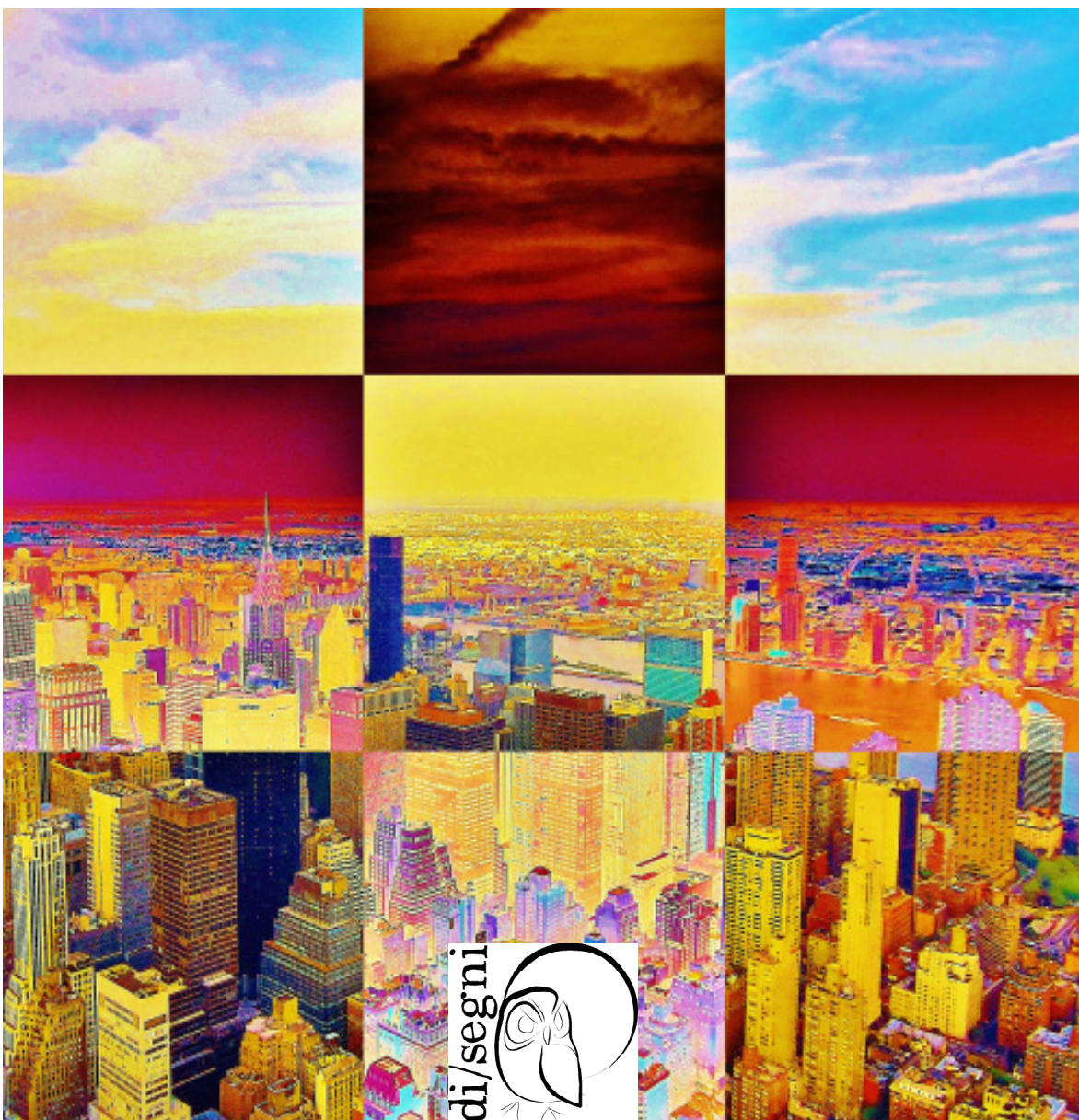


LA 'CULTURA X'

MERCATO, POP E TRADIZIONE

Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

Simone Cattaneo





LA ‘CULTURA X’
MERCATO, POP E TRADIZIONE
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

Simone Cattaneo

di/segni
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano
Ledizioni

© Simone Cattaneo
ISBN 978-88-6705-051-2

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
New York (2012), elaborazione grafica di Simone Cattaneo

di/segni
n° 2
Collana sottoposta a double blind peer review

Grafica e composizione:

Raúl Díaz Rosales

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli	Cinzia Scarpino
Simone Cattaneo	Mauro Spicci
Laura Scarabelli	Sara Sullam

Indice

PROLOGO: X E ALTRE VARIABILI	II
1. L'EUFORIA DEGLI ANNI '80 E LA CRISI DEGLI ANNI '90	13
1.1. <i>Movida</i> , PSOE ed europeismo	13
1.2. Euroscetticismo, disoccupazione, PP e TV	16
2. LIB(E)RO MERCATO E 'GENERACIÓN X'	23
2.1. Dal best-seller di qualità alla quantità di best-seller	23
2.2. La galassia dei premi letterari	33
2.2.1. Planeta e satelliti	34
2.2.2. Stelle e buchi neri	36
2.3. Giovani autori e mercato: lo snodo degli anni '90	40
3. NESSUNO CONOSCE NESSUNO: LA 'GENERACIÓN X'	45
4. LA 'CULTURA X': SCRIVERE TRA POP E TRADIZIONE	53
4.1. La pagina bianca è un grande schermo	55
4.2. La musica tra mitopoiesi e colonna sonora	60
4.3. TV, presentismo e individualismo: ritratto del giovane narratore	65
4.4. Madrid-New York, andata e ritorno	73
4.4.1. Una prosa sospesa tra esuberanza ed esiguità	81
5. RAY LORIGA	87
5.1. L'uomo che inventò se stesso	87
5.2. <i>Lo peor de todo</i> , <i>Héroes</i> , <i>Días extraños</i> , <i>Caídos del cielo</i> : sesso, droga, rock & roll e angeli caduti	89
5.2.1. Il mondo è una canzone stonata cantata da altri	94
5.2.2. La letteratura è una questione di stile	99

5.3. <i>Tokio ya no nos quiere</i> (1999): il cuore di tenebra della storia	101
5.3.1. Voltare pagina	103
5.4. <i>Trifero</i> (2000): un picaro contro la fisica quantistica	104
5.4.1. Ognuno di noi ha almeno due vite	105
5.5. <i>El hombre que inventó Manhattan</i> (2004): una prosa d'acciaio e vetro	108
5.6. <i>Ya sólo habla de amor</i> (2008): l'intruso è sempre l'ultimo ad abbandonare la festa	110
5.6.1. Sebastián: l'uomo senza qualità	111
5.6.2. Una prosa all'ombra di Kierkegaard e illuminata da Gómez de la Serna ...	114
5.6.3. Walser, Vila-Matas e Loriga: sentieri che non si biforcano	115
5.7. <i>Los oficiales y El destino de Cordelia</i> (2009): una storia di gesti minimi e un amore d'altri tempi	117
6. JUAN BONILLA	123
6.1. «Soy el cúmulo de escritores que me hubiera gustado ser»	123
6.2. <i>Nadie conoce a nadie</i> (1996): vita e letteratura sono un gioco di ruolo	128
6.2.1. Un romanzo metaletterario di eccessi	130
6.3. <i>Cansados de estar muertos</i> (1998): giocolieri sonnambuli	136
6.3.1. Un romanzo di personaggi	138
6.4. <i>Los príncipes nubios</i> (2003): a caccia di uomini e storie	145
6.4.1. Un romanzo <i>esperpéntico</i> tra Nietzsche e semi tostati di girasole	147
7. JUAN MANUEL DE PRADA	157
7.1. Una vita scandita dalla penna	157
7.2. <i>Coños</i> (1995): l'origine del mondo pradiano	161
7.3. La trilogia del fallimento (1996-2001): un album color seppia	165
7.3.1. <i>Las máscaras del héroe</i> (1996)	165
7.3.2. <i>Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi</i> (2000)	175
7.3.3. <i>Desgarrados y excéntricos</i> (2001)	181
7.4. <i>La tempestad</i> (1997): una fuga dalla <i>bohème</i> che vale il Planeta	182
7.4.1. Un premio Planeta atipico?	185
7.5. <i>La vida invisible</i> (2003): i labirinti segreti del rimorso	193
7.5.1. Il mondo è un palinsesto di infinite scritture	196
7.6. <i>El séptimo velo</i> (2007): un <i>feuilleton</i> di ritorni	201
7.6.1. La letteratura è un gioco di specchi	206
QUEL CHE RESTA DI UN NAUFRAGIO	211
BIBLIOGRAFIA	215

PROLOGO

X E ALTRE VARIABILI

Il 6 gennaio 1994, un ragazzo di ventitré anni veniva dichiarato finalista del premio Nadal e il suo romanzo, *Historias del Kronen*, per la dura freschezza della prosa e il crudo mondo giovanile descritto senza tabù, arrivava a oscurare il libro vincitore, *Azul*, di Rosa Regás. L'immagine del volto di José Ángel Mañas (Madrid, 1971), incorniciato da una zazzera ribelle, si sovrapponeva a quella di un Ray Loriga (Madrid, 1967) dalla chioma lunga da rock star che, dalla copertina di *Héroes*, squadrava il lettore con aria di sfida. Mañas e Loriga divennero le icone di una nuova corrente letteraria che nasceva dalla necessità di rinnovamento propria della storia della letteratura, dall'ansia delle case editrici – sempre a caccia di qualche nuovo talento che garantisca vendite strabilianti – e dalla voracità dei *media*. Le etichette critiche non si fecero attendere e il concetto di generazione, comodo quando si tratta di descrivere sommariamente e in maniera effettista un fenomeno dalle molteplici sfumature, venne declinato seguendo innumerevoli varianti, nel disperato tentativo di imbrigliare all'interno di un unico blocco le eterogenee personalità di molti scrittori, accomunati dal fatto di essere giovani. Loriga, Mañas, Lucía Etxebarria (Madrid, 1966), Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, 1966), Pedro Maestre (Elda, 1967), Belén Gopegui (Madrid, 1963), Juan Manuel de Prada (Baracaldo, 1970), Gabriela Bustelo (Madrid, 1962), Roger Wolfe (Westerham, 1962), Benjamín Prado (Madrid, 1961), Ignacio García Valiño (Zaragoza, 1969), Francisco Casavella (Barcelona, 1963), ecc. hanno visto accostate ai propri nomi categorie letterarie o sociologiche non sempre azzeccate: 'Generación X'¹ – prendendo come spunto il libro del cana-

¹ La critica spagnola applica il termine 'Generación X' con molta più disinvoltura rispetto alla critica statunitense che, invece, tende a menzionare solo alcuni autori: Ray Loriga, Lucía Etxebarria, José Ángel Mañas, Gabriela Bustelo e Benjamín Prado: vid. Henseler-Pope 2007: XI-XXIII.

dese Douglas Coupland *Generation X: tales for an accelerated culture* (1991) –, ‘Generación JASP (Joven Aunque Sobradamente Preparado)’ – carpita dallo spot di un’auto della fabbrica francese Renault –, ‘tribu o Generación Kronen’, ‘narradores novísimos o nuevos novísimos’ – eco della storica antologia curata da Castellet, o rielaborazione del sintagma ‘nueva narrativa’, utilizzato per definire la letteratura post-Transizione smarcatasi dal filone dell’impegno antifranchista –, ‘neorrealistas’ o fautori di un ‘realismo sucio’ – con una terminologia legata alla scrittura obiettiva del dopoguerra o al *Dirty realism* statunitense venuto alla ribalta negli anni ’80 –, ecc.

Qualche critico ha provato ad abbozzare sottocategorie in grado di offrire uno spettro più articolato, ma il numero elevato di autori non ha favorito la manovra. È il caso dello studio introduttivo di Sabas Martín (1997: IX-XXX) all’antologia *Páginas amarillas* – un volume che prova a fare il punto della situazione sulla giovane narrativa spagnola degli anni ’90 –, in cui appaiono cinque macrocategorie che a volte funzionano come compartimenti stagni fin troppo isolanti – «La cofradía del cuero» – oppure presentano contorni incerti che richiamano temi generici o motivi universali della letteratura: «Universos juveniles», «De ambientes, iniciaciones y búsquedas», «De la comedia a lo grotesco», «La condición literaria».

Si è dunque alle prese con un intricato labirinto e per questo, dopo una panoramica generale della ‘Cultura X’ – termine da noi coniato per definire la temperie sorta da uno specifico amalgame di tendenze e interessi letterari, sociologici ed economici –, si è deciso di esemplificarla, a mo’ di chiosa, attraverso tre percorsi. Le opere di Loriga e di Juan Manuel de Prada, scrittori radicalmente diversi, costituiscono gli estremi di una corda tesa lungo l’ultimo ventennio letterario, mentre Juan Bonilla sembra situarsi in un punto intermedio tra i due: le loro traiettorie risultano quindi rappresentative di un ampio ventaglio di autori travolti dalle logiche di mercato e in precario equilibrio tra una prosa *pop*, votata all’immediatezza espressiva, e una scrittura tradizionale, colta e debordante, costellata di ammicchi e citazioni.

I.

L'EUFORIA DEGLI ANNI '80 E LA CRISI DEGLI ANNI '90

1.1. *MOVIDA*, PSOE ED EUROPEISMO

Gli autori in questione potrebbero essere definiti 'figli della democrazia' o 'figli della *movida*'¹ poiché, se scegliamo come data limite di tale fenomeno culturale e sociale l'anno 1986 (Gascón Vera 1997: 161-162), due di loro (Loriga e Bonilla) avevano superato la maggiore età e, più o meno direttamente, avevano intravisto il luccicare fugace delle *paillettes* che illuminavano la notte madrilenas. Il caso di Loriga è piuttosto singolare perché, essendo di Madrid e avendo frequentato persone appartenenti a quel mondo di feste stravaganti e improvvisazioni artistiche, era riuscito a vivere sulla propria pelle il lento disintegrarsi dell'euforia postfranchista (Laiglesia 2003: 263).

Bisognerebbe chiedersi però cosa fu di preciso la *movida*, da che ceneri sorse e perché. Forse la domanda più facile, a cui si può rispondere quasi istintivamente, è quella che richiama alla memoria il tragico passato della Spagna: la *movida* emerse dalle polveri della Transizione, dal consolidamento di una democrazia moderna e amnesica. Il cristallizzarsi di un fenomeno riconoscibile però richiede tempo e la girandola di date possibili per marcare l'inizio ruota con velocità distinte a seconda dell'ottica adottata². Senza

¹ Vázquez Montalbán sottolinea l'«ingenuità storica» delle nuove leve: «Cuando se ha querido caracterizar a la llamada 'Generación X' se la ha historificado como la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquista. Su memoria lógica se forma con la muerte de Franco e incluso después y ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición, la urdimbre de la democracia y la *movida* madrileña como juera catártica.» (Vázquez Montalbán 1996: 378).

² «Hay quien dice que sucedió en 1977. Otros cronistas, amantes del redondeo, se inclinan por el año 80. Y los que apresuradamente se subieron a la eclosión en marcha, cerrando oficinas convencionales para entregarse al fenómeno en cuerpo y alma, apuestan por 1983 como la fecha decisiva.» (Laiglesia 2003: 16).

dubbio fu una reazione all'oscurantismo franchista, un tentativo di rivendere il diritto a una cultura meno plumbea. Quel periodo per molti spagnoli rappresentò il mondo perduto dell'infanzia, un universo carico di pulsioni irrefrenabili – consumo smisurato di droga, alcol, estrema disinvoltura sessuale, ecc. – che avrebbe permesso loro di colmare il divario culturale con gli dèi europei (Gascón Vera 1997: 163). Questo clima di euforia era inoltre propiziato da una congiuntura economica, nazionale e mondiale, favorevole.

Per Urioste (2009: 25) però, la *movida* non appariva così innocente dal punto di vista politico, anzi si presentava come una miscela, potenzialmente esplosiva, di due movimenti controculturali: il punk britannico e il maggio francese del 1968. Ma il fantasma di una possibile ribellione si rivelerà soltanto un innocuo lenzuolo teso a coprire la confusione politico-sociale di quegli anni: «Desde esta situación de inestabilidad la movida resultó ser una tabla de salvación de orden cultural y una palabra vacía tras la que se escondía la ceremonia de la confusión político-social española» (26). In questo gioco di riformulazione di determinati concetti, svolse un ruolo chiave il Partido Socialista Obrero Español di Felipe González che governò dal 1982 al 1996. González fu abile nel gestire la corrente interna al partito che voleva svincolarsi dall'ideologia marxista, convinto che uno spostamento verso posizioni più blande gli avrebbe permesso, nel corso delle elezioni dell'ottobre 1982, di accaparrarsi i voti di un'ampia fascia di cittadini incerti. La manovra riuscì alla perfezione grazie alle sue doti di oratore e, soprattutto, al clima generale di rinnovamento che permeava la società spagnola. Così, oltre a un'atmosfera di rinascita culturale, si visse l'avvento di una nuova tappa politica. Ben presto però, questi due ambiti si fusero: la *movida* si trasformò in cassa di risonanza del governo e il PSOE, cavalcando l'onda dell'entusiasmo, provò a fomentare una cultura di Stato con abbondanti sovvenzioni (Subirats 1996: 13-14). Il potere si appropriava di un movimento nato spontaneamente (Laiglesia 2003: 82), esaltandone alcuni aspetti e smussandone altri:

debidamente catapultada desde el gobierno, la movida reformuló los aspectos contraculturales británicos y franceses heredados hacia lo puramente esteticista y superficial [...] al mismo tiempo que desplegaba un discurso de los fragmentos, centrado en un individualismo narcisista –con expectativas de placer, hedonismo, seducción, complacencia, ligereza– en perfecta adecuación con el discurso político desplegado desde el poder. (Urioste 2009: 27)

Il porre l'accento su un «individualismo narcisista» segnala come la *movida*, a contatto con l'aria dei palazzi ministeriali, si stesse già corrompendo. L'apertura nei confronti dell'«altro» era stata una conquista dei primi anni di ottimismo, in cui le droghe, l'alcol e il sesso erano strumenti per cono-

scere il mondo (Laiglesia 2003: 26). La chiusura compiaciuta in se stessi sarà invece caratteristica degli anni '90, anche se nel lasso di tempo citato da Urioste si inaugura una tappa che potrebbe essere definita 'postmovida' o 'seconda movida', un periodo di ingerenze extraculturali ed extrapopolari che favorirono la lenta decadenza di una festa che non poteva durare in eterno. Nasceva così la figura dello *yuppie* (Young Urban and Professional), un soggetto concentrato esclusivamente sul proprio successo, progressista in giacca griffata e cravatta, che la giovane narrativa del decennio seguente condannerà, caricaturizzandone il pensiero e i gesti nei dialoghi stereotipati dei padri. D'altronde, l'involuzione da uomo-collettivo a uomo-individuo era inevitabile, visto il bombardamento mediatico con cui non solo si proponeva un nuovo paradigma umano, ma anche un frankensteiniano paradigma artistico³.

Tornando al discorso politico-culturale, è necessario evidenziare il fatto che il PSOE sfruttò la pirotecnia della *movida* per rassicurare i cittadini (Allison 2000: 269) mentre doveva affrontare sfide decisive a livello nazionale e internazionale. Sul versante interno l'obiettivo prefissato era la creazione di una società del benessere, ossessionata dall'idea di progresso e capace di adattarsi agli standard europei. Ciò era fattibile solo disfandosi della zavorra di un discorso eccessivamente ideologico e applicando un pragmatismo immune ai sentimentalismi (Alonso 2003: 105). Sul versante della politica estera urgeva invece l'adesione alla Comunità Europea. Il sogno europeo era stato accarezzato a lungo, già dai tempi del franchismo (Fernández Sebastián-Fuentes 2006: 46; Monleón 1995: 12), e il PSOE scatenò una vera e propria campagna a favore dell'entrata in Europa, fomentando nell'opinione pubblica la convinzione che la piena realizzazione culturale e commerciale del paese sarebbe sopraggiunta solo con l'adesione all'Europa dei dieci. I cittadini, galvanizzati dall'adolescenza irrequieta della propria democrazia, accolsero con favore il messaggio e nessun partito sollevò obiezioni di peso.

Nell'ottobre del 1985 si giunse alla firma del trattato e dall'1 gennaio 1986 la Spagna divenne membro della CE. L'economia spagnola, integrandosi in un meccanismo più grande e complesso, dovette aggiustare i propri ingranaggi, piuttosto obsoleti, al ritmo serrato di un'economia europea che viaggiava spedita e a tappe forzate. Questo scompenso determinò un ulteriore giro di vite nella politica di modernizzazione del governo di González – sempre più stabile grazie alla rielezione di quello stesso anno – e gli interventi in favore di una maggiore liberalizzazione del mercato si radicalizzarono. Per districare la trama politico-economica che si stava tessendo, vale forse

³ «En los medios de comunicación, en la joven narrativa y en el interior mismo del discurso político socialista este artista [neo-vanguardista] fue estilizado como un nuevo héroe postmoderno, al mismo tiempo conciencia nihilista, estrella carismática y productor de simulacros estéticos-políticos-mercantiles.» (Subirats 1996: 13).

la pena soffermarsi sul significato che il termine ‘liberalizzazione’ assunse in quel periodo. Secondo James Petras, all’epoca sociologo dell’Università di New York:

En el contexto español, ‘liberalización’ no significa ‘desregulización’ o ausencia de ‘reglas’ que gobiernen la economía, ni significa tampoco la eliminación de la intervención estatal. Lo que implica más bien es un cambio en las reglamentaciones [...]. Paradójicamente, la intervención estatal aumenta [...]. El nuevo régimen regulador amplía el papel del Estado a la hora de financiar, subvencionar y sacar de apuros al capital privado, multinacionales extranjeras incluidas. (Petras 1996: 17)

Le conseguenze furono un progressivo adeguamento alla divisione del lavoro nel contesto internazionale e il rilancio del settore terziario a scapito di un’industria antiquata. L’arrivo in territorio spagnolo di ingenti capitali, versati da multinazionali ansiose di investire in un mercato allettante⁴, diede vita a un circolo perverso in cui il denaro entrava nel paese e produceva benefici che tornavano da dov’erano venuti, senza porre solide basi per uno sviluppo autoctono (Petras 1996: 16). Nonostante tutto, quell’assestamento iniziale non fu eccessivamente traumatico (Vidal-Folch 1995: 34-35) e la Spagna compì passi da gigante nel nome di una modernizzazione che non cessava d’essere il ritornello di uno Stato desideroso di affermarsi sullo scacchiere europeo attraverso l’immagine di una nazione giovane e all’avanguardia.

Alcune crepe cominciarono però ad apparire sulla superficie di quel quadro dipinto con smalti dai colori brillanti e, sebbene la giovanissima democrazia spagnola avesse ancora in serbo alcuni fuochi d’artificio in grado di stupire il mondo, l’ombra di un decennio segnato da tensioni e contraddizioni iniziava a stendersi sugli anni ‘90.

1.2. EUROSCETTICISMO, DISOCCUPAZIONE, PP E TV

Il 1992⁵ può essere considerato l’*annus mirabilis* della Spagna: si celebra il cinquecentenario della scoperta dell’America e dell’apparizione della

⁴ «Sólo en los primeros meses de la adhesión (1986 y primer semestre de 1987), las transferencias España-CE por sustitución de importaciones de otros mercados se calculaban en 5.000 millones de dólares (pasando las importaciones de la Comunidad de representar el 36,8% de las totales españolas, al 55,5%).» (Vidal-Folch 1995: 38).

⁵ Tra l’altro è l’anno in cui Loriga pubblica il suo primo libro, *Lo peor de todo*. È inoltre interessante sottolineare che il volume *Historias del Kronen* di Mañas, pubblicato nel 1994, narra vicende che hanno come sfondo cronologico l’estate del 1992.

Gramática de la lengua española di Nebrija, Barcellona si crogiola nella sua catalanità e nella sua modernità ospitando i giochi olimpici, Siviglia accoglie l'Esposizione Universale e Madrid, dopo essere stata eletta 'Capitale europea della cultura', prova a non deludere le attese offrendo una varietà impressionante di spettacoli, mostre e concerti. Il sogno socialista sembra aver raggiunto il suo apogeo eppure il rock suonato fino ad allora comincia a imitare le movenze malinconiche di un bolero, scandite dal periodico incepparsi dell'economia (Moreiras Menor 2002: 187-188).

I giovani scrittori che da lì a poco inizieranno a pubblicare si trovano catapultati dunque in una realtà che non coincide con quella propagandata dalla cultura ufficiale: l'ingresso nella Comunità Europea continua a essere sbandierato come un evento storico che ha portato solo vantaggi, ma una visione così distorta e ingenua non è più credibile. Urioste nega qualsiasi continuità tra *movida* e cultura giovanile del decennio successivo:

la movida madrileña resultó ser un producto españolísimo con unas peculiares características que la diferencian de la cultura joven española de los años noventa, la cual no está en relación de continuidad con ella sino que, por el contrario, supone una ruptura con la misma y una identificación con las culturas jóvenes occidentales. (Urioste 2003: 33)

È innegabile però che già durante la *movida* era emersa una visione di più ampio respiro che non terminava laddove inizia la M30. Quella che Urioste definisce come una «ruptura» non sarebbe, in realtà, altro che un cambio di ottica da parte dei giovani riguardo all'idea di Europa: negli anni '80 si aspirava a essere europei, ignorandone le conseguenze, mentre ora si è costretti a confrontarsi con i problemi derivanti dall'adesione alla CE.

L'aggiustamento alla politica economica europea scuote le basi della struttura sociale spagnola, per esempio introducendo il concetto di precarietà nell'ambito del lavoro⁶. In questo modo si mina dalle fondamenta la possibilità di poter ideare progetti a lungo termine e si genera un clima di perenne incertezza che difficilmente potrà condurre a una maturità cosciente e responsabile. Tale discorso non vale solo a livello socio-economico, ma si riflette anche nella lettura della Storia: i ragazzi degli anni '90 si trovano a dover affrontare un'esistenza in cui i padri hanno chiuso i conti con il passato, esaurendo ogni rivoluzione possibile – ultima fra tutte l'opposizione al tetro regime franchista –, e si sono accontentati di una società materialista. I giovani rifiutano la memoria collettiva perché concepita come un'imposi-

⁶ «La inserción de España en la división europea del trabajo aumenta el desempleo porque la industria española no es competitiva. Al tiempo que la especialización en el sector de los servicios incrementa las desigualdades entre el capital financiero y los trabajadores mal pagados de los servicios.» (Petras 1996: 28).

zione e al tempo stesso si svincolano da una memoria storica⁷ poiché appare loro lontana e deformata dal prisma del ricordo dei genitori o dei nonni. L'avvenire di chi sta per entrare nell'età adulta diventa così pallido ed emaciato: assume le fattezze di Johnny Rotten, il cantante del gruppo punk Sex Pistols che già a fine anni '70 sbraitava «no future», ergendosi a portavoce di un segmento sociale sospeso in un presente abulico: «La generación joven se queja de no poder engrosar en las filas de la sociedad adulta, de vivir en un tiempo de espera, en la cola del paro, o malviviendo por medio de empleos con contratos 'basura'» (Pérez 2005: 37). L'accenno ai 'contratti spazzatura' rigira il coltello nella piaga dell'insoddisfazione personale, dal momento che molti studenti, grazie al proselitismo culturale del PSOE e ai cospicui finanziamenti erogati dal governo nel campo dell'istruzione, avevano avuto accesso a un'educazione di alto livello⁸. Era quindi ovvio immaginare che le loro speranze lavorative si fondassero su una corrispondenza, più o meno paritaria, fra i propri studi, l'impiego futuro e il salario che ne sarebbe derivato, ma non è stato affatto così (Petras 1996: 20).

