

## TRES NOVELAS ACTUALES: UNA APROXIMACIÓN A CARMEN MARTÍN GAITE, LUIS MATEO DÍEZ Y JUAN MANUEL DE PRADA

Epicteto Díaz Navarro  
Universidad Complutense, Madrid

Al contar en estos días con las exposiciones de especialistas de la talla de Ricardo Senabre, Germán Gullón y Santos Alonso, me he propuesto explorar tres líneas de escritura, que, en mi opinión, son fundamentales en la narrativa castellana de los últimos años.

Un repaso a los autores que figuran en el programa de estas jornadas, Julio Llamazares, Luciano Egido, Juan Pedro Aparicio o José María Merino, nos da una idea de la rica diversidad por que transcurren las letras actuales, y la dificultad de encontrar factores singularizadores de corrientes o movimientos.

Recordemos brevemente que esta diversidad, el final de una función política de la literatura, y el final de las vanguardias, han sido considerados hasta ahora características de la posmodernidad, y en cierta medida como rasgos incómodos o reprobables. Al mismo tiempo se suele señalar que el mercado rige como nunca los destinos de la industria editorial y, por lo tanto, esto influiría en él muy negativamente.[1] Sin embargo, creo que también hay que añadir que esto no es obstáculo para afirmar que el momento actual en la narrativa es bueno, y que en los últimos años se han escrito novelas magistrales.

Quisiera, por tanto, invitar a la lectura de tres autores que creo inevitables: en el pasado inmediato, Carmen Martín Gaité, y en el caso de Luis Mateo y Juan Manuel de Prada, el presente y el futuro. Los tres representan tres promociones diferentes (la del medio siglo, la del 68 y la de los más jóvenes), y también se trata de tres casos difíciles de encajar en los cauces genéricos: la novela de aprendizaje, en *Los parentescos*, de Martín Gaité, la novela de la vida provinciana, en *El espíritu del páramo*, de Luis Mateo Díez; o la novela psicológica, en *La vida invisible*, de Juan Manuel de Prada.

Por desgracia, la desaparición de un autor parece generar una especie de agujero negro alrededor de su obra, en el que tarda poco en desaparecer. Y si además tenemos en cuenta que la última novela de Carmen Martín Gaité quedó inacabada, entonces parece más explicable su escasa repercusión. En mi opinión, a pesar de ello, *Los parentescos* es una de las obras maestras de su autora, un bello ejemplo de su amor a la vida y de la intensidad con que reflejó y vivió su vida.

p. 81

En *Los parentescos* [2] Carmen Martín Gaité sitúa la acción de la novela en Segovia, en un escenario que apenas es descrito, solo mencionado en algunas ocasiones, y del que casi lo único que conocemos es la casa en la que vive los primeros años de su infancia el protagonista, llamado

Baltasar.

Ya desde las primeras paginas encontramos esa escasez de descripciones del lugar en que suceden los hechos, y esto podría interpretarse como una carencia de la novela, o como una toma de distancia consciente de los modelos más conocidos del realismo. Creo que se trata de esto ultimo pues lo que intenta la novela es contar la historia de un niño que tiene 8 años, y en la que los referentes principales son los de su proximidad. Así el tiempo se conforma en una serie de secuencias imprecisas, muchas veces no sabemos cuando transcurre lo contado, salvo que los dos momentos significativos son la niñez, los 8 años, y los 17 desde los que el joven cuenta lo ocurrido.

Y ahí estaría uno de los méritos del libro y la sensación de frescura que transmite, pues no se narra desde la perspectiva de un adulto o desde la vejez, bajo el impulso de la nostalgia, sino desde una juventud que todavía esta muy próxima al pasado, una figura que se distancia de la imagen habitual.

Martín Gaité en su novela recupera la magia de las primeras experiencias, como en *El cuarto de atrás* o en *Entre visillos*. Creo que en este texto, a través del niño, nos cuenta también sus primeras vivencias, y la familia un poco desordenada y singular es en cierta medida la suya, si bien como puede comprobarse las diferencias son palpables y solo cabe hablar de autobiografía de manera muy limitada.[3]

La infancia el personaje esta ligada a la de sus hermanos, la de su madre, especialmente, y con un personaje fundamental que es la tata, Fuencisla. Baltasar recuerda que comenzó a hablar muy tardíamente, y ese sería uno de los detalles que le hacen singular, pues no se trata de un niño superdotado, de un personaje novelesco, sino más bien de un niño normal en una familia que parece normal.

