

La vida invisible ed El séptimo velo di Juan Manuel de Prada: quando echi e geometrie divengono formule

SIMONE CATTANEO

Università degli Studi di Milano
cattaneo.simone@gmail.com

El plagio, como la delación, es una forma distante y sublimada de crimen que debería quedar impune o incluso ser recompensada, ahora que la literatura ha explorado y profanado las infinitas combinaciones del idioma, ahora que todas las metáforas esenciales (incluso las decorativas) han sido descubiertas, ahora que ya no se puede aspirar a la originalidad¹.

Il presente articolo è un'appendice a un più vasto lavoro sulla giovane narrativa spagnola degli anni '90 che verrà pubblicato a breve. In tale monografia si sono prese in considerazione tre traiettorie letterarie emblematiche nel tentativo di spiegare il complesso fenomeno sociologico, culturale e commerciale di quella che a suo tempo venne definita la "Generación X" e si sono inoltre confrontati i differenti approcci letterari degli autori selezionati – Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, 1966), Ray Loriga (Madrid, 1967) e Juan Manuel de Prada (Baracaldo, 1970) – valutando il percorso di maturazione di ognuno di loro, partendo dai libri di esordio e arri-

¹ Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 411.

vando fino alle ultime pubblicazioni, in un arco di tempo che copre all'incirca due decenni: dal 1992 – anno in cui esce il romanzo *Lo peor de todo*² di Loriga – al 2010. Uno degli aspetti più interessanti emersi dallo studio è stato il progressivo mutare della poetica di questi giovani scrittori fino a raggiungere, in alcuni casi, posizioni quasi antitetiche rispetto a quelle adottate nelle loro opere prime. Un esempio piuttosto chiaro di quanto affermato è costituito, a nostro avviso, dal *corpus* pradiano e già in un articolo³, all'interno di un discorso più ampio, si era posta in evidenza la volontà dell'autore di accostarsi a una letteratura spiccatamente popolare, affine per certi versi al *feuilleton* ottocentesco. In queste pagine si vuole affinare ulteriormente lo sguardo per evidenziare come una scelta di quel tipo abbia avuto ricadute anche nella costruzione seriale di determinate situazioni e personaggi e abbia portato alla ripetizione pressoché costante di costrutti metaforici, immagini a effetto, ecc; un sintomo accennato da Anne Lenquette in un'occasione circoscritta, senza però concedervi troppa importanza, complice anche il fatto che l'articolo della studiosa era stato redatto quando Prada non aveva ancora pubblicato *La vida invisible* né *El séptimo velo*:

Con respecto al retrato de García Lorca, resulta interesante cotejar los dos fragmentos. En *LMDH* [*Las máscaras del héroe*], Lorca viene presentado a través de unas imágenes o metáforas que ponen de realce su «andalucismo» y su don de gentes. [...] Lo sorprendente estriba en que se utilicen exactamente los mismos términos para describir Lorca en *LEDA* [*Las esquinas del aire*]. Este autoplagio revela los límites de la ineventiva novelesca y cierta propensión a la facilidad⁴.

² Ray Loriga, *Lo peor de todo*, Madrid, Debate, 1992.

³ Cfr. Simone Cattaneo, «¿Qué ha sido de la joven narrativa de los años 90? Un panorama entre pasado, presente y futuro», *Ínsula*, 760 (2010), pp. 13-17.

⁴ Anne Lenquette, «El pequeño mundo de Juan Manuel de Prada: personas, personajes y máscaras», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 237-238. Prada in *Las máscaras del héroe*, mette in bocca a uno dei protagonisti del romanzo, Fernando Navales un brutale elogio del plagio: «Alguien dijo que la literatura se nutre de literatura y tiene razón o, por lo menos, tenía la malicia y la socarronería y el desparpajo de enunciar una verdad vergonzante que otros prefieren callar. La literatura es una especie de botica muy ordenada, con hileras de jarroncitos que guardan ungüentos, cada uno en su alacena correspondiente. Uno puede entrar con llave en la botica, destapar los jarroncitos, aspirar su aroma antiguo y ponerse a fabricar su propio ungüento, a partir del recuerdo olfativo que otros le dejaron: esto lo hacen los escritores más bellacos, quienes, por cobardía moral o estética no se atreven a declarar las fuentes de su inspiración. Quienes, como yo, hemos hecho del plagio una virtud estilística entramos en la boricca destrozando la cerradura, robamos los ungüentos y defecamos en los jarroncitos para que no se note el hurto» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 411). Riguardo al legame tra questa teoria del plagio e la metaletteratura, scrive Orejas: «La teoría del plagio es, en el fondo, una teoría de la literatura considerada como metaliteratura, expresada por medio de metáforas olfativas, al tiempo que una llamada de atención sobre el carácter ficcional de la obra» (Francisco G. Orejas, «Juan Manuel de Prada», in *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros, p. 475).

Juan Manuel de Prada è uno scrittore *sui generis* e, per certi versi, contraddittorio: il suo esordio di *enfant prodige* delle lettere spagnole (*Coños*, 1995) lo svincola fin da subito dal filone giovanile del “realismo sucio” degli anni '90 del XX secolo e lo colloca in una posizione di isolamento all'interno del “momento X”⁵. Prada, in effetti, appariva come il rappresentante di uno stile rabbiosamente letterario, caratterizzato dalla ferma volontà di plasmare mondi fantastici, di un'opulenza decadente, in netta controtendenza rispetto alle crude rappresentazioni realiste o alle ansie adolescenziali riportate nei romanzi dei suoi coetanei⁶. Si mostrava dunque, grazie a un eterogeneo bagaglio culturale⁷ e a una prosa barocca straripante di metafore e similitudini⁸, come una voce innovativa della contemporaneità proprio in virtù

⁵ Per un approfondimento del termine “momento X” rimandiamo all'articolo di Martín Estudillo, Luis, «The Moment X in Spanish Narrative (and Beyond)», in Christine Henseler – Randolph D. Pope (ed.), *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 235-246.

⁶ «Prada ejemplifica la manera humanista tradicional de acercarse a la creación, a la literatura, al mundo de las letras, mientras que Mañas crea desde la renovación, apoyado en una entrada permanente de novedades, de información, a veces sin jerarquía alguna, en que la realidad y la ficción se han entrecruzado» (Germán Gullón, «Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas», in Ángeles Encinar - Kathleen M. Glenn (ed.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 26). «Juan Manuel de Prada o Juan Bonilla. Estos autores se han relacionado con una corriente más culturalista, cuyo eje es un estilo cuidado y una técnica más depurada. A pesar de su juventud, dichos escritores han logrado el aplauso tanto del público como de la crítica, sin que en ningún momento se haya cuestionado su calidad literaria» (Eva Navarro Martínez, *La novela de la Generación X*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 24). Cfr. anche gli articoli di Jorge Barriuso, «El baby boom del 98», *Babelia*, 342 (1998), pp. 6-8; Toni Dorca, «Joven narrativa en la España de los noventa: la Generación X», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1997), pp. 309-324; Luis García Jambrina, «La narrativa española de los noventa: el caso de Juan Manuel de Prada», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 36 (1999), pp. 165-176; José María Izquierdo, «Narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2001), pp. 293-308; Sabas Martín, «Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)», in AA. VV., *Páginas amarillas*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1997, pp. ix-xxx. Víctor Fuentes, pur riconoscendo le enormi differenze tra Prada e i suoi coetanei, sottolinea acutamente il fascino provato dallo scrittore per la depravazione e lo indica come possibile punto di contatto generazionale: «Prada es quizás quien más se regodea en la abyección, la cual comparte con los otros escritores, aunque el “realismo sucio” le venga a él a través del Cela tremendista o del esperpento» (Víctor Fuentes, «Los novísimos narradores de la Generación X», *Claves de Razón Práctica*, 76 (1997), p. 67).

⁷ «P: ¿Cómo mezcla el casticismo, o sea esa vena suya por lo tradicional, con la literatura *pulp*, el cine de Tarantino, las referencias a *Reservoir Dogs*? R: Pues de manera natural. Todo eso forma parte también de mi tradición; no establezco distingos, los trato como compañeros de viajes, me da igual que uno sea de anteaer y el otro de hace mil años. Yo me he formado leyendo a gente muy diversa que no tiene nada que ver entre sí, y el fruto de esas lecturas y esas películas es un gusto por unas determinadas formas de expresión, entre las cuales se incluyen el cine cutre, la literatura *pulp*, y junto a ellas están Proust y Orson Welles, pero no pasa nada, cohabitan» (Patricia Núñez, «Juan Manuel de Prada: Sin el señor Lara cientos de escritores españoles se habrían muerto de hambre», *Lateral*, 37 (1998), p. 35).

⁸ «En esta novela [*La tempestad*], como en la precedente, el autor da prueba de ser el mejor estilista de su promoción, de ser un auténtico orfebre del lenguaje, de ser dueño de una excepcional

dell'ottica tradizionalista, e a tratti anacronistica, con cui affrontava il bianco della pagina⁹.

I primi libri da lui pubblicati nascono dall'attrazione nei confronti di ambienti gotici, oscuri di desiderio e peccato, immersi in un'ombra atemporale ma dall'odore stagnante di epoche passate (*El silencio del patinador*, 1995) oppure dall'irrazionale timore di essere destinato al fallimento¹⁰ che lo spinge a riscattare dalla soffitta scura e umida dell'oblio varie figure minori della letteratura spagnola (*Las máscaras del héroe*, 1996; *Desgarrados y excéntricos*, 2001) o, ancora, dalla voglia di combinare tra loro vari *clichés* e generi letterari¹¹ (*La tempestad*, 1997). In queste opere sorge a poco a poco un universo pradiano – sia per quanto riguarda le atmosfere ritratte e i temi trattati, sia nella costruzione del testo e nel lavoro di scrittura – che, dopo lo snodo di *Las esquinas del aire* (2000), raggiunge una piena e definitiva concrezione in *La vida invisible* (2003)¹² ed *El séptimo velo* (2007).

Prada, con il passare degli anni, ha optato per un progressivo avvicinamento a una letteratura di più ampio consumo – il cambio di rotta era già palese in *La tem-*

riqueza verbal. En suma: Prada es un maestro de la adjetivación, un insólito conocedor de la técnica de la repetición [...] y un excepcional creador de símiles y metáforas» (José Manuel López de Abiada – Augusta López Bernasocchi, «Símiles y metáforas en *La tempestad* de Juan Manuel de Prada. Una interpretación», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, pp. 250-251).

⁹ «Pero nada de eso importa nada ante la emergencia de un prosista joven que quiere escribir en castellano y no redactar traduciéndose a sí mismo del inglés. De momento, y pese a los anglos, el castellano se salva y se prolonga en Juan Manuel de Prada» (Francisco Umbral, *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 210).

¹⁰ «Siempre recuerdo ese dístico de Borges, que se titula *A un poeta menor* y dice: “La meta es el olvido. Yo he llegado antes”. Al final todos vamos a engrosar las filas del mismo ejército: el olvido» (Miguel Leandro Pérez, «Juan Manuel de Prada: Es un libro bruto, me gusta fastidiar y enconar los ánimos», *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/10/18/cultura/1003389603.html> (data consultazione: 25/06/11)).

¹¹ «En *La tempestad* (1997) una parte del prólogo se dedica a aclarar las intenciones que guiaron al autor [...]. Prada dice que es beligerante contra el realismo de manera que el relato policíaco, 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» (Epicteto Díaz Navarro, «Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada», in Ángeles Encinar - Kathleen M. Glenn (ed.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 209).

¹² «En todas ellas —hasta la fecha: *La tempestad*, que obtuvo el Planeta; *Las esquinas del aire*, [...] así como en algún título narrativo no novelesco —muy destacadamente, *Desgarrados y excéntricos*— persiste la presencia de los temas que hacen que inconfundiblemente un escritor sea él mismo: en el caso de Prada, la atracción del abismo —a la vez angustiada y fascinada— que participa del feísmo y del horror «gótico», y la tensión entre lo castizo ibérico ahondado —al modo de Francisco Nieva— y lo subyugada y frenéticamente —en el sentido propio— cosmopolita. Estos dos temas confluyen, y en algún aspecto alcanzan su cima hasta hoy, en *La vida invisible*» (Pere Gimferrer, «El espejo de las palabras», *ABC*, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-10-2004/abc/Cultura/el-espejo-de-las-palabras_9624174262314.html (data consultazione: 14/05/11)).

*pestad*¹³ – e ogni volta che la sua cinica inventiva si discosterà dalla rivisitazione critico-letteraria di un autore o un'epoca per abbracciare mondi assolutamente fittizi poggerà sempre sulle solide e duttili basi del *feuilleton*, un'ossatura che gli permette di combinare con disinvoltura i soliti triangoli sentimentali¹⁴ e su cui è facile innestare variazioni derivanti da altri generi, con personaggi, tic stilistici e sintagmi fissi, rispolverati di continuo per erigere i muri portanti dei suoi scritti oppure, semplicemente, per aggiungere qualche modanatura in grado di ornare il testo. Si potrebbe parlare dunque di una traiettoria letteraria frutto di una sedimentazione e, in parte, di una fossilizzazione che, come si è accennato, mostra tutte le sue stratificazioni negli ultimi libri dati alle stampe.

Quando in *La vida invisible* descrive Fanny Riffel, la protagonista di una delle due storie che con il loro intrecciarsi compongono il libro, e ripercorre la prime tappe della sua carriera di *pin up* immortalata dagli scatti di un fotografo o dal pigro ronzare di una rudimentale telecamera, lo scrittore tira di nuovo a lucido il proprio sguardo da *voyeur*, impigliato tra le rotondità e i pizzi di una fantasia legata a un modello di donna *d'antan*, che aveva contraddistinto *Coños*¹⁵:

Tenía unos senos nada copiosos ni estridentes que se deshojaban sobre su cuerpo como cachorros perplejos, cuando no había un sostén que los cautivase, o bien se juntaban, como un racimo pugnaz cuando la enjaezaban con uno de aquellos corsés blindados de corchetes. [...] Tenía un dorso de plastilina, adiestrado en mil y una danzas [...], y un vientre que copiaba la luna, perturbado por un ombligo que a veces quedaba oculto por las bragas que se embutía en sus sesiones fotográficas, bragas un poco ortopédicas, ribeteadas exageradamente de encajes y puntillas¹⁶.

¹³ Marco Kunz in un duro articolo pubblicato in seguito all'uscita di *La tempestad*, evidenzia come il "classicismo" letterario di Prada possa risultare particolarmente allettante per il grande pubblico e, in qualche modo, giustifichi la vittoria del premio Planeta: «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» (Marco Kunz, «Autorretrato de un escritor joven: la poetología de Juan Manuel de Prada en *Reserva natural*», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 36 (1999), p. 186).

¹⁴ È stata Anne Lenquette la prima a notare il costante utilizzo da parte di Prada di triangoli sentimentali in cui un terzo personaggio introduce un conflitto spesso insanabile: «La narrativa pradiana descansa sobre un sistema de parejas y tríos. En realidad, las numerosas parejas lo son sólo en apariencia y, detrás de estas falsas parejas, se ocultan tríos que siguen un mismo esquema: el del famoso triángulo amoroso. A diferencia de lo que suele ocurrir en las películas o en las novelas, donde las variaciones de este triángulo resultan múltiples, en este caso vuelve reiteradamente la ecuación que sitúa a una mujer en medio de dos hombres» (Anne Lenquette, *op. cit.*, p. 234).

¹⁵ Per quanto riguarda il rapporto tra arte ed erotismo in Juan Manuel de Prada, cfr. Rubén Castillo Moreno, «El erotismo en la novelística de Juan Manuel de Prada», in AA. VV., *El Erotismo en la Narrativa española e Hispanoamericana actual*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1999, pp. 49-56.

¹⁶ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pp. 93-94.

Anche l'elogio surrealista dell'ascella femminile sembra un'eco del volumetto d'esordio che si prolunga poi attraverso le storie di *El silencio del patinador*:

Muchos años después aprendería que este gusto por las axilas sin afeitar lo compartía con los surrealistas [...]. Al atraerla hacía mí, tomándola por los costados, noté la proximidad tibia de sus sobacos, como erizos de mar que escondiesen, bajo su aspecto hosco, una carne salobre y recóndita como un pecado¹⁷.

Besé sus sobacos intonsos, que eran feroces y salobres como pozos de hormigas¹⁸.

Nei passaggi in cui il narratore ritorna all'epoca della sua infanzia, gli scenari divengono invece bui e iniziatici, carichi di sogni e insicurezze adolescenziali, paiono irrompere nel testo svincolandosi dalle pagine della sua unica raccolta di racconti, per ritrarre, ancora una volta, un protagonista affascinato dalla scrittura, attratto dai misteri della notte e del sesso:

Enrabietados, resolvíamos este clima de inminencia sexual emparejándonos a voleo; y, emboscados entre las tinieblas crujientes de carcoma y fragantes de incienso fosilizado, buscábamos acomodo en un presbiterio derruido, en una capilla lateral rezumante de verdín, en un confesionario descuajeringado que podría haber inspirado a Georges Bataille. Allí, prófugos de las enseñanzas de Sir Galahad, tumbados sobre cascotes que nos lastimaban la espalda o recostados sobre paredes de una piedra desmigajada, nos metíamos mano premiosamente, sin llegar nunca a nada, atenzados por la impericia¹⁹.

Se si paragona il passaggio precedente con quest'altro, tratto da *Las manos de Orlac*, è impossibile non notare un'affinità nel tono impiegato, negli scenari tratteggiati e nei gesti smargiassi e goffi dei personaggi:

Allí, en los huecos sustraídos a la tierra, surcados por vías que temblaban antes de acoger el traqueteo del tren, como niños terribles de Cocteau o buscadores de un Santo Grial inaccesible, fumábamos cigarrillos que sabían a hierbas medicinales [...] y nos mastur-

¹⁷ *Ibidem*, p. 239.

¹⁸ *Ibidem*, p. 301. In *Coños* è possibile leggere: «Los sobacos de Nuria, misteriosos de tanto pelo que les asoma, me guñan su ojo ciego en cuanto ella se despista, con una morosidad de párpados que caen para mostrar una pestaña inverosímil de tan peluda» (Juan Manuel de Prada, *Coños*, Madrid, Valdemar, 2005, p. 20). In *El silencio del patinador* il dettaglio si ripete: «Se agachó para besarme, y su melena me nubló la vista como el ala de un pajarraco. Llevaba un vestido de tirantes muy ceñido que le dejaba al descubierto unos sobacos intonsos y algo sudorosillos» (Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, Madrid, Valdemar, 1997, pp. 122-123).

¹⁹ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 64.

bábamos en cuadrilla, con ese fanatismo deportivo de a ver quién termina antes, y orinábamos sobre los charcos de agua podrida²⁰.

Vi è poi un intero capitolo (da pagina 220 a 242), in cui viene riportato il primo timido incontro amoroso del protagonista – Alejandro Losada – e di Laura, quando erano ancora dei ragazzini, che non stonerebbe affatto all'interno di una nuova edizione di *El silencio del patinador* perché, oltre a riproporre i temi di un'adolescenza marcata dall'attrazione sessuale peccaminosa e a obbedire allo schema classico delle narrazioni brevi pradiane – un soggetto riporta in prima persona un'esperienza perturbante che culmina in uno sbalordimento onirico o in un presagio di morte²¹ –, ritornano alcune costanti quali la presenza di elementi militari²², dimore dall'aria viziata da un lutto e dalla polvere depositata dagli anni²³, la sagoma scarmigliata e ridicola di un grafomane di mezza tacca, etc.

Proprio il ritratto di questo scribacchino richiama alla memoria i cammei che punteggiano *Las máscaras del héroe* e *Desgarrados y excéntricos*, con le loro esagerazioni parodiche e i corpi dei personaggi sorpresi in contorsioni ridicole da fantocci disarticolati²⁴:

²⁰ Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, pp. 11-12.

²¹ In *El silencio del patinador* però, non vi è solo un'unità tematica, ma anche lo schema narrativo rimane lo stesso in tutti i racconti, costituendo un modello universale: «Casi todos los relatos de Prada están escritos con estructura de árbol caído. Un follaje circular y envolvente a modo de extensísimo preámbulo —la copa—, y de repente, una acción que se desarrolla de forma lineal y rápida —el tronco—. Para evitar la monotonía, la acción a veces no sale del centro de la copa sino de alguna rama lateral e inesperada. Algunos opinarán que se trata de una falta de recursos; y otros destacarán la capacidad del autor, dada su juventud, para crear sus propios moldes formales» (José Ángel Cilleruelo, «A punto de nieve», *Clarín*, 1 (1996), p. 53).

²² «Su padre, un coronel que acababa de ser destinado a nuestra ciudad levítica, con mando sobre el regimiento que aguardaba la invasión de los tártaros en el cuartel de las afueras» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 221). «En un ángulo de la biblioteca, dormido de polvo en un paragüero, se hallaba el sable nupcial [...]. La hoja del sable, en cambio, conservaba su temple y su limpieza trémula, como pude comprobar al desenvainarla y blandirla. El acero hacía cosquillas al aire» (*ibidem*, p. 238).

²³ «Laura me tomó del brazo y me condujo hasta la habitación donde se agolpaba la biblioteca del coronel; si —como suele afirmarse— los libros que leemos explican los avatares de nuestra biografía, el padre de Laura pertenecía a esa estirpe de hombres que se han propuesto, por lealtad o contrición, una observancia severísima de los mismos hábitos: encuadernados en una piel moteada que no aceptaba intromisiones en rústica se alineaban los volúmenes de Plutarco y Cicerón, Tácito y Tito Livio, Virgilio y Homero, prietos en los anaqueles, como un ejército de dioses penates o vigías del tiempo que habían visto nacer y verían morir sin inmutarse a su propietario [...]. Para alguien como yo, que ya empezaba a barruntar mi destino literario, la biblioteca del coronel poseía una fuerza intimidatoria y sagrada, una fuerza que, añadida a la impresión de juventud cercenada que me habían transmitido los retratos de su difunta esposa, empezaba a debilitar aquella animadversión que profesaba a mi rival» (*ibidem*).

²⁴ «[Emilio Carrere] Tenía una cara gorda y pálida, como de vejiga de pescado, en la que ya le azuleaba una barba pugnaz (se afeitaba varias veces al día, pero enseguida le volvían a asomar los cañones, como testimonios múltiples de su virilidad). Fumaba en pipa un tabacoapestoso, al que añadía las pelusas y cazcarrias que encontraba en el fondo de los bolsillos, y miraba con ojos revirados, víctimas de un mareo producido por el humo de la pipa. Llamaban la atención las guías de su

Augusto Pérez Vellido trabajaba sobre su escritorio [...] con esa clandestinidad aplicada y artesanal del tipógrafo que compone un semanario satírico o del anarquista que confecciona bombas caseras. De vez en cuando se removía en el asiento, inclinándose sobre las cuartillas, y entonces asomaba a la ventana su cabezón de sacamantecas o inventor de la guillotina, con los cabellos greñudos y canos nimbados de un fuego revolucionario y las patillas gigantes que enlazaban con un bigotazo de káiser prusiano²⁵.

L'autore utilizza lo stesso procedimento per introdurre Bruno Boavista, amico di Alejandro Losada:

Bruno Boavista, ya lo dije antes, era un gordo apoteósico, un poco en la tradición bonancible y a la vez cáustica de quienes se sienten cómodos y abrigados en su gordura, al estilo de Charles Laughton. Tenía una boca carnosa, con un labio inferior en el que colgaba la pipa que no dejaba de chupetear incluso cuando se le apagaba, incluso cuando no la abastecía de tabaco. Sus mejillas gruesas y exangües estaban decoradas con levísimas manchas de palidez, como las impresiones que los dedos dejan en las pieles muy delicadas o mórbidas. También su frente era pálida, como lavada por las paradojas y risueñas imposturas que tramaba su cerebro, pero su nariz, astuta, muy inquisitivamente aquilina, apercibía al interlocutor contra la impresión engañosa de ingenuidad que en principio transmitía su aspecto zangolotino²⁶.