La situazione si aggrava se si analizzano gli indici di disoccupazione, che si impennano dal 1984 (intorno al 21%) al 1993 (24,55%), con un'inflessione nel 1990 fino al 15,85%, tra gli alti e bassi di una crisi economica, per poi scendere gradualmente a toccare il 10,29% nel 2001, con José María Aznar come primo ministro, e il 7,95 nel 2006, durante il governo di José Luis Rodríguez Zapatero (Abellán 2009: 24-25). Per quanto riguarda il periodo analizzato è però possibile rendersi conto, tra gli spigoli duri e perentori dei dati statistici, di come sia evoluto il mercato del lavoro in Spagna in un momento che segna un *ante quem* e un *post quem*:

Entre 1984 y 1993, el índice de desempleo se incrementó para casi todos los grupos, excepto para los más jóvenes los cuales ya habían alcanzado los niveles máximos. Para los jóvenes trabajadores de entre 25 y 29 años el paro aumentó del 23,9% al 29,7%. Para los que tenían entre 30 y 34 años el incremento fue del 15,1% al 21,6%. Aquellos trabajadores por encima de los 40 años, que entraron en el mercado laboral antes de las políticas de liberalización tenían los índices de paro más bajos en los dos períodos de tiempo. (Petras 1996: 39)

⁷ «La memoria colectiva incluye todo un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo, que no necesariamente van acompañados de una conciencia histórica. [...] La memoria histórica, por otro lado, constituiría una parte de la memoria colectiva, y se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo.» (Colmeiro 2000: 223).

⁸ «[en 1995] el país disponía de casi 60 universidades, con cerca de 1,5 millones de estudiantes universitarios (más, por tanto, que campesinos).» (Fusi 1998: 2).

Si apre dunque una breccia generazionale perché sono mutate le strutture profonde della società; vi è stato un passaggio dalla stabilità all'instabilità: genitori e figli parlano due linguaggi differenti poiché i sogni e le certezze del passato non coincidono con i sogni e le certezze degli anni '90⁹.

Da questa atmosfera rarefatta scaturisce un'involuzione verso il proprio ego¹⁰ e viene meno tra i cittadini l'ottimismo europeista che aveva caratterizzato l'ascesa del PSOE¹¹. La diffidenza nei confronti dell'Unione Europea viene accompagnata da una crescente delusione interna: il partito di González vacilla ed è travolto da vari scandali. Nell'estate del 1993, dopo le elezioni generali, il PSOE perde la maggioranza assoluta ed è costretto ad allearsi con i catalani di Convergència i Unió (CIU) e con il Partido Nacionalista Vasco (PNV): si apre così un nuovo fianco agli attacchi dell'opposizione, guidata dal Partido Popular, che vedeva nel patto con i partiti autonomisti la volontà di smembrare lo Stato spagnolo. La corruzione dilagante è un altro fattore che mina i piedi ormai d'argilla dell'ex colosso socialista e, verrebbe da aggiungere, è una piaga endemica del suo progetto politico-economico perché con la liberalizzazione 'statale' dell'economia si erano creati vincoli strettissimi fra il mondo dell'alta finanza e chi aveva responsabilità di governo (Petras 1996: 27-28).

Le ombre che si accumulano intorno al partito di González creano un ambiente politico teso, in cui si amalgamano sospettosi giochi di denaro e potere, caratterizzati da un interventismo che a volte, anche se giusto, appare autoritario o destinato a eliminare, da una posizione privilegiata, qualsiasi dissenso (Fusi 1998: 7). Ad accrescere la confusione contribuisce lo strepito mediatico dei giornali, in cui si susseguono attacchi contro il governo, da un lato, e contro i suoi detrattori, dall'altro. In questo clima di linciaggio emerge la figura di José María Aznar. Con i suoi vestiti impeccabili, la sua retorica ridotta ai minimi termini è l'antitesi perfetta dell'estroverso González. L'aspetto di uomo pragmatico, le sue promesse di rilanciare l'immagine della Spagna nel mondo e di rimettere in sesto l'economia slegandola dall'idea di uno Stato interventista – propugnando quindi un modello liberista di destra, in cui sono gli imprenditori i protagonisti assoluti della

⁹ «La mano de obra fija y mejor pagada son normalmente los 'padres' o las 'madres' que entraron en el mercado laboral a finales de los 60 y a principios de los 70 [...]. La mano de obra eventual son los 'hijos' e 'hijas' que entraron en el mercado laboral a finales de los 80 y principios de los 90, en plena aplicación a gran escala, por parte del régimen socialista, de una estrategia económica neoliberal.» (Petras 1996: 32).

¹⁰ «La modernización ha debilitado el sentido de compromiso comunitario en los asuntos sociales y ha creado mayor atomización social y desarticulación de las organizaciones sociales, especialmente entre la gente joven.» (Petras 1996: 29).

¹¹ «En junio de 1995 [...] el llamado *eurobarómetro* de la Comisión Europea colocaba los españoles –durante muchos años los más europeístas de los europeos– en el grupo de los 'euroescépticos', sólo superados por los británicos.» (Fernández Sebastián-Fuentes 2006: 48).

scena – convince, oltre l'elettorato conservatore, anche una parte di cittadini disillusi dalla politica europeista del PSOE. La notte delle elezioni del 3 marzo 1996 il PP ottiene la vittoria per una manciata di voti: se vuole governare dovrà scendere a patti con i tanto bistrattati partiti nazionalisti. Rimangian-dosi le accuse scagliate fino a qualche ora prima e concedendo la priorità al freddo calcolo politico, la formazione del neo eletto presidente deciderà di dare vita al nuovo governo proprio con CIU, PNV e Coalición Canaria (CC).

Durante la legislatura 1996-2000, il Partido Popular trae prestigio dalla crisi del PSOE e soprattutto dalla ripresa economica mondiale che favorisce un effetto volano nel mercato interno. Forte di un consenso crescente – nelle elezioni del 2000 otterrà la maggioranza assoluta –, Aznar scosta la nave dello Stato dalla rotta tracciata dal PSOE verso la UE, in favore di una via per le Americhe – condividendo le politiche degli Stati Uniti di George W. Bush – che in teoria dovrebbe avvicinarlo all'ideale di Spagna auspicato nel corso della campagna elettorale: un paese svincolato dalle rigide imposizioni europee, capace di dire la sua a livello internazionale (Fernández Sebastián-Fuentes 2006: 48). Per giustificare questo spostamento dell'asse della politica estera, farà leva sul malcontento pubblico – nonché su un diffuso clima reazionario – che attribuisce all'Unione Europea la responsabilità dei disagi patiti a livello sociale.

Il decennio degli anni '90 si chiude quindi all'insegna della confusione ideologica: si assiste al risorgere di un'idea tradizionalista dello Stato e all'aumento della sfiducia nelle istituzioni. Gli scandali che hanno travolto il PSOE e le bassezze elettorali, hanno scavato un solco tra la politica e i cittadini più giovani. Il sentimento imperante tra quest'ultimi, dal momento che non possiedono solidi appigli ideologici, sembra essere l'indifferenza o la voglia di evasione. L'antifranchismo è una cantilena fiacca, recitata con supponenza dai padri; il benessere post-Transizione è stata un'illusione accarezzata all'ombra del denaro guadagnato dai genitori; la classe politica li ha delusi rivelandosi falsa e corrotta e l'idea di un'Europa unita sembra non offrire alcuna sicurezza¹²: l'unica via d'uscita possibile è rinnegare la società in cui vivono, ma sono troppo fragili e spaesati per adottare un atteggiamento rivoluzionario ed ecco allora che si ripiegano su se stessi, entrando a far parte di associazioni umanitarie o ecologiste – i più altruisti – (Fusi 1998: 8), o stordendosi con l'alcol e imbottendosi di droga. Se negli anni '80 l'alterazione del proprio stato mentale e il sesso avevano avuto un valore liberatorio e di proiezione verso l'altro, negli anni '90 si assiste a un ritorno al singolo (Moreiras Menor 2000: 141). Anche la musica non è più in grado

¹² «La subcultura de las tribus nómadas, urbanas o de los jóvenes alienados que nos hablan en estas novelas [de la Generación X] es también todo un repudio del triunfalismo de Felipe González y del PSOE en su última fase de corrupción.» (Fuentes 1997: 69).

di unire: crea 'tribù' (Vázquez Montalbán 1996: 377-378) o spinge all'introspezione malinconica. Il gruppo non è considerato una collettività, ma un insieme di individui che dà vita a 'sottosocietà alternative' in grado di fornire per qualche ora il miraggio di una comunità omogenea che risponde alle proprie aspettative.

A smussare gli angoli della vita, oltre alla droga e alla musica, contribuisce la televisione, strumento ipnotico che nel decennio in questione amplia in maniera significativa la sua offerta, seguendo l'espansione di altri *media*. Il tubo catodico si trasforma in una bacchetta magica capace di inchiodare milioni di persone ai programmi trasmessi e diviene un mezzo effimero di evasione da una società ostile. L'individuo trova così una facile scappatoia a una situazione di stallo e si abbandona a una contemplazione passiva. Non si deve però dimenticare che quando da una parte vi è un soggetto inerte, dall'altra vi sarà un soggetto dinamico e, in effetti, la televisione determina mode, comportamenti sociali, forme di pensiero¹³, ecc.; sostituendo in questo modo gli agenti tradizionali di formazione del singolo: la famiglia, la scuola o gli amici (Rodríguez Carballeira 1997: 73). L'onnipresenza del cicaleccio televisivo è fondamentale all'interno della produzione letteraria di buona parte degli autori nati tra gli anni '60 e '70 perché si tratta di giovani cresciuti di fronte ai riflessi dello schermo e perché è da lì che sorgono il loro linguaggio, la loro sensibilità audiovisiva e un orizzonte di conoscenze e miti condivisi (Baños 1995: 37). Inoltre, attraverso il televisore, giungono modelli stranieri che influenzano il modo di interpretare la realtà, stabilendo risposte nuove alle sollecitazioni esterne, favorendo un'accelerazione del pensiero, che perde capacità contemplativa, acquistando però un maggior potere di ricezione e comprensione di messaggi intersemiotici. Dunque il simulacro televisivo da un lato ottunde la coscienza, mentre dall'altro la stimola sottoponendola a un bombardamento ludico e informativo (Navarro Martínez 2008: 120). Prende corpo così una *forma mentis* incline alla brevità e alla frammentarietà:

The globalization of the media has also led to the diluting of Spanish youth culture. CD-ROMS, the internet and satellite television offer a diet of international consumption in which the standard communicative mode for young people is the MTV style of spectacular, fast moving, short-duration video clips. (Allison 2000: 271)

¹³ Baudrillard (2010: 136) svela come i *mass media* giustappongano piani temporali e discorsi concettuali differenti per imporre uno schema ricettivo votato al consumo: «L'efficacia reale è più sottile: consiste nell'imporre attraverso la successione sistematica dei messaggi l'*equivivalenza a livello semiotico* della storia e dei fatti di cronaca, dell'avvenimento e dello spettacolo, dell'informazione e della pubblicità».

Da questa mentalità sorge la critica alla 'sfera culturale canonica'. I giovani sentono la necessità di una letteratura al passo con i tempi che parli la loro lingua e tratti i loro problemi (Gullón 1998: VII). Nell'ambito dell'alta cultura sussistono interferenze a livello comunicativo: è come se la scrittura e la musica avessero perso la capacità di trasmettere valori o esperienze universali o, opzione più probabile, il recettore non fosse più in grado – o si rifiutasse – di decifrare un linguaggio che non riconosce come suo. Tra gli scrittori della 'vecchia guardia' letti dalle nuove generazioni figurano solo coloro che possono vantare un'aura di maledettismo: Charles Bukowski e Louis-Ferdinand Céline¹⁴. I giovani avvertono l'esigenza di trovare nei testi riferimenti al proprio universo, alle canzoni che ascoltano, ai film che ammirano, ai programmi televisivi che amano od odiano, elementi che fanno parte delle loro vite ma non emergono nella letteratura colta, perché quest'ultima trascende qualsiasi epoca, mentre per i lettori giovanissimi esiste solo il presente.

Gli anni '90 segnano il passaggio definitivo dalla statalizzazione della cultura alla sua mercantilizzazione e i *mass media*, oltre ad alcune scelte politico-economiche, sono i principali responsabili di questa virata verso un consumismo acritico che ricalca le logiche dell'industria. Non sorprende dunque che il libro diventi esclusivamente un prodotto materiale e non più un concetto astratto: tutto è legato alla rapidità e alla redditività delle transazioni e l'artista vede indebolito il suo *status*, riducendosi a mero produttore di intrattenimento per un pubblico eterogeneo e vorace. Questa corsa forsennata alla ricerca del massimo profitto è fomentata dalle case editrici, le quali, molto spesso, si gettano alle spalle le filantropiche intenzioni dei loro fondatori nel tentativo di accaparrarsi una fetta del giro d'affari legato all'ozio. Da piccoli o medi centri irradiatori di un'ideologia – affine o contraria al regime durante la dittatura – o da sofisticati e raffinati laboratori estetici durante l'epoca dell'entusiasmo socialista, si trasformano, negli anni '90, in agguerriti e modernissimi gruppi editoriali, con ramificazioni delle proprie attività anche in altri settori, dotati di ingenti capitali da investire in complesse strategie di marketing e promozione, con l'obiettivo non solo di primeggiare in terre spagnole, ma anche di inserirsi in contesti esteri (Sud America, Stati Uniti e Francia, ecc.) all'insegna di una piena fusione tra libero mercato e mercato del libro.

¹⁴ «La oralidad de estas narraciones [...] Es la respuesta de la calle del ciudadano al lenguaje de notario, del académico. [...] Supone también un renovado compromiso con la realidad social, con el mundo tal y como es, no tal y como se supone que es.» (Gullón 1996: 32).

2.

LIB(E)RO MERCATO E 'GENERACIÓN X'

L'industria editoriale spagnola, dalla morte di Franco in poi, è stata stravolta da una serie di cambi radicali che l'hanno condotta alla situazione attuale, paragonabile in tutto e per tutto a quella dei paesi più sviluppati: laddove vi erano perlopiù imprese familiari sorte dalla passione del singolo, si sono formati pochi gruppi enormi (Planeta, Anaya, Random House Mondadori, ecc.) all'insegna di un modello economico mondiale che confonde pericolosamente i termini 'globalizzazione' e 'multinazionalizzazione'.

La Spagna, nel giro di una ventina di anni, è passata da una struttura editoriale arretrata – a causa delle rappresaglie di una censura praticata, con un'altalenante severità, fino agli anni 1976-77 – a un sistema ultramoderno. Nel corso di questo periodo si è assistito a un'accelerazione progressiva che ha raggiunto il punto di non ritorno proprio negli anni '90, quando anche nella penisola iberica si è imposto l'esempio commerciale statunitense: il valore di un testo non viene più calcolato in termini estetici o intellettuali, bensì moltiplicando il prezzo di copertina per il numero degli acquirenti (Gullón 2004b: 2). Per capire però come si sia arrivati a questa sclerotizzazione del mercato è necessario ripercorrere, a grandi linee, l'evolversi dell'industria spagnola del libro, affinché risultino chiari alcuni condizionamenti extraletterari che, a partire da un certo momento, hanno cominciato ad andare di pari passo con il mestiere di scrivere.

2.1. DAL BEST-SELLER DI QUALITÀ ALLA QUANTITÀ DI BEST-SELLER

Gli anni '70 registrarono, con il lento consumarsi della dittatura, l'emergere di una cultura popolare fino ad allora vissuta all'ombra dell'impegno politico. Terminato il lungo quarantennio di oscurantismo in cui attività

intellettuale e resistenza erano state necessariamente dei sinonimi, si aprì un'era di normalizzazione. In quel contesto, a cavallo fra un passato all'insegna di un'*élite* e un futuro in cui già s'intravedeva il prevalere delle masse, si verificò una prima scissione nel mondo dell'editoria:

Quando el cine, la cultura popular, se abrió un hueco en el espacio cultural a mediados de los años setenta del novecientos, los profesionales del libro cerraron filas, mirando por encima del hombro al intruso, y en vez de seguir en primera línea decidieron atrincherarse en la exclusividad. Los editores necesitados de ventas se dividieron en los editores literarios y los bestselleristas. (Gullón 2004a: 220)

Forse la spaccatura non fu così netta, ma di sicuro si assistette alla penetrazione in territorio spagnolo del concetto moderno¹ di *marketing* legato al mercato del libro e José Manuel Lara Hernández, fondatore della casa editrice Planeta, fu uno dei primi a sentire che il vento culturale stava cambiando e soffiava nella direzione da lui auspicata per la propria impresa:

En la primera mitad del decenio [años 70] los altos responsables de Planeta habían descubierto el mundo del marketing a través de los fascículos para quiosco [...]: entre los editores de fascículos era corriente realizar estudios de mercado con encuestas, reuniones de consumidores y otras técnicas ad hoc para detectar por dónde iban en cada momento los intereses del público y ajustar a ellos el desarrollo de su trabajo. [...] En el caso del libro *trade* o destinado a librerías, por el contrario, la inversión y el margen de beneficios es mucho menor y las técnicas de estudio de mercado, consecuentemente, solían estar mucho menos desarrolladas o eran inexistentes. (Vila-Sanjuán 2004: 43)

L'attenzione di alcune case editrici si spostò così dall'autore al pubblico: si finanziarono studi di mercato, si provarono a esaudire i desideri del lettore medio o si cercò di influenzarlo in modo tale che comprasse un determinato prodotto. Le campagne pubblicitarie, attraverso il crepitare dello schermo televisivo, invasero le case degli spagnoli promuovendo l'acquisto di un romanzo come se si trattasse di un detersivo². Questa tendenza si rafforzerà

¹ Utilizzo questo aggettivo – che rimanda a indagini di mercato e a complesse previsioni finanziarie – per distinguere il concetto attuale di *marketing* dai tentativi rudimentali dei primi decenni del Novecento, periodo in cui venivano vendute nelle edicole pubblicazioni di dimensioni ridotte – a volte dotate di una non disdegnabile qualità letteraria – con una spiccata vocazione commerciale come per esempio «El cuento semanal» o «Los Contemporáneos».

² «En los años 70, Plaza & Janés puso en marcha importantes campañas promocionales que incluían spots publicitarios en TVE [...]. Se utilizaron con éxito en el lanzamiento conjunto de

negli anni '80 quando con la *movida* fiorirà una cultura *light* e il libro non sarà più uno strumento di formazione o dissenso, ma un divertimento, più o meno intelligente, capace di sedurre: «En la 'fiesta' de la cultura, el imperativo común pasó a ser la *seducción*. Se trataba, a partir de ahora, de seducir al lector, de establecer con él una relación 'cómplice'. [...] El fantasma de la narrativa *social* se conjuró mediante una narrativa 'sociable'» (Echevarría 2005: 35-36).

Il vocabolo 'best-seller' inizia a essere sulla bocca di tutti e questo fenomeno del mercato editoriale statunitense, dove era sorto alla fine del XIX secolo e si era affermato negli anni '40 del Novecento (López de Abiada 1996: 27), affascina gli editori spagnoli, spingendo persino i responsabili di case editrici contraddistinte da un certo prestigio letterario a cedere agli incanti delle curve dei grafici di vendita garantite da alcune opere: «Jorge Herralde lo hizo. Contrató cuatro libros [de Patricia Highsmith]. Su editorial Anagrama había estado a punto de irse al garete a finales de los 70 [...]. Para remontar el bache [...] decidió ir a pescar en el ancho mar de la literatura extranjera.» (Vila-Sanjuán 2004: 117). L'aggettivo «extranjera» della citazione non è secondario, dal momento che in quell'epoca ci si concentrava su un best-seller 'd'importazione' e forse ciò era dovuto all'affanno di europeizzazione che, come si è già sottolineato, contraddistingueva la società spagnola dell'era socialista di Felipe González. Gli editori comunque non soffrivano ancora di quella miopia – o mancanza di margini di manovra – che segnerà i lustri successivi e soppesavano con coscienza la qualità di un romanzo commerciale, apprezzando qualche concessione all'estetica in voga, senza rinunciare a una scrittura di un certo spessore³: si puntava ad avere fra le mani un best-seller di qualità (Vila-Sanjuán 2004: 114-115). Tra i vari nomi spiccano quelli di Marguerite Duras, Milan Kundera e Umberto Eco.

A volte però, il grande autore non basta per vendere molto oppure, è esemplare il caso di Eco, si assiste al successo di un'opera prima che va ben oltre qualsiasi aspettativa. Sorge dunque il problema, tutt'altro che risolto oggi, di cosa sia un best-seller e se sia possibile produrlo a partire da determinati elementi. I tentativi di definizione sono molteplici, anche se vi sono alcune costanti che ritornano. C'è chi lo considera un cocktail⁴ e chi,

Oh, Jerusalén y Chacal, con una voz en *off* repitiendo los títulos a modo de letanía y las ventas superaron los 150000 ejemplares en ambos casos.» (Vila-Sanjuán 2004: 464).

³ «La parte de best-seller la ponía el deseo del autor de llegar a un público amplio, a menudo recurriendo a algunos trucos de la literatura de género: novela histórica, novela de suspense, novela erótica, novela de humor. Su utilización en un contexto de 'alta cultura' coincidía plenamente con la hibridación de géneros y niveles culturales desarrollada en distintos planos de la actividad creativa por la llamada estética posmoderna entonces en alza.» (Vila-Sanjuán 2004: 116).

⁴ «el objetivo consiste en idear una historia que, como un cóctel, ha de tener sus ingredientes perfectamente medidos: grandes dosis de intriga; acción, mucha acción; unas gotitas de sexo [...]; ambiciones desmedidas; actualidad; poder; dinero y un escenario exótico. Se agita

come Vila-Sanjuán, arriva a definirlo un sottogenere⁵. Juan Carlos Paredes (2006: 71) propende invece per una distinzione tra la dignità letteraria di certi romanzi europei e il *thriller* anglosassone. Lo scrittore Juan Madrid svincola il concetto dal campo della letteratura e lo inserisce all'interno del mercato: «el concepto de best-seller es editorial, no es literario; es decir, pertenece al *marketing*» (López de Abiada 1996: 45). Questo appunto fugace sembra coglierne l'essenza, perché è contraddittorio definire il best-seller *a priori* dal momento che è più assennato riconoscerlo una volta venuti a conoscenza del numero di copie vendute. Appare lapalissiano, però un best-seller è un libro che vende molto. Tale ragionamento innesca un'obiezione ovvia: «Si las ventas fueran el único requisito para proporcionar esta etiqueta [de best-seller] a un libro, habría que incluir en tal categoría obras como *La Biblia*, *El Quijote*, *Cien años de soledad*, *Guerra y paz* o *Crimen y castigo*» (Val 1999: 16). È chiarissimo che questo non può essere l'unico criterio poiché si tratta solo di una delle due coordinate che circoscrivono l'ambito d'azione dell'industria editoriale degli ultimi trent'anni: l'altra è rappresentata dal tempo. Se un'opera vende moltissimo nell'arco di un lungo periodo si è di fronte a un classico della letteratura, il best-seller invece è figlio del capitalismo statunitense (Gullón 2004a: 167) e come tale deve dare i suoi frutti a breve termine (Mancha 2006: 29). L'omologazione tra case editrici e imprese ad alto rendimento ha di fatto accelerato i tempi di produzione, accorciando la vita media di un volume che, al giorno d'oggi, dura all'incirca un mese tra i tavoli delle novità per poi sparire nel *maremagnum* di opere stipate in anonimi scaffali (López de Abiada 1996: 17). Si può quindi affermare che un testo è un best-seller se in quei trenta giorni in cui occupa una posizione di rilievo riesce a scalare la classifica dei titoli più venduti⁶.

A inizio anni '80 si poteva investire una somma contenuta di denaro in un libro potenzialmente commerciale, ma, con l'incombere del nuovo decennio e la diffusione del concetto di best-seller, la situazione si adegua alle regole della domanda e dell'offerta: i prezzi per l'acquisto dei diritti di traduzione o pubblicazione schizzano verso l'alto e non tutte le case editrici dispongono di capitali sufficienti per rimanere competitive: la maggior parte di esse sono così costrette a chiudere o a ricavarci uno spazio di nicchia.

todo bien y se lanza al mercado en grandes dosis.» (Val 1999: 16-17).

⁵ «el término 'best-seller' tiene otra acepción ampliamente aceptada, la de un subgénero literario con entidad propia [...], novelas de entretenimiento, escritas sin pretensiones literarias pero con la intención clara de hacer pasar un buen rato al lector y atrapar su atención desde el primer momento. Ingredientes habituales: acción, intriga, sexo, escenarios internacionales.» (Vila-Sanjuán 2004: 459).

⁶ «Si [el libro] supera los 20000 ejemplares de venta se considera que va muy bien. Y si se pone por encima de los 100000 ejemplares vendidos puede hablarse de auténtico best-seller.» (Vila-Sanjuán 2004: 115).

Si assiste alla sparizione di alcuni marchi e alla virata verso il gigantismo di altri che conduce a una specie di oligopolio. Basti pensare che già nel 1984 «el 3,5% de los editores concentraba en sí cerca del 50% de la oferta editorial» (Lenquette 2001: 99) e che nel 2001 le entrate di un numero ridottissimo di aziende costituivano circa il 66% del fatturato totale dell'industria del libro in Spagna (Núñez 2001: 38). È interessante riassumere il processo di acquisizione di piccole o medie case editrici da parte di grandi gruppi e multinazionali non solo per avere una visione esatta del panorama recente, ma anche per comprendere le politiche editoriali che hanno portato alla pubblicazione degli autori che verranno trattati in questo studio e di molti altri loro coetanei, dal momento che ormai le relazioni di forza tra letteratura impegnata e di intrattenimento dipendono dalla spendibilità di un'opera nel mercato. Ciò è dovuto alla globalizzazione dell'industria della carta stampata; però, limitando il ragionamento all'interno dei confini spagnoli, è possibile leggere questa esasperazione anche in chiave politica: l'editoria negli anni del PSOE aveva registrato lauti guadagni grazie all'effervescenza culturale e al mecenatismo del governo (Alonso 2003: 17); dopo il 1996 invece, con l'avvento del PP, gli editori si vedono costretti a oliare gli ingranaggi delle proprie imprese perché questi si adattino al ritmo forsennato imposto dai neo-liberisti aznariani.