Martín Gaité describe las relaciones familiares de modo que sutilmente nos invita a verlas desde un nuevo punto de vista, no pensando, por ejemplo, en una interpretación psicoanalítica de las mismas, sino en un modo que no se agote en conceptos previos. El yo se forma en un tejido de relaciones con los otros, pero decir hermano no significa lo mismo en todos los casos, y, según sabemos, decir padre puede ser algo semejante a decir tío o abuelo. Tenemos que recordar nuestras propias experiencias al encontrar a una madre olvidadiza y cariñosa que prefiere la lectura a otras actividades, y a un padre al que ve poco, con el que no convive de manera habitual, y que se presentará como un consejero ya al final de la novela, demasiado ocupado en sus negocios para poder estar el tiempo suficiente con su hijo. Pero esto no es visto con reproches, sino como algo conocido y sabido, y es el padre el que se arrepiente de haber descuidado su educación, porque su profesión de asesor financiero no le ha dejado mucho tiempo para nada.

p. 82

Entre los sucesos que marcan su niñez, que alcanzan relieve en el relato, está la contemplación de un espectáculo de marionetas, que constituye lo que sería su primera experiencia del arte. En la representación hay un ogro y una princesa, pero el primero no se comporta según el papel tradicional que se le suele atribuir, y sus relaciones con la princesa mejoran cuando se mete en su cuerpo una libélula. Por ello, Baltasar piensa que si esa libélula se metiese en el cuerpo de sus padres sus relaciones también mejorarían. Así esas malas relaciones, percibidas por el niño, se hacen más palpables cuando se transponen a un objeto artístico, y este puede servir de vehículo del conocimiento. En el teatro se siente protegido, dentro de un ámbito con matices maravillosos, pero además siente que “por fuera, envolviéndome, estaba Segovia”. Y esa, podemos pensar es la función que desempeña aquí la pequeña ciudad, es poco perceptible, pero es como el aire que hace posible la vida.

Fuencisla, la muchacha, es quien le pone en contacto con la literatura a través de sus relatos orales. Es ella quien le contaba cuentos que impresionaban su imaginación y a veces no le dejaban dormir. Eran cuentos poco apropiados para niños, de ahogados o muertos de su pueblo, pero también junto a ellos narraba historias de su familia que nadie le había contado. Por ella sabe que su padre y su abuela (Madre e hijo) no se hablaban durante mucho tiempo. La abuela aparece como una figura mítica, aislada en una aristocrática mansión, capaz de tejer el tiempo y distante de su hijo, y por medio de esos pormenores que cuenta e inventa Fuencisla, Baltasar puede entender mejor el extraño mundo en que vive.

En el capítulo VI encontramos una actitud del narrador que comparte con los de otras novelas de la autora, y es su manía de revolver en el pasado, de indagar en los recuerdos familiares, algo que su hermana rechaza y para lo cual no le ofrece ayuda. Al revolver en la memoria, al intentar rescatar una época, se da cuenta de que no existe un orden y de que la duración la percibimos distorsionada, como la intensidad, o el detalle ... El recuerdo salta caprichosamente siguiendo un orden propio que varía según cada sujeto, y no solo aparece cuando es convocado por la memoria voluntaria, sino también por lo que llamaba Proust la “memoria involuntaria”, cuyo orden nos es ajeno. La importancia que cobra cualquier hecho es singular para él pero no para su hermana u otros miembros de la familia que o no recuerdan o tienen un recuerdo distinto. Percibimos unos matices que nadie más percibió, y aunque esa sensación es única pasa a formar parte de una tela que cada vez que recordamos tejemos en diferentes variaciones. Si el recuerdo no siempre es el mismo entonces no podemos estar seguros de lo que fuimos. Y esto no solo es la sombra de la vida anterior, sino el fondo de lo que somos, el terreno inestable en el que edificamos el presente.

Dice significativamente Baltasar: “De la infancia lo que se queda pegado a la piel es que hay que contar con los demás: que no somos islas”. De ese modo tan expresivo, “pegado a la piel”, queda la impresión de que en nosotros hay tanto nuestro como de los que nos rodean.

Puede decirse que *Los parentescos* es una novela de aprendizaje, pero tendríamos que añadir que se trata también del aprendizaje emotivo y sensorial, que está entre líneas de lo que el sistema social o educativo consideran aprendizaje. Así vemos que Baltasar aprende a distinguir lo importante de lo nimio, la realidad de lo imaginario (que no siempre se oponen), y la decepción, cuando su hermano vuelve de un viaje a Italia y ya no se muestra afectuoso con él: “El rencor es como una inyección que duele, pero hace efecto, y a mí me inmunizó de esa esperanza infantil de lo perenne, o sea que si alguien te quiere te va a querer siempre igual, aunque se hunda el mundo” (p.209). En su experiencia se unen dos aspectos: primero, saber que el paso del tiempo todo lo modifica y todo lo subvierte; segundo, el de la pérdida del afecto que marcará su existencia posterior, lo que ve y necesita explicarse. Desde que

p.83

se va Fuencisla, en una sorprendente circunstancia novelesca (como las que a veces suceden en la vida) no vuelve a tener el sentimiento de tener una “casa”, y así la casa en la que luego ya vivirá en Madrid, es un espacio diferente, un mundo ajeno.

También, con excesiva brevedad, quisiera referirme a

continuación al último gran proyecto narrativo de Luis Mateo Díez, que bajo el título 'El reino de Celama', engloba tres novelas, *El espíritu del páramo*, *La ruina del cielo* y *El oscurecer*. [4] Las tres comparten la localización en un territorio mítico, castellano, leonés, que su autor ha denominado Celama.

Es evidente que con ello Luis Mateo Díez sigue la línea que en la narrativa moderna vincula a William Faulkner con Gabriel García Márquez o con Juan Benet, cuya Región es, por razones geográficas, la más próxima a estos textos. Mito quiere decir aquí un relato que no se sitúa en un espacio concreto pero que tampoco ocurre en un territorio fantástico como el de los cuentos maravillosos. Nos encontramos que, como dice uno de sus narradores, el relato equivale a un sueño, o mejor a un mal sueño, cuya significación va más allá de la anécdota de unos pocos individuos. Al presentar el final de una sociedad rural, de una cultura, que en elementos esenciales había evolucionado poco hasta la segunda mitad del siglo XX, el escritor huye del tono entretenido y leve del costumbrismo, y tiene que adoptar como el narrador de *La ruina del cielo*, la forma de un memorialista, que sabe que al mismo tiempo extiende un certificado de desaparición.

El final de ese mundo se ve entre una niebla inicial y otra final que enmarcan la circunstancia accidental que es la vida. El espacio cobra una especial importancia pues al páramo están ligadas las vidas de personajes que raramente han ido más allá de sus límites. Y lo que distingue a estos habitantes es que su espíritu se fundamenta en la lucha desesperada contra la dureza del clima y la pobreza de la tierra, en la búsqueda del agua cuya escasez hay que mitigarla con la excavación del subsuelo, el mismo lugar en que reside la muerte. Periódicamente el páramo se transforma en un Hades blanco, caracterizado por el frío y la nieve.

La relación con el espacio forma un espíritu en los habitantes de Celama, en la misma línea que una ciudad, como Dublin, se mostraba en los personajes de James Joyce. Si no puede hablarse de determinismo, hay que subrayar que casi siempre la vida consiste en la supervivencia frente al medio. [5]

En algunos casos, según veremos, los acontecimientos del relato están datados con exactitud, pero la mayoría se mueve dentro de un magma temporal sin barreras precisas y que tiende a adoptar esas otras medidas que tenían las sociedades rurales: los nacimientos, las bodas o las muertes son los puntos de referencia, contando con que efectivamente la historia se introduce en Celama, por medio de la técnica y el progreso, cuando un alemán llega con una máquina para excavar pozos, con la guerra civil o con la transformación de manera definitiva del territorio, al construirse el pantano que terminará con la pobreza secular de estas tierras. Hasta entonces, frente al tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, Celama no se caracterizaba por la belleza, la riqueza, la sencillez o algo parecido a una edad dorada

p.84

sino justamente por la inversión de todo ello. Frente a la

presencia ideológica de la tradición su espíritu se caracteriza por el fatalismo.