Dal libro *Las esquinas del aire* Prada riprende invece sia la figura di un narratore dedito alla scrittura e intento a convertire le proprie vicende in argilla letteraria da plasmare in un romanzo²⁷ sia l'impostazione biografica, spogliandola però del corsetto della *quest*²⁸ – che in *La vida invisible* viene invece applicato alla ricerca di Elena – e conservando la confessione orale²⁹ come strumento atto a infrangere il

bigote, a la moda borgoñesa, y los puños de su camisa, que se pintaba con tiza para tapar la mugre» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 60). «Don Jacinto Benavente tenía cara de profesor de esperanto o de duendecillo conservado en un frasco de formol; hablaba con frases lapidarias, como un Oscar Wilde de saldo, y soltaba epigramas como quien suelta escupitajos» (*ibidem*, p. 121).

²⁵ *Ibidem*, p. 226. In realtà si potrebbero citare anche le pagine seguenti fino alla 232, ma per ragioni di spazio ci limitiamo a questa caricaturesca presentazione del personaggio.

²⁶ *Ibidem*, p. 200.

²⁷ «—Pero si es precisamente ahora cuando debes viajar... Seguro que encuentras inspiración para tu próxima novela» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 24). «Tabares y Jimena me animaban para que contase aquella fértil derrota de Ana María Martínez Sagi en una especie de biografía» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 367).

²⁸ «*Las esquinas del aire* no es una novela, sino que participa de la biografía, el ensayo literario, el reportaje y el libro de memorias, y que todo este mogollón de adscripciones está servida de manera novelesca. Los anglosajones poseen una palabra que designa nitidamente este tipo de libros, *quest*» (*ibidem*, pp. 10-11).

²⁹ «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. [...] Tanto Fanny como Chambers se confie-

muro di silenzio eretto dallo scorrere del tempo. Dalla carta e dall'inchiostro nasce così, come un prezioso e sensuale origami, la storia di Fanny Riffel, una biografia in cui l'autore non incappa in stonature, scegliendo e maneggiando abilmente una terza persona, a differenza di quanto avveniva nell'ultima sezione di *Las esquinas del aire* dove finiva per prevalere un "io" posticcio³⁰.

Accanto agli echi di ampio respiro che instaurano un'intertestualità generica con le precedenti pubblicazioni dello scrittore, ve ne sono altri che invece rientrano nel campo specifico dell'autocitazione ed è piuttosto facile ravvisare una ripresa puntuale, o con minime variazioni, di frasi già collaudate, soprattutto di metafore o similitudini che hanno raggiunto un assetto ormai definitivo. Qui ne elenchiamo alcune:

La noche se estrellaba sobre el callejón como un ascensor sin cables arrojado desde los trasteros del cielo³¹.

la nieve mitigó el escándalo de la sangre³².

Elena, subió las escaleras de peldaños crujientes de carcomas y pecados³³.

san, y así la novela reconstruye la recepción de esas confesiones, una recepción que no supone la reparación ni la expiación [...]. 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» (Epicteto Díaz Navarro, «Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada», p. 216).

³⁰ «Este discurso enmarcado plantea [...] ciertos problemas relativos a su estatuto comunicativo, ya que no nos hallamos ante la mera transcripción de un relato oral, sino ante una cuidadosa elaboración del mismo tras la que se percibe sin dificultad la mano del responsable del enunciado marco. En primer lugar, su disposición narrativa reproduce el rigor de la descrita en el relato marco; la narración que el personaje hace, presuntamente de su propia vida está sometida a una cuidada planificación que se percibe en la organización y distribución de los materiales, en la selección de los motivos auténticamente relevantes de una vida dilatada, en la introducción de elementos que crean expectativa en el lector, etc. [...] En segundo lugar, si atendemos al análisis del plano verbal, no resulta difícil percibir cómo el discurso atribuido a Ana María Martínez Sagi, sigue ofreciendo una llamativa similitud con el del enunciatore del relato marco, en cuanto reproduce de modo sistemático varios de sus estilemas definidores» (José Antonio Pérez Bowie, «Las esquinas del aire o las permeables fronteras de la ficción», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, pp. 380-381).

³¹ *Ibidem*, p. 73. «La noche se desplomaba con estrépito, como un armario arrojado desde los desvanes de Dios» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 74). «La noche ya se había abalanzado, como un ascensor sin cables, sobre el patio de vecindad» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 91).

³² Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 395. «la nieve tapa la obscenidad de la sangre» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, Barcelona, Planeta, 2006, p. 210).

³³ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 385. «La escalera, crujiente de carcomas o pecados, tenía los peldaños desiguales y muy erosionados» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 88).

Salió a abrirle, un poco a regañadientes y tras una tardanza de minutos, una mujeruca muy amojamada y menuda, como alimentada con cañamones; tenía un rostro bovino y al mismo tiempo rapaz, en insólita hibridación zoológica, y una mirada desmigajada de legañas. Bruno dedujo sin demasiada lástima que tendría que mantenerse en vela las veinticuatro horas del día para que los huéspedes morosos no se largasen sin apoquinar el parné³⁴.

la calle tenía ese aire despojado de las geografías soñadas por De Chirico³⁵.

In *La vida invisible* inoltre l'autore ricorre, ancora una volta, all'abituale struttura imperniata su coppie e terzetti, rispettando così la serialità degli intrecci già posta in evidenza da Anne Lenquette³⁶. Alejandro Losada è il vertice del triangolo amoroso formato da Laura ed Elena³⁷ e, quest'ultima, come Jimena in *Las esquinas del aire*³⁸, potrebbe essere inserita in un "triángulo amistoso" costituito da Losada e Bruno³⁹; non va dimenticata poi la gelosia possessiva – riflesso della rivalità tra Alejandro e Gabetti in *La tempestad* –, del genitore di Laura che determina una certa freddezza nei rapporti tra questi e il protagonista. L'altra coppia è composta, ovviamente, da Fanny Riffel e Tom Chambers e, volendo portare all'estremo la teoria della triangolazione sentimentale, non sarebbe affatto insensato ipotizzare che questi, proponendosi di lenire le ferite psicologiche dell'ex *pin up*, stia in realtà affrontando tutti gli uomini che in passato l'hanno oltraggiata – il padre, lo stesso Chambers negli anni dell'adolescenza, il predicatore Burkett, James Breslin, ecc. –.

Non vi è però solo una perfetta simmetria a livello di congegni narrativi, ma i vari esseri di carta che si annidano tra le pagine mostrano un solo viso, sono statue di un *car-rillon* azionato ripetutamente da Prada. Dietro le maschere di Alejandro Ballesteros, per-

³⁴ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 385. «Era una mujeruca consumida por el insomnio (tendría que velar para vigilar a sus huéspedes más trasnochadores, y también que madrugar, para que no se largasen sin arreglar las cuentas), muy amojamada y menuda, como si se alimentase con cañamones. Tenía un rostro bovino y al mismo tiempo rapaz, en insólita hibridación zoológica» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 89).

³⁵ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 617. «la calle de Carreteras, deshabitada y torcida como un paisaje de De Chirico» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 243). «El Paseo de Recoletos mostraba una perspectiva desolada y entumecida, como de geografía retratada por De Chirico» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 110).

³⁶ Cfr. Anne Lenquette, *op. cit.*, pp. 234-236.

³⁷ In questo caso vi è un elemento innovatore costituito dal fatto che sia un uomo a essere conteso tra due donne, situazione che di solito appariva invece invertita: «A diferencia de lo que suele ocurrir en las películas o en las novelas, donde las variaciones de este triángulo resultan múltiples, en este caso vuelve reiteradamente la ecuación que sitúa a una mujer en medio de dos hombres» (*ibidem*, p. 234).

³⁸ «O sea que a la pareja sentimental-profesional narrador/Jimena se aúna Tabares, un acólito intelectual y profesional dispuesto a profesarle a Jimena una devota y platónica admiración [...]. El triángulo amistoso sustituye al triángulo amoroso» (*ibidem*, pp. 234-235).

³⁹ «En cambio mientras acompañó el trastorno de Elena [...] Bruno atisbó la posibilidad de una vida enteramente distinta. [...] empezó a experimentar una regeneración, no ya moral, sino incluso orgánica» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 369).

sonaggio principale di *La tempestad*, dell'anonimo narratore di *Las esquinas del aire* e di Alejandro Losada si cela un unico individuo —con ogni probabilità trasposizione dell'autore—, declinato secondo tratti caratteriali costanti. Il protagonista pradiano è un soggetto in balia della passione per la scrittura o l'arte⁴⁰ che, inibito da questa visione astratta del mondo, affronta in maniera impacciata la lotta per la vita⁴¹ e tende a idealizzare le donne amate⁴². I profili delle eroine, a loro volta, si ripetono in un susseguirsi di specchi: hanno un naso prominente, i capelli corti, i tratti del viso orientaleggianti, indossano spessissimo una tuta da lavoro «azul mahón» o un abito che stempera le loro forme femminili⁴³ e, infine, sono circonfuse da un'aura quasi mistica che le eleva alla categoria di sibille visionarie:

Sara se había incorporado a la utopía libertaria más por caridad que por convicción [...]. Ya iba vestida con el mono azul mahón que la rebajaba a una condición plebeya, y se había cortado el pelo y limado las uñas. [...] No se rebajaba al sentimentalismo, pero dejaba que sus palabras [...] sonasen contaminadas de un orgullo retrospectivo, como si su regeneración sirviera para aliviarla de pecados anteriores. En los anarquistas

⁴⁰ «Yo mismo había dilapidado mi juventud en la exégesis de ese cuadro, me había abismado durante años en el enigma de sus figuras y, después de arduas investigaciones y pesquisas, había asestado a la posteridad una especie de mamotreto o tesis doctoral, en la que incorporaba otra interpretación más a las existentes» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 12). «Antes de inmolar aquellos ejemplares únicos [...], los transportaba a mi casa y los devoraba en esas noches de insomnio que el escritor inédito debe prevenir con alguna ocupación [...]. En aquellos libros [...] encontré el bálsamo espiritual que requiere el neófito, y también la dosis de saludable escepticismo que robustece cualquier vocación literaria» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 33). «Se equivocaba. Para escribir hace falta, antes que nada, una subjetividad enferma y extraviada, tan extraviada como la pulsión sexual del adolescente Chambers, tan enferma como el amor que profesaba a Fanny Riffel» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 141).

⁴¹ «Me sentí entonces más hermanado a Nicolussi, porque comprendí que era cobarde, comprendí que el celibato le había gangrenado la capacidad resolutoria y lo había ensuciado con el betún de la derrota» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 221). «Mi incapacidad para aplicar esta distinción teórica a la práctica, agravada por mi temperamento más bien retraído [...] deparaba un currículum erótico adelgazado hasta el desfallecimiento. [...] mi ineptitud ante las mujeres [...] me enfurecía y reconcomía por dentro» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 167). «Desde que coincidiéramos en el Ritz —me confesó—, había descubierto en mí esa desconcertada abulia que postra determinadas sensibilidades [...]. Bruno enseguida entendió que [...] si en mí abulia no se introducía un revulsivo que la trastornase, acabaría aislándome en ese albergue de inactividad en que los escritores desahuciados refugian sus frustraciones» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 218).

⁴² «Fabio nunca llegó a corresponder mi amor, pero en cambio empezó a profesarme una devoción morbosa y acaparadora [...] Aquí, inevitablemente, me ruboricé, porque yo también había cedido a esa tentación» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 156). «Yo había amado a Laura durante el último tramo de la infancia [...] y también durante la taciturna pubertad, con ese amor trágico y derrochón que no se detiene a esperar correspondencia» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 24).

⁴³ Anne Lenquette ipotizza che il naso possa avere un valore simbolico: «La nariz de Jimena anticiparía su infalible perspicacia en la investigación llevada a cabo» (Anne Lenquette, *op. cit.*, p. 232). Così come l'aspetto androgino potrebbe servire a sottolineare il loro *status* di donne emancipate: «Ahora bien, no es de extrañar que la emancipación y modernidad redunden en perjuicio a la femineidad. De allí que tanto A. M. Martínez Sagi como Jimena o Chiara sean mujeres con un físico andrógino» (*ibidem*, p. 230).

existe la misma intención expiatoria que en los católicos: su religión los purifica⁴⁴.

[Chiara] Iba vestida con un chándal, y sobre el chándal llevaba un holgado jersey masculino [...] que le anulaba los senos y cualquier otra turgencia de cintura para arriba⁴⁵.

Encendí una lámpara y me quedé allí durante un buen rato, leyendo en su llama las palabras que me dedicaba mi ángel de la guarda: todavía no había aprendido el alfabeto, pero ya sabía descifrar la escritura del fuego, como las pitonisas⁴⁶.

Chiara tenía un perfil de camafeo o ángel prerrafaelita, de un quietismo que sólo perturbaba su nariz, aquilina y algo escorada hacia un lado⁴⁷.

Me había interpelado una muchacha de veintitantos años, de pelo muy corto (como los ángeles andróginos que merodeaban en mis ensoñaciones) y rasgos tímidamente orientales; era de cuerpo menudo (el guardapolvo azul mahón la empequeñecía aún más y le borraba cualquier asomo de turgencia. [...] [el de Jimena] era un rostro de una unánime belleza, [...] que recordaba al de esas actrices de antaño, Sylvia Sidney o Gene Tierney [...]. Pero no fue su belleza de labios pensativos y ojos rasgados lo que atrajo mi atención [...] sino su nariz. Era una nariz altiva y respingona que yo jamás había visto repetida, una nariz fuera de catalogación que explicaba y enaltecía las otras circunstancias de su rostro, a la vez que las rectificaba⁴⁸.

volvió a asaltarme el mismo sentimiento que ya me asaltó cuando conocí a Jimena, la misma miedosa veneración que los antiguos profesaban a las sibilas⁴⁹.

Siempre me había atemorizado ese don innato de Laura para inmiscuirse en los pensamientos ajenos. Poseía dotes adivinatorias que la emparentaban con las sibilas⁵⁰.

La reconocí [Laura] a primera vista. Tenía el mismo cuerpo menudo de la infancia (pero luego comprobaría que esta impresión era engañosa: el guardapolvo azul mahón la empequeñecía y le borraba cualquier asomo de turgencia) y el pelo igual de corto, dejando expedito el óvalo de su rostro, que recordaba al de esas actrices de antaño, Sylvia Sidney o Gene Tierney, especializadas en películas exóticas. Pero no fueron su belleza orientalizable ni su modesta estatura [...] las circunstancias que me la

⁴⁴ Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 497.

⁴⁵ Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 65.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁸ Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 95.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 258.

⁵⁰ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 15.

hicieron reconocible de inmediato, sino su nariz altiva y respingona, que yo jamás había visto repetida, una nariz fuera de catalogación que era a la vez compendio y la excepción de su rostro⁵¹.

Anche gli aiutanti che guidano i narratori tra le insidie della trama presentano varie affinità: in genere si contraddistinguono per la robustezza o la pinguedine del loro fisico, i comportamenti bislacchi e una sarcastica ironia che li rende simili ai *graciosos* delle rappresentazioni del *Siglo de Oro* – va però specificato che nei volumi di Prada, a eccezione di Vittorio Tedeschi in *La tempestad*, si discostano dallo stereotipo teatrale grazie alla loro vasta cultura – :

—Pues yo te hacía con Giovanna Zanon, follando como un enano, y mira tú por dónde me vienes hecho una piltrafa —dijo Tedeschi.

Aún me quedaba una exigua reserva de humor:

—¿Y cómo crees que habría venido si de verdad hubiese estado follando con esa bruja? Seguro que en el armario guarda una fusta para azotar a sus amantes.

—Bueno, siempre será preferible una zurra mientras te trajinan que una zurra a palo seco, ¿no te parece?⁵²

[Tedeschi] Tenía el torso atezado, sin concesiones a la grasa, perturbado solamente por la caligrafía de los músculos⁵³.

Joaquín Tabares [...]. Era un gordo de piel lechosa, con ademanes de sátropa y una parsimonia verbal exasperante que lo hacía regodearse en cada palabra, como si estuviera saboreando un caramelo. [...] No había alcanzado aún la cuarentena, y su obesidad le atirantaba la piel, exonerándolo de arrugas, lo cual contribuía a difuminar su edad⁵⁴.

[a Tabares] El vino le aflojaba más y más la lengua [...] y le garantizaba la secreción de saliva suficiente para no cesar en su cháchara ni tampoco en la deglución de los platos que Jimena iba suministrándole. Quizás fuese un berzotas y el tío más zafio del orbe, pero se hacía querer, y poseía cierto magnetismo que obligaba los demás a girar en torno a él [...] como satélites subyugados por su facundia⁵⁵.

Bruno era un treintañero de aspecto cetáceo que caminaba con cierta flojera, como si las piernas que asomaban por debajo del barrigón le colgaran a guisa de frágiles zancos, en lugar de sostenerlo. Su temperamento linfático se conciliaba con repentinos accesos de facundia que se correspondían muy puntualmente con la naturaleza un tanto extraña de su literatura, que trataba de ser humorística manteniendo una aparien-

⁵¹ *Ibidem*, p. 192.

⁵² Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 176.

⁵³ *Ibidem*, p. 181.

⁵⁴ Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 56.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 174.

cia de impávida seriedad y disfrazaba las supercherías más rocambolescas con una pátina de erudiciones apócrifas⁵⁶.

L'autore inserisce inoltre tra le pagine di *La vida invisible* la figura di un religioso dalle maniere ruvide e dal cuore d'oro⁵⁷, una sorta di variante di Tedeschi che, come vedremo oltre, rispunterà nel volume successivo.

In *El séptimo velo* (2007), finora ultimo romanzo dello scrittore zamorano, Prada imbastisce uno scavo trasversale tra le nefandezze dell'umanità negli anni della Seconda Guerra mondiale ricorrendo a un universo narrativo ben costruito, ma per certi versi "prefabbricato", poiché spesso vengono assemblati e amalgamati passaggi estratti da testi precedenti e si ha l'impressione che quanto scritto riguardo a *La vida invisible* sia valido anche per quest'opera. La struttura di entrambi i volumi è identica: un prologo funge da introduzione ai fatti, seguito da due parti corpose che culminano in un epilogo rassicurante. Julio Ballesteros, in qualità di narratore, ricalca le movenze di Alejandro Losada e, dibattendosi tra presente e passato, per mezzo di una *quest* che ricorda molto da vicino quella, certamente più letteraria, di *Las esquinas del aire*⁵⁸, riscopre la figura non comune del padre oltre a compiere un cammino di formazione e di crescita personale. Anche il modo di condurre la diegesi è simile a quello di *La vida invisible*: chi narra è un ascoltatore attento – di dialoghi o di nastri registrati poco importa⁵⁹ – che rinuncia alla prima persona quando trascrive sulla pagina ciò che ha udito, preferendo esprimersi attraverso una voce narrante neutra e onnisciente.

All'interno di *El séptimo velo* ritorna inoltre un doppio sistema di coppie e terzetti che ruotano attorno a Jules Tillon e Julio Ballesteros. Tillon è al centro di due triangoli: uno formato da lui, Lucía e André – a cui si potrebbe aggiungere, in seconda battuta Antonio, sebbene questi abbia come rivale il ricordo del partigiano, poiché subentra dopo la sua sparizione – ; l'altro invece vede coinvolti in un giro di

⁵⁶ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 198.

⁵⁷ «Entre los miembros de aquel séquito disperso de samaritanos destacaba por su ubicuidad un fraile trinitario que regentaba una hospedería [...]. Se llamaba Gonzalo, rondaba la cincuentena y tenía facciones rústicas, un poco sanchopancescas, como de campesino tostado por el sol; era un andarín y un culo de mal asiento que, en otro siglo, se hubiese bastado él solito para liberar a todos los cautivos de Argel» (*Ivi*, p. 514). «El padre Gonzalo vestía un jersey muy holgado, de una lana tosca y desteñida. No usaba abrigo: quizás pensaba que esta prenda denigraba su fortaleza física, quizá se hubiese desprendido de él al iniciar su ronda nocturna, imitando el ejemplo de San Martín» (*Ivi*, p. 516).

⁵⁸ È curioso notare che Juan Manuel de Prada cerca di far presa su chi legge, in entrambi i libri, insinuando, già nelle battute iniziali, che le persone oggetto dell'indagine potrebbero essere ancora vive. «Y, en fin, podríamos buscarla a ella misma [Ana María Martínez Sagi]. ¿Quién nos asegura que haya muerto?» (Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, p. 140). «—Quiere decir que está vivo... —No me atrevería a jurarlo —dijo, algo temeroso de que sus palabras me brindaran un asidero para seguir inquiriendo, para seguir importunándolo—. Cuando me llamó estaba en las últimas, o al menos eso me aseguró» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 61).

⁵⁹ Julio Ballesteros ricostruisce le sfortunate vicende del genitore grazie alle conversazioni con padre Lucas, Enric Portabella e Sabine Blumenfeld, mentre Alejandro Losada ha accesso ai dialoghi registrati su cassette tra Chambers e Fanny.

ricatti sessuali Olga e Otto Abetz. Ballesteros, a sua volta, intreccia una relazione con Nuria – troncata dalla tragica morte della giovane – e, successivamente, si innamora di Sabine Blumenfeld.

I personaggi al centro di queste geometrie sentimentali condividono, come già accadeva nel libro precedente, parecchie caratteristiche con altri esseri pradiani. Jules è il solo che di primo acchito sembrerebbe sfuggire al modello del protagonista impacciato, ma la sua disinvoltura nella guerriglia è bilanciata dalla timidezza con le donne e la paranoia ossessiva di cui è vittima lo trasforma nel corrispettivo maschile di Fanny ed Elena, un fobico ermenauta di messaggi immaginari che si moltiplicano sotto il prisma del suo sguardo:

Y entretanto [Jules] consumía la espera leyendo vorazmente los periódicos, rastreando en la apretada tipografía de la sección de anuncios o en la más desahogada de los titulares los códigos secretos que sus enemigos empleaban para transmitirse instrucciones. Los periódicos se habían transformado en un vasto, incoherente, tautológico criptograma que sólo con paciencia y dedicación podría llegar a descifrar. Y a esta tarea inabarcable como el océano se dedicó en las semanas sucesivas, inmerso en un laberíntico galimatías que, de vez en cuando, entre el tumulto de cacofonías y frases obtusas, le deparaba el hallazgo de unas palabras que, en combinación con otras (que ya había repescado en otras secciones del mismo periódicos, o en ejemplares de ediciones anteriores), formaban un mensaje que sus enemigos sin duda empleaban para comunicarse, palabras que de repente adquirirían un resplandor de oro⁶⁰.

Julio rispecchia invece lo stereotipo dell'intellettuale insicuro e pavido, rinchiuso nella tranquillità di un'esistenza monotona o stritolato dalla morsa del dolore per la perdita di persone a lui care, un cinquantenne restio a prendere l'iniziativa che si vede coinvolto in vicende in grado di scuotere le fondamenta della sua granitica apatia:

Nunca he sido persona curiosa, ni siquiera inquisitiva; más bien al contrario, me he esforzado siempre por rehuir las confidencias ajenas, por evitar los descargos de conciencia, incluso cuando esos descargos y confidencias de algún modo me atañen, o sobre todo entonces. [...] Supongo que esta actitud retraída me ha granjeado alguna malquerencia o animadversión y también cierta fama de persona esquivia; pero a cambio me ha permitido vivir más tranquilo, porque los secretos que llegamos a conocer mal de nuestro grado acaban de algún modo infectando nuestros días, acaban removiendo ese mundo tenebroso que hubiésemos preferido mantener anestesiado⁶¹.

La descrizione di Lucía richiama alla memoria quella delle altre eroine di Prada: vi è sempre un paragone cinematografico —questa volta l'attrice presa a modello

⁶⁰ Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, pp. 391-392.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 55-56.

è Miriam Hopkins e non Sylvia Sidney o Gene Tierney— e la bellezza della donna viene connotata dal carattere spumeggiante⁶², non dall'esuberanza del corpo:

[Lucía] Había sido una mujer bella [...]; más pizpireta que sensual (en sus retratos de juventud guardaba cierto parecido con Miriam Hopkins, una actriz de comedia que ya casi nadie recuerda), con un punto de travesura o socarronería en la mirada⁶³.

Le compagne di Ballesteros, a causa di un complesso edipico del narratore, sono quasi una copia della madre:

Nuria era intrépida y socarrona, más pizpireta que sensual, y que incluso guardaba cierto parecido (muy diverso al de mi madre, pero en cierto modo complementario) con Miriam Hopkins, aquella actriz de comedia que ya casi nadie recuerda⁶⁴.

Entró en la habitación una mujer menuda [Sabine] y, sin embargo, vigorosa, que aún no habría cumplido los cuarenta años; transmitía, además, una impresión de elasticidad que la hacía parecer más joven. Guardaba cierto parecido con Miriam Hopkins, una actriz de comedia que quizá ya nadie recuerde. [...] Y ahora su risa se distendió con un punto de travesura o socarronería. El mismo tipo de sonrisa que tan atractiva hacía a mi madre, el mismo tipo de sonrisa que me había enamorado de Nuria, por un complejo edípico seguramente⁶⁵.

Gli occhi di Olga – sineddoche della sua avvenenza malinconica –, grandi come quelli raffigurati nei mosaici bizantini, ricordano lo sguardo di Dina Cusmano in *La tempestad*⁶⁶, screziato però dal riflesso grigio perla del paesaggio russo che vi è rimasto impigliato negli anni dell'infanzia:

Una de ellas [Olga] se detuvo ante Jules; tenía unos ojos grandes, como de mosaico bizantino, de un color gris con irisaciones de nácar, y unos pómulos que se adivinaban patricios⁶⁷.

⁶² Come già aveva notato Anne Lenquette nell'analisi dei primi romanzi pradiani, le donne sono nella maggior parte dei casi personaggi attivi, vivaci, che non esitano a prendere l'iniziativa, in netto contrasto con la passività maschile: «Es de notar que es la mujer quien lleva la voz cantante en estos triángulos. Aprovecha su posición central y estratégica para mover los hilos del amor o del engaño amoroso» (Anne Lenquette, *op. cit.*, p. 234).

⁶³ Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 15.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 642-643.

⁶⁶ «Tenía [...] unos ojos pardos y demasiados grandes, de mosaico bizantino» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 21).

⁶⁷ Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 142.

Anche alcuni personaggi secondari si mantengono fedeli ad archetipi già intravisti in altri scritti. Fidel Estrada è un genitore che ha dovuto crescere la figlia contando solo sulle proprie forze e professa nei confronti della giovane una venerazione compiaciuta e ammirata⁶⁸ – lo stesso accade a Gilberto Gabetti in *La tempestad*⁶⁹ e al padre di Laura in *La vida invisible*⁷⁰ –, ma in lui non vi è traccia della gelosia morbosa che contraddistingueva i suoi predecessori. Padre Lucas, con il suo corpaccione da aspirante pugile, con le maniere sbrigative di chi concepisce la propria vocazione religiosa come un mezzo per aiutare materialmente il prossimo e con il suo eloquio al di sopra delle righe⁷¹, è un *alter ego* di padre Gonzalo⁷². Enric Portabella, infine, non è altro che una versione “catalana” e professionale dell’estroso Tom Chambers: grazie alle sue sessioni di ipnosi – equivalenti ai dialoghi tra Fanny e il sosia di Rutger Hauer – la storia di Jules Tillon affiora dagli abissi dell’amnesia e può essere tramandata. Sia Chambers che Portabella poi, contribuiscono, con il loro approccio poco ortodosso ma estremamente umano, a dissipare le nebbie della follia che tormentavano i loro interlocutori.

In *El séptimo velo* non solo gli attori che si affacciano sulla scena possiedono volti o gesti noti, ma persino le situazioni che li vedono protagonisti sono tratte da intrecci precedenti e, in certe occasioni, si assiste al riciclo di fondali allestiti tempo addietro. Fidel Estrada si invaghisce di Catalina Salazar, futura madre di Lucía, durante la rappresentazione teatrale di *Santa Isabel de Ceres* di Alfonso Vidal y Planas⁷³ e al medesimo dramma Prada aveva dedicato qualche pagina in *Las máscaras del héroe*⁷⁴, riassumendolo con lo stesso tono irriverente qui proposto. Da quel libro sulla sgangherata *bohème* madrilenia d’inizio XX secolo proviene anche la stampa infernale dell’ufficio di Ricardo Aguilar⁷⁵, proprietario del locale Pasapoga e degno successore di don Narciso Caballero⁷⁶, impresario del Teatro de la Comedia. Il cancro che affila i lineamenti della madre di Julio Ballesteros⁷⁷ è una ripetizione

⁶⁸ «Pronto se entablaría entre padre e hija una aleación indestructible, entre otras razones porque fue Estrada quien se ocupó principalmente de su educación» (*ibidem*, p. 187).

⁶⁹ «Chiara fue el espejo en el que Gilberto se miraba: la fue modelando a su gusto, en un ejercicio de adoración» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 131).

⁷⁰ «Cuando veía salir de clase a Laura [su padre] siempre reproducía idéntico movimiento: [...] recibía a Laura con los brazos abiertos, para tomarla en volandas y mantenerla por unos segundos suspendida en el aire, como si la ofrendase a la naturaleza que tan benigna había sido con él y su potencia generativa, antes de comérsela a besos» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 222).

⁷¹ Cfr. Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, pp. 260-272.

⁷² Cfr. Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, pp. 514-524.

⁷³ Cfr. *ibidem*, pp. 184-186.

⁷⁴ Cfr. Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, pp. 298-306.

⁷⁵ Cfr. Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, pp. 286-288.

⁷⁶ Cfr. Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, pp. 135-137.

⁷⁷ «Desde que a mi madre le declararan aquella metástasis cancerígena que interesaba los pulmones y el hígado y hacía inútil cualquier intervención quirúrgica, me había esforzado por asumir su muerte irremediable» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 9).

della tremenda malattia che consuma il padre del narratore di *Sangre Azul*⁷⁸ in *El silencio del patinador* e il genitore di Fernando Navales in *Las máscaras del héroe*⁷⁹; così come il diabete strazia i corpi di Fidel Estrada⁸⁰ e del padre di Fanny Riffel⁸¹. L'esperienza di Jules nel manicomio di Santa Coloma de Gramenet⁸² è modellata a partire dalla reclusione di Fanny nell'ospedale psichiatrico Chicago Read⁸³, tanto che i due istituti appaiono intercambiabili:

El manicomio, apartado de las barriadas extremas que deshilachaban el paisaje urbano, conservaba, visto desde la lejanía, ese aire agrícola que tenían las instituciones de beneficencia decimonónicas. A medida que uno se aproximaba al edificio, con pabellones que emergían a modo de radios del bloque principal, monótonos de ventanas con rejas y muros de un color otoñal, quedaba desmentida esta primera impresión bucólica⁸⁴.

El edificio, erigido en una finca orientada hacia el mediodía y resguardada de los vientos por la sierra, tenía una estampa señorial, con sus pabellones como alas de un palacete y la torre grácil de su capilla. Visto en lontananza, podía confundirse incluso con la quinta de recreo de unos príncipes; a medida que uno se aproximaba al edificio y contemplaba los muros de un color otoñal, monótonos de ventanas con rejas, esta primera impresión bucólica quedaba desmentida⁸⁵.

Juan Manuel de Prada accompagna poi queste riprese con giri di frase, calco della propria scrittura, che divengono un sommesso ma costante autocitarsi⁸⁶ e

⁷⁸ «Cuando llegó el invierno, el abuelo cayó postrado en la cama [...], corroído por una gangrena que no le dejaba respirar. “Cáncer óseo”, diagnosticó el médico» (Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, p. 45).

⁷⁹ «El cáncer óseo o los remordimientos de conciencia habían postrado a mi padre en la cama» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, p. 77).

⁸⁰ «Los médicos que lo habían atendido propusieron a Lucía amputarle ambas piernas, para detener el avance de la gangrena ocasionada por la falta de riego sanguíneo, pero ella se había negado en redondo: dilatar la muerte de su padre unos pocos meses a cambio de mutilarlo se le antojaba un ensañamiento innecesario» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 249).

⁸¹ «El muy tozudo enfermó de diabetes y se negó a tratarse con insulina. Al final hubo que amputarle ambas piernas y trasladarlo al hospital de Peoria» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 341).

⁸² Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, pp. 403-430.

⁸³ Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, pp. 487-504.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁸⁵ Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 403.

⁸⁶ «palabras brotando de la cornucopia de sus labios» (*ibidem*, p. 75, 346). La stessa espressione compare più volte in Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, cit., pp. 260, 263-264, 290, 294, 319, 452, 586, 588, 635. «allá donde la piel adquiere un tacto de papel de Biblia» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 221). La metafora biblica è presente altrove: «una iconografía triste de señoritas como papel de biblia» (Juan Manuel de Prada, *Coños*, p. 44). «y busqué [...] la cara interna de los muslos, que

danno vita, come si è mostrato, all'interno del *corpus* delle sue opere a un continuo *déjà vu*, o *déjà lu*, alimentando così il sospetto di trovarsi di fronte non solo a un'autoreferenzialità intratestuale e intertestuale ludica o artistica in linea con la temperie culturale contemporanea⁸⁷, bensì a soluzioni di comodo, a formule espressive che, con il minimo sforzo, permettono di rifinire ambienti o schizzare fisionomie con la disinvoltura di uno zelante artigiano, abile nel ricorrere di tanto in tanto ai trucchi del mestiere per trarsi di impaccio, in questo modo però si corre il rischio di creare immagini che, rimbalzate dalle pareti di un labirinto di specchi, finiscono per perdere il loro spessore letterario e si dissolvono in un'impalpabile consistenza d'ombra.

tenían, en efecto, un tacto vegetal y sutilísimo, casi como de papel de biblia» (Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, pp. 265-266). «Siempre es otoño en los cementerios» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 254). In *La vida invisible* è possibile leggere: «en los cementerios siempre es otoño» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 422). «sus perseguidores empezaron a poner a prueba sus dotes hermenéuticas deslizando sus consignas [...] en el repiqueteo de la lluvia sobre los cristales de las ventanas, en el humo de las chimeneas, en el ronquido de los otros internos, en el sigiloso goteo de los grifos, en el ronroneo de los tubos fluorescentes, en la geometría de las constelaciones, en el tictac de un reloj, en el tictac de un reloj, en el tictac de un reloj que ha dejado de marcar la hora pero sin embargo sigue funcionando» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 406). I sensi di Fanny, affinati dalla paranoia, captano gli stessi segnali: «el Enemigo multiplica sus mensajes: la luz intermitente de los neones, [...] el chisporrotear de una bombilla averiada, el parpadeo de un gato nictálope, la geometría de las constelaciones, el sigiloso goteo de un grifo, las arrugas de las sábanas que la ahogaban con su temperatura de sudario, el tictac de un reloj, el tictac de un reloj, el tictac de un reloj que ha dejado de marcar la hora» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 407). «sobre la nieve que borra el escándalo de la sangre» (Juan Manuel de Prada, *El séptimo velo*, p. 496). La frase è ripetuta con qualche variante in *La tempestad* e in *La vida invisible*: «el charco de sangre que la nieve se encargaba aplicadamente de aspirar» (Juan Manuel de Prada, *La tempestad*, p. 30). «la nieve mitigó el escándalo de la sangre» (Juan Manuel de Prada, *La vida invisible*, p. 395).

⁸⁷ «El arte actual vive un poco de discursos prestados. Ha asumido con mucha facilidad algo que vamos a llamar *intertextualidad orgánica*, la mezcla de materiales, técnicas, estilos y planteamientos estéticos, de uno o diferentes sistemas» (Juan F. Villar Dégano, «Sobre el arte del futuro», *Revista de Occidente*, 181 (1996), p. 53). «lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de «literatura», que su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar. La alusión o cita literaria, referencia a modelos estilísticos que se remedan sin esconder su artificio, antes bien, haciéndolo patente es una constante en una literatura finisecular particularmente «revisionista», «citarionista»» (José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Ediciones Península, 2004, p. 52).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alonso, Ángel, «El candor y la abyección», *Clarín*, 46 (2003), pp. 73-75.
- Astorga, Antonio, «Juan Manuel de Prada: He tenido lectoras trastornadas que querían iniciarme en los ritos eróticos», *ABC* (18/06/2003), http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-06-2003/abc/Cultura/juan-manuel-de-prada-he-tenido-lectoras-trastornadas-que-querian-iniciarme-en-los-ritos-eroticos_188541.html (data consultazione: 14/06/11).
- Barriuso, Jorge, «El baby boom del 98», *Babelia, El País*, 342 (30/05/1998), pp. 6-8.
- Castillo Moreno, Rubén, «El erotismo en la novelística de Juan Manuel de Prada», in AA. VV., *El Erotismo en la Narrativa española e Hispanoamericana actual*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1999, pp. 49-56.
- Cattaneo, Simone, «¿Qué ha sido de la joven narrativa de los años 90? Un panorama entre pasado, presente y futuro», *Ínsula*, 760 (2010), pp. 13-17.
- Cuenca, Luis Alberto de, «La narrativa de Juan Manuel de Prada», *Ínsula*, 591 (1996), pp. 9-11.
- Cilleruelo, José Ángel, «A punto de nieve», *Clarín*, 1 (1996), pp. 52-53.
- Díaz Navarro, Epicteto, «Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada», in Ángeles Encinar, Ángeles - Kathleen M. Glenn (ed.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 203-218.
- Dorca, Toni, «Joven narrativa en la España de los noventa: la Generación X», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1997), pp. 309-324.
- Fuentes, Víctor, «Los novísimos narradores de la Generación X», *Claves de Razón Práctica*, 76 (1997), pp. 65-70.
- García Jambrina, Luis, «La narrativa española de los noventa: el caso de Juan Manuel de Prada», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 36 (1999), pp. 165-176.
- Gimferrer, Pere, «El espejo de las palabras», *ABC* (15/10/2004), http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-10-2004/abc/Cultura/el-espejo-de-las-palabras_9624174262314.html (data consultazione: 14/06/11).
- Gullón, German, «Llega a ser quien es: el novelista Juan Manuel de Prada», in José Manuel López e Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 175-178.
- , «Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas», in Ángeles Encinar - Kathleen M. Glenn (ed.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 267-281.
- Izquierdo, José María, «Narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2001), pp. 293-308.
- Kunz, Marco, «Autorretrato de un escritor joven: la poetología de Juan Manuel de Prada en *Reserva natural*», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 36 (1999), pp. 177-187.
- Lenquette, Anne, «El pequeño mundo de Juan Manuel de Prada: personas, personajes y máscaras», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 226-245.
- Leandro Pérez, Miguel, «Juan Manuel de Prada: Es un libro bruto, me gusta fastidiar y enconar los ánimos», *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/10/18/cultura/1003389603.html> (data consultazione: 25/06/11).
- López de Abiada, José Manuel - López Bernasocchi, Augusta, «Símbolos y metáforas en *La tempestad* de Juan Manuel de Prada. Una interpretación», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 246-351.

- Luna, Sabina, «Juan Manuel de Prada», *Qué leer*, 24 (1998), pp. 120-121.
- Martín, Sabas, «Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)», in AA. VV., *Páginas amarillas*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1997, pp. ix-xxx.
- Martín Estudillo, Luis, «The Moment X in Spanish Narrative (and Beyond)», in Christine Henseler – Randolph D. Pope (ed.), *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 235-246.
- Montetes Mairal, Noemí, «Juan Manuel de Prada», in *Qué he hecho yo para publicar esto (XX escritores jóvenes para el siglo XXI)*, Barcelona, DVD Ediciones, 1999, pp. 273-294.
- Navarro Martínez, Eva, *La novela de la Generación X*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, «Entre literatura e investigación. La asombrosa carrera de Juan Manuel de Prada», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 352-357.
- Núñez, Patricia, «Juan Manuel de Prada: Sin el señor Lara cientos de escritores españoles se habrían muerto de hambre», *Lateral*, 37 (1998), pp. 34-35.
- Orejas, Francisco G., «Juan Manuel de Prada», in *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 465-480.
- Pérez, Quim, «La vida invisible», *Lateral*, 105 (2003), p. 21.
- Pérez Bowie, José Antonio, «Las esquinas del aire o las permeables fronteras de la ficción», in José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (ed.), *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, pp. 358-383.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Ediciones Península, 2004.
- Prada, Juan Manuel de, *Coños*, Madrid, Valdemar, 2005.
- , *El silencio del patinador*, Madrid, Valdemar, 1997.
- , *Las máscaras del héroe*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- , *La tempestad*, Barcelona, Planeta, 2006.
- , *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona, Planeta, 2000.
- , *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- , *La vida invisible*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Prada, Juan Manuel de, *El séptimo velo*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- Rodríguez Abad, Ángel, «Juan Manuel de Prada, la escritura en ebria libertad», *Revista Hispano Cubana*, 9 (2001), pp. 61-68.
- Umbral, Francisco, *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Villar Dégano, Juan F., «Sobre el arte del futuro», *Revista de Occidente*, 181 (1996), pp. 50-69.