN*, pág. 12), al mismo tiempo que destino, enfermedad y vicio benigno e incurable. Tanta verborrea permite un diagnóstico que no podría resultar más obvio: la autorrepresentación de Prada se caracteriza por los síntomas típicos de lo que Onetti llamó literatosis y que Antonio Muñoz Molina definió como

una enfermedad a la que sucumben siempre los aspirantes a escritores, los fervorosos artistas adolescentes de provincias, y en virtud de la cual uno convierte la literatura en su religión, su absolutismo y su martirio, y tiende a preferir a los escritores más obviamente literarios, y a imaginar ese oficio como una especie de sacerdocio místico o de destino².

En las declaraciones de Prada sobre el oficio del escritor, la lectura y la función (la «misión», diría Prada, «redentora» para más inri; *RN*,

² Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 155.

pág. 103) de la literatura llama la atención la frecuencia de palabras y metáforas relacionadas con la religión. El escritor debería ser un sectario, apóstol y misionero de lo literario, iniciado en los arcanos de su credo gracias a una revelación más visceral e irracional que intelectual³, y siempre en busca del lector que, como él, «ha hecho profesión de fe en la letra impresa» (*RN*, pág. 78). La comparación con la religión afecta a todos los aspectos de la literatura, desde el estilo y la sintaxis (el aprendizaje del latín nos enseña la «sagrada resonancia» de las palabras y nos transmite su «fuego sagrado»; *RN*, pág. 173) hasta los circuitos de la comercialización del libro: en su defensa de las pequeñas librerías, meritoria, pero impregnada de un tufo de incienso retórico, la isotopía religiosa contamina el texto pradiano con un vocabulario más digno de una encíclica, pues las tiendas se convierten en «capillas consagradas a un culto mínimo, iluminadas por la lámpara votiva de nuestra fidelidad» (*RN*, pág. 242), donde los acólitos celebran «la liturgia ancestral de los anaqueles polvorientos» (*RN*, pág. 242), conscientes de que la supervivencia de «la religión sagrada de la lectura [...] depende de las pequeñas librerías, que es donde el devoto de la letra impresa se desvirga y donde semanalmente recibe sus sacramentos» (*RN*, pág. 241). La sacralización de la literatura se manifiesta también en la veneración de determinados autores u obras, por ejemplo, al elogiar al periodista Félix Lázaro como un «devoto de la sagrada literatura, a pesar de la urgencia y el agnosticismo que infaman su profesión» (*RN*, pág. 10), o cuando pretende rezar una «letanía laica de rodillas» (*RN*, pág. 112) para celebrar la publicación de *Olvidado Rey Gudú* de Ana María Matute.

Mi selección de las citas no se debe a una maliciosa intención satírica, ya que demasiado frecuentes y explícitas son las afirmaciones acerca del carácter cuasi-religioso de la literatura y el arte en los escritos pradianos. La literatura es, según Prada, un «amasijo de tinta y de sangre y de felicidad, que son las sustancias con que se edifican las religiones» (*RN*, pág. 102). En su retórica exaltada, el hecho de escribir para la revista *Clarín* y la recomendación de suscribirse a ella se liberan de toda sospecha de satisfacer la ambición personal o los

³ «Un día cualquiera, las palabras nos mandaron extender su evangelio y germinaron dentro de nosotros, entre el barullo de las tripas, como un tumor benigno, como una serpiente de fuego que nos deslumbraba con su claridad bautismal» (*RN*, pág. 177).

intereses de los agentes de publicidad: se presentan como nada menos que el necesario apostolado que exige la pertenencia a una religión, pues eso parece ser *Clarín*: «una religión incipiente [...] que aspira a hacerse eucaristía entre quienes aún confían en el bálsamo discreto de las palabras, frente al estrépito mudo de las propagandas y la sociología» (*RN*, pág. 101). Con lo que queda definido uno de los numerosos enemigos infieles cuyas hordas amenazan a la reducida comunidad de los creyentes: el compromiso político y social. Si, por un lado, Prada rechaza la instrumentalización ideológica de la literatura para fines que le son ajenos, por otro denuncia los «trapicheos y claudicaciones con que algunos esbirros de la mercadotecnia quieren profanar el reducto sagrado de la literatura» (*RN*, pág. 111), pero cierra los ojos ante la posibilidad de que su relativo éxito pudiera también ser un producto de estrategias editoriales entre las que el premio Planeta constituyó sin duda una maniobra de ofensiva particularmente eficaz.

En el afán de distanciarse de sus poco queridos colegas de oficio (los «jóvenes», los periodistas metidos a escribir novelas⁴, los comprometidos, los arribistas⁵ y arrimadizos de la cosa literaria, *RN*, pág. 185, codiciosos de altas cifras de ventas, la conspiración de la mercadotecnia, etc.), Prada se define ante todo por negación de la literatura contemporánea y, salvo algunos panegíricos dedicados a amigos como Felipe Benítez Reyes o Andrés Trapiello, encuentra sus modelos y correligionarios en el pasado, en particular entre los periodistas de *ABC* antes y después de la guerra civil (menciona a Azorín, Pérez de Ayala, González-Ruano, Eugenio Montes, Julio Camba y Pemán: *RN*, pág. 11), cuyo estilo impecable parece hacerle olvidar o perdonar las ideas políticas expresadas en tan perfecta sintaxis⁶, entre la bohemia de principios del siglo, retratada en *Las*

⁴ «Los chamarileros del negocio editorial están vendiéndonos unos novelones putrefactos que, antes de ser publicados, un comité de «negros» retoca, para despiojarlos de anacolutos e infracciones contra el sexto mandamiento: ocurre con frecuencia que estos novelones, además de refractarios a la gramática, son un poco marranoides» (*RN*, pág. 176).

⁵ Nada más despreciable para Prada que los llamados «150 novelistas» de la era del gobierno de Felipe González, «fantasmagórica tribu de diletantes de la pluma que perpetraban metáforas y otros terrorismos de bodeguilla al amparo del poder» (*RN*, pág. 175).

⁶ La mayoría de estos autores, con la excepción de Pérez de Ayala, eran filofran-

máscaras del héroe (aunque el carácter canallesco del narrador no me autorice a tomar sus opiniones como idénticas a las del autor, escritores como Gálvez, Gómez de la Serna o Armando Buscarini, este último más por su manera extravagante de vivir que por sus obras, atraen sin duda la simpatía e incluso la admiración de Prada), y entre los humoristas de lo que llama «el otro 27» (López Rubio, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Tono, Miguel Mihura y otros), marginalizados y semiolvidados, a su ver, por las «disquisiciones plúmbeas y «comprometidas»» de críticos que «no les perdonaron que supieran divertir a su público» (RN, pág. 98).

Cuando habla sobre pintura, Prada recurre a la comparación con la religión de manera aun más tajante: «El arte es una religión del sentimiento, y todo lo que escapa a esa primera mirada son monsergas y zarandajas» (RN, pág. 232), idea repetida hasta la saciedad por el narrador de *La tempestad* (cf. allí págs. 130, 186, 242, 321, 325), que expone una teoría anti-intelectual de la recepción de la obra artística, teoría tributaria de una concepción algo desfasada (¿neorromántica?) del arte que revela sus secretos sólo a los elegidos que se quedan extasiados ante la repentina revelación de un sentido tan profundo como inefable:

Entender de arte está al alcance de los mediocres: bastan un poco de paciencia y aplicación y ciertas dosis de perspicacia crítica; *comprender* el arte es otra cosa, accesible sólo a unos pocos elegidos. Los entendidos creen que una pintura es un objeto inerte que hay que investigar, analizar y juzgar, pero la pintura, si es auténtica, no admite estas taxidermias, es una criatura viva ante la cual no podemos actuar como críticos: requiere nuestra comprensión. Y comprender significa aceptar sin reservas, casi intuitivamente, pero de un modo todavía más firme y conclusivo. Comprender es un acto de fe, por eso la percepción del arte está emparentada con el impulso religioso. (*La tempestad*, pág. 296)

Creo, al contrario, que la única comprensión que merece este nombre es el resultado de un proceso cognitivo que, para no incurrir en

quistas más o menos notorios. Es sintomática de esta despreocupación política la frecuencia con que Prada elogia o critica la sintaxis o subraya su importancia (RN, págs. 102, 140, 162, 164, 165, 173, 177, 178, 208, 210), mientras que parece despreciar la literatura de ideas.

el galimatías o la pseudo-sensibilidad, tiene que pasar por el análisis y la reflexión crítica y escéptica para expresarse (y esto quiere decir verbalizarse) finalmente en una interpretación y un dictamen de formulación clara y apoyados en una argumentación convincente y una documentación sólida, pero son reparos pusilánimes para quien cree, con Prada (o por lo menos con el narrador de *La tempestad*)⁷, que «la perspicacia crítica es el asilo y la coartada de quienes [...] no aguanta[n] la intemperie del talento, porque el talento es indómito y exige una intrepidez máxima, la intrepidez de quien reniega de su inteligencia: el arte es una religión del sentimiento» (*La tempestad*, pág. 130). La crítica, lamenta, se ha convertido en un «cambalache de ditirambos» (*RN*, pág. 106), olvidándose de su «misión sagrada» (*RN*, pág. 238) de emitir juicios valorativos y de clasificar las obras literarias en jerarquías establecidas a base de firmes criterios de calidad: en un clima de degradación cultural, predominan el amiguismo y enemiguismo, la tiranía cochambrosa del mercantilismo y la trivialización del talento (*RN*, pág. 237), pero Prada está convencido de que «la música secreta de la literatura [...] sigue emitiéndose como un susurro, por debajo de tanta chatarra infame» (*RN*, pág. 237). Es sintomático de su concepción anticerebral de la comprensión estética que Prada, aparte de la imaginería religiosa, utiliza reiteradas veces la música, la menos semántica de todas las artes, para referirse al secreto de la literatura⁸.

Dada su actitud anti-intelectual, no sorprende que Prada rechace también el discurso teórico-crítico de los estudios literarios actuales (las «disquisiciones académicas que parecen escritas en austro-húngaro y amargan la digestión»: *RN*, pág. 102) y adopte una actitud

⁷ No quisiera caer en la trampa de identificar al narrador con su autor, error de muchos lectores que tienen una visión mistificadora de la realidad: para ellos, advierte Prada, «la realidad es una incesante fábrica de ficciones, sin distinción de géneros, de la que ellos mismos forman parte, al igual que los personajes literarios o el escritor que los concibió» (*RN*, pág. 71).

⁸ Otra imagen repetida es la del tesoro escondido, combinado también con motivos religiosos, por ejemplo, cuando habla del «tesoro infinito, pobre y redentor de las palabras» (*RN*, pág. 21), o cuando dice de Ansón que guardó, «en el tabernáculo del pecho, [...] incontaminado el oro de la literatura» (*RN*, pág. 96); según Prada, el auténtico escritor «trabaja, con pasión de orfebre, el oro diminuto e inabarcable del idioma» (*RN*, pág. 102), y los libros son «mercancías del alma» que encierran un «tesoro recóndito» (*RN*, pág. 241).

reacia a la exégesis de la obra de arte, una vez más en el nombre de una comprensión emocional, intuitiva y repentina, que no necesita la racionalización que supondría su formulación verbal:

Existe ahora un contubernio alentado por las élites más proclives al jeroglífico, que preconiza un arte rodeado de conceptos alambicados y tostones trascendentes, como si la percepción de la belleza necesitase algo más que unos ojos sin legañas y una sangre no demasiado pálida. (RN, pág. 232)

Dejando sin comentario la curiosa mención del color de la sangre como factor decisivo en la contemplación de un cuadro, me limito a objetar que la opinión de Prada revela su reducción de la obra de arte a su calidad estética, y más en particular a su belleza, como si no pudiera tener también una función crítica, reflexiva, subversiva, paródica, lúdica, etc., y como si la fealdad careciera de valor artístico. No obstante, la toma de posición de Prada no podría ser más apodíctica:

El arte conmueve o no conmueve, y no hay método más infalible para detectar una birria que situarnos ante ella y comprobar cómo ni siquiera roza nuestro sentimiento. (RN, pág. 232);

el arte que requiere elaboraciones intelectuales para su disfrute no es verdadero arte. Un cuadro que precisa explicaciones no es un buen cuadro: podrá ser un ejemplo de virtuosismo, un calculado jeroglífico, pero no un buen cuadro; una vez entendidas sus claves, podremos traducirlo, pero seguirá sin emocionarnos. No hay verdadero arte sin emoción, y *La tempestad*, por fortuna, nos emociona por sí misma, sin recurrir a cábalas. (*La tempestad*, pág. 241)

No sé en que se funda su autoridad para dictaminar qué es el arte «verdadero», pero Prada no tiene tales escrúpulos, pues sus criterios son siempre tan vagos como contundentes: «El verdadero arte reproduce o interpreta la vida, pero el arte espurio la traiciona y enjaula, la embalsama y momifica» (*La tempestad*, pág. 158)⁹. Es

⁹ Esta idea le parece tan importante al narrador de *La tempestad* que la repite literalmente (cf. *La tempestad*, pág. 230), como lo hace también con su afirmación de que ciertas técnicas sólo se pueden aprender «en el trato con los maestros, pero [que] la originalidad exige que ese trato sea insumiso», pues el mimetismo es «una variante imitativa de la mediocridad» (*La tempestad*, pág. 151; frases repetidas en las páginas 230 y 242).

evidente que la reducción del arte a sus dimensiones mimética (reproducción del mundo) y hermenéutica (interpretación) excluye la posibilidad de una pintura no representacional, puesto que la referencialidad forma parte inseparable de la definición pradiana. Y en efecto, Prada adolece de una total incapacidad de apreciar el arte no figurativo e informal: los cuadros, por ejemplo, de Tàpies o el *action painting* de Jackson Pollock le parecen birrias. Sus descripciones de estas formas de pintura hacen eco de las bromas estereotipadas con que los detractores del arte contemporáneo suelen enmascarar su intolerancia e incomprensión¹⁰, o más bien su falta de sensibilidad, pues en contra de lo que cree Prada, estas obras no precisan necesariamente de «sesudas elaboraciones intelectuales» ni de «un grave derramamiento de neuronas» (*RN*, pág. 232), ni más ni menos que el arte clásico que él venera tanto y que a menudo nos resulta hoy tan distante y hermético sin una explicación competente. Al contrario, basta tener un espíritu abierto a formas, colores y composiciones, una percepción libre de la necesidad obsesiva de reconocer objetos concretos y familiares tras los componentes visuales del cuadro. Sin embargo, el gusto de Prada es decididamente clasicista: tampoco reconoce como arte la parodia y el irónico juego con los iconos de la cultura de masas en los «cachivaches» (*RN*, pág. 239) del «simpático pintamonas» (*RN*, pág. 240) Roy Lichtenstein: «Los cachivaches de Lichtenstein son al arte lo que el *ketchup* a la salsa de tomates que mi madre prepara en la sartén» (*RN*, pág. 240). Adoptando la pose del iconoclasta descreído, el *Guernica* de Picasso se le antoja «un cuadro demasiado aparatoso y altisonante» (*RN*, pág. 265), y las «mamarrachadas geniales» (*RN*, pág. 29) de Salvador Dalí, técnicamente uno de los pintores más clásicos de este siglo, se salvan sólo en parte por el cinismo con que exhiben su carácter de mercancía¹¹.

¹⁰ Es ya un tópico insípido la caricatura de unos esnobs de la cultura, extasiados ante un «lienzo escalfado de colores excrementicios, a veces pintarrajeado con inscripciones párvulas o condecorado con tornillos y calcetines» (*RN*, págs. 231-232). No más original resulta advertir sobre el peligro de confundir un cuadro de Pollock «con el trapo que Tintoretto utilizaba para limpiar sus pinceles» (*RN*, pág. 232).

¹¹ «Dalí institucionalizó el fraude, la sospecha, el temor a la falsificación, en un mundo que se pretendía puro, pero que, tras la fachada, escondía sus lepras y corrupciones. Después de Dalí, ya no podemos pretender que el arte sea inocente, imitativo de la naturaleza o meramente contemplativo. El arte es mercancía» (*RN*, pág. 33).

Mucho me he detenido en comentar las opiniones de Prada sobre el arte, porque son particularmente tajantes y pueden aplicarse también a la literatura en cuanto postulan la reivindicación de cánones «clásicos», o, mejor dicho, de los rasgos que para el consumidor medio constituyen el decálogo de la obra bien hecha, v. gr. el mimetismo «realista», la conservación de las formas acostumbradas (lo que en la narrativa significa orden cronológico de los sucesos relatados y renuncia a recursos complicados¹², y en poesía se resume en la «disciplina del metro y el ritmo y la rima, ahora que tanto poetiso escribe en código morse»; *RN*, pág. 107), la construcción esmerada¹³, la corrección gramatical de las frases y, claro está, la buena sintaxis¹⁴. Dicho sea de paso que las últimas dos virtudes son sin duda recomendables, pero que su respeto excesivo imposibilita la innovación lingüística que caracteriza una parte importante de la mejor literatura moderna: ¿qué hubieran sido James Joyce o Arno Schmidt sin la transgresión de las reglas gramaticales y ortográficas? En sus obras de ficción, Prada confirma el conservadurismo de sus ideas normativas: evita desconcertar al lector con procedimientos técnicos no compatibles con la inercia de sus hábitos de recepción, con lo que dificulta el placer de una lectura sofisticada, pero garantiza, en cambio, la asequibilidad de sus libros para un público numeroso.

¹² Al elogiar la obra de Norberto Luis Romero, Prada admite que sus preferencias literarias «quizá demasiado tributarias del clasicismo» le impiden disfrutar debidamente de cuentos que «optan por la fragmentación de perspectivas y cierto alambicamiento formal» (*RN*, págs. 157-158).

¹³ «Los buenos cuentos, al igual que las religiones con solera, se rigen por una costosa liturgia que muy pocos escritores alcanzan». He aquí los mandamientos elementales para el buen cuentista: «el cuento obedece a una relojería infalible: creación de una atmósfera propicia; escasa proliferación de personajes; una peripecia reducida a lo imprescindible que sólo al final eclosiona o, por el contrario, se desvanece en sordina; cierto tratamiento poético de la realidad que garantice la intromisión de elementos extraños o desasosegantes» (*RN*, pág. 155).

¹⁴ Gracias al latín, Prada aprendió «la minuciosa aritmética del idioma, esa melodía exacta e infalible que algunos llaman sintaxis, ese orden interior sin el cual la escritura sería un galimatías, una jerga sin leyes, sometida al capricho de los ignorantes», y el estudio de la lengua clásica también le enseñó a «escandir un hexámetro, a respetar las concordancias y distinguir un ablativo absoluto, estrategias que los zafios creen inservibles, pero a los que aún recorro inconscientemente, cada vez que elaboro una frase» (*RN*, págs. 173-174).

Prada arremete varias veces contra las modas literarias, las «novedades que nacen con fecha de caducidad» (*RN*, pág. 101), y critica que «la bisutería de la modernidad [...] ya sólo produce novelas estreñidas o menopáusicas» (*RN*, pág. 111). Es loable su propósito de rescatar «las joyas pretéritas, pero actualísimas» (*RN*, pág. 164) en una época en que incluso ciertos escritores, jóvenes y otros, leen cada vez menos. Sin embargo, tanto su concepción de la literatura y el arte como sus novelas y cuentos contradicen su propia definición de la modernidad en un aspecto clave: «Moderno no es quien se deja engullir por el reclamo imbécil de la sociología, sino quien, con discreción y empeño, contribuye a instaurar una nueva sensibilidad» (*RN*, pág. 102). Nada nuevo encuentro en esta sensibilidad pradiana, pero sí mucho cálculo comercial. Las ideas poetológicas y estéticas de Juan Manuel de Prada, carentes de toda originalidad y en su mayoría reacias a las innovaciones de la modernidad (pero ¿qué se puede esperar de un autor para quien los vanguardistas eran unos «tarambanas que confundían la literatura con la epilepsia»?; *RN*, pág. 41), se adaptan perfectamente al gusto moderadamente conservador del gran público, siempre hostil al experimentalismo, al intelecto y a toda clase de radicalidades (pero que tolera las extravagancias de la bohemia descrita en *Las máscaras del héroe*, que son, bien miradas, nada más que juegos un poco infantiles de literatos deseosos de *épater le bourgeois*). Prada se revela así, en fin de cuentas, no como la esperanza literaria para el próximo milenio, sino como un joven y ambicioso escritor finisecular de retaguardia, satisfecho con su «pose ininterrumpidamente literaria» (*RN*, pág. 11).

Marco KUNZ

Universidad de Basilea