Ciertamente, como en los otros dos textos que comento, resumir en unas líneas el pórtico de esta obra, *El espíritu del páramo* (1998), es difícil e injusto. La novela se abre con una descripción del lugar y termina con un monólogo del pastor que protagoniza tres de sus capítulos y que, podríamos decir, es el más destacado representante del personaje colectivo que es el pueblo (como ocurrirá también en *La ruina del cielo*).[6]

El relato se abre con las primeras impresiones del protagonista cuando tiene 8 años y llega a Celama, porque había perdido a su padre, y va a vivir con su tío para que su madre tenga una boca menos que alimentar. Esa mirada del niño es la que junto a la del narrador sirven para transmitir una impresión de soledad, de infinitud. En contraste con la Vega, de donde proviene, ese espacio es ajeno y hostil:

El oscurecer fue menos precipitado, porque al filo de la tarde el viento cesó y un frío inmóvil comenzó a espesar la atmósfera, como si entre la tierra y el firmamento creciera un humo raro que fluía del hielo de una hoguera (p.30).

El estilo, tanto cuando se narra desde el punto de vista del narrador como desde el niño, es de una concisión magistral, y la voz adopta una contención emocional notable. El oxímoron con que termina la cita describe de manera ejemplar la impresión que causa Celama.

Tanto el narrador como el personaje transmiten, en ese y otros capítulos, un número limitado de informaciones, de manera que se requiere una lectura atenta pues en una sola frase, en pocas palabras, puede aludirse a la significación del relato. Así cuando, al final del capítulo, se reproducen las impresiones que tiene el niño mientras piensa en la cama, su soledad y la situación en que vive se resumen en la sorpresa que le produce el contacto de los pies helados de su tío. En los espacios interiores, en la casa, se nos dice que los muebles no llenan el vacío sino que lo certifican.

En otros capítulos vemos que la narración entronca claramente con la narración oral que tan importante fue en la formación del escritor, según ha señalado en diversos lugares. Y así en uno de los capítulos la voz del narrador alterna con el diálogo de dos personajes de Celama para narrar la historia de un joven ucraniano que llegó a Celama, a la casa donde vivía un joven que, en busca un destino aventurero, se enroló en la División Azul y murió después en tierras rusas. Al llegar, Boris Olenko le dijo a la madre que le abriera la puerta pues era 'el hijo que venía en el lugar del hijo'. El orden cronológico se altera por los saltos entre el pasado en la posguerra, cuando vino Boris, y el presente desde el que los dialogantes le recuerdan. Al final apenas se indican las razones que pudo tener ese hombre para atravesar Europa y pasar sus últimos años en un

país extraño ocupando el lugar del otro.

Según se ve, los personajes son el centro de este universo, y a pesar de la perspicacia del narrador es más lo que conjeturamos sobre ellos que lo que sabemos, por lo que el juicio definitivo queda pendiente de las decisiones del lector. El carácter sentencioso, la naturalidad del lenguaje coloquial de estos personajes se refleja en múltiples ocasiones, como cuando el personaje llamado Roco da una comida a sus acreedores (p.65), y en este, y en otros lugares, se

p.85

muestra el contraste con unos episodios humorísticos, que van de la ironía y el sarcasmo al disparate. *El espíritu del páramo* por la utilización de la elipsis, por su capacidad de sugerencia y de crear una atmósfera, será una introducción a ese gran fresco que es *La ruina del cielo*, y que por el momento se cierra enigmáticamente con *El oscurecer*.

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

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

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

La segunda mujer es una modelo fotográfica llamada Fanny Riffle, a la que había visto antes en algunas revistas, cuya historia conoce gracias a un ex-combatiente llamado Tom Chambers, al que ve en la conferencia que da para unos cuantos hispanistas.

Ese hombre se presenta allí porque Alejandro Losada había escrito un artículo sobre Fanny Riffle, que fue traducido para una revista americana, y le recuerda que la modelo desapareció sin dejar rastro después de

p.86

haber alcanzado una gran fama. Le cuenta que él fue el causante de que se volviera loca, y que luego, tras volver de la guerra de Vietnam, dedicó el resto de su vida a cuidarla y rescatarla de su enfermedad.

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuando Alejandro decide buscar a Elena, que había desaparecido inesperadamente, cae junto a su amigo Bruno en otra especie de locura, y corta con los lazos de su vida normal, su relación con Laura, para llevar a cabo su empresa. Al igual que de niño en la ciudad de provincias en que vivía imaginaba que era un caballero andante dedicado a la búsqueda del Santo Grial, ahora se propone rescatar a esa joven que, según le dicen, ha caído prisionera de una red de prostitución. A la manera cervantina, mezclándose seriedad y parodia como en la novela anterior, el personaje se ve a sí mismo emprendiendo un viaje y dejando atrás su mundo,

p.87

entregándose a una búsqueda que debería tener un sentido purificador, pero que desemboca, en mi opinión, en un ambiguo desenlace. Se enfrentan idealismo y pragmatismo, locura y cordura, sentido y absurdo, sin que se alcancen unas conclusiones satisfactorias. No voy a contar el final puesto que creo que su calculada ambigüedad da lugar a interpretaciones que pueden ser contradictorias.

Un tema que se reitera, como en algunos relatos de *El silencio del patinador*,<sup>[8]</sup> es el de la pérdida de la inocencia, el paso culpable de la inocencia a la madurez. Aquí ese salto lo da Fanny y con ella quien conoce su historia, el escritor, y nosotros mismos, espectadores de la degradación humana. A pesar de que no es una novela de escasos incidentes, *La vida invisible* requiere un lector pausado, que no busque efectismos, sino que perciba a lo largo



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

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

No quiero terminar sin comentar el lenguaje, el brillante estilo de Prada, que aquí es más sobrio que en sus primeras novelas. Continúa manteniendo su gusto por la frase elaborada, por el párrafo trabajado que no descuida el seguimiento de la trama, y muestra su enorme facilidad para construir sorprendentes metáforas: dice, por ejemplo, y elijo casi al azar una de las páginas del final: “Desde nuestro escondrijo se avistaban las vías del metro, que al llegar a la Casa de Campo abandonaban su madriguera subterránea y proseguían su andadura campo a través, como costurones que cicatrizasen el paisaje (p.508). La novela de Prada supone una crítica de la falsa tolerancia social, de la hipocresía con que se tratan las vidas marginales, y al mismo tiempo una reflexión sobre nuestras suposiciones en torno a la personalidad, a la conducta humana. Con frecuencia su lenguaje muestra su capacidad para presentar un mundo brutal, un mundo cuyo aspecto terrible no ha sido inventado, y en él el escritor busca, ante una realidad difícil de aceptar, lo que queda del hombre.

p. 88

-----  
[1] Sobre la narrativa actual deben consultarse, entre otros, el capítulo que dedica al género Santos Sanz Villanueva en *Historia y crítica de la literatura española*, volumen IX , Barcelona, Crítica, 1996; y Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.

[2] Carmen Martín Gaité, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001. Contiene un interesante prólogo de Belén Gopegui, que también muestra los intereses de esta notable escritora.

[3] La bibliografía dedicada a la escritora es abundante y no puede reducirse a unas pocas menciones. Entre las últimas aportaciones pueden destacarse: Mercedes Carballo Abengoa, *Buscando un lugar entre mujeres, buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Universidad, 1998; Biruté Ciplijauskaitė, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Eds. Del Orto, 2000; y José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003.

[4] *El espíritu del páramo. Un relato*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998; *La ruina del cielo. Un obituario*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000; y *El oscurecer. Un encuentro*, Madrid, Ollero y Ramos, 2002 Las tres novelas han sido publicadas juntas, en un solo volumen, al que se le ha añadido un Apéndice titulado *Vista de Celama*, con el título *El reino de Celama*, Barcelona, Areté, 2003. *La ruina del cielo* obtuvo el Premio de la Crítica y el Nacional de Narrativa en 2000.

[5] Entre los trabajos que se han dedicado al escritor pueden destacarse el volumen AA.VV., *Luis Mateo Díez*, Neuchâtel, Universidad, 1999; y el prólogo a la reciente edición de Santos Alonso de

*La fuente de la edad*, Madrid, Cátedra, 2002.

[6] Tanto *El espíritu del páramo* como *La ruina del cielo* podrían leerse como colecciones de cuentos, esto es, forman parte de ese tipo de textos que admiten dos posibles lecturas. Véase al respecto Ángel Raimundo Fernández, 'Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez', en José Romera Castillo y F. Gutiérrez, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp.243-256.

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

[8] Sobre sus obras anteriores, además de numerosas reseñas, puede consultarse María Asunción Gómez, "Las máscaras del héroe de J.M. de Prada: una reescritura del esperpento", *ALEC* 26, 2 (2001), pp.519-536; Rubén Castillo Moreno, "El erotismo en la novelística de J. M. de Prada, VII Simposio sobre Narrativa Hispánica, El Puerto de Santa María, 1999, pp.49-56; E. Díaz Navarro y J. Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp.208-211.