Il gruppo Planeta fin dai primi anni '80 si era distinto per la sua politica aggressiva ed espansionista. Nel 1982 compra Seix Barral⁷, nel 1989 il 50% della casa editrice Destino – che passerà ad appartenere al 100% all'impresa di José Manuel Lara nel 1997 – ed Ediciones Deusto, nel 1992 Espasa-Calpe, nel 1999 Crítica, nel 2000 Columna ed Ediciones del Bronce, nel 2001 sarà invece la volta di Minotauro. Nel 2003 assorbirà Paidós e nel 2006 darà vita a una *joint venture* con Grup 62 ed Enciclopèdia Catalana, accaparrandosi un'ampissima fetta del mercato delle pubblicazioni in catalano (Geli 2009: 116). Nel 1996 aveva inoltre fondato Booket, un marchio di libri tascabili comune a tutte le aziende di sua proprietà. Nel campo internazionale invece, entra in possesso, nel 1993, della casa editrice statunitense Collier e fonda, l'anno seguente, l'impresa Planeta Publishing Corporation, incaricata di occuparsi della distribuzione dei libri del gruppo negli Stati Uniti e in America del sud. Nel 1999 ingloba la portoghese Dom Quixote e nel 2001 l'argentina Emecé. Planeta possiede filiali in Argentina, Cile, Colombia, Ecuador, Messico e Venezuela.

Il gruppo Anaya sorge dall'omonima casa editrice specializzata in libri di testo – fondata nel 1958 da Germán Sánchez Ruipérez –, che ben presto si ingrandirà tanto da arrivare a incorporare, nel 1998, l'importante Alianza

⁷ I dati seguenti, dove non indicato in maniera esplicita, sono tratti dal capitolo «Concentración a la española: Planeta, Anaya, Santillana», vid. Vila-Sanjuán 2004: 221-247.

Editorial. In seguito entrerà in qualità di socio – possedendo il 45% delle azioni – in Siruela. Nel 1998 Anaya sarà a sua volta acquistata dalla società francese Havas, di proprietà della multinazionale Vivendi.

Alle imprese finora citate ne va aggiunta un'altra storica: Santillana, creata da Francisco Pérez González e Jesús de Polanco nel 1960 con l'obiettivo di pubblicare testi scolastici. I due fondatori non si lasciarono però sfuggire l'opportunità di divenire soci di maggioranza di un quotidiano indipendente nato all'inizio dell'era democratica: «El País». Va ricordato inoltre che il suddetto periodico già allora era collegato alla società Prisa, la quale svolge oggi un ruolo di capitale importanza nell'ambito dei *mass media*. Al gruppo appartengono inoltre le case editrici Taurus, Alfaguara e Aguilar, acquisite rispettivamente nel 1974, nel 1980 e nel 1986.

All'appello delle superpotenze editoriali nel mercato spagnolo manca solo la multinazionale tedesca Bertelsmann, uno dei leader mondiali nel campo dell'editoria e della comunicazione. Negli anni '80 era diventata proprietaria delle edizioni Círculo de Lectores e Plaza & Janés – comprata nel 1982 dalla famiglia Plaza –. Nel decennio seguente si fa largo tra le competitive aziende statunitensi ed entra in possesso della prestigiosa Random House e così viene chiamata la divisione internazionale che riunisce le varie case editrici letterarie di Bertelsmann. Sotto questo marchio verranno annesse anche le iberiche Debate e Lumen (1996). Si assisterà poi nel 2001 alla fusione tra il colosso teutonico e l'arrembante multinazionale italiana Mondadori – proprietaria dal 1988 della casa editrice Grijalbo – che darà vita al gruppo Random House Mondadori, un gigante secondo solo a Planeta.

Con un tale giro d'affari è impossibile slegare il mondo letterario da quello economico e ancora una volta è il modello americano, come ricorda Schifffrin, a imporsi⁸. Nei grandi gruppi che determinano le tendenze di mercato viene meno l'immagine classica dell'editore e si assiste al sorgere di una figura ambigua, caratterizzata da buone conoscenze letterarie, ma dotata soprattutto di una visione pragmatica del mestiere (Vila-Sanjuán 2004: 314). Negli anni '90 muta quindi anche l'approccio alla vendita del libro: se prima ci si accontentava di piazzare qualche best-seller che generasse introiti sufficienti per rientrare dalle perdite occasionate da volumi di minor successo ma di indubbio valore letterario, adesso ci si trova di fronte all'esasperante bisogno di vendere bene ogni singolo testo:

Los nuevos propietarios de las editoriales absorbidas por los grupos exigen que la rentabilidad de la edición de libros sea idéntica a la de sus otros sectores de actividad: periódicos, televisión,

⁸ «[En Estados Unidos] Los libros suelen publicarse más por su supuesto interés comercial que por aspectos intelectuales y culturales que antes los editores valoraban a la hora de incluir un libro en su catálogo.» (Schifffrin 2000: 15).

cine, etc., [...]. Las nuevas tasas de beneficios esperados se sitúan en una franja comprendida entre el 12 y el 15%, o sea tres o cuatro veces más de lo que era tradicional de la edición. (Schiffrin 2000: 102)

Nel passaggio citato, Schiffrin descrive la situazione del mercato statunitense, però il panorama tracciato non differisce di molto da quello spagnolo, dove forse le percentuali dei benefici sono un po' più contenute, ma di certo non si avvicinano pericolosamente allo zero.

La ricerca ossessiva del profitto e l'ipertrofia del *marketing* poi, hanno dato vita a cambi strutturali esterni al mondo delle case editrici ma non estranei all'universo del libro. Con l'avvento negli anni '90 di un'industria editoriale dinamica e cosciente del proprio carattere commerciale si assiste al sorgere di grandi catene di librerie o *megastore*⁹. Nel 1995 la libreria Casa del Libro entra nell'orbita del gruppo Planeta e nel 1999 dispone già di ventidue filiali disseminate su tutto il territorio nazionale. A Madrid, nel dicembre 1993, viene inaugurato, nella centralissima calle Preciados, il primo negozio Fnac di Spagna. Questi due modelli risultano emblematici dal punto di vista del mercato: se si sta fomentando un'iperproduzione è necessario disporre di infrastrutture adeguate, capaci di smerciare in grandissime quantità, e con l'opportuno *battage* pubblicitario, i libri pubblicati. Si genera così una spirale perversa in cui le case editrici dipendono dai librai e viceversa e ognuno fa leva sui propri punti di forza (Epstein 2001: 27). Il gruppo editoriale possiede la materia prima e, se è un'azienda di peso, può concedersi il lusso di imporre certe condizioni alle superfici di vendita, ma chi vende l'oggetto libro dispone di qualcosa che le case editrici non hanno: metri quadrati in cui esporre il prodotto. Nell'era dell'immagine, l'impatto visivo è determinante affinché il lettore medio od occasionale acquisti un volume, ecco dunque che le imprese affittano o comprano spazi alla ricerca di una maggiore visibilità, sommando ulteriori spese alla pubblicazione di un testo. Inoltre le agevolazioni concesse ai gestori delle librerie comportano rischi di sprechi aggiuntivi poiché le aziende potrebbero ritrovarsi con bancali di libri invenduti¹⁰. Nell'ambito del presente saggio però, ciò che più interessa è l'assenza di *stock* perché permette di affrontare un altro problema legato a questo circolo vizioso.

⁹ Servano questi dati a dare un'idea dell'impatto delle grandi superfici di vendita: «las cadenas de librerías (Crisol, Casa del Libro, FNAC...) han incrementado su participación en las ventas de libros en casi un 65% desde 2000. Los hipermercados han experimentado también un espectacular aumento: un 46,8% más que a principio del nuevo milenio. La nueva tendencia parece inexorable, en parte inseparable de los nuevos hábitos de compra: uno de cada cuatro libros (25,9%) que se venden en España ya es a través de estos dos canales.» (Geli 2009: 120).

¹⁰ «El librero actual [...] emplea la tirada como referencia para hacer su demanda, tiene derecho al cien por cien de la devolución y puede negociar unos márgenes de descuento de entre el 30 y el 45 por ciento.» (Lozano 2006: 32).

I piccoli negozi di libri, difficilmente visibili e quindi poco allettanti, spariscono e con essi le cosiddette librerie di catalogo, in cui è possibile trovare gioie letterarie, volumi rari o vecchi (Martín Nogales 2001: 188); di conseguenza, i titoli storici o meno recenti vengono ormai riscattati soltanto in edizioni economiche – ‘de bolsillo’ – o in apposite collane (191). La moderna industria culturale applica una strategia di mercato orizzontale: l’accumularsi di volumi non viene considerato come un tesoro futuro in grado di dare lustro, ma come un impedimento alla possibilità di sfruttare spazi per promuovere le novità editoriali pubblicate a un ritmo frenetico¹¹. Il risultato di un simile approccio è l’aumento sproporzionato dei titoli offerti e al contempo la diminuzione del numero degli esemplari stampati (189). Questo criterio è dettato dal timore degli editori nei confronti delle restituzioni delle copie invendute, anche perché negli ultimi anni si è notata una polarizzazione delle vendite: le cifre legate ai titoli commerciali aumentano, mentre calano in maniera drastica quelle legate all’opera letteraria intesa in senso tradizionale (Azancot 2008a). La pressione creata dall’obbligo di alimentare il mercato sfocia in una fugacità implicita nell’oggetto libro e lo trasforma in un bene di consumo con una data di scadenza¹². Il critico letterario Ignacio Echevarría (2005: 33) evidenzia come questo meccanismo di incessante avvicendamento abbia portato alla ridefinizione semantica di alcuni vocaboli: per esempio si è svilito il termine ‘nuovo’ riducendolo a mero sinonimo di ‘ultimo’, tanto nell’ambito del commercio quanto in quello delle idee o delle tendenze letterarie.

In un sistema che impone un ricambio continuo di merce, giocano un ruolo chiave due strategie: la prima è legata alla distribuzione, la seconda invece ha a che vedere con il clamore pubblicitario. Possedere una distribuzione capillare dei propri volumi è vitale per un’impresa: ciò permette di essere presente in molti punti vendita e di raggiungere quindi un pubblico più ampio. Il problema però non si esaurisce qui, perché, una volta che il libro arriva sugli scaffali, è necessario che qualcuno lo compri. Come si è appreso dalla vendita di altri prodotti, un ottimo strumento per influenzare le scelte del potenziale acquirente è la pubblicità (Lozano-Mourelo 1999: 27). Cambia così il rapporto tra case editrici, critica letteraria e *mass media*: «en los años 80 el pronunciamiento de un crítico estrella como Rafael Conte aún podía resultar decisivo para la fortuna comercial de un libro, en los 90, para la mayoría de los editores, lo importante es el estrépito informativo: que la información sobre sus títulos se vea, y bien» (Vila-Sanjuán 2004: 328). Gullón

¹¹ «En los últimos años no ha parado de crecer en España el número de títulos editados: alrededor de 70.000, de los cuales unos 40.000 serían novedades.» (Rodríguez Marcos 2009: 36).

¹² «El éxito de la operación no consiste en que el valor del objeto adquirido permanezca, sino que se deteriore [...]: la celebridad del autor depende de su capacidad para volver caduco su producto y reemplazarlo por otro.» (Peñate Rivero 1996: 83).

segnala come la maggior parte dei professori universitari abbia rinunciato – forse spinti dal rifiuto iniziale di un mercato votato al guadagno e non a un'attenta valutazione estetica – a partecipare al dibattito culturale pubblico:

Los universitarios, los profesionales de la cultura [...]. Cedieron por falta de credibilidad, la función de árbitros del debate cultural a diversos agentes del mundo profesional, entre otros los editores [...]. Las secciones culturales de la prensa y los suplementos culturales aprovecharon la falta de influencia de quienes saben de literatura, de los expertos e impusieron sus reglas, el criterio periodístico y el azulismo. (Gullón 2004a: 221)

In effetti, il vuoto creatosi è stato preso d'assalto dai *media*, fra cui spiccano i quotidiani con i loro supplementi culturali (Mancha 2006: 145), ma in una società che vira sempre più verso la notizia sensazionalistica o sintetica, persino questo approccio più disinvolto oggi non appare in grado di incidere significativamente nel mercato del libro, anche se non tutti concordano (Gullón 2004a: 116). Sembra però esserci uniformità di giudizio riguardo a una decadenza della critica che avrebbe determinato un'incapacità – o un'impossibilità – della stessa di svolgere un ruolo guida. I motivi di tale svalutazione appaiono differenti a seconda della prospettiva dalla quale li si squadra. Per Echevarría (2005: 18) la massificazione culturale ha incrinato il principio d'autorità. Per Gracia e Peñate Rivero invece la reputazione del critico è venuta meno perché questi si è abbassato – o rassegnato – ad accettare la sua subordinazione a un sistema economico in cui gli intrecci di interessi spingono ad accordi più o meno taciti che spuntano le penne e disorientano gli aghi delle bussole¹³.

La figura classica di chi esercita la critica appare inoltre superflua, da un punto di vista commerciale, se si prendono in considerazione le liste dei libri più venduti, poiché queste indicano, in maniera presuntamente obiettiva, i migliori testi disponibili in libreria. Il meccanismo è elementare: si utilizzano dati matematici, dando una patina di esattezza scientifica, per segnalare i titoli che hanno riscosso maggior successo tra il pubblico; anche se in realtà rivelano cosa si compra e non cosa si legge. A prima vista questo tipo di classifiche non sembrano rivestire una particolare importanza, eppure costituiscono un mezzo di promozione eccellente: i non specialisti, scor-

¹³ «Algunos y conocidos críticos o cronistas culturales [...] son, han sido –o serán– asesores y directores de importantes editoriales [...] sin que el lector por lo general tenga noticia de ello, ni siquiera cuando el comentario va referido a una obra publicada en la editorial a la que el crítico asesora.» (Gracia 1996: 30). «Los críticos de novedades no siempre actúan como tales [...] sino que suelen verse abocados a ejercer como publicistas al servicio de intereses editoriales endogámicos.» (Peñate Rivero 1996: 83-84).

rendo i nomi degli autori della *top ten*, possono illudersi di avere sotto controllo il panorama letterario del momento e quando vorranno acquistare un libro riscatteranno da qualche remoto angolo del loro cervello un cognome o un titolo, contribuendo così a consolidare la posizione in classifica dello scrittore scelto. Le case editrici dispongono dunque di uno strumento efficace e gratuito di pubblicità (Peñate Rivero 2001: 219) e proprio per questo decidono di passare ai *media* statistiche riguardanti le vendite dei loro volumi. Non si deve però peccare di ingenuità e vanno tenuti in considerazione i ritocchi apportati di proposito o le pressioni esercitate dai gruppi editoriali (Peñate Rivero 1996: 57). Spesso poi, le pagine in cui tali liste vengono stilate funzionano come vetrine delle novità letterarie: le aziende comprano uno spazio pubblicitario e vi inseriscono l'immagine dell'ultimo titolo pubblicato e la fotografia dell'autore. Ci si assicura in questo modo che i lineamenti dello scrittore, o l'illustrazione che accompagna l'opera, rimangano impressi nella mente di chi sfoglia il supplemento e vengano associati all'idea di un libro di successo già in classifica o in procinto di entrarvi.

La consapevolezza di vivere immersi in una cultura audiovisiva spinge quindi le case editrici a cercare leve extraletterarie in grado di scardinare l'indifferenza del grande pubblico. Un buon metodo per barcamenarsi fra le insidie del mercato è quello di identificare l'azienda con un marchio – in questo caso definito da un'estetica ben precisa o da una linea editoriale esplicita –, in modo tale che il lettore-consumatore, una volta assimilato il messaggio pubblicitario, sappia cosa comprare (Acín 2005: 19). Un'altra via percorribile, e molto in voga, è quella di sfruttare la figura dello scrittore: la spettacolarizzazione della cultura travolge l'autore e lo trascina nell'arena mediatica, costringendolo a vestire i panni dello *showman* (Gullón 2004a: 57-58); così l'importanza della scrittura viene soppiantata da un aneddoto curioso o morboso e il pubblico arriva a identificare chi scrive con il narratore o con il protagonista del libro, ricalcando l'approccio cinematografico (Bértolo 1997: 9).

L'autore dunque non lavora più per sé ma per il mercato e chi scrive diventa un professionista della penna, legato a un salario che dipende dalla sua capacità di vendersi, dalla sua abilità nel creare intorno a sé un'aura mediatica. Si tratta di quello che Peñate Rivero (1996: 71) definisce «efecto de arrastre», una specie di effetto collaterale, voluto e fomentato, grazie al quale fattori che poco o nulla hanno a che vedere con la letteratura pura incidono sulla quantità di copie vendute. Se però lo scrittore non è in grado di promuoversi a dovere o non vuole arrovellarsi su come migliorare la propria immagine o rinegoziare un contratto, può affidarsi a un'altra ambigua figura sorta nell'ambito dell'edizione: l'agente letterario¹⁴. Il suo compito

¹⁴ «La misión de las agentes no ha sido lírica sino pragmática, [...] ya que adquieren signi-

consiste nel prendersi cura degli autori che si affidano ai suoi servizi; svolge in pratica le funzioni di un manager e qui, ancora una volta, si assiste a un parallelismo con lo *star system* cinematografico e con il modello statunitense¹⁵: a lui – o lei, a seconda – tocca valutare quali siano le case editrici convenienti per ogni protetto, stipulare accordi vantaggiosi con le imprese, concordare le condizioni adeguate di promozione di un volume o, in casi di estremo paternalismo, assicurarsi che chi scrive abbia tutto quello di cui ha bisogno, dalla tranquillità finanziaria alla serenità personale. I fili che legano i professionisti della penna ai loro agenti sono di doppio segno: vi è di certo un rapporto di stima reciproca, ma per entrambi, in ultima istanza, la relazione si riduce a una possibilità di profitto personale poiché lo scrittore si sente tutelato e ha a sua disposizione più tempo da dedicare alla propria opera, mentre chi si occupa di lui partecipa del suo successo ricavandone un utile¹⁶. Ecco che il numero di commensali che siedono al desco dell'industria del libro aumenta e il giro di interessi si allarga.

Un'altra scorciatoia verso la notorietà, che può essere intrapresa su consiglio di un agente o in perfetta autonomia, è costituita dai premi letterari, alcuni dei quali funzionano come veri e propri trampolini di lancio mediatici (Gullón 2004a: 79).

2.2. LA GALASSIA DEI PREMI LETTERARI

«Spain is different», questo slogan coniato da Fraga Iribarne – titolare negli anni '50 e '60 del Ministerio de Turismo y Propaganda – per rendere attraente, non senza un pizzico di beota ironia filofranchista, l'immagine della Spagna agli occhi dei turisti stranieri, può essere applicato alla galassia dei premi letterari perché, contrariamente a quanto accade nella maggior parte degli altri paesi europei, in territorio spagnolo sono le case editrici, e non istituzioni pubbliche o indipendenti, a organizzare i concorsi letterari più celebri a livello mediatico e, inoltre, le giurie non valutano testi pubblicati, bensì opere inedite.

ficación y estatura en la medida en que responden a un equilibrio de poderes derivado de la competencia industrial.» (Merida Jiménez 1998: 53).

¹⁵ «Andreu Teixidor, responsable de la editorial Destino, cree que estamos repitiendo lo peor de la experiencia norteamericana. [...] Dice Teixidor que “es una dinámica diabólica porque en un sistema que se basa en porcentajes sobre las ventas debe existir una correspondencia entre los adelantos y las ventas posibles. Si no existe, la supervivencia es inviable”.» (Berasateg 1999).

¹⁶ «El autor gana el 10% de lo que obtiene el libro; la agente cobra a su vez el 10% de lo que recibe su patrocinado. Se comprende que las agentes, situadas en un medio donde se manejan cantidades más que respetables y donde los sentimientos están perfectamente supeditados a la ley de la oferta y la demanda, exijan las mejores condiciones comerciales para el producto del que se ocupan con la mayor profesionalidad.» (Peñate Rivero 1996: 76).

I premi non indetti da privati e che giudicano libri editi durante l'anno trascorso, come il Premio de la Crítica – che è solo onorifico e viene concesso dall'Asociación de Críticos Españoles – o il Premio Nacional¹⁷ – organizzato dalla Dirección General del Libro e quindi dipendente dal Ministerio de Cultura –, non riescono, seppur connotati da un certo prestigio letterario, a far ombra allo sfarzo dei loro rivali e oltretutto non sembrano sempre in grado di garantire un risultato imparziale e di qualità (Echevarría 2005: 322): il Premio de la Crítica può essere soggetto a idiosincrasie o antipatie, mentre nel caso del Nacional pesa il sospetto che la scelta dello scrittore da premiare possa dipendere dal clima politico del momento. Le differenze tra premio commerciale e premio 'pubblico' dunque si assottigliano: «La diferencia entre un premio comercial y un premio institucional es que el primero necesita conseguir un rendimiento, mientras que el segundo gasta dinero del erario público» (Gullón 2004a: 68). Eccoci giunti al nocciolo, piuttosto scontato, della questione: il denaro. Tra i 1500 concorsi letterari convocati ogni anno in Spagna, ve ne sono alcuni che muovono ingenti somme perché trasformano una semplice cerimonia letteraria in un evento mediatico. Tra questi spicca, per l'accuratezza della preparazione e per i soldi investiti, il premio Planeta, consegnato nel corso di una serata di gala ogni 15 ottobre, romantica ricorrenza che celebra l'onomastico della consorte del fondatore del gruppo editoriale.

2.2.1. PLANETA E SATELLITI

Tutto nacque da un'idea di José Manuel Lara Hernández, il quale, nel 1952, decise di imitare il premio Nadal affinandone però le potenzialità commerciali. Per prima cosa stabilì che il suo doveva essere il concorso letterario con la dotazione più alta nella penisola iberica¹⁸, ottenendo due vantaggi: si sarebbero presentati molti scrittori, allettati dalla possibilità di guadagnare una cifra consistente e, cosa forse ancor più rilevante, i cittadini spagnoli degli anni '50, alle prese con le penurie del dopoguerra, avrebbero parlato a lungo della munificenza della casa editrice Planeta, contribuendo a pubblicizzare l'evento. In secondo luogo, conscio della risonanza mediatica che ne sarebbe derivata, si propose di favorire la vittoria di opere commerciali¹⁹,

¹⁷ Non ci si sofferma sul Cervantes e il Príncipe de Asturias, peraltro importantissimi, perché sono riconoscimenti alla carriera che rispondono a meccanismi diversi.

¹⁸ La dotazione dei premi letterari è in realtà una specie di anticipo per l'acquisizione dei diritti sull'opera selezionata dalla giuria.

¹⁹ Non sono mancati però nel corso della storia del Planeta nomi e opere di spessore: Ana María Matute e Ignacio Aldecoa (vincitrice e finalista nel 1954), Ramón J. Sender e Manuel Scorza (vincitore e finalista nel 1969), Juan Marsé (1978), Manuel Vázquez Montalbán (1979),

chiudendo il cerchio generato dallo stupore per le grandi somme, dall'invidia e dalla trepidazione con cui il pubblico avrebbe voluto sfogliare il libro vincitore. La rotta indicata da Lara non muterà con il passare del tempo e il clamore che accompagna il premio seguirà un ritmo *in crescendo*, così come il denaro riservato allo scrittore scelto dalla giuria: nel 1952 la dotazione ammontava a 40.000 pesetas, nel 1976 passerà da 2.000.000 a 4.000.000 di pesetas per poi giungere, nel 1999, a 50.000.000; oggi vengono offerti 601.000 euro, a cui vanno sommati i 150.250 euro che spettano all'altro finalista. La lungimiranza del fondatore di Planeta ha sortito gli effetti desiderati: «Los libros que lo han obtenido desde su primera convocatoria en 1952 han vendido más de 27 millones de ejemplares, un promedio superior al medio millón por volumen» (Vila-Sanjuán 2004: 403).

Tali risultati sono possibili solo grazie a una gestione che cura ogni dettaglio: nulla è lasciato al caso, nemmeno il nome dello scrittore che intascherà il cospicuo assegno, nonostante il regolamento preveda che i testi vengano inviati con un titolo differente dall'originale e utilizzando uno pseudonimo, in un tentativo formale di mantenere una facciata di trasparenza. I costi dell'operazione sono faraonici²⁰ e non ci si può permettere di non proclamare un vincitore se la qualità dei testi presentati non dovesse essere eccelsa²¹, oppure premiare uno sconosciuto che ha scritto un libro validissimo ma invendibile. L'editore, da parte sua, cerca di mettere a disposizione dei giurati testi che presentino determinate caratteristiche: una scrittura scorrevole, una storia avvincente e il nome di un autore noto al grande pubblico, spendibile a livello promozionale²².

Perché dunque, nonostante i tremendi costi e i compromessi forzati, si continua a promuovere il premio Planeta? La risposta è ovvia: perché genera guadagni ingenti che, se non vengono direttamente dal concorso, entrano nelle casse del gruppo dalla porta di servizio del ritorno d'immagine. Si investe una cifra esorbitante affinché il marchio Planeta riechegg

Gonzalo Torrente Ballester (1988), Soledad Puértolas (1989), Antonio Muñoz Molina (1991), Mario Vargas Llosa (1993), Camilo José Cela (1994), Alfredo Bryce Echenique (2002), Antonio Skármeta (2003), Álvaro Pombo (2006), Juan José Millás (2007).

²⁰ «En una convocatoria normal, anterior a la especialmente vistosa del cincuentenario que se celebró el año 2001, organizar un Planeta costaba cerca de cien millones de pesetas.» (Vila-Sanjuán 2004: 431).

²¹ L'obbligo di dichiarare un vincitore è previsto espressamente dal regolamento del bando – la norma è stata accolta anche da Alfaguara –, con l'intenzione di preservare il premio da qualsiasi decadimento, soprattutto a livello mediatico.

²² «Lo que más ha llegado a hacer Planeta desde los años 70 hasta el presente es la siguiente oferta. A algunos autores les hemos dicho: "Mira, nos interesa tu libro y te lo contratamos. Te pagamos un determinado dinero y, como cláusula del contrato, tú te comprometes a presentarte al premio Planeta. Si ganas el premio, estupendo, porque el importe del premio es tanto o más que lo que tienes de anticipo. Y si no lo ganas te garantizamos la discreción y entonces se aplica el contrato como ocurriría con un libro normal".» (Vila-Sanjuán 2004: 405).

nell'ipnotico *tam tam* mediatico e si trasformi per il compratore in un mantra da sciorinare in libreria. Non sorprende che Echevarría (2005: 318) se la prenda proprio con i *mass media* che, con la loro avidità di notizie, fomentano l'allestimento di scenari fastosi, favorendo così il diluirsi dell'essenza letteraria nella scialba vacuità consumista²³, e contribuiscono a consolidare una tradizione di concorsi commerciali che non invita alla sperimentazione narrativa. Planeta però, insiste nella sua politica. Sono sorti così, come se si trattasse di satelliti intrappolati dalla forza di gravità del gruppo della famiglia Lara, riconoscimenti minori, ma dotati comunque di una certa importanza. Tra questi figura il premio Ateneo de Sevilla, indetto nel 1968 e a sovvenzione mista: da una parte la casa editrice e dall'altra l'omonima istituzione sivigliana. Dal 1996 Planeta però, a causa di alcuni dissapori, ha ritirato il suo appoggio – rilevato dal gruppo Anaya – e ha dato vita, sempre nel capoluogo andaluso, al premio Fernando Lara, in ricordo del figlio minore di José Manuel Lara Hernández. La giuria del Fernando Lara è composta da editori e la dotazione non va allo scrittore vincitore, ma viene investita nella promozione del libro selezionato. Vale la pena, infine, ricordare il premio Azorín, convocato in collaborazione con il municipio di Alicante.

2.2.2. STELLE E BUCHI NERI

Nell'affollato cielo dei *certamina* letterari ve ne sono alcuni che brillano – o hanno brillato – intensamente, nonostante non possiedano le dimensioni né il *glamour* del Planeta. Senza ombra di dubbio il Nadal – fondato nel 1944 dall'editore di Destino, Josep Vergés – per la sua storia, contraddistinta da intuizioni felicissime e cantonate imbarazzanti, è uno dei premi più conosciuti in Spagna oltre a essere stato il primo a sorgere dai calcinacci fisici e culturali degli anni successivi alla guerra civile. L'obiettivo del Nadal era scoprire nuovi talenti, in un tentativo encomiabile di introdurre il germe di una letteratura nuova nella terra desolata della dittatura franchista. Per il vincitore sono previste la pubblicazione del libro e una discreta somma di denaro, passata dalle 5.000 pesetas del 6 gennaio 1945 ai 18.000 euro di oggi. Si tratta di cifre consistenti, ma non roboanti come quelle del Planeta e infatti, insistendo sul divario tra la pacchianeria altisonante della casa editrice rivale e la sobrietà forzata di Destino, gli organizzatori del Nadal hanno cercato di fondare la credibilità del loro concorso.

²³ «È del resto curioso vedere come, in letteratura, il sistema dei premi letterari, correntemente biasimato per la sua decrepitezza accademica [...] ha ritrovato una vitalità sorprendente adattandosi al ciclo funzionale della cultura moderna. La loro regolarità, in altri tempi assurda, ridiviene compatibile col riciclaggio congiunturale [...]. Un tempo segnalavano un libro alla posterità ed era grottesco; oggi segnalano un libro all'attualità ed è efficace.» (Baudrillard 2010: 111).

Durante i primi tempi, contribuirono a rafforzare il prestigio del premio anche i nomi dei vincitori – Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ana María Matute e Rafael Sánchez Ferlosio –, che ben presto si sarebbero dimostrati narratori di razza. Però, proprio a causa di una linea improntata all'onestà intellettuale, negli anni '80, si arrivò a premiare autori mediocri – Juan Ramón Zaragoza, Carmen Gómez Ojea, Salvador García Aguilar o José Luis de Tomás García –. Questo sfasamento qualitativo costò molto in termini di immagine, tanto che quando nel 1986 Josep Vergés cederà la sua quota di azioni in Destino (il 50%) a Julián Viñuales, si assisterà a uno strappo con il passato e si sceglierà di premiare scrittori piuttosto noti, in grado di favorire le vendite: quello stesso anno verrà proclamato vincitore Manuel Vicent con *Balada de Caín* e nel 1988 Juan Pedro Aparicio con *Retratos de ambigü*. La nuova impostazione, in equilibrio tra qualità letteraria e vocazione mercantile, si rafforzerà con l'entrata del gruppo Planeta – il quale aveva comprato da Viñuales il pacchetto di azioni possedute da Vergés –. Nella prima metà degli anni '90 gli autori di punta scelti sono Juan José Millás (1990), Alejandro Gándara (1992), il filosofo Rafael Argullol e Rosa Regás (1994). Il clamoroso successo di pubblico ottenuto da José Ángel Mañas – 60000 copie vendute in un anno (Padilla 1999: 8) –, finalista nel 1994, spinge la casa editrice Destino a provare un ritorno alle origini e a scommettere su giovani autori esordienti.

A volte però la nostalgia da bolero risulta, oltre che rischiosa, anacronistica. L'operazione non ebbe successo, salvo nel caso del libro *Matando dinosaurios con tirachinas* di Pedro Maestre, e si elaborò una strategia più cauta: nel 1998 si concesse il Nadal a Lucía Etxebarria, autrice poco più che trentenne, in qualche modo affine alla giovane narrativa degli anni '90, ma dalle potenzialità commerciali già rodute – 35.000 copie vendute con il romanzo *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, pubblicato da Plaza & Janés (Vila-Sanjuán 2004: 437) –; nel 1999 si preferì invece un autore che godeva di una solida reputazione letteraria, Gustavo Martín Garzo. Nel corso degli ultimi anni il Nadal ha provato a trovare la giusta alchimia partendo da quelle basi, dosando con accortezza la gioventù dello scrittore e l'intelligenza della prosa, come testimonia l'elenco di alcuni dei recenti vincitori: Lorenzo Silva (2000), Ángela Vallvey (2002), Andrés Trapiello (2003), Pedro Zarraluki (2005), Eduardo Lago (2006), Felipe Benítez Reyes (2007), Francisco Casavella (2008).

Astri minori rispetto al premio ideato da Vergés, ma rischiarati dal carisma degli editori o dal prestigio delle case editrici che li hanno patrocinati, sono il Biblioteca Breve, l'Herralde e La Sonrisa Vertical.

Il Biblioteca Breve era nato nel 1958 dall'entusiasmo di Carlos Barral, con l'intenzione di scovare giovani scrittori dotati di una prosa colta e innovativa e, in effetti, fino a che non lo si abolì nel 1972, i nomi degli autori premiati rispecchiarono tali criteri di qualità: Luis Goytisolo (1958), Juan García Hor-

telano (1959), Mario Vargas Llosa (1962), Guillermo Cabrera Infante (1964), Juan Marsé (1965), Carlos Fuentes (1967) e Juan Benet (1969), ecc. Nel 1999, Seix Barral – sotto l’egida di Planeta da ormai diciassette anni – ha deciso di rilanciare il Biblioteca Breve con una dotazione di 30.000 euro e il vincitore è stato il messicano Jorge Volpi, forse l’ultimo tributo alla raffinatezza del poeta-editore dalla barba luciferina, perché in seguito la lista degli scrittori scelti inizierà a essere intaccata dal tarlo degli interessi commerciali: Elvira Lindo (2005), Gioconda Belli (2008) e Clara Usón (2009); a metà strada tra necessità di cassa e finezza letteraria si pongono invece Juan Bonilla (2003), Luisa Castro (2006) e Juan Manuel de Prada (2007).

L’Herralde risale al 1983, quando anche il proprietario di Anagrama si adeguò al sistema dei premi, sempre però con un occhio di riguardo per la qualità e l’originalità della ricerca letteraria. Tra i vincitori non è raro trovare nomi di culto delle lettere castigliane, esponenti di un mondo in cui la pagina è un origami, un fiore di carta nato dall’eleganza e dall’abilità delle dita: Álvaro Pombo (1983), Sergio Pitol (1984), Javier Marías (1986), Félix de Azúa (1987), Miguel Sánchez-Ostiz (1989), Paloma Díaz-Mas (1992), Pedro Zarraluki (1994), Roberto Bolaño (1998), Enrique Vila-Matas (2002), ecc. Attualmente il concorso prevede una dotazione di 18.000 euro.

Il premio La Sonrisa Vertical, concesso dalla casa editrice Tusquets e limitato alla narrativa erotica, nacque nel 1977 e svolse un ruolo importante di emancipazione culturale e sessuale negli anni della Transizione, riuscendo a unire tra i suoi requisiti capacità di affabulazione e scioltezza nel maneggiare situazioni piccanti. Nel 2005, dopo quasi trent’anni di vita e con una dotazione che era passata dalle 500.000 pesetas ai 25.000 euro, Tusquets ha sospeso il *certamen*, sostituendolo con il generico premio Tusquets Editores de Novela – la giuria è rimasta invariata e al vincitore spettano 20.000 euro –, che però stenta ad affermarsi dal momento che per ben due volte in poco tempo, al suo esordio e nel 2008, non è stato possibile dichiarare un vincitore a causa del livello insoddisfacente dei testi presentati.

Oltre a questi *certamina* legati a case editrici ‘minori’ ma provviste di una solida tradizione, vi sono concorsi indetti da gruppi editoriali importanti che si sono rivelati dei buchi neri a livello economico perché, senza una preparazione e un capitale adeguati, hanno provato a competere con il Planeta, imitandone i meccanismi.

L’Internacional de Novela Plaza & Janés è stato il primo a sfidare l’oliato congegno della famiglia Lara. Venne indetto nel 1984 e si rivolgeva apertamente a tutti gli autori di lingua castigliana – saggiava così la permeabilità del mercato latinoamericano –, offrendo al vincitore 5.000.000 di pesetas. Non solo si partì con una cifra piuttosto alta, ma si tentò di eguagliare lo sfarzo del Planeta con cerimonie capaci di attrarre l’attenzione dei *media*, insufficienti però a dare lustro a un premio che qualitativamente sembrava

condannato alla mediocrità (Vila-Sanjuán 2004: 445). Si riuscì poi ad alzare un po' il livello e nel 1987 lo vincerà Néstor Luján, al quale succederà José María Caballero Bonald. Per attirare ancor più l'attenzione, nel 1989, si raddoppiò la somma spettante all'autore del miglior libro presentato. Il premio indetto da Plaza & Janés però, non spiccherà mai il volo: nonostante il susseguirsi di autori di un certo spessore – Jesús Ferrero (1990), José María Guelbenzu (1991) –, le vendite saranno inferiori alle aspettative e alle grandi tirature (80.000 esemplari) previste dal regolamento del concorso. Il 1992 registrerà l'ultimo disperato tentativo del gruppo editoriale per mantenere in vita il premio: concederlo, dopo aver stretto accordi previ, ad Andrés Trapiello (Vila-Sanjuán 2004: 446). L'anno successivo non si riuscirà a scovare tra le opere inviate una che spicchi sulle altre e l'assegno milionario non verrà consegnato: l'agonia del Plaza & Janés è ormai irreversibile e i responsabili editoriali, all'epoca Hans Von Freyberg ed Enrique Murillo, decidono di sopprimerlo. Per compensare l'insuccesso del concorso, Plaza & Janés proverà a rilanciare l'idea su piccola scala, ideando, in collaborazione con la città di Bilbao, il Premio de Novela El Sitio, vinto, nel 1993, da Ray Loriga con il libro *Héroes*.

Un premio che continua a sopravvivere tra mille difficoltà è quello bandito da Alfaguara, aperto a qualsiasi romanzo inedito scritto in lingua castigliana e che prevede una dotazione di 175.000 dollari (129.000 euro). La casa editrice punta soprattutto a conquistare il mercato dell'America Latina e per rendersene conto basta scorrere la lista dei vincitori²⁴. La politica editoriale dell'impresa marca poi le scelte della giuria, indirizzandola in genere verso romanzi di facile lettura adatti ai gusti del grande pubblico – anche se, ultimamente, sembra prevalere la volontà di saggiare sentieri letterari più impegnativi –; eppure Alfaguara fatica a ritagliarsi uno spazio importante nel mercato dei libri divenuti best-sellers grazie allo strepito mediatico dei *certamina*.

Va infine citato l'altrettanto recente concorso organizzato dalla casa editrice Espasa-Calpe – la quale, non va dimenticato, è nell'orbita del gruppo Planeta, ma gode di una certa libertà di manovra – con l'appoggio dei grandi magazzini El Corte Inglés. La prima edizione del premio Primavera è stata celebrata nel 1997 e la dotazione di 25.000.000 di pesetas era finita tra le mani di Rosa Montero grazie al romanzo *La hija del caníbal*. La strada intrapresa da Espasa-Calpe sembrava lastricata d'oro perché il testo della Montero venderà 250.000 copie, diventando «la novela contemporánea más vendida de Espasa Calpe en la época democrática» (Vila-Sanjuán 2004: 447). Negli anni seguenti però, il successo ottenuto con *La hija del caníbal* non si

²⁴ Eliseo Alberto e Sergio Ramírez (1998), Elena Poniatowska (2001), Tomás Eloy Martínez (2002), Xavier Velasco (2003), Laura Restrepo (2004), Graciela Montes ed Ema Wolf (2005), Santiago Roncagliolo (2006), Antonio Orlando Rodríguez (2008), Andrés Neuman (2009), Hernán Rivera Letelier (2010), Juan Gabriel Vásquez (2011) e Leopoldo Brizuela (2012).

ripeterà e le spese²⁵ supereranno di gran lunga i benefici derivanti dalle vendite. Il rompicapo non appariva di facile soluzione e alla fine si ricorse a un espediente di comprovata efficacia: concedere il premio a un autore abituato a frequentare le zone alte delle classifiche dei titoli più venduti. Nel 2002 Lucía Etxebarría, con *De todo lo visible y lo invisible*, venderà più di 150.000 copie del suo testo. Si persevererà poi su questa linea, riducendo al minimo i margini di insuccesso grazie a nomi altisonanti o comunque noti – Juan José Millás (2002), Juan Manuel de Prada (2003), Lorenzo Silva (2004), José Ovejero (2005), Luis Sepúlveda (2009) – oppure favorendo autori di opere spiccatamente commerciali – Fernando Marías (2010), Raúl del Pozo (2011) –.

Il rischio implicito nell'optare per queste soluzioni di comodo è quello di eclissare il versante letterario di un premio che, in teoria, dovrebbe essere foriero di nuovi scrittori e di azzardi tecnici, stilistici o argomentativi. Si impoverisce così il panorama narrativo, favorendo il sorgere, soprattutto tra le nuove leve, di 'opere da concorso' e si concede visibilità alla solita ristretta cerchia d'autori già affermati, atrofizzando le giovani penne. D'altronde non c'è da stupirsi: se si vuole vendere un prodotto è bene affidarsi a un personaggio famoso e, se si tratta di piazzare un libro, le cose si complicano ancor di più giacché, come ricorda l'editore Constantino Bértolo (1997: 9) «la tirada media de un autor joven son dos mil ejemplares y es muy difícil venderlos».

2.3. GIOVANI AUTORI E MERCATO: LO SNODO DEGLI ANNI '90

Buona parte degli autori nati nella seconda metà degli anni '60 si trovò invischiata nella corsa al best-seller appena descritta. Sono la prima generazione spagnola soggetta, sin dal loro esordio letterario, alle dure leggi di un mercato che concede una sola possibilità di avere successo e condanna a rimanere nell'ombra – rischiarata di tanto in tanto da qualche apprezzamento critico –, chi non conquista fin da subito un vasto seguito di lettori (Molinero 2005: 302). Loriga, Mañas, Maestre, Prado, Etxebarría, ecc. si affacciarono sulla scena letteraria come i portavoce della gioventù dell'epoca, traendo ispirazione dalla vita di tutti i giorni e dai molteplici stimoli che offriva un universo sempre più legato alla multimedialità, in cui parola scritta, immagine e suono acuiavano i sensi dell'individuo e lo abituavano a vivere in una realtà complessa contraddistinta da un sistema di referenti che andava ben oltre la semplice pagina stampata (Sanz Villanueva 1996a: 4). Ecco dunque che le loro opere apparivano congeniali per un vasto pubblico che normalmente non comprava libri (Ortega 1996: 30).

²⁵ Nel frattempo, la dotazione aveva raggiunto i 30.000.000 di pesetas. Oggi ammonta a 200.000 euro riservati al vincitore e 30.000 destinati all'autore dell'altro libro finalista.

Nel 1992, Loriga pubblica *Lo peor de todo* con l'appoggio della casa editrice Debate – all'epoca indipendente – perché il responsabile editoriale d'allora, Constantino Bértolo, aveva intravisto tra le righe del testo il dischiudersi di un universo giovanile non ancora sondato²⁶. Il libro non vende molto, ma non passa indifferente sotto lo sguardo della critica, inoltre Loriga, con i capelli lunghi, i tatuaggi che gli coprono le braccia, l'Harley Davidson e la sua aria da duro, appare un personaggio capace di attirare l'attenzione su di sé. In effetti, con l'aiuto dei *media* e con il sostegno di Plaza & Janés, un gruppo editoriale in grado di toccare i tasti giusti per promuovere il libro, *Héroes*, il suo secondo romanzo, raggiunge in poco tempo le 100.000 copie vendute (Padilla 1999: 8). L'anno seguente scoppia il caso Mañas: *Historias del Kronen*, manoscritto dichiarato finalista al Nadal, non gode del favore della critica, ma a livello commerciale è un successo strepitoso. In dodici mesi vende 60.000 esemplari e la trasposizione cinematografica, opera del regista Montxo Armendáriz, contribuisce a diffondere su vasta scala l'idea di una gioventù irrequieta e dannata. I conseguenti dibattiti generarono poi una cornice esistenziale che invitava un buon numero di giovani spagnoli a identificarsi con quel modello negativo perché spingeva all'estremo il loro disagio (Navarro Martínez 2008: 260-261). A ciò va sommato il fatto che la letteratura iberica negli anni '90 si stesse definitivamente lasciando alle spalle il complesso di inferiorità che fino ad allora l'aveva spinta a guardare con ammirazione altre culture e tra i lettori stava prendendo piede un certo orgoglio campanilistico²⁷.

La possibilità di conquistare un nuovo pubblico in grado di convertirsi in un'inattesa fonte di introiti risultò essere una tentazione troppo forte per le case editrici, tanto che queste diedero inizio a una parossistica ricerca di prosatori autoctoni giovani o giovanissimi capaci di generare, e al tempo stesso di soddisfare, una domanda consistente. Prese forma così l'etichetta 'Generazione X', un vasto calderone in cui finirono vari scrittori: l'importante non era offrire un prodotto di qualità, ma cavalcare la moda del momento e si arrivò a porre sullo stesso piano autori con un solido progetto letterario, o con indubbie potenzialità, e scribacchini, creando fenomeni generazionali discutibili. Quella che poteva essere una ricerca spontanea della propria dimensione sulla pagina, si trasformò in una faccenda di copie vendute e classifiche.

²⁶ «Cuando me llegó el manuscrito aprecié dos cosas: una, el valor del discurso literario. [...] Y lo más relevante: por primera vez tomaba la palabra una juventud que no era la del 68 y cuyo discurso ya no tenía los mismos imaginarios ni las mismas preocupaciones.» (Ribas-Campaña 1999: 47).

²⁷ «El cambio lo ha conducido un fenómeno que considero decisivo en la evolución de la edición en nuestro país: el progresivo interés del lector español por las novelas españolas. [...] Hoy [...] los editores se disputan a cualquier autor español por el mero hecho de serlo, los lectores tienen sed de historias escritas por compatriotas, los novelistas españoles ocupan preferentemente las listas de libros más vendidos.» (Guelbenzu 1998: 40).

In quegli anni inoltre si stavano affacciando sulla scena letteraria spagnola altri due giovani autori, visceralmente legati a un'idea 'classica' del mestiere di scrivere: Juan Bonilla e Juan Manuel de Prada. Il primo aveva pubblicato nel 1994, grazie alla casa editrice indipendente Pre-Textos, una *plaquette* di poesie – *Partes de guerra* – e una raccolta di narrazioni bizzarre, marcate da una netta impronta metaletteraria – *El que apaga la luz* –, ben accolta dalla critica e dai lettori; mentre Prada, nel 1995, aveva fatto irruzione nel mondo delle lettere con un libriccino di prose poetiche in stile ramoniano dal titolo provocatorio, *Coños*, seguito a breve distanza dall'antologia di racconti *El silencio del patinador*. Questi esordi crearono un'aspettativa attorno ai due scrittori, soprattutto perché entrambi avevano annunciato di avere fra le mani un romanzo che avrebbero terminato di lì a poco, e le case editrici cominciarono un'asta per assicurarsi le loro opere future. Bonilla ricevette un'allettante proposta da parte di Ediciones B²⁸, con un lauto anticipo e un contratto che prevedeva la stesura di altri due libri, e ovviamente accettò. Prada invece, saprà resistere alle sirene di Planeta e di Plaza & Janés e rimarrà fedele a Valdemar per un senso di riconoscenza nei confronti della prima casa editrice che aveva creduto in lui (Bueres 1996: 35). *Las máscaras del héroe* verrà dato alle stampe nel 1996, ma l'anno successivo l'autore non si sottrarrà agli artigli dei grandi gruppi editoriali e si presenterà al premio Planeta, vincendolo, a soli ventisei anni, con *La tempestad*.

D'altronde, si è già accennato al fatto che uno dei mezzi sfruttati per promuovere scrittori giovanissimi era quello di concedere loro premi letterari prestigiosi, in modo tale che la gloria raggiunta in tempi sorprendenti funzionasse da cassa di risonanza e facesse impennare le vendite. È il caso anche dell'allicantino Pedro Maestre, autore sconosciuto che, dopo aver ottenuto il Nadal nel 1996, vedrà il suo libro, *Matando dinosaurios con tirachinas*, resistere per ben nove settimane nelle classifiche dei titoli più venduti. Sempre nel 1996, Lucía Etxebarria riscuote un buon successo di pubblico con *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* e, due anni più tardi, vince il Nadal con *Beatriz y los cuerpos celestes*. Nel decennio in questione si assiste a un vero e proprio boom di giovani che godono di riconoscimenti di un certo peso: Martín Casariego (Madrid, 1962), premio Tigre Juan, nel 1993, con *¡Qué te voy a contar!*; Ismael Grasa (Huesca, 1968), finalista del premio Herralde e vincitore del Tigre Juan nel 1994 con *De Madrid al cielo*; Pedro Ugarte (Bilbao, 1963), finalista del premio Herralde nel 1996 con *Los cuerpos de las nadadoras*; Antonio Álamo (Córdoba, 1964), premio Lengua de Trapo 1996 con *Breve historia de la inmortalidad*; Tino Pertierra (Gijón, 1964), premio Tigre Juan 1996 con *Los seres heridos*; Felipe Benítez Reyes (Rota, 1960), pre-

²⁸ Proprio Ediciones B, nel 1994, aveva lanciato la versione spagnola del libro di Douglas Coupland *Generación X. Cuentos para una cultura acelerada*.

mio Ateneo de Sevilla 1995 con *Humo*; Luisa María Carrero (Madrid, 1967), premio Juan Pablo Forner e Lengua de Trapo 1997 con *La Cámara de las Maravillas*; Andrés Ibáñez (Madrid, 1961), premio Ojo Crítico 1995 con *La música del mundo*; Belén Gopegui (Madrid, 1963), premio Tigre Juan e premio Iberoamericano Santiago del Nuevo Extremo 1993 con *La escala de los mapas*; Eloy Tizón (Madrid, 1964), finalista, nel 1995, del premio Herralde con *Seda salvaje*; Juana Salabert (Parigi, 1962), finalista del premio Nadal 1996 con *Arde lo que será*; Javier Azpeitia (Madrid, 1962), premio Hammet International 1997 con *Hypnos*; Lorenzo Silva (Madrid, 1966), finalista del premio Nadal 1997 con *La flaqueza del bolchevique* e vincitore del premio Ojo Crítico nel 1998 con *El lejano país de los estanques*; Ignacio García-Valiño (Zaragoza, 1969), finalista del premio Nadal 1998 con *La caricia del escorpión*; ecc.

Questo proliferare di opere premiate, appartenenti a una generazione biologica che occupa un lasso di tempo di dieci anni – dal 1960 al 1970 –, favorisce nell'immaginario collettivo la rappresentazione di una gioventù arrembante che è già protagonista indiscussa del presente (Echevarría 1998: 8). I giovani scrittori sono visibili a livello mediatico e quindi spendibili all'interno del mercato: molti di questi autori, grazie al loro successo, ebbero la possibilità di comparire in televisione e di scrivere con costanza sulle più importanti testate giornalistiche del paese o su riviste letterarie (Montetes Mairal 1999: 29)²⁹. Una presenza stabile tra le pagine dei giornali inoltre, non solo garantisce la possibilità di farsi conoscere da un numero elevato di persone, ma serve anche a porsi in evidenza di fronte alla critica che, in questo modo, si occupa dei soliti noti. Si alimenta così un effetto che si potrebbe paragonare a quello di un disco rigato: le puntine dei critici incidono sempre negli stessi solchi e tale reiterazione determina l'importanza letteraria di uno scrittore di fronte al lettore medio, privato di valide alternative (Mancha 2006: 87).

Oltre a questa visibilità, destinata a un pubblico lettore, ve n'è però un'altra di più ampio respiro che raggiunge anche chi non ha dimestichezza con l'oggetto libro: il cinema. Si è già accennato al film *Historias del Kronen*, rielaborazione dell'omonimo romanzo di Mañas, in grado di inquadrare e al tempo stesso stimolare un fenomeno giovanile, a cui seguirà, nel 1997, la versione cinematografica di un altro volume dell'autore madrileno: *Mensaka*. Quello stesso anno Loriga, dopo aver lavorato con Almodóvar (*Carne Trémula*, 1997), esordiva come regista portando sul grande schermo il testo *Caídos del cielo* con qualche cambio strutturale e un titolo più accattivante: *La pistola de mi hermano*. Nel 1999 Mateo Gil, sceneggiatore che aveva af-

²⁹ I tre autori analizzati all'interno del presente saggio, di fatto, scrivono abitualmente su quotidiani nazionali: Loriga pubblica spesso articoli su «El País», mentre Prada, dal 1995, è una firma fissa dell'«ABC» e Bonilla, concluso un periodo di apprendistato presso «El Diario de Jerez», è approdato a «El Mundo».

finato le proprie tecniche a contatto con Alejandro Amenábar, presenta il suo primo lungometraggio: *Nadie conoce a nadie*, libera trasposizione del romanzo di Juan Bonilla. Sempre nel 1999, Lucía Etxebarria redige, con i registi Alfonso Albacete e David Menkes, la sceneggiatura di *Sobreviviré*; esperienza che ripeterà nel 2001 con *I love you baby* e *La mujer de mi vida* (in collaborazione con José Luis Acosta); non va poi dimenticato che Miguel Santesmanes, proprio in quel periodo, aveva girato una versione cinematografica di *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*. Il 10 maggio 2004, è stata invece presentata *La tempestad*, una superproduzione internazionale che ha trasformato le disavventure di carta di Alejandro Ballesteros, protagonista dell'omonimo testo di Prada, in azioni in technicolor.

Quasi tutti questi film, inoltre, hanno in comune l'oculatezza con cui è stato selezionato il cast. Si è sempre cercato – tranne nel caso di *La tempestad*, opera slegata dal clima di euforia giovanile degli anni '90 – di scritturare attori o attrici che fossero icone giovanili del momento: si rafforzava così l'impressione di una cultura in cui la gioventù era un valore aggiunto e si aprivano nuove possibilità non solo per chi maneggiava la penna, ma anche per registi esordienti o interpreti alle prese con i primi ruoli importanti. La Spagna in quel momento rispecchiava nel campo delle arti la sua situazione sociale: era un paese di giovani³⁰. Tra i nomi celebri del cinema spagnolo c'è solo l'imbarazzo della scelta: Juan Diego Botto, a soli diciannove anni, è Carlos, il protagonista di *Historias del Kronen*, e reciterà anche in *Sobreviviré*; in *Mensaka* compaiono Gustavo Salmerón, Tristán Ulloa, Laia Marull e Guillermo Toledo; nel cast di *Nadie conoce a nadie* sono presenti figure del calibro di Eduardo Noriega, Jordi Mollà, Paz Vega e Natalia Verbeke³¹.

Un tale boom non poteva passare sotto silenzio ed ecco che la presenza di un'arte giovane si impose, generando fiumi d'inchiostro e accanite discussioni. Lo slancio e l'apparente unità conferiti dal mercato a quello che, fuori dalle leggi della domanda e dell'offerta, sarebbe stato solo un periodo di formazione di ogni singolo autore, provocò uno sbandamento critico e il montare di un'onda mediatica difficilmente arrestabile: sotto la superficie increspata dell'oceano del capitale le correnti letterarie persero la bussola e le intenzioni di ogni scrittore naufragarono contro il monolito del termine 'generazione', estrema *ratio* arginatrice del caos, ditale che ha la pretesa di racchiudere nel suo spazio ridotto le acque irrequiete della letteratura.

³⁰ «As Spain's youth population is, at 24.44 per cent of the total population, the highest, proportionately, in the UE.» (Allison 2000: 266).

³¹ Il caso di quest'ultima giovane attrice è singolare, dal momento che è presente in altri due lungometraggi citati: *Historias del Kronen* e *La tempestad*.

3.

NESSUNO CONOSCE NESSUNO: LA 'GENERACIÓN X'

La critica, riguardo all'opportunità o meno di considerare i giovani autori degli anni '90 come una generazione, si è mostrata arroccata su posizioni classiche oppure si è svincolata da qualsiasi dibattito liquidando il fenomeno come una montatura mediatica fomentata dall'industria culturale. Il nodo della questione si sposterebbe dunque dall'ambito delle lettere a quello della sociologia, rendendo in teoria superfluo qualsiasi dibattito inerente al concetto di generazione letteraria, eppure, per avere un quadro chiaro del panorama è bene tracciare una visione d'insieme perché la lunga ombra di Ortega si estende, sorprendentemente, oltre oceano e intacca l'approccio critico di Henseler e Pope, i quali incespicano in una contraddizione evidente poiché ricorrono a concetti orteguiani, come il riflettere lo spirito di un'epoca (2007: XIV) o l'esistenza di generazioni fedeli a se stesse o infedeli ai principi di rinnovamento che dovrebbero incarnare (*Ibidem*), per poi tradirli restringendo prima il campo d'analisi alla letteratura e in seguito creando una generazione scissa (XII), idea ripudiata da Ortega e sostenuta invece da Petersen (1984: 159). Sempre nello stesso volume, Ortega y Gasset viene chiamato in causa per smentire che la 'Generación X' sia di fatto una generazione (Martín Cabrera 2007: 78). L'idea di contrasto generazionale, anch'essa di stampo orteguiano, tenta invece Antonio Orejudo, il quale rifiuta qualunque valore intrinseco all'età di chi scrive e si appella al riconoscimento di un qualsiasi gruppo a partire da un'opportuna distanza storica: «Las generaciones nunca se reconocen a sí mismas, las definen los otros y el paso del tiempo» (Villena-Castilla 1998).

Qualcun altro prova a scovare la possibilità di qualche «contacto vital», una contiguità topografica che, oltre alla vicinanza temporale delle rispettive date di nascita, potrebbe riunire questa miriade di scrittori al riparo della ras-

sicurante architettura generazionale¹. Mancha, pur indicando un luogo preciso di ritrovo per alcuni di questi autori – il bar madrileni La Guillotina –, è abile nel dare rilievo alla disorganicità della presunta ‘Generación X’, mettendo in evidenza le crepe che incrinano la superficie del quadro generazionale:

este grupo no es un conjunto de personas con un proyecto creativo común, con un manifiesto de por medio [...]. Sí puede existir, por el contrario, cierta solidaridad entre pares, bien por ser recién llegados o bien por compartir los sinsabores de una posición manifiestamente desprestigiada. Incluso frecuentaban ciertos lugares emblemáticos donde se encontraban, como el bar de los Casariego en el centro de Madrid. No obstante, este movimiento o grupo de la joven narrativa supone, más bien, el vórtice de un enfrentamiento entre el campo literario y el campo periodístico y su vinculación con los grupos económicos. (Mancha 2006: 108-109)

Izquierdo (2001: 293-294), sebbene sia cosciente dei limiti imposti dal concetto di generazione, decide di applicare il modello sfruttato da Pedro Salinas nel definire la ‘Generación del 98’. Le labili o inesistenti relazioni personali che intercorrono tra gli scrittori citati, la vaghezza di concetti quali l’«experiencia generacional» (293) e la difficoltà nello stabilire se vi sia una continuità o una rottura rispetto a chi li ha preceduti, causano però un certo imbarazzo, e Izquierdo mutua da Castellet l’aggettivo «novísimos» (294), scevro di implicazioni generazionali. Anche Moreiras Menor (2002: 193) sembra propensa a negare il sussistere di una ‘Generazione X’, attaccando una visione retriva imperniata sul concetto di nazione.

Risulta evidente che ci si trova di fronte a strumenti critici ormai desueti, invalidati da una realtà nuova che sfugge a letture statiche o generalizzanti e invita invece a glissare questi aspetti per concentrarsi sul versante economico della faccenda, poiché l’idea di unità che accompagna questi autori sembra provenire più dallo strepito dei *mass media* e dall’impegno delle case editrici che da un’effettiva comunanza di intenti:

En las últimas fechas, sin embargo, parece ser que los poderes públicos y privados, políticos y económicos, se han propuesto convencer al ciudadano de que la juventud es un valor en sí misma [...]. La literatura no se ha librado del sarampión y el revuelo de los jóvenes ha levantado vendavales económicos en las editoriales. [...] Muy atinados y fidedignos han de ser los estudios de

¹ «Pero, vistos desde fuera, aparecen unos cuantos rasgos comunes. [...] aunque se presentan bajo una infinita variedad de estilos, casi todos nutren sus relatos de historias urbanas de las grandes ciudades donde viven, especialmente Madrid, donde han nacido la mitad de los 38 autores de *Páginas amarillas*.» (Villena-Castilla 1998).

mercado, que son capaces de crear de la nada fenómenos sociales que se propagan como los malos olores. (Santos Alonso 1996b: 25)

Valls (2003: 77) liquida qualsiasi speculazione critica presagendo un futuro oscuro per questi autori che ai suoi occhi sono fugaci meteore destinate a lasciare dietro di sé un'esile scia. Anche Sabas Martín (1997: XI), nell'antologia *Páginas amarillas*, punta il dito contro i *media* e gli editori, artefici, dal suo punto di vista, di un'omologazione forzata di scrittori diversi nel nome di una corrente straniera – quella sorta dal libro *Generation X. Tales for an accelerated culture* di Coupland – che avrebbe permesso alla letteratura iberica di inserirsi appieno in un discorso internazionale votato alla modernità, mentre a livello nazionale avrebbe comportato una forte ripercussione mediatica grazie all'etichetta critica esotica e a una lingua spagnola spogliata dagli orpelli del passato e vestita a nuovo con un lessico contemporaneo. Eppure proprio Martín, scrivendo un prologo a un'antologia che riunisce tra le sue pagine trentotto scrittori nati tra il 1960 e il 1971, contribuisce ad alimentare l'idea che si tratti di un gruppo unitario – al di là delle macrocategorie stilate dal curatore stesso –, fissato da questo libro nella sequenza diacronica della storia delle lettere spagnole come una calcificazione significativa di un determinato modo di scrivere. In sostanza, si stanno creando i presupposti perché si parli di una 'generazione', sostituendo il «contacto vital» con lo sfiorarsi della carta. Buona prova di quanto affermato è che dal 1997 in poi, quando si è scritto a proposito della 'Generación X', non si è potuto fare a meno di citare il volume di Martín, punto di approdo, e al tempo stesso trampolino, di una promozione di giovani autori.

Martínez Navarro concorda a grandi linee con Martín e anche lei chiama in causa il potere dei *mass media*, aggiungendo però fattori nuovi, caratteristici della letteratura e della società contemporanea:

situarnos ante esta serie de reseñas y artículos nos permite apreciar tres hechos fundamentales: [...] existen una serie de novelas dentro y fuera de España que introdujeron algunas novedades de corte similar; [...] el hecho de cierta similitud [...] tanto en literatura como en ámbito social, demuestra la globalización actual [...]; y tercero, la confirmación del poder de los medios de comunicación en la actualidad para crear tendencias. (Martínez Navarro 2008: 34-35)

Oltre all'importanza del libro di Coupland, in qualità di precursore di tendenze future e di catalizzatore dell'attenzione mediatica, è interessante l'accento al ruolo svolto dalla globalizzazione nell'ambito della cultura giovanile degli anni '90, un elemento uniformante che avrebbe favorito il sorgere di risposte artistiche e sociologiche affini in paesi con stili di vita simili (Martínez Navarro 2008: 19). L'affermarsi di un paradigma culturale globale non

va sottovalutato, poiché potrebbe far slittare in secondo piano la necessità di un contatto diretto tra autori, giacché l'orizzonte formativo comune non verrebbe più determinato da discussioni od opinioni condivise, ma dalla capacità dei mezzi di comunicazione di propagare le idee del momento². È però difficile che la continua esposizione a modelli culturali globali dia vita a una generazione letteraria ben definita perché, sebbene sia indiscutibile la loro capacità di influenzare il singolo, ciò avverrà con gradi d'intensità molto distinti che coprono un ampio ventaglio compreso tra la loro completa accettazione o il loro rifiuto. Il concetto di 'generazione' risulta dunque poco maneggevole e offre più perplessità che certezze perché se i parametri scelti sono troppo rigidi e generalizzanti si rischiano un'eccessiva approssimazione e una cecità prospettica, mentre se si adotta una posizione più critica e articolata il sistema generazionale si sbriciola.

Gli scrittori incasellati all'interno della 'Generación X', da parte loro, hanno sempre rivendicato una totale autonomia per sé e la propria opera, riconoscendo qualche analogia soltanto per quanto riguarda alcune tematiche e la loro giovane età. Complice forse il relativismo che permea la contemporaneità, quando nelle interviste utilizzano il termine 'generazione' sembrano voler indicare una vicinanza biologica più che ideologica: nelle loro parole non si nota alcun coinvolgimento emotivo, ma il semplice prendere atto di un fatto tangenziale allo scrivere. Bonilla è stato uno dei pochi che ha provato a occuparsi del tema dall'interno, con un approccio obiettivo, dando forma di articolo – dal significativo titolo *Cada cual por su cuenta* – alle sue riflessioni sull'effettiva esistenza o meno di una generazione di autori nati tra gli anni '60 e '70. Le sue conclusioni sono perentorie: nella maggior parte dei casi si tratta di franchi tiratori che sgomitano tra le trincee del mondo letterario e solo in maniera sporadica si assiste al formarsi di gruppi composti da pochi elementi accomunati dall'entusiasmo per alcune figure letterarie (Bonilla 1996c: 7). Questa visione frammentaria trova riscontro anche negli atti di un congresso tenutosi agli inizi del luglio 1998 a Iria Flavia, a cui erano stati invitati ventisei giovani autori³ con l'intenzione di traccia-

² Se si scorrono alcune opinioni riguardanti buona parte dei romanzi della cosiddetta 'Generación X' ci si accorge che in molti casi si rimprovera agli autori di ricorrere in maniera eccessiva alla violenza. A questo proposito appare di sommo interesse il punto di vista di Vidal-Beneyto (2004: 263): «El producto más mundializable en lo mediático es el de la violencia primaria, porque [...] la violencia es directamente accesible». Suggestiva è anche la teoria di Baudrillard (2010: 212) che vede la violenza come elemento connaturato alla società dell'opulenza: «Il problema più generale in cui si iscrive questa violenza 'senza oggetto' [...] è quello delle contraddizioni fondamentali dell'opulenza [...]. È quello delle molteplici forme di anomia [...] o di anomalia [...] che vanno dalla distruttività (violenza, delinquenza) alla depressività contagiosa [...] passando per le condotte collettive d'evasione».

³ Al congresso parteciparono Antonio Álamo, Lola Beccaría, Gabriela Bustelo, Carlos Castán, Luisa Castro, Javier Cercas, Juan Manuel de Prada, Diego Doncel, Lucía Etxebarria, Óscar Esquivias, Francisco Casavella, Luis García Jambrina, Ignacio García-Valiño, Ismael Grasa, Jo-

re una mappatura condivisa del panorama letterario del momento. Tra le conclusioni emerse dalle giornate di dibattito colpisce la ferma volontà dei partecipanti di svincolarsi da qualsiasi ipotesi generazionale (Conte 1998: 8).

Se dalle affermazioni di carattere generale si passa alle opinioni personali, la melodia portante non cambia. Maestre (2000) vede l'orizzonte letterario dei suoi coetanei frantumarsi a contatto con il prisma dello stile e anche Prada sostiene l'inesistenza di una coscienza generazionale, considerata un residuo del passato, quando ancora erano possibili preoccupazioni estetiche e politiche comuni (Bueres 1996: 37). Quest'ultimo evidenzia inoltre i limiti teorici del concetto di generazione e denuncia le manipolazioni di cui è fatto oggetto dai *media*⁴.

Loriga, come Prada, si smarca da ogni tentativo di catalogazione⁵ e sottolinea che non sono gli autori a formare gruppi generazionali, poiché questi finiscono per esservi inclusi, loro malgrado, da osservatori esterni propensi all'entomologia letteraria (Achiaga 1999). Tali osservatori verranno identificati, a distanza di qualche anno, con le case editrici e i mezzi di comunicazione di massa⁶. Per Loriga però ciò che più conta, al di là di qualsiasi mercificazione o astrazione, è il ruolo centrale di chi scrive. Solo il singolo può sopravvivere al passare degli anni: «las generaciones irrumpen con mucha fuerza pero luego nadie se acuerda del realismo sucio, de la X, del Kronen o de su puta madre. La gente sólo recuerda a los escritores en concreto» (Valencia 2008: 23).

L'accento al tempo non è secondario perché sta alla base del concetto di generazione. È infatti in rapporto al divenire nella Storia che si costruiscono griglie analitiche che dovrebbero servire a evidenziare gli iati fondamentali all'interno della cronologia letteraria. Nel caso della 'Generación X' è facile stabilire i limiti temporali entro cui questo fenomeno matura e si esaurisce. Gli avvenimenti che si potrebbero scegliere per indicare il sorgere di una 'letteratura giovane' sono quattro: 1) la pubblicazione, nel 1990, di *El triunfo*

san Hatero, Begoña Huertas, Gloria Méndez, Toni Montesinos, Antonio Orejudo, Tino Perterra, Blanca Riestra, Hilario J. Rodríguez Gil, Care Santos, Marta Sanz, Lorenzo Silva e Ángela Vallvey.

⁴ «Todo esto de compartimentar la literatura en casillas de adscripción temática o cronológica me parece un juego un tanto memo, inventado antaño por eruditos ociosos, o por grafómanos discretos [...]. Ahora quienes se inventan y dan pábulo a este embeleco de las generaciones son los medios de comunicación de masas.» (Montetes Mairal 1999: 290).

⁵ «Creo que el trabajo de un escritor nunca es situarse en su generación, ese es trabajo de lo que Eliot llamaba la 'crítica historicista'.» (Baños-Rossell 1999: 23).

⁶ «se creó un supuesto movimiento literario en que los autores no tenían en común más que la cercanía de sus fechas de nacimiento, las menciones al *fast food*, la televisión y la música rock, entre otras preocupaciones juveniles [...], una estrategia de marketing orquestada desde el mundo editorial y secundada por la prensa, caló hondo en la percepción de muchos lectores y ha condicionado la recepción de los libros de los autores 'integrantes' de dicha generación y movimiento.» (Salazar 2008: 24).

di Francisco Casavella (Barcelona, 1964) (Bernardell 1996: 39); 2) l'apparizione, nel 1991, del libro di Coupland *Generation X. Tales for an accelerated culture*; 3) l'esordio, nel 1992, di Loriga con *Lo peor de todo*; 4) il successo mediatico riscosso da Mañas con *Historias del Kronen* nel 1994. Il periodo in cui tutto sembra sfilacciarsi e giungere a una conclusione coincide con lo spartiacque tra il XX e il XXI secolo. Nel 1999 «Ajoblanco» titola il numero del mese di maggio *Adiós generación X* e al momento di tirare le somme riguardo al decennio ormai prossimo a perdersi nella distanza del passato tratteggia un nostalgico epitaffio⁷. A deporre un fiore sulla bara della 'Generación X' viene chiamato Loriga, il quale, con il libro *Tokio ya no nos quiere* (1999), si lascia alle spalle lo scapestrato mondo di carta popolato da fragili adolescenti introversi per dedicarsi a sondare i tranelli della memoria. A distanza di un anno, il 20 maggio 2000, Gullón (2000: 25), che fin da subito si era interessato ai giovani narratori degli anni '90, ravvisa nel volume *El loco Wonder* di Cristóbal Ruiz (Malaga, 1966) il rantolo affannoso dell'epigono. I tre momenti di nascita-sviluppo-declino della 'Generación X' si potrebbero dunque racchiudere, utilizzando maglie molto larghe, in un lasso di tempo che occupa dieci anni, dal 1990 al 2000⁸, un intervallo breve e ben delimitato che sembra ammettere, rispetto all'etichetta astratta di 'generazione', un ampio margine di manovra e la possibilità di un approccio pragmatico che aggirerebbe qualsiasi contraddizione di carattere teorico, cogliendo il sostrato culturale comune e, al contempo, mettendo in evidenza le differenze di ogni singolo autore.

Nel decennio degli anni '90 gli scrittori in questione erano ancora alla ricerca di un loro stile e stavano abbozzando la propria traiettoria letteraria e questa, senza dubbio, è una delle ragioni che più ha contribuito a creare una sensazione di uniformità, subito sfruttata dai *media*. Si trattava però di una somiglianza ingannevole sorta all'ombra di una delle caratteristiche cardine della gioventù: lo spirito di emulazione. Gambarte (1996), nella sua puntuale critica contro il metodo generazionale, coglie appieno questo aspetto ed evidenzia il pericolo di considerare un periodo di semplice formazione come una tappa fondante: la penna di un narratore raggiungerà la compiutezza quando svilupperà un piglio personale, solo allora lo si potrà porre

⁷ «Dejamos atrás la X. Puede que aún no tengamos claro eso de la Generación X, que todavía nos aferremos a nuestro escepticismo como un naufrago a su tabla de salvación. Tanto da. Lo que sí es innegable es que, X al margen, hemos compartido algo. Llámalo una manera de pensar o un modo de sentir, si quieres. Y también es innegable que ese algo se desvanece.» (Baños-Rossell 1999: 19).

⁸ Navarro Martínez riporta un'altra periodizzazione che però, a nostro avviso, risulta troppo riduttiva: «De este modo se dio fin en los medios de comunicación a un fenómeno que duró unos años –según los cronistas, se abre, como ya sabemos, con el libro de Coupland y se cierra con *Polaroids of the Death*, otro libro del mismo autor publicado en 1997–». (Navarro Martínez 2008: 32).

in relazione con i suoi coetanei⁹. Avrebbe più senso, dunque, ricorrere al concetto di 'Momento X'¹⁰, come suggerisce Martín Estudillo:

Thus, instead of a 'Generation X', that particular junction of interests could be seen as a passing but significant moment in Spain's recent literary history. 'Moment X', as I will call it, can be roughly identified with the 1990s, as a period when these and few other authors launched their aesthetic responses to the shock of a country. (Estudillo 2007: 235)

Si aggirano così le problematiche e le limitazioni del metodo generazionale e si giunge a una sistematizzazione senza ingabbiare autori e opere, né si è obbligati a ricorrere al sistema dei movimenti o delle correnti letterarie¹¹, mulinelli sempre insidiosi che rischiano di attirare nei loro gorghi scrittori propensi a muoversi sui confini di tali tendenze.

Una volta sgomberato il campo da rigidi impedimenti metodologici, è ora possibile delineare un quadro d'insieme della 'Cultura X' – un'etichetta critica che rispetto al 'Momento X', pur mantenendo costanti i limiti temporali stabiliti, comprende anche il clima culturale degli anni '90 e riassume in sé la complessità di determinati aspetti sociologici e letterari –, per poi affrontare lo studio dei tre autori che saranno oggetto del presente saggio, in modo tale che le loro figure, non più sbalzate su uno sfondo sfocato o lontano, si staglino con le giuste luci e ombre a modellarne i volumi.

⁹ «Superada esa etapa de conmoción y formación, empezarán a surgir los lenguajes propios en aquellos que sean capaces de sobreponerse; en los demás, la conmoción les habrá convertido la capacidad creativa en mera disposición repetitiva. Y ahí se ve uno de los problemas del estudio de la historia por el método generacional: se anula a los primeros, la individualidad, y se prefiere a los segundos, la repetición, lo uniforme.» (Gambarte 1996: 281).

¹⁰ Per quanto riguarda il significato della 'X' utilizzata per definire sia la 'Generación' che il 'Momento' rimandiamo all'articolo di Begin (2007: 15-32), in cui viene tracciata una breve ma esaustiva storia del termine, dalla sua prima apparizione in un libro di fotografie di Robert Capa, fino al romanzo di Douglas Coupland, passando per il gruppo punk di Billy Idol, ecc.

¹¹ Guillermo de Torre assimilava le generazioni ai movimenti e alle correnti letterarie, come per esempio il Rinascimento, il Barocco o il Romanticismo. Vid. Cuadros 2005.

4.

LA 'CULTURA X': SCRIVERE TRA POP E TRADIZIONE

L'analisi della produzione letteraria dei giovani autori degli anni '90, oltre a dover essere inserita in un contesto socio-politico adeguato, deve venire condotta all'interno di un quadro epistemologico in cui appaiano chiari gli strumenti che alle soglie del XXI secolo l'uomo ha a sua disposizione per rapportarsi con la realtà e per interpretarla, un insieme di grimaldelli e leve che non trovano più il loro punto di appoggio solo nella parola scritta – scalzata sia dalla sua trivializzazione sia da un'offerta quanto mai varia di altri sistemi semiotici –, ma che provano a forzare una decodificazione del mondo a partire da fulcri disseminati in tutta l'area delle percezioni.

Non vi è più un centro e per sollevare la cappa che non consente di squadrare un universo poliedrico c'è bisogno di affrontare il problema da angoli differenti, portando all'estremo il soggettivismo già maturato nell'ambito dell'esperienza modernista europea e senza nemmeno più covare l'illusione avanguardista di poter incidere direttamente nelle vicende storiche (Pozuelo Yvancos 2004: 41); si può solo abbozzare una frammentazione progressiva che lasci allo scoperto alcuni spezzoni di un presente impossibile da abbracciare nella sua interezza. Tutto ciò si ripercuote sulla letteratura del periodo preso in esame:

A este propósito me parece muy relacionable con el sesgo de la literatura actual la reivindicación del «nuevo pragmatismo» [...]. La tesis principal de Rorty es que se hace necesario un giro de la epistemología que nos lleve hacia las prácticas sociales como único horizonte especulativo. Se trataría de bajar de las nubes, poner los pies en el suelo y estudiar las acciones situadas en un contexto, pero un contexto no general, sino de interacciones particulares de individuos concretos. (Pozuelo Yvancos 2004: 44-45)

Il concetto di «bajar de las nubes» implica la necessità di sporcarsi le mani in una realtà che va privata di qualsiasi astrazione estetica o snobistica, affrontando a viso aperto le mutazioni, per quanto a volte sgradevoli, verificatesi all'interno della sfera culturale. Per prima cosa va ammesso che la cosiddetta 'alta cultura' – canone etico ed estetico –, è sempre più relegata ad ambiti ristretti, mentre a livello di massa, complici il mercato e le rivoluzioni tecnologiche che hanno dato vita a un sistema comunicativo basato sull'immediatezza del messaggio audiovisivo, si è assistito a un'ibridazione crescente tra 'alta cultura' e 'cultura popolare' (Navajas 2002: 25)¹. Ecco dunque che la cultura diventa più 'digeribile' e spendibile a livello commerciale. Questo suo alleggerirsi di zavorre concettuali comporta un'«industrializzazione» che, oltre a stimolare una produzione massiccia e invasiva di prodotti non sempre di qualità, è destinata a banalizzarne il contenuto e a intaccarne la forma (39). Una volta consumatosi tale ridimensionamento, non sorprende che la parola scritta perda la sua aura di sacralità e si veda costretta a confrontarsi con altri linguaggi che accaparrano l'attenzione del pubblico per la loro maggior flessibilità e facilità di ricezione (Acín 2005: 28). La letteratura così non è più in grado di creare realtà ma, anzi, subisce una realtà minore, quotidiana, e siccome questa è ritenuta inalterabile, può solo cercare di riprodurla passivamente e forse è in tale ambito che si dovrebbe inquadrare il *costumbrismo* o *neorrealismo* che caratterizza buona parte delle opere dei giovani narratori degli anni '90.

Lo sprofondare nelle sabbie mobili di una cultura popolare non va considerato però esclusivamente dalla prospettiva dello svilimento della parola letteraria, poiché, oltre al contatto diretto con la vita reale², si favorisce un suo potenziamento per mezzo di una contaminazione crescente con il cinema, la musica e la televisione. La lingua e gli accorgimenti stilistici a disposizione di chi scrive, divengono più duttili, offrono la possibilità di sperimentare nuove soluzioni. Non si tratta di un giro di boa immediato, ma di cambi che hanno preso forma a poco a poco. Pozuelo Yvancos (2004: 46), al momento di riassumere in cinque punti le caratteristiche essenziali del romanzo postmoderno, pone in cima alla lista l'«heteroglosia y [la] multiplicidad de normas y modelos estéticos» e sottolinea che i restanti aspetti – «Fungibilidad y mercado editorial», «Predominio de la privacidad», «Desconfianza hacia la 'literariedad'», «Carácter metaliterario y subrayado de

¹ Per una trattazione esaustiva di tale tematica rimandiamo al seguente volume: Fernández Porta E., 2009, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice.

² Gullón (1996: 32) rivendica la capacità da parte di alcuni esponenti della 'Generación X' di restituire nei loro testi una visione antiidealista della gioventù madrilená: «[La novela X] Supone también un renovado compromiso con la realidad social, con el mundo tal y como es, no tal y como se supone que es. [...] Diríase que las emociones y los sentimientos fluyen de la vida al texto con menos impedimentos, sin el filtro del buen tono, del decir medido y comedido.»

la convención» (*Ibidem*) – derivano dal primo come se si trattasse di una reazione a catena, poiché la prosa si trasforma in una spugna in grado di assorbire pressoché ogni tendenza e di svincolarsi da qualsiasi norma, trovandosi a competere alla pari con altri linguaggi³.

Secondo Navarro Martínez (2008: 12), la grande novità della proposta narrativa elaborata dagli autori del 'Momento X' è proprio legata all'eteroglossia, rimpolpata dall'introduzione massiva di elementi extraletterari: «yo creo [...] que lo más interesante y novedoso en ella no es tanto el estilo sino la introducción y el tratamiento de tres de las manifestaciones culturales más importantes del siglo XX: el cine, la televisión y la música popular urbana (desde el rock hasta la música electrónica)». Senz'ombra di dubbio questi aspetti appaiono prepotentemente nei libri dei giovani autori, però, a nostro parere, non si tratta di una vera e propria novità, anzi si ravvisa in questa scelta l'intenzione di percorrere un cammino aperto in precedenza, un sentiero che può essere ampliato e può condurre lontano, ma che, in fin dei conti, già si trovava davanti ai loro occhi.

4.1. LA PAGINA BIANCA È UN GRANDE SCHERMO

Per quanto riguarda la continuità nell'ambito dell'attrazione nei confronti del cinema, limitandoci alla contemporaneità e a un ristretto numero di autori, si potrebbero citare i casi di Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Julio Llamazares, Terenci Moix, Javier Marías, Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, ecc.⁴. Nei loro testi è possibile individuare non solo citazioni cinematografiche o allusioni ad attori e attrici, ma anche il ricorrere a tecniche proprie della settima arte che vanno ben oltre il *flashback* o l'ellissi e arrivano a condizionare la descrizione di determinate scene, impostate come se fossero piani messi a fuoco da una macchina da presa.

Già Navajas aveva sottolineato l'importanza capitale che il cinema stava acquisendo negli anni '90 all'interno dell'universo letterario di scrittori legati a un'idea di 'alta cultura' o che comunque godevano del favore della critica più esigente⁵. Questa volontà di avvicinare il romanzo all'immagina-

³ «Todo vale y a todo se entregan los autores, muchas veces conscientes de que su mensaje tendrá igual fungibilidad que aquellos muchos con quienes compete en ese universo de ondas, signos y códigos superpuestos. [...] Pero sobre este rasgo más me interesa subrayar que hay una tal heteroglosia en los fenómenos comunicativos que la literatura y muy especialmente la novela se ha convertido en un mensaje más, en horizontalidad, en una sociedad que ha estetizado los comportamientos comunicativos.» (Pozuelo Yvancos 2004: 46-47).

⁴ A questi autori e al loro rapporto con il cinema dedica un ampio studio Jorge Marí, vid. Marí 2003.

⁵ «En la novela del periodo neomoderno el cine no sólo es un modo estético divergente que influye en lo literario sino que se convierte en un componente central de la textualidad escrita.

rio filmico fino quasi a sovrapporre al grande schermo la pagina bianca di un libro o viceversa è stata spesso rimproverata agli esponenti del *boom* della giovane narrativa (Galiano-Sánchez Magro 1996: 6; Valls 2003: 76). Era difficilissimo però che scrittori formati a stretto contatto con il cinema, non ne subissero il fascino e, anche a livello inconscio, non ne ricalcassero le dinamiche al momento di descrivere la realtà (Martínez Navarro 2008: 97).

L'approccio cinematografico di autori esordienti quali Mañas (*Historias del Kronen*, *Mensaka*, *Sonko 95*, *Ciudad Rayada*), Loriga (*Caídos del cielo*), Prado (*Raro*, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*), Gabriela Bustelo (*Veo Veo*), è sempre stato accostato a povertà espressiva, secchezza della trama e inconsistenza dei dialoghi. Di fatto, è innegabile che le narrazioni in questione appaiano scarnie, tanto da raggiungere in alcuni casi l'anoressia della sceneggiatura, però ciò è dovuto in larga misura ai modelli di riferimento a cui guardano i giovani, molto diversi rispetto a quelli adottati dagli scrittori appartenenti alla vecchia guardia. Nell'immaginario di questi ultimi prevalgono le sequenze in bianco e nero di film che oggi rimandano alla storia del cinema: si tratta, nella maggior parte dei casi, come ricorda Marí (2003: 132), di superproduzioni hollywoodiane che all'epoca delle loro *premières* erano considerate espressione della cultura popolare ma che, con il passare degli anni, si sono trasformati in 'classici'. Erano già in atto, dunque, una globalizzazione – o forse sarebbe meglio parlare di un'americanizzazione – e una 'popolarizzazione', solo che oggi giorno l'ammicco alla cinematografia 'classica' assume la finezza della citazione colta: ci si trova così di fronte a due universi semiotici comunicanti (letteratura e cinema) che occupano lo stesso livello in un'ideale scala di valori culturali.

Le cose cambiano radicalmente se si volge lo sguardo ai lungometraggi che hanno contribuito alla formazione sentimentale degli autori più giovani, infatti sono spesso legati a modelli americani di trasgressione delle regole attraverso una fuga o per mezzo della violenza, oppure si tratta di semplici film d'azione (Fuentes 1997: 67). Il viaggiare senza meta è vissuto da un lato come romantica scoperta e ruvida ricerca di sé, dall'altro è evasione, sfida alle norme di un sistema che guarda con diffidenza chi pratica il nomadismo per convinzione o per noia (Navarro Martínez 2008: 107). La violenza riguarda invece la dimensione privata, psicologica, del singolo. L'uccidere o il torturare attraggono perché sono atti che sembrano situare l'individuo al di fuori del consesso degli esseri umani, mentre, paradossalmente, ciò che accade è l'esatto contrario: con l'accettazione della violenza si diventa parte integrante e integrata della moltitudine ultracompetitiva⁶.

La novela aspira a eliminar las diferencias entre uno y otro medio.» (Navajas 1996: 125).

⁶ «La società dei consumi è, nello stesso tempo, una società della sollecitudine e una società della repressione, una società pacificata e una società violenta. [...] la violenza 'spettacolare' e la

Questi autori sono cresciuti tra scene raccapriccianti e violente del cinema *gore* o d'azione e tra le immagini trasmesse dai telegiornali, prima – a fine anni '80 – della guerra in Libano, poi – a partire dagli anni '90 – del conflitto in Iraq, a cui seguirà l'aspra contesa civile in Ruanda, in parallelo con l'atroce smembramento della Jugoslavia – dal 1990 al 1995 – che ha comportato bombardamenti, massacri e l'efferatezza di una pulizia etnica. Il loro orizzonte visivo è saturo di violenza e si trovano nella situazione ambigua di chi si sente attratto dal sangue – perché non ne prova sulla propria pelle gli effetti – e di chi invece lo soffre come una realtà quotidiana che potrebbe persino anestetizzare il senso di orrore (Moreiras Menor 2000: 139). Arrivano dunque a essere vittime e carnefici, inchiodati a un'impossibilità di raccontare dovuta al collasso del processo di significazione e allora, quando ci si ritrova in una congiuntura che sfugge a qualsiasi logica, ci si può solo rinchiudere in un mutismo ostinato oppure la si può descrivere obiettivamente, soffermandosi sui dettagli più sconvolgenti, un po' sedotti dal fascino perverso del superamento di qualsiasi limite e un po' con la speranza di esorcizzare incubi divenuti reali (Moreiras Menor 2002: 200). Qualcuno vede in quest'oggettività un'esaltazione implicita di valori negativi che merita una secca condanna (Enkvist 2004-2005). Per altri studiosi si tratta invece della riproduzione fedele di una realtà che si commenta da sé e denuncia un determinato stato di cose (Moreiras Menor 2002: 205-206). Ci si ritrova quindi di fronte a dilemmi tanto etici quanto estetici, che danno luogo a risposte contraddittorie. La crudezza dei fatti narrati e l'asepsi cinematografica della prosa impiegata hanno provocato una levata di scudi tra i difensori della letteratura pura che hanno visto in questo impastarsi di cinema e sociologia un più che discutibile mezzo per proporre un ritratto della società degli anni '90⁷.

Rimangono poi i film commerciali o quelli di culto noti al grande pubblico, fabbriche di nuove mitologie. Tra le loro sequenze i giovani narratori possono solo pescare qualche volto che si trasforma in icona generazionale – Bruce Lee, Henry Dean Stanton in *Caídos del cielo* di Loriga (1995: 33-34, 65-66); Mickey Rourke in *Veó Veó* di Bustelo (1996: 9) –, in un rimando fisiologico immediato – Nicholas Cage in *Matando dinosaurios con tirachinas* di Maestre (1996: 156); Charles Laughton in *Nadie conoce a nadie* (Bonilla

pacificazione della vita quotidiana sono omogenee tra loro [...]. Si potrebbe dire che la violenza dei nostri giorni è inoculata nella vita quotidiana a dosi omeopatiche [...] per scongiurare lo spettro della fragilità *reale* di questa vita pacificata.» (Baudrillard 2010: 211).

⁷ «These attempts at criticism notwithstanding, it seems that Mañas and others in his generation imply that the characteristics of that which would normally be considered 'bad art' (parodied in the passages above) may acquire new meaning because they turn out to be the 'bad reality' (*la puta verdad*) that they portray in their works. The question is however, whether these works reproduce bad reality because they are actually trying to parody it or because they are unaware of their inadequacy?» (Smith 2005).

1996b: 38), Juliette Binoche, John Gavin in *Cansados de estar muertos* di Bonilla (1998: 25, 75), Sue Ellen in *Veó Veó* (Bustelo 1996: 61) – oppure in un titolo da citare per delineare rapidamente una situazione⁸. Quest'ultimo espediente permette all'autore di dialogare alla pari con il lettore facendo appello a conoscenze condivise. Così, non solo si raggiunge un'economia verbale che non impoverisce l'azione, ma si dà vita a un gioco di stimolo e risposta giacché i collegamenti intersemiotici presenti nella mente di chi scrive ne attivano, per riflesso, di uguali nella mente di chi legge. Il possedere una coscienza cinematografica invita inoltre a sfruttare il cinema come supporto alla propria prosa, a impossessarsi di alcune sue tecniche 'interne' che dettano il ritmo della narrazione. Navarro Martínez (2008: 108-114) ne segnala cinque: «La técnica fragmentaria», «La simultaneidad de planos», «La visión lineal», «El collage narrativo» e «La técnica del flash-back».

«La técnica fragmentaria» consiste «en la existencia de capítulos que enlazan uno con otros con cualquier pretexto sin que exista mucha relación entre ellos» (108). La studiosa cita i casi di *Caídos del cielo* di Loriga, *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* di Etxebarria, *Raro* di Prado e *Bar* di Caimán Montalbán, ai quali si potrebbero aggiungere almeno *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* e *Alfereces Provisionales* di Maestre, *Veó Veó* e *Planeta hembra* di Bustelo, *Cansados de estar muertos* di Bonilla e *Tocarnos la cara* di Gopegui. I libri *Héroes* di Loriga e *Matando dinosaurios con tirachinas* di Maestre, inclusi da Navarro Martínez in questa lista, obbediscono, a nostro parere, a criteri differenti: il primo è una raccolta di brevi testi a metà strada tra il racconto e la canzone, più vicino quindi al mondo della musica che a quello del cinema; mentre il secondo è un monologo interiore che si frammenta non scandito da sequenze cinematografiche, bensì dagli scarti della mente dell'io narrante.

«La simultaneidad de planos» prende forma nel momento in cui «hay [...] espacios que se narran simultáneamente» (109). Esempi di questa tecnica sono il già citato *Caídos del cielo*, in cui le vicende del narratore, interrogato dalla polizia, si intrecciano con quelle del fratello maggiore in fuga; *Sonko* 95 di Mañas, dove accanto all'apertura di un bar da parte di alcuni giovani si assiste a un'indagine poliziesca per chiarire l'omicidio di una prostituta; *La conquista del aire* di Gopegui, in cui le paure e le frustrazioni di tre amici vengono narrate in contemporanea, sezionando così in tronconi paralleli il loro processo di maturazione attraverso il fallimento.

«La visión lineal» (110) rimanda invece al cinema neorealista italiano o all'omonima corrente letteraria, di cui un ottimo esempio in territorio spa-

⁸ «Ya había visto eso en las películas, uno hace de poli bueno y el otro de poli malo. [...] Como el policía bueno de *Thelma y Louise*, el que hacía Harvey Keitel.» (Loriga 1995: 44). «Eso es, condenar a un inocente. Como en *Falso culpable* de Hitchcock.» (Bonilla 1996b: 99). «Esta vez lo que parecía era Marion en la taberna de *En busca del arca perdida*.» (Bustelo 1996: 78).

gnolo è stato il *Jarama* di Sánchez Ferlosio, non a caso accostato da Vázquez Montalbán (1999: 57) a *Historias del Kronen*. Si tratta di riportare sulla pagina gli avvenimenti secondo una successione lineare, come se la penna fosse una macchina da presa e si limitasse a intrappolare nel proprio obiettivo le immagini e a registrare i dialoghi al naturale, scevri di ogni connotazione letteraria.

Se queste due tecniche possono effettivamente apparire legate all'ambito cinematografico, le altre menzionate destano qualche dubbio. Il concetto di «collage narrativo» (Navarro Martínez 2008: 111) è vago e difficile da circoscrivere. Navarro Martínez prova a dare la seguente definizione: «La presentación de los escenarios, de los personajes y la forma de componer la trama descubren al lector una especie de cuadro en el que destacan el color y la variedad de formas. [...] *Héroes* está compuesta por trozos de prosa poética, surrealista en muchas ocasiones» (*Ibidem*). Qui però non si è di fronte a una tecnica filmica, ma a un *pastiche* letterario e difatti si parla di «prosa», linguaggio proprio di chi scrive e non di chi maneggia una cinepresa. L'amalgama di generi e stili, inoltre, si era già consumato nell'ambito delle avanguardie che avevano rotto qualsiasi compartimento stagno con testi poliedrici frutto di ibridazione e accumulo di immagini bizzarre e distorsioni del linguaggio. Questa visione sfaccettata della realtà, sorta in un'epoca di grandi sconvolgimenti tecnologici e storici, è uno strumento polivalente, funzionale alla rappresentazione della contemporaneità, così disorganica e contraddittoria, tanto che la fusione di tecniche miste e materiali eterogenei sembra essere una costante dell'arte odierna⁹. Lo stesso equivoco potrebbe essere ravvisato anche a proposito della «técnica del *flash-back*» (Navarro Martínez 2008: 112), poiché si tratta di uno strumento talmente frequente nella narrativa che appare azzardato considerarlo come un debito di questa nei confronti del cinema e non viceversa. Più interessante è invece l'idea di un 'ritmo' cinematografico, ossia l'intenzione di piegare la prosa al dettato dell'azione visuale o dell'alterazione psicologica, con accelerazioni e decelerazioni che provano a colmare il divario esistente tra la staticità della parola scritta e l'immediatezza dell'immagine (113). Ancora una volta, dunque, la pagina si configura come uno schermo bianco su cui proiettare una storia che si vorrebbe nitida, senza sprechi d'inchiostro¹⁰.

Negli anni '90 si arriva ad auspicare da parte di alcuni autori – non è il caso di Prada e Bonilla –, una virata verso una letteratura per certi versi

⁹ «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.» (Villar Dégano 1996: 53).

¹⁰ «Lo que destaca con mayor intensidad es precisamente que todo en sus páginas es puro comportamiento, intensa y constante actividad física en detrimento del relato pausado de historias o de construcción de personajes.» (Moreiras Menor 2002: 207).

snaturata, privata di quella morosità che ne è l'ultima essenza. Il piacere contemplativo viene soppiantato dal lampo spontaneo che deve illuminare tutto subito perché sia l'occhio, e non la mente, a percepire¹¹. Non sorprende perciò che da un numero elevato di questi romanzi siano stati tratti lungometraggi: tutto era già predisposto affinché, una volta impugnata la cinepresa, le azioni anchilosate dal bianco e nero della carta e dell'inchiostro prendessero vita e si trasformassero in voci e gesti. In alcuni casi l'aspirazione a fondere il mondo letterario con quello cinematografico è stata così irresistibile che l'autore si è trovato a camminare sul filo che separa queste due arti. Sorge così non solo la figura dello scrittore-sceneggiatore – ibrido già consolidato dal cinema hollywoodiano –, ma anche quella dello scrittore-regista, conseguenza diretta della *forma mentis* di questi narratori, propensi a visualizzare le loro storie con un taglio spiccatamente filmico. Un chiaro esempio è David Trueba (Madrid, 1969), autore quasi mai citato nel *maremagnum* della 'Generación X', sebbene sia venuto alla ribalta negli anni '90 con una narrativa attenta alla realtà giovanile (*Abierto toda la noche*, 1995; *Cuatro amigos*, 1998), caratterizzata da una prosa spigliata e da una comicità istintiva. La sua traiettoria artistica è alquanto ambigua e si snoda tra cinema e letteratura in un equilibrio che pare fragilissimo ma duraturo¹².

In conclusione, si può affermare che la relazione tra cinema e letteratura nei primi testi di questi autori è quasi di simbiosi: si contaminano l'uno con l'altra a tal punto che, come in ogni film che si rispetti, le loro opere arrivano a possedere una colonna sonora che scandisce i tempi.

4.2. LA MUSICA TRA MITOPOIESI E COLONNA SONORA

Un altro elemento extraletterario molto presente nei romanzi pubblicati negli anni '90 da giovani scrittori, è la musica. Loriga, in una delle sue prime interviste, in maniera tanto provocatoria quanto ingenua, aveva dichiarato: «Escribo con la televisión y la música puesta» (Martínez 1993: 34). L'affermazione era suonata lacerante, eppure i riferimenti musicali non

¹¹ «Está Muñoz Molina, que escribe maravillosamente bien pero que no responde a mi concepción de lo que debe ser un escritor. Ese primer párrafo de *El jinete polaco* que dura dos páginas es anacrónico. El lenguaje ha ido evolucionando y tiene que ser más claro, más sintético, más preciso.» (Ribas 1994: 34).

¹² Trueba ha lavorato in qualità di sceneggiatore nei film *Quiero que sea él* (1991), *Amo tu cama rica* (1992) – libero adattamento del romanzo *¡Qué te voy a contar!* di Martín Casariego, altro scrittore emerso nel 'Momento X' –, *Los peores años de nuestra vida* (1994), *Two much* (1995), *La buena vida* (1996), *Perdida Durango* (1997), *La niña de tus ojos* (1998), *Vengo* (2000) e *Balseros* (2002). Si è cimentato nella regia in *La buena vida* (1996), *Obra maestra* (2000), *Soldados de Salamina* (2003) – trasposizione cinematografica dell'omonimo libro di Javier Cercas – e *Bienvenido a casa* (2006).

costituivano una novità assoluta in campo letterario. Altri autori, prima di loro, avevano introdotto tali elementi all'interno delle proprie opere. Ancora una volta tornano a incombere le ombre di Vázquez Montalbán e di Muñoz Molina che, con la loro ricettività, avevano colto le possibilità insite nel binomio letteratura e musica.

Vázquez Montalbán, nel suo recupero nostalgico di un passato recente, aveva trovato nella canzone popolare, oltre che nella gastronomia, una feditura da cui squadrare il divenire di una società spagnola in costante evoluzione. Nei suoi testi risuonano melodie strappate dal vento alle terrazze del Barrio Xino, arie che hanno l'odore brusco di boleri malinconici e di bucato steso al sole, *tangos* che evocano paesi lontani, sonate per pianoforte in cui l'estro di Frederic Mompou trova nella pausa che intercorre tra una nota e l'altra la cifra più vera del sentire. Non va dimenticato inoltre che lo scrittore barcellonese aveva progettato il secondo romanzo della serie Carvalho a partire da una popolarissima canzone composta dal trio León, Valerio e Quiroga, il cui titolo coincide con quello del libro: *Tatuaje* (1974). Aveva poi curato – e ampliato – il volume *Cancionero general del franquismo* in due occasioni (1972 e 2000), dando alle stampe una vera e propria colonna sonora degli anni della dittatura franchista.

Muñoz Molina in *El invierno en Lisboa* (1987) ricorre al ritmo capriccioso del jazz per sbalzare gli ambienti fradici di pioggia in cui si muove Santiago Biralbo, per creare un'atmosfera avvolgente come il fumo di sigaretta che invade un bar immerso nella penombra della sera in un freddo inverno portoghese. La musica non è una presenza accessoria, è materia viva che interagisce e dialoga con la scrittura (Navajas 2002: 103). In *El jinete polaco* (1991) lo scrittore andaluso abbandona le striscianti movenze jazz per abbracciare i ritmi forsennati del rock, il suono si fa più aggressivo e trasgressivo perché diviene simbolo della ribellione al letargo culturale imposto dal franchismo (Steenmeijer 2004: 57). Le stelle del rock evocate e i versi dei componimenti che si fondono con la prosa appartengono agli anni '60 e '70, un periodo di profondi sconvolgimenti politici e ideologici a cui facevano eco la voce cavernosa e triste di Jim Morrison, gli assoli blues e psichedelici di Jimi Hendrix, le grida acute di Jimmy Page assecondate dalle note della chitarra di Robert Plant, il suono metallico e vagamente country dei Creedence Clearwater Revival, ecc., tutti musicisti che oggi appartengono a una mitologia 'canonica', personaggi che furono in grado di fissare nelle loro canzoni il risvegliarsi di una controcultura disobbediente e radicale (Scarlett 2007: 98). L'idea della musica rock come fattore di emancipazione collettiva sembra essere la chiave di lettura adeguata non solo nel caso della narrativa di Muñoz Molina, bensì di tutti quegli autori che per età hanno sentito sulla propria pelle, seppur brevemente, i tentacoli del regime di Franco, come Rosa Montero, Manuel Rivas, Carlos Cañeque o Juan José Millás (Amago

2007: 59-77). L'universo musicale dei giovani scrittori degli anni '90 appare invece, a prima vista, un passatempo edonistico, semplice espressione dello *star system*, oppure si contrae in un'involuzione verso le regioni più profonde dell'io dove le stelle del rock rivestono il ruolo redentore di divinità capaci di carezzare con il loro canto e di proteggere (Scarlett 2007: 109).

Il passaggio però da un rock impegnato a un rock 'commerciale' o intimista non è brusco, ma è frutto dello scorrere del tempo, del succedersi di band dalle caratteristiche diverse e dell'evolversi dell'industria musicale, tutti piccoli tasselli che, se assemblati a dovere, creano un mosaico in cui letteratura, musica e immaginario giovanile tratteggiano sensibilità proprie di ogni epoca. Un possibile anello di congiunzione tra scrittori 'canonici' ed esponenti della 'Cultura X' potrebbe essere Francisco Javier Satué (Madrid, 1961), narratore dalla prosa 'classica', ma costellata di rimandi al mondo del rock and roll e dell'heavy metal, che in uno dei suoi primi libri sembrava anticipare i tratti distintivi dei prosatori che di lì a poco avrebbero iniziato ad affollare il mercato editoriale spagnolo¹³. L'universo musicale-letterario di Satué è legato agli anni '80, i nomi dei musicisti citati rappresentano la transizione dal rock d'avanguardia del periodo '60-'70 al *glam rock* del decennio degli '80: The Cure, AC/DC, Pink Floyd, Iron Maiden, Iggy Pop, Alice Cooper, David Bowie, ecc. Se anteriormente le canzoni contavano solo per il loro messaggio rivoluzionario, ora acquista sempre più importanza l'immagine: capelli cotonati, trucco pesante e vestiti stravaganti sono all'ordine del giorno perché chi suona non è più un artista, ma un'icona mediatica. Da qui deriva il radicale cambio d'ottica tra uno scrittore come Muñoz Molina e un autore come Loriga. Per il primo un cantante rock è una persona che lancia un messaggio di ribellione di cui i giovani devono appropriarsi, mentre per il secondo è una divinità che rivela il senso profondo della vita del singolo: non ci si impossessa più delle parole delle canzoni per fini sociali, ma per somigliare il più possibile al proprio idolo¹⁴. Si tratta di una traiettoria egocentrica che porta a chiamarsi fuori da qualsiasi tipo d'impegno, confortati soltanto dalla presenza lenitiva del suono (Navarro Martínez 2008: 163).

L'età degli scrittori va poi di pari passo con i loro gusti musicali e con la funzione che l'elemento sonoro svolge all'interno della loro opera. Loriga, Prado e Bonilla si pongono a cavallo tra gli anni '80 e '90 e nei loro testi si

¹³ «Éramos jóvenes, quizás pensábamos en exceso y con obsesiva frecuencia en la muerte, no nos asustaban las calaveras, ni los cementerios, y también nos unía la ciudad, tan lejana. [...] Lo que nos rodeaba nos producía repulsión y asco. Nos fascinaba la violencia, mas como un poder silencioso que llenara de misterio y enigmas hasta nuestros más sencillos pensamientos y gestos. Eso no nos impedía lo principal, escuchar música.» (Satué 1988: 100-101).

¹⁴ «Siempre quise ser una estrella del rock and roll. [...] Quería estar solo demasiado tiempo y rodeado de gente demasiado tiempo, quería sentir cierto dolor extraño al que sólo las estrellas del rock and roll están expuestas.» (Loriga 1998: 19).

avvicendano le voci di Bob Dylan, David Bowie, John Lennon, Mick Jagger, Tom Waits, Leonard Cohen, a cui si aggiungono quelle più moderne di Clash, Nirvana e Sonic Youth. Mañas preferisce l'aggressività del punk – The The, Ramones, Clash, ecc. – a cui accosta di tanto in tanto musica più commerciale – R.E.M., Lenny Kravitz, Metallica, ecc. –. Nel caso di Bustelo ed Etxebarria, il rock – Lou Reed, Rolling Stones, ecc. – si fonde con la musica *pop* o *dance* – Prince, Mecano, George Michael, ecc. –. È interessante notare come per Loriga, Prado (*Raro*) o Care Santos (*La muerte de Kurt Cobain*) la musica possieda ancora un valore sentimentale e sia vissuta visceralmente come fabbrica di miti e sogni, mentre per Mañas (1998b: 39-43) si trasforma in un supporto per elaborare una teoria letteraria e per Etxebarria o Bustelo è il più delle volte uno sfondo alle vicende narrate.

L'universo musicale in cui vivono immersi questi autori emerge all'interno delle loro opere seguendo percorsi che obbediscono dunque a intenzioni ben precise:

1. [...] en algunas ocasiones las evocaciones musicales forman como parte de la descripción ambiental, ofreciendo un trasfondo sonoro a una situación narrativa. [...] la música desempeña en estas obras una función paralela a la que tiene en el cine: servir de banda sonora a las novelas.
2. En segundo lugar la música se utiliza como recurso narrativo: como inspiración temática y recurso formal. [...] En este sentido la lírica de las canciones influye en la lírica del texto narrativo. [...] Por otro lado, junto al aspecto temático se halla el de la composición formal.
3. [...] la música sirve como apoyo ideológico y modelo de creación de la obra narrativa.
4. Otro tratamiento de la música es que a veces el autor usa versos de las canciones para expresar lo que piensa o para describir una situación o a una persona.
5. Por último uno de los aspectos que más saltan a la vista del lector es la mitomanía reflejada en muchas de ellas. (Navarro Martínez 2008: 154-155)

Non ci soffermeremo in dettaglio su tali questioni perché lo hanno già fatto con precisione Navarro Martínez (2008: 153-210; 2003b) e Molinaro (2007: 203-215), ma ci limiteremo a porre in risalto un aspetto che segna una netta distinzione tra questi scrittori e quelli che li hanno preceduti, in modo tale da poter comprendere quale sia l'apporto dei giovani narratori degli anni '90 al meticcio tra letteratura e musica.

Di certo appare suggestiva l'idea che le canzoni funzionino come una colonna sonora perché si fonderebbero tre linguaggi difficilmente conciliabili nello spazio bianco della pagina: i rimandi musicali servirebbero infatti

a dar man forte alla soggettività della prosa di fronte all'oggettività dell'immagine, si mette in moto in questo modo un meccanismo che assimila il lettore allo spettatore di un film (Navarro Martínez 2008: 256). Si va dunque oltre il semplice evocare un ritmo per creare un'atmosfera o per sfruttare una linea melodica che faccia da contrappunto alla scrittura – come avveniva in *El invierno en Lisboa* – e si cambia in continuazione il disco perché ogni vicenda abbia lo sfondo sonoro adeguato e chi legge possa cercare nel proprio archivio musicale la chiave di lettura di determinate circostanze. Questo coinvolgimento auditivo era già stato tentato da Satué in *La pasión de los siniestros*, dove prima di alcuni frammenti narrativi l'autore indicava non solo la musica di fondo, ma anche, come se il lettore si trovasse di fronte uno spartito, il modo in cui eseguire il pezzo: «Suenan Diamond Dogs David Bowie» (Satué 1988: 120), «Ráfagas Touch too much AC/DC» (122), «Muy tenue Sons of Fascination Simple Minds» (135), «Repetitivo, Million dollars babies Alice Cooper» (144), ecc.

Nell'ambito della 'Cultura X' i riferimenti musicali divengono però una costante e consentono di approfondire l'esplorazione del territorio sonoro. Si stravolgerebbe così l'idea che questi romanzi si dirigano a un pubblico passivo e si potrebbe porre l'accento su un'interattività che schiude nuove prospettive riguardo alle possibilità di un testo scritto. Navajas (2002: 55) propone addirittura un nuovo modello di lettura che definisce «no lectura o contralectura», incentrato su una visione a trecentosessanta gradi del mondo culturale: «Defino la nueva aproximación como un método paradigmático correlacional. Según este método, el texto debe ser ubicado en un marco significativo múltiple que es transtemporal y multidireccional» (*Ibidem*). Tra autore e lettore non sussiste più una relazione biunivoca: entrambi vivono immersi in un fittissimo viluppo di maglie intertestuali e intersemiotiche, quindi i loro orizzonti percettivi e interpretativi saranno irrimediabilmente condizionati dalla diversità dei messaggi che li circondano (60). Anche Gullón (1996: 32) insiste su questo aspetto innovatore e lo chiama «pararreferencialidad».

In un simile contesto dunque, tra interessi di mercato e timide sperimentazioni dei singoli, si stava compiendo un passo decisivo verso una letteratura aperta alla contaminazione e che oggi guarda con interesse alle potenzialità di Internet. La scrittura, nonostante i retaggi classici che porta con sé e che potrebbero dare un'idea di rigidità, sembra configurarsi come uno degli arnesi più versatili per rapportarsi con la realtà e questa sua capacità di adattamento lascia presagire un futuro solido, sebbene sempre più lontano da qualsiasi ideale di purezza letteraria¹⁵. Seguendo questa linea, e andando

¹⁵ «En la nueva inclusividad y legitimización de la diferencia y la heterogeneidad se encuentra una de las realizaciones del nuevo poder de la literatura, convertida así en un vehículo de recomposición de un discurso cultural menos jerárquico y más incorporativo.» (Navajas 2002: 38-39).

un po' oltre il periodo analizzato, si può vedere un segno di continuità tra la produzione letteraria del decennio dei '90 e ciò che sta avvenendo nell'attualità. Secondo Mora, la narrativa spagnola contemporanea rivela una spiccata sensibilità di fronte alla recente rivoluzione tecnologica e si sta assistendo a un affinarsi degli strumenti di percezione che darebbero vita a un nuovo modo onnicomprensivo di scrivere:

La novela del porvenir, en consecuencia, es tanto o más hija de una nueva percepción (la cibercepción u otra cualquiera que atisbe la nueva *complejidad* de lo contemporáneo) [...]. La disolución de fronteras o la invisibilización de las mismas es una característica de la que hemos denominado la nueva literatura *pangeica* (aquella que, entre otros caracteres, reproduce estructural y miméticamente, las formas expresivas de las nuevas tecnologías: Internet, blog, prensa digital, SMS, etc.), y curiosamente la narrativa española última es una de las literaturas que están a la cabeza de Occidente en la utilización de estos recursos. (Mora 2009)

4.3. TV, PRESENTISMO E INDIVIDUALISMO:

RITRATTO DEL GIOVANE NARRATORE

La televisione, tra le varie influenze extraletterarie, non poteva mancare all'appello e forse è qui dove radica il punto di rottura tra gli autori emersi dai mulinelli della 'Cultura X' e chi li ha preceduti. Loriga sembra avere le idee chiare riguardo al perché la prosa della maggior parte degli scrittori spagnoli appaia anchilosata agli occhi di un giovane lettore: «No se puede escribir igual desde que se inventó la televisión. El arte sólo existe para que un individuo concreto arranque emociones reales. [...] Mi generación convive con referencias culturales más globales» (Altares 1993). Per chi è nato tra gli anni '60 e '70 il televisore è un filtro imprescindibile nel contatto con il mondo e nella maggior parte dei casi ha rimpiazzato la parola scritta (Gullón 1998: XII). Non solo ha contribuito alla formazione di un linguaggio proprio che viene riproposto in alcuni romanzi (Navarro Martínez 2008: 131), ma offre informazioni in presa diretta e sembra in grado di creare realtà più 'vere', più avvolgenti, rispetto alla scrittura (Navajas 2002: 38-39).

Il tubo catodico si trasforma quindi in propulsore di un'iperrealtà che porta a confondere vita reale, fantasia e manipolazione (Moreiras Menor 2002: 202-203). Il meticcio tra informazione e finzione però, è alla base anche dell'attività letteraria: ecco che questi autori, di fronte alla pagina, sanno di dover plasmare 'un mondo credibile' e siccome per loro la credibilità viene conferita dalla televisione ricorrono a riferimenti audiovisivi. Loriga offre ancora un'analisi significativa:

No podemos juzgar las imágenes, sólo podemos verlas. Gente que se muere y gente que no. Brochas que manchan y brochas que no. Un aparato para andar sin moverse del sitio. [...] Todo es real en la televisión, pero todo es distinto. A la televisión pertenecen las cosas que no pueden salir de ella. [...] Son los pasos que no te mueven del sitio los que hacen de sus imágenes un plano de existencia paralelo. (Loriga 1994: 48-49)

L'incapacità, o la non-necessità, di muoversi e la consapevolezza che le immagini non possono uscire dalla scatola del televisore stordiscono la coscienza: l'occhio diventa telecamera e non giudica più in base a convinzioni morali interne, bensì obbedendo a schemi di comportamento esterni.

A questo atteggiamento contribuisce inoltre la saturazione visiva a cui si è sottoposti (Navarro Martínez 2008: 122). Non si tratta però solo di un'indifferenza 'orizzontale', che riguarda i fatti del giorno, ma vi è una deriva verso un'insensibilità storica poiché la televisione è per eccellenza il mezzo dell'*hic et nunc*¹⁶. Si cancella così qualsiasi forma di archiviazione ordinata di informazioni, non vi è un progressivo accumulo, ma solo un rapido susseguirsi: sorge quella che Moreiras Menor (2002: 208-209) definisce la «estética del video-clip». Questa estetica, oltre a doversi sommare all'influenza del cinema nell'atomizzazione delle narrazioni degli autori che si muovono all'interno della 'Cultura X', servirebbe a spiegare l'abulia storica dei loro testi di esordio¹⁷. Al rifiuto nei confronti del passato va aggiunta l'imperscrutabilità di un futuro che, come si è visto, appare svuotato d'ogni speranza dalla discutibile gestione politica dello Stato. Non sorprende quindi che in questi scritti vi sia una frenetica celebrazione del presente che si configura come l'unico tempo narrativo ancora dotato di un senso (Navajas 2007: 6).

Un contatto così mimetico e diretto con la realtà però porta con sé alcune insidie, tra le quali spiccano una difficile ricezione critica e la caducità delle situazioni descritte. Nel primo caso, come segnala Gullón (1999: 15), si può andare incontro a incomprensioni poiché, trattandosi di una materia viva, non si sono ancora stabiliti parametri interpretativi comuni e si potrebbero

¹⁶ «la cultura oral/visual carece de archivo y crea su mundo, virtualmente *ab nihilo*, sin interés en el pasado porque considera que el archivo civilizador es antinómico con la linealidad inmediata de la imagen y el sonido en contra de los meandros indirectos y morosos del signo escrito.» (Navajas 2002: 92).

¹⁷ Vi è poi un discorso legato alla stanchezza riconducibile al modello di società che dà vita a questo tipo di comunicazione ipertrofica: «La distorsione sociale delle ineguaglianze si aggiunge alla distorsione interna fra bisogni e aspirazioni per fare di questa società una società sempre irconciliata, disintegrata, in continuo 'malessere'. La stanchezza (o 'astenia') sarà allora interpretata come risposta, sotto la forma di rifiuto passivo, dell'uomo moderno a queste condizioni di esistenza.» (Baudrillard 2010: 222).

toccare nervi scoperti che innescano reazioni di rifiuto o condanna. Riguardo invece al presente come unica cifra di un'opera, è lecito domandarsi se questa sopravvivrà al trascorrere degli anni (Acín 2005: 14), oppure se le figure evocate e i riferimenti extratestuali si ridurranno a mera archeologia sentimentale (Gullón 1996: 32).

La tendenza a scrollarsi di dosso il peso oppressivo del passato non è una prerogativa della narrativa degli anni '90, dal momento che già dalla seconda metà del decennio precedente si era utilizzato il termine *'light'* per indicare una letteratura d'evasione, incline alla contaminazione da parte del romanzo commerciale anglosassone, con un conseguente rifiuto di un *costumbrismo* di chiara matrice spagnola – questa che sembra essere una differenza grossolana fra autori degli anni '80 e '90 si rivela invece un motivo d'affinità, perché il realismo degli scrittori legati alla 'Cultura X' rifugge il folclorismo iberico e fissa sulla pagine le crude vicende di una gioventù globalizzata¹⁸. Nel corso degli anni però si è assistito a un affannoso recupero della memoria collettiva, come dimostrano *Enterrar a los muertos* (2005), *Dientes de leche* (2008) di Ignacio Martínez de Pisón e l'antologia di racconti sulla guerra civile da lui curata, *Partes de guerra* (2009), oppure il testo *Las trece rosas* (2003) di Jesús Ferrero. Anche qui è possibile creare un gioco di specchi con i giovani narratori degli anni '90: si è già citato l'esempio di Loriga con *Tokio ya no nos quiere*, in cui lo scrittore affronta il tema della memoria individuale, e si potrebbe aggiungere il romanzo *Mala gente que camina* (2006) di Benjamín Prado, una denuncia delle efferatezze commesse dal franchismo nei confronti delle militanti comuniste incinte nell'immediato dopoguerra. Si potrebbero menzionare poi *Las esquinas del aire* (2000) ed *El séptimo velo* (2007) di Prada, il quale ha inoltre rivelato l'intenzione di scrivere un romanzo sulla guerra civile spagnola (Morán 2007). La memoria sembra dunque obbedire più all'età di chi scrive che ai proclami letterari: lo scorrere del tempo obbliga a bilanci e a un'opera di dissodamento storico per comprendere le proprie radici, per ricostruire la propria figura di uomo e intellettuale che altrimenti risulterebbe deficitaria, condizionata da un 'peterpanismo' che imporrebbe alla prosa una coazione a ripetere senza sbocchi.

¹⁸ «A mediados de la década de los ochenta [...] comenzó a extenderse una idea entre amplios sectores de la crítica: no sólo había que eludir, se afirmaba, la memoria colectiva, sino que había que desestimar *casi toda* la narrativa española precedente. [...] En junio de 1986 en una conocida revista literaria, aparecía una suerte de mesa redonda con algo de declaración fundacional de la nueva narrativa en la que participaban Martínez de Pisón, Jesús Ferrero, Mercedes Abad, Alejandro Gándara, Julio Llamazares y Pedro Molina Temboury. Las ideas en que basaban su radicalidad innovadora eran, en lo esencial, las siguientes: ignorar la historia española (Martínez de Pisón); rechazar el realismo, sobre todo el realismo 'autárquico' (Ferrero); afirmar la inexistencia de una novela que se preciara de tal nombre en España (todos); reclamar magisterios en la literatura anglosajona y calificar la narrativa precedente, con la excepción de la obra de Juan Benet, de costumbrismo (Gándara).» (Rico 1994: 67-68).

In piena auge della 'Cultura X' questa virata appariva però un porto impossibile da distinguere all'orizzonte, perciò si continuava a insistere su un presente destoricizzato e l'amnesia collettiva si trasformava in un individualismo estremo. I protagonisti e, in un certo qual modo, gli autori stessi¹⁹ delle narrazioni X seguono il sottile filo che abbiamo tracciato e dall'asepsi televisiva scivolano verso un presentismo che trova nell'individuo la sua cifra, adattandosi al modello postmoderno²⁰. Pozuelo Yvancos (2004: 50) coglie l'essenza di questo neo-esistenzialismo nel «carácter vitalista sentimental mucho más que indagatorio» e in effetti non si può fare a meno di notare che il tratto distintivo dei personaggi è il movimento e non la speculazione intellettuale. Persino quando ci si trova di fronte al caleidoscopio psichico di *Héroes* è evidente che i sogni o le allucinazioni non sono spire introspettive bensì azioni, sebbene il più delle volte surreali. Un'eccezione a questo approccio è la prosa spiraleforme di Belén Gopegui, capace di sezionare l'animo umano con il bisturi paziente della sua penna²¹.

La realtà narrata appare oggettiva, fotografata da una prospettiva straniera e straniante, uno sguardo *polaroid* (Moreiras Menor 2002: 213), ma non va dimenticato che dietro la macchina fotografica c'è una testa che seleziona l'inquadratura e la luce. Da questa consapevolezza sorgono gli espedienti letterari adottati dagli autori appartenenti alla 'Cultura X', tecniche che lasciano l'individuo in balia della solitudine: i protagonisti si consumano in vuoti monologhi o in altrettanto vacui dialoghi con personaggi secondari che sono percepiti come 'altri', soggetti-oggetti distanti per cui è impossibile provare empatia. Gli esseri di carta che popolano questi testi, a causa dell'assenza di descrizioni fisiche o psicologiche dettagliate risultano ridotti all'osso, sono, utilizzando quasi un ossimoro, coscienza in azione. Secondo Navajas (2007: 11) si consuma in questo modo la dissoluzione dell'«io»: i contorni degli attori che intervengono nel racconto sfumano e divengono

¹⁹ «frente a la carencia de una estética dominante, teniendo a su alcance la totalidad de la tradición literaria y a falta de un arraigo ideológico definido, el escritor opta por asentar su fundamento referencial en el patrón individual. [...] Se parte del criterio personal para reflexionar sobre lo universal.» (Montetes Mairal 1999: 17).

²⁰ «Una literatura de lo privado, de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy. [...] Creo empero que hay un cambio de acento y de significado en la introspección posmoderna. Hay un nuevo uso, en este caso existencial, del perspectivismo psicológico en narrativa frente al psicologismo del modernismo. Y ese neo-existenzialismo tiene un carácter vitalista sentimental mucho más que indagatorio de regiones de la imaginación psicológica. Muestra al yo mostrándose, diciéndose, no en términos de su racionalidad sino en los de su testimonio de existencia, como individuo concreto que explica su circunstancia, sin pretender hacerla extensiva, sino mostrarse en cualquier caso como ejemplo de lo que le puede suceder a un individuo cualquiera en una situación parecida.» (Pozuelo Yvancos 2004: 50).

²¹ Nina Molinaro offre una lucida visione di quest'atteggiamento in un articolo in cui analizza i due estremi del rapporto tra 'io' e 'altro' rappresentati da Gopegui e Mañas: vid. Molinaro 2005: 316-317.

modelli schematici da porre in scena. Se ci si sofferma su questi romanzi è evidente una frammentazione del personaggio, ma non si giunge a una «dissolution of the self» (*Ibidem*), anzi si è di fronte a un procedimento di segno contrario, all'esaltazione dell'«io»: ciò che si dissolve è l'«altro», perché chi narra lo fa da un punto di vista personale e la mancanza di onniscienza costringe a descrivere solo la scorza del reale, mentre invita a lasciare in sospeso qualsiasi indagine psicologica. Quel che si acutizza è dunque il relativismo prospettico. Nelle narrazioni di questi scrittori prevale la voce della prima persona, un «io» che è affermazione di sé e ammissione dei propri limiti ermeneutici (Martínez Navarro 2008: 66).

L'ossessiva presenza del pronome «yo» non solo definisce l'atteggiamento del protagonista-narratore, ma anche le coordinate in cui dev'essere collocato all'interno della società. Spesso si tratta di un giovane che si scontra con una vita che gli va stretta e chi narra alza una barriera tra «io» – o il «noi», nel caso si rifugi in un gruppo – e «loro», dove per «loro» si intendono gli adulti e chiunque sia integrato nel Sistema (214). La celebrazione di un «io» adolescenziale possiede una doppia valenza: da un lato vi è un senso di perdita irrimediabile nei confronti degli anni giovanili, un periodo difficile e magico in cui la fantasia dell'infanzia cede terreno alla delusione della vita adulta; dall'altro vi è un intenso desiderio di tornare all'ingenuità dell'adolescenza (Fuentes 1997: 70). Gullón ravvisa nell'irrompere di una letteratura scritta da individui non ancora trentenni e indirizzata a loro coetanei, un punto di forza dei testi frutto della «Cultura X» poiché andavano a supplire una carenza evidente all'interno delle lettere spagnole²².

La figura del giovane che si contrappone all'ideologia dominante è sempre stata una costante nell'ambito della storia della letteratura e, come ricorda Freixas (1997: 71), raggiunge il culmine nel periodo romantico con l'eroe tormentato e tragico. È interessante analizzare brevemente, ripercorrendo i passi compiuti dalla scrittrice barcellonese, il cambio subito da questo personaggio nel corso di epoche diverse, perché l'adolescente ritratto nelle narrazioni degli anni '90 somma caratteri differenti e aspetti contraddittori che si configurano come successive stratificazioni di modelli pregressi. Se nelle opere dei romantici «la madurez es representada por un personaje [...] prosaico y mediocre, mientras que el joven héroe [...] manifiesta una exagerada sensibilidad, febril y morbosa» (72), nella contemporaneità, a partire dal libro cardine *The catcher in the rye* (1951) di Jerome David Salinger, si arriverà all'estremo opposto: il giovane si abbandona a una resistenza passiva sprezzante, meno bizzosa e più rassegnata. Anche le possibilità a

²² «Apostillo el razonamiento anterior aludiendo de nuevo a la escasez de textos juveniles, de libros escritos por jóvenes para jóvenes. La literatura española es la niña pobre de Europa en este capítulo.» (Gullón 2004: 173). L'asserzione di Gullón è supportata anche da Freixas (1997: 72).

disposizione del protagonista per sfuggire a una società che non accetta o che lo condanna a vivere ai suoi margini, dipendono dal mutare dei costumi sociali: nel romanticismo l'atto eroico per eccellenza era il suicidio; nell'era moderna si assiste invece alla morte di un innocente provocata direttamente o indirettamente dal protagonista, il quale viene poi roso dal rimorso; il romanzo contemporaneo, a sua volta, apre nuove vie di salvezza – l'arte e la psicoterapia – che però verranno intaccate dall'avvento della società del consumo e si riveleranno vie d'uscita illusorie perché prive dello spessore necessario per scardinare un Sistema che trasforma qualsiasi dissenso in prodotto²³. Lo scrittore statunitense Bret Easton Ellis è stato il pioniere di questa visione non solo abulica, ma amorale della realtà. Nel suo romanzo dal significativo titolo *Less than zero* (1985)

ni el arte ni la psicoterapia parecen de gran ayuda: el primero se ha convertido en una ocupación lucrativa sin más [...] y el psiquiatra no escucha a su paciente, sino que intenta *rentabilizarle* pidiéndole que le ayude a redactar guiones de cine. (Freixas 1997: 74)

L'unico punto da cui i giovani non distolgono i loro sguardi tormentati o cinici è la morte, considerata un mistero insondabile, polo opposto all'infanzia e come tale capace di restituire la pace scombussolata dal sopraggiungere dell'adolescenza (*Ibidem*). L'attrazione nei suoi confronti e la negazione di una morale trovano la massima espressione nei libri di Mañas, soprattutto nella figura di Carlos, protagonista di *Historias del Kronen*. Mañas, non a caso uno dei più precoci tra gli scrittori della 'Cultura X', sembra essere il solo ad aver preso di petto la società del consumo e ad averle posto di fronte i mostri da lei creati seguendo l'esempio di Easton Ellis, il cui libro *American Psycho* viene citato tra le pagine del romanzo. I personaggi subiscono il fascino della morte non come atto di rivolta estremo, ma come istante adrenalinico che li riscuote dal torpore. Anche il libro seguente di Mañas, *Mensaka* (1995), rappresenta l'adolescente in quanto risultato di un Sistema che esalta il successo e il benessere economico sopra ogni cosa: il giovane non si tira indietro di fronte al ribrezzo provocato dalla società, ma si immerge in essa, votandosi a un pragmatismo che ha per fine ultimo il sopravanzare gli altri (Dorca 1997: 310-311). I personaggi di Loriga sono invece pervasi da uno spirito romantico di autoemarginazione o di ribellione. Vi è un 'io' insicuro che prova a comprendere la realtà, ma non ci riesce perché tutto sembra assurdo se rapportato al suo insieme di valori avulso dalla lotta per la vita. L'adolescente

²³ «Si dà da consumare la Donna alla donna, i Giovani ai giovani, e, in questa emancipazione formale e narcisistica si riesce a scongiurare la loro liberazione reale. [...] assegnando i giovani alla rivolta [...] si scongiura la rivolta diffusa in tutta la società assegnandola a una categoria particolare, e si neutralizza questa categoria circoscrivendola in un ruolo particolare: la rivolta.» (Baudrillard 2010: 160).

possiede un animo sensibile che ricorda da vicino, sebbene ridotto a un ambito privato e autoinvoluto, la distinzione stabilita dalla letteratura romantica tra il ragazzo mosso dall'ansia di incarnare un essere straordinario e l'adulto mediocre e ipocrita. Il giovane, oltre a essere un gomitolino di timori, sogni e frustrazioni, può trasformarsi in angelo vendicatore, in eroe solitario e tragico, come in *Caídos del cielo*, dove all'immagine dell'assassino brutto e sadico, correntemente accettata, Loriga (1995: 26) contrappone il viso bellissimo di un adolescente. Nei protagonisti dei suoi libri si nota inoltre la tendenza a scorgere un barlume nella notte del *milieu* sociale e questa fioca luce coincide con l'arte – e qui vi è una corrispondenza con la strada aperta dal romanzo contemporaneo prima della pubblicazione di *Less than zero* di Easton Ellis –: in *Héroes*, per esempio, è la musica ad avere un potere lenitivo²⁴, mentre in *Caídos del cielo* la lettura contribuisce a far sì che il ragazzo con la pistola continui a preservarsi immune dal brivido di sapersi ormai adulto²⁵.

Quest'ottica che si afferra ancora all'arte, alla scrittura come strumento in grado di porre al riparo dal mondo e al contempo di analizzarlo è stata adottata, con gradi distinti, anche da Maestre, Bustelo, Gopegui, Bonilla e Prada. Per Pedro, il narratore di *Matando dinosaurios con tirachinas*, scrivere è un modo per ricreare la realtà²⁶. In *Veo Veo* di Bustelo, la narratrice non viene mai sorpresa con una penna in pugno, ma la narrazione in prima persona invita ad associare autore e narratore e il gioco di equivoci in cui viene coinvolta la protagonista, che ruota attorno all'impossibilità di distinguere verità e finzione, rimanda quasi istintivamente a *Nadie conoce a nadie* di Bonilla, dove Simón Cárdenas è agito da altri e non riesce a chiarire la sua posizione se non quando tutto ormai si è concluso e può sedersi di fronte a un computer e ordinare, mediante la scrittura²⁷, gli avvenimenti che hanno sconvolto la sua esistenza. Si potrebbe affermare che Bustelo, senza ricorrere apertamente alla prosa come elemento ordinatore, suggerisca, attraverso la storia raccontata, la possibilità di sondare una situazione bizzarra per mezzo di un testo in cui fissare i passaggi più ambigui, sebbene poi la piroetta finale scardini qualsiasi certezza. Qualcosa di simile avviene nel romanzo *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997) di Francisco Casavella, in

²⁴ «¿QUÉ ESPERAS DE TUS CANCIONES? [...] yo sólo espero que no me dejen tirado, espero de las canciones todo lo que no me han dado mis padres.» (Loriga 1998: 63).

²⁵ «Él en realidad no era un asesino. Leía muchísimo. Era más bien un poeta.» (Loriga 1995: 39).

²⁶ «tú entonces ya estabas aquí, en esta hoja en blanco que voy emborronando, y yo sin darme cuenta, estás aquí para siempre como a todos los que quiero y que luego saldrán, aquí estás y no en ese agujero por el que al fin lograron meterte y que tiene una fotografía tuya en la lápida, tú no eres ése sino éste que yo recuerdo como si todo tuviera sentido y nada fuera inútil.» (Maestre 1996: 17).

²⁷ «Y entonces, como movida mi voluntad por un hilo que manejaban unos dedos ignotos a los que no podrían responder mis fuerzas, me alcancé la computadora portátil y empecé a redactar la historia de los Arlequines.» (Bonilla 1996b: 340).

cui Ignacio Losada, personaggio principale le cui vicende vengono narrate in terza persona o a cui l'autore si rivolge dandogli del 'tu', vive l'esperienza sconvolgente del incontro con il fratello Carlos, scappato di casa alla soglia della maggiore età. Ignacio si lascia travolgere da un vortice di emozioni e avvenimenti che lo priveranno dell'iniziativa personale e lo getteranno in balia dei raggi orditi dal parente, imbrogli che comprenderà soltanto nelle battute finali del testo sfogliando – ecco qui il ruolo della letteratura sottolineato da una metafora – nel libro della sua vita le pagine che narrano i convulsi eventi in cui è stato, suo malgrado, costretto a recitare una sceneggiatura stesa da altri (Casavella 2007: 253-254). In *Los príncipes nubios* (2003) di Bonilla ritorna l'idea dell'atto di scrivere come catarsi personale per gettare una luce chiarificatrice sulla propria infanzia e per comprendere il presente, anche se la prospettiva da cui si guarda ciò che accade è lacunosa poiché dipende da un narratore autodiegetico²⁸. Lo stesso potrebbe sostenersi riguardo a Sandra, la narratrice di *Tocarnos la cara* (1995) della madrilen Gopegui: per lei la scrittura è uno strumento interpretativo, ma non viene sfruttato per organizzare la realtà esterna, anzi, quest'ultima è soltanto uno specchio che restituisce l'immagine psichica della protagonista. Si è di fronte a un processo di interiorizzazione, di assimilazione del vissuto²⁹, anch'esso roso dal desiderio impossibile di essere onniscienti³⁰.

Il caso di Prada va considerato a sé perché, sebbene spesso i narratori dei suoi romanzi sono scrittori – *Las máscaras del héroe* (1996), *La vida invisible* (2003) – è pur vero che questi ricorrono alla penna spinti più da un impulso edonistico che dall'ansia di trovare chiavi di lettura personali o universali. Ciò che conta sopra ogni cosa è lo stile, il gusto per il narrare, e qui è possibile ravvisare una simmetria con l'autore che ha sempre considerato la scrittura un destino individuale³¹. Persino l'unico narratore giovanissimo di Prada, quello che regge la diegesi in *Las esquinas del aire*, ritiene l'atto di scrivere non un mezzo per affrontare il mondo, ma un gesto contro l'oblio³². Anche

²⁸ «Eso quisiera yo, ser un narrador omnisciente, introducirme en la narración que se estaba haciendo a sí misma Nadim y copiarla aquí.» (Bonilla 2003: 55).

²⁹ «Por eso escribo, supongo, para que la escena pueda seguir adelante, para que la historia pueda desplomarse en mi cabeza como ya lo hizo en la realidad.» (Gopegui 2001: 11-12).

³⁰ «Iban pasando cosas y yo las anotaba pero siempre hay algo que no nos cuentan, y algo que olvidamos.» (Gopegui 2001: 35).

³¹ «Siempre quise ser escritor, siempre me enfrenté a la vida con una percepción enfermizamente literaria [...]. El mundo siempre fue para mí una profusa y desbordante sucursal de la literatura.» (Montetes Mairal 1999: 274).

³² «Pensé entonces en Ana María Martínez Sagi, que había viajado a Madrid con la misma edad aproximadamente que yo [...]. Ella, al menos, había llegado con un libro de versos debajo del brazo, había quedado constancia de su presencia efímera gracias a la entrevista de Ruano, pero de la mía nadie llevaría testimonio, mis pasos extranjeros serían como palabras escritas en la ceniza.» (Prada 2000: 92).

in *La tempestad*, dove la voce narrante appartiene ad Alejandro Ballesteros, neolaureato in storia dell'arte, il tema del ricordo è preponderante e sembra essere il motore della stesura del testo³³. Lo stesso accade in *El séptimo velo*, però qui va specificato che passato individuale e passato collettivo – Seconda Guerra mondiale e dopoguerra in Spagna – si fondono in un groviglio difficilmente districabile e la Storia funge da prisma che dirotta lo sguardo del singolo in più direzioni. Per Alejandro Losada invece, romanziere che perde la bussola della propria vita in *La vida invisible*, le difficoltà che affronta, oltre a un processo di formazione, paiono essere semplici pretesti per scrivere un romanzo³⁴. Prada è piuttosto lontano dalla sensibilità dei suoi coetanei e non adegua il suo sentire alla realtà – e questa sarà l'ottica adottata dai suoi narratori – ma, partendo da ossessioni private, crea mondi autosufficienti e spesso impermeabili in cui la prosa non è mezzo ma fine³⁵.

Come si è visto, l'influenza di elementi extraletterari nell'opera dei narratori degli anni '90 ha giocato un ruolo cardine nel plasmare una scrittura meticciosa, ricettiva e inquieta, ma non va dimenticato che la musica, il cinema e la televisione si sono innestati in un discorso letterario, un ambito semiotico dotato di una tradizione ricchissima e articolata, e quindi non resta altro da fare se non addentrarsi in questo territorio per esplorarne la geografia che, fin dai primi passi, appare contraddistinta da una certa ambiguità, poiché in essa l'intreccio di strade e città crea un evidente scompiglio tra le mappe e gli atlanti: imboccando la M30 si corre il rischio di ritrovarsi a New York, nel bel mezzo della 5th Avenue.

4.4. MADRID-NEW YORK, ANDATA E RITORNO

Agli esponenti della cosiddetta 'Generación X' è stata più volte rinfacciata una scarsa preparazione letteraria e chi ha mosso accuse virulente ha provato a giustificare i toni accesi sostenendo che tali autori avrebbero letto poco e male (Alonso 1996b: 29) o si sarebbero lasciati abbindolare dalla cultura nordamericana, rinunciando all'elegante prosa spagnola per abbracciare lo stile telegrafico di alcuni narratori statunitensi:

Ray Loriga es ya otra cosa. Su paso por colegios ingleses [...] le ha dotado para leer literatura anglosajona en su idioma original.

³³ «Así por lo menos tengo un pasado, y lo rememoro, y lo habito.» (Prada 2006: 326).

³⁴ Non a caso il libro prende le mosse da un viaggio di Alejandro a Chicago, preceduto dalle parole premonitrici della fidanzata: «–Pero si es precisamente ahora cuando debes viajar... Seguro que encuentras inspiración para tu próxima novela.» (Prada 2007: 24).

³⁵ «El escritor debe hablar en imágenes o a través de personajes en acción, pero nunca a través de ideas, que en la escritura de ficción se convierten en catequesis.» (Bueres 1996: 34).

Por tanto es capaz de emprenderla con Salinger, pongamos por caso, y entender incluso modismos norteamericanos. Tan bien los entiende que, cuando escribe en su idioma materno, el español, es capaz de decir: «ese bastardo cielo azul», palabreja que nunca he oído en la Península, en las islas y ni siquiera en el continente que se extiende por debajo del Río Grande. (Juristo 1994: 51)

Dalla citazione emerge un aspetto che non va sottovalutato: la domestichezza con la lingua inglese di alcuni tra gli esponenti della ‘Cultura X’³⁶. Roger Wolfe (1962) è nato a Westerham in Gran Bretagna, ma scrive in castigliano perché fin da piccolo ha vissuto in Spagna; Loriga già in tenera età era stato attratto dalla musica e dal cinema statunitense e legge abitualmente testi anglosassoni nelle versioni originali³⁷; Mañas non ha mai nascosto la sua passione per la letteratura contemporanea nordamericana e la sua educazione pressoché bilingue³⁸; Bustelo è traduttrice dall’inglese e ha trascorso l’infanzia a Washington; infine, l’andaluso Bonilla, dalla prosa vorticoso e castiglianissima, ha tradotto libri di Alfred Edward Housman, Joseph Michael Coetzee e Joseph Conrad (García Rodríguez 2003: 19). Si è dunque di fronte a un gruppo di scrittori che possiede una concezione del mondo non rimpicciolita da frontiere fisiche né culturali: si tratta forse della prima generazione iberica, in senso strettamente biologico, ad aver avuto pieno accesso a una formazione di stampo europeo o addirittura globale. Era logico quindi che, abbagliati dai riflessi di letterature fino ad allora elemosinate dalla mano non sempre fedele della traduzione, volessero provare a gettarsi alle spalle le proprie radici per confrontarsi all’interno dell’arena letteraria internazionale e che, da buoni *parvenus*, guardassero con spirito di emulazione gli autori simbolo e i loro contemporanei appartenenti a quelle tradizioni.

Il canto delle sirene della cultura nordamericana però, era giunto alle orecchie degli Ulisse delle lettere spagnole da parecchio tempo: le loro voci, si erano unite in coro a quelle dure del neorealismo italiano e a quelle so-

³⁶ Anche nell’ambito musicale si assiste a un fenomeno simile: «Tenemos [en los años 90] pues [...] una nueva generación de grupos que manifiestan un interés irregular por comunicarse con la prensa y la audiencia. Cantan mayoritariamente en inglés (signo de diferenciación respecto a la generación de los ochenta, que consideran claudicante y acomodada), lo cual les hace poco comprensibles a los ojos del grueso de su público y conlleva, con frecuencia, una notoria pobreza léxica.» (Bianciotto 2009: 185).

³⁷ «Lógicamente yo tengo influencia anglosajona porque no he oído en mi vida un disco de Antonio Molina y sí tengo todos los discos de Rolling Stones. [...] Mis raíces son los Rolling Stones y yo no los he elegido, estaban ahí.» (Martínez 1993: 38). «yo leo en inglés. La literatura anglosajona la conozco sin traducción, la leo directamente.» (Valencia 2008: 21).

³⁸ «Cuando tenía siete años, mi padre estaba acabando su tesis en una universidad inglesa y decidió meterme en el *King’s College* para que aprendiera inglés. Ahora soy bilingüe. [...] Segundo curso lo hice en la Universidad de Sussex.» (Ribas 1994: 32).

fisticate e circonvolute dell'esistenzialismo francese già a partire dagli anni '50 (Rico 1994: 68). Nel decennio dei '90 però, i testi degli scrittori anglosassoni non sono più un'eco lontana che arriva attutita dai muri innalzati dalla censura, ma sono un messaggio che si ode forte e chiaro sia per la capacità di un'ampia fascia di pubblico di leggere le opere nella loro versione originale sia grazie all'incredibile *boom* di traduzioni dall'inglese:

a translation 'boom' characterized the Spanish publishing industry during the 1980s [...]. UNESCO statistics show that in Spain translations from English into Spanish rose from two works in 1975 to 2036 in 1990. U.S. writers belonging to generations prior and post the *Granta* writers were literally entering Spain in translation as never before. (Santana 2007: 47)

L'accento alla rivista «Granta» nel passaggio citato è di capitale importanza perché è lì che apparve per la prima volta, nel 1983, il termine *Dirty realism* (Santana 2007: 34), il quale, in seguito alla pubblicazione delle versioni spagnole degli scritti di Carver e Wolff, sarebbe stato associato in maniera piuttosto arbitraria ai romanzi di alcuni rappresentanti della 'Cultura X'. A questa prima ondata di autori nordamericani ne succedette una seconda a fine anni '80 e si affermarono nell'ambito della scena culturale iberica nuovi scrittori a malapena trentenni³⁹.

Non stupisce perciò che l'interesse nei confronti di una cultura in pieno fermento fosse tale da sviare le penne dei giovani prosatori dal solco tracciato dalla tradizione patria e Navarro Martínez (2008: 78), stabilendo un parallelo con la generazione *beat* – altra fonte di ispirazione –, ipotizza che quella portata a termine dai narratori in questione sia stata un'operazione necessaria perché ha cambiato l'aria provinciale che viziava l'ambiente letterario della penisola. Loriga conferma questa versione: «Cuando me dicen que mis libros plantearon una revolución literaria, respondo que no hice nada que no hubiera hecho Jack Kerouac hace 50 años. Yo simplemente me pegué a unas tradiciones literarias que no eran las que trabajaban otros colegas escritores de aquella época. Nada más.» (Valencia 2008: 19).

Ai nomi menzionati finora bisogna dunque aggiungere quelli di Charles Bukowski, Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs; è però opportuno sottolineare un distinguo che, in parte, può spiegare i differenti percorsi narrativi intrapresi da alcuni scrittori vincolati alla 'Cultura X'.

³⁹ «The arrival of Nirvana's ironic anti-anthem, *Smells Like Teen Spirit*, then coincides with a new trend in Peninsular cultural production. Publishing houses such as Anagrama and Suma de Letras were already publishing translations of works by North American authors Coupland (Canadian), Bret Easton Ellis (*American Psycho*, *Less Than Zero*), and Elizabeth Wurtzel (*Prozac Nation*), so that this Gen X sensibility which was introduced via grunge music and blank fiction managed to create an aperture for a new style of literary discourse in Spain.» (Begin 2007: 21).

Gli esponenti della *Beat Generation* sembrano influenzare gli autori meno giovani del gruppo (Romeo, Prado, Wolfe e Loriga), mentre Mañas ed Etxebarria proiettano la loro scrittura sullo sfondo di referenti più contemporanei quali Raymond Carver, Douglas Coupland o Bret Easton Ellis (Navarro Martínez 2008: 79); si assiste in sostanza alla stessa suddivisione che si era già delineata nell'ambito delle rispettive preferenze musicali. L'accento alla musica in questo contesto non è casuale, poiché anche il romanzo *Tarantula* (1966), del cantautore Bob Dylan, potrebbe aver influito, seppur tangenzialmente, nella messa a punto di uno stile surrealista e frammentario (81).

I narratori nordamericani chiamati in causa ritornano in quasi tutti gli articoli e i saggi che hanno affrontato il tema e le trite formule *Dirty realism* e *Realismo sucio* spesso sono state utilizzate come sinonimi, eppure vi sono differenze macroscopiche tra le due etichette critiche:

While the protagonists of Dirty Realism drink and listen to country music, the characters of *Realismo sucio* are obsessed with sex, designer drugs, and rock and roll. Dirty Realism depicts the lives of blue-collar men and women through minimal prose and plot, while *Realismo sucio's* protagonists tend to be privileged, young men in their late teens and early twenties, fascinated with spectacular violence. (Santana 2007: 35-36)

Dall'altro lato dell'oceano Atlantico quindi, ciò che viene descritta è l'esistenza indolente delle classi lavoratrici sprovviste di una cultura che permetta loro di risvegliarsi dal torpore, invece nelle narrazioni dei giovani autori spagnoli lo spaccato sociale preso in esame è completamente distinto: i protagonisti sono figli di papà afflitti da uno *spleen* urbano e adolescenziale, vittime di un'abulia provocata per eccesso – di agi, soldi e consumo – e non per difetto come nel contesto del proletariato americano. Il fatto bizzarro però, è che dietro queste divergenze non vi sarebbe una volontà di distanziamento, ma una sorta di riappropriazione inconscia di modelli stranieri generata da un approccio traduttivo che ha privilegiato un metatesto condizionato da una strategia improntata all'accettabilità (Santana 2007: 36-37). Dalle discrepanze descritte ne derivano altre legate al linguaggio riprodotto nei vari romanzi, poiché se è vero che «This first-person point of view which foregrounds the use of literary dialects is characteristic of Carver's work, and has also been noted of the writers of *Realismo sucio*» (40), bisogna però prendere atto che la lingua adottata dagli scrittori statunitensi è un inglese sgrammaticato, 'sporco', perché parlato da personaggi poco colti, invece la versione spagnola dei prototesti riconduce questo modo di esprimersi nell'alveo della correttezza grammaticale e della ricchezza sinonimica. Vi è stato inoltre un ulteriore fraintendimento a livello di ricezione e restituzione di una determinata immagine da parte di alcuni mezzi preposti alla diffu-

sione della cultura, i quali hanno abordato il fenomeno del *Dirty realism* a partire da archetipi generalizzanti riducendo la realtà statunitense a un grumo di metropoli invase da giovani attratti da una violenza fine a se stessa⁴⁰.

La confusione è stata alimentata anche dalla pubblicazione, a fine anni '80, a ridosso dell'ormai vecchia guardia del realismo nordamericano, delle traduzioni di libri scritti dalle nuove leve della letteratura statunitense (Bret Easton Ellis, Jay McInerney e, successivamente, Douglas Coupland, ecc.), in cui a fare da sfondo all'azione principale vi erano le grandi città e i protagonisti erano in genere *yuppies* arrivisti, schiavi del consumismo e inclini all'abuso di cocaina. Due correnti letterarie differenti dunque, testimoni di realtà distinte, erano state sovrapposte: «The predominant understanding of Dirty Realism in Spain, however, was a synchronic phenomenon which received the 'newest' U.S. writers (new to Spain in translation, that is) as the 'latest' (and youngest) generation of U.S. writers» (Santana 2007: 47). La ricezione distorta del *Dirty realism* ha sicuramente avuto delle ripercussioni nel formarsi di uno stile e di una visione personale tra le fila dei narratori degli anni '90, determinando il ricorso a una spiccata oralità, una scrittura franta ed evanescente, però certi temi caratteristici di quel tipo di letteratura già turbinavano sotto le acque apparentemente calme della realtà sociale della penisola e, presto o tardi, ne avrebbero sconvolto la superficie. La droga, la disoccupazione, la violenza giovanile e l'inurbamento massiccio erano problemi all'ordine del giorno che non potevano essere ignorati a lungo e quel che sembra più probabile è che gli scrittori spagnoli abbiano modulato la propria voce su una partitura offerta da altri perché lì vi erano le note che avrebbero permesso loro di interpretare la melodia gracchiante degli ultimi scampoli del XX secolo⁴¹. Questo spiegherebbe perché vari autori abbiano optato per un rifiuto iniziale, più o meno radicale, della letteratura ispanica, percepita come anacronistica e inadeguata, per poi riconciliarsi con essa una volta tarati gli strumenti narratologici a loro disposizione.

L'oscillare tra sentimenti contrastanti di amore e odio nei confronti delle proprie radici letterarie ha inoltre creato non poche difficoltà alla critica al momento di inserire gli 'scrittori X' all'interno della tradizione iberica. Fernández Porta (1996: 35) prova a suggerire una possibile continuità, nel

⁴⁰ «'América' in Spanish imaginary is evidently linked to an urban setting, to youth, and to violence in a number of reviews of the Granta writers despite the particularities of their work. For example, in *El Urogallo*, Javier Goñi's article *Carver-Wolff-Ford; América en el fotomatón* appeared accompanied by a panoramic shot of Manhattan skyscrapers, even while none of the three writers that were the subject of the article had set the works under review in urban settings.» (Santana 2007: 45-46).

⁴¹ «Dice Luis Magrinyà que "la cultura española siempre ha sido muy poco universal, y ahora parece que tratan de vendernos lo bien que estamos con la boina". Sin embargo, la mayoría de los autores consultados se sienten más participes "de la literatura occidental que de la española", como señala Antonio Álamo.» (Barriuso 1998: 8).

segno del *malditismo*, tra l'opera irriverente del poeta Leopoldo María Panero e i libri scabri dati alle stampe a fine secolo da alcuni romanzieri citati⁴². Masoliver Ródenas coglie invece negli scritti di Mariano Antolín Rato e José María Riera de Leyva caratteristiche che in seguito riappariranno tra le pagine degli esponenti del *boom* della narrativa giovane⁴³. È importante evidenziare che, al di là di un'esile eredità a livello letterario, vi è una convergenza di sguardi, una propensione a scegliere chiavi interpretative non del tutto dissimili e una permeabilità condivisa di fronte a elementi extraletterari che testimoniano la plurisensorialità dell'uomo contemporaneo. Henseler e Pope (2007: XI), a loro volta, insinuano fragili affinità tra una manciata di testi della 'Cultura X' e quelli di scrittori considerati ormai capisaldi della letteratura spagnola contemporanea: Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio e Juan Goytisolo.

I nomi proposti sono pochi e molto diversi fra loro proprio perché non vi sono maestri dichiarati⁴⁴: si possono intuire solo fugaci somiglianze, stabilire precarie analogie che non vanno oltre l'atteggiamento trasgressivo, l'interesse per una cultura straniera, la causticità di una frase o la desolata rappresentazione di uno squallido orizzonte umano. Se si escludono le feroci esternazioni di Mañas (1998b: 41) contro i seguaci di Juan Benet, non vi è nemmeno una volontà di rottura con le generazioni precedenti e si è di fronte a un eclettismo esacerbato:

El artista de nuestro fin de siglo es omnívoro [...] bebe de todas y cada una de las numerosas y contradictorias aportaciones de las tradiciones que le han precedido. Y si bien suele disponer con mayor provecho de la herencia literaria del XIX y del XX, lee con la misma pasión a sus contemporáneos que a los clásicos de todos los tiempos y culturas occidentales. (Montetes Mairal 1999: 16)

Il passaggio riportato merita una precisazione perché quanto affermato è vero nell'ambito delle letterature straniere, mentre non si può dire lo stesso riguardo alle lettere spagnole dove, se le opere dei contemporanei vengono

⁴² È singolare a questo proposito il fatto che Bonilla (2008: 31-34), in un articolo recente, prenda le distanze dalla figura di Panero.

⁴³ «Mariano Antolín Rato es el único que acepta tanto la cultura tradicional como la contracultura y el único en el que hay una propuesta explícita o polémica en el enfrentamiento entre dos conceptos de cultura más que entre generaciones. [...] En el caso de José María Riera de Leyva, escritor imposible de situar generacionalmente, no hay referencias culturales o contraculturales explícitas, aunque la influencia dominante es la del cine y la publicidad [...]. De entre los jóvenes, Ray Loriga y Benjamín Prado son los más cercanos a Riera de Leyva. Lo que destaca en ellos es la actitud impertérrita y aun divertida, sin agresividad, ante la violencia y la locura en la que viven sumergidos.» (Masoliver Ródenas 2004: 70).

⁴⁴ Un'eccezione è Belén Gopegui, la quale riconosce l'importanza del magistero di Carmen Martín Gaité: vid. Azancot 2001.

lette con uno spirito critico ma attento, quelle dei propri coetanei – per snobismo, per noia o per faide interne – vengono spesso guardate con sospetto o indifferenza⁴⁵. Bonilla sembra il più ricettivo nei confronti del presente letterario, ma il suo essere al passo con i tempi deriva anche dal lavoro di critica che svolge in parallelo all'attività di scrittore. Nemmeno lui però, dopo qualche rapido cenno ad autori coevi, si sottrae alla tentazione di una fuga verso il passato⁴⁶. Maestre (2000), dal canto suo, traccia una genealogia che, partendo da Delibes e Cela, arriva fino a Luis Landero e Almudena Grandes, passando per Juan Marsé e Francisco Umbral. Persino l'irriverente Mañas sussurra la sua ammirazione per uno scrittore 'classico' come Ignacio Aldecoa e confessa che la sua disordinata formazione letteraria è in gran parte frutto di letture 'canoniche'⁴⁷.

Navarro Martínez (2008: 89-90) mostra poi le corrispondenze tra la prosa dei narratori X e quella agile e burbera di Pío Baroja. Un po' più arbitrario appare invece l'accostamento tra il testo *Héroes* di Loriga e *Poeta en Nueva York* di Federico García Lorca (88). Lo scrittore madrileni solo in un'occasione ha citato di sfuggita il nome di Lorca (Azancot 2004) ed è difficile che vi siano rimandi intertestuali coscienti, tanto più che l'infanzia come tempo dell'innocenza e d'apprendistato è un *topos* della letteratura universale così come l'amore frustrato. La critica alla società dei consumi, in entrambi i casi, sorge spontanea dal *milieu* in cui sono immersi gli scrittori: Lorca si scontra con gli ingranaggi della fucina capitalista statunitense, mentre Loriga vive il disagio di un giovane emarginato da una società spagnola che ha abbracciato una politica economica di prevaricazione del più forte sul più debole. Le risposte dei due sono simili perché alla base vi è lo stesso dissenso, ma questo non basta a far sì che la percezione della realtà del prosatore sia determinata dal poeta. L'elogio dell'amore libero, omosessuale o eterosessuale, la stravaganza delle metafore e il ricorrere a una simbologia legata agli attributi maschili è riconducibile, più che ai versi lorchiani, ai testi delle canzoni e

⁴⁵ Prada afferma: «—Para ser sincero, diré que casi no leo a mis contemporáneos. Hay gente, algo mayor que yo, que me interesa.» (Bueres 1996: 37). Loriga si situa sullo stesso piano: «A mí a veces se me acusa de no tener respeto por la tradición literaria española y no es cierto. A veces simplemente es una falta de interés por la literatura justo inmediata, que tiene cosas que no me entusiasman tanto, pero sin embargo hay cosas de la tradición en general que me gustan más.» (Duque 1999: 53).

⁴⁶ «—¿Qué libros, después de la guerra, te han impactado? —Desde *Cartas de negocios* de José Requejo de Agustín García Calvo, hasta *Todas las almas* de Javier Marías, que me parece una novela espléndida, o Belén Gopegui, de la que me siento muy cercano. También siento proximidad con Ignacio Martínez de Pisón, Enrique Vila-Matas, Bernardo Atxaga. [...] González Ruano ha sido todo un descubrimiento. Aldecoa tiene una prosa magnífica pero poca imaginación a la hora de trazar los argumentos, y la prosa sola no me resulta suficiente. Sánchez Ferlosio sí era un gran escritor de ficción.» (Ribas 1995: 42).

⁴⁷ «He leído lo que me ha caído en las manos y he digerido lo clásico, lo del 98, lo del 14, lo del 27. He llegado a leerme todos los *Episodios Nacionales* de Galdós.» (Ribas 1994: 32).

alla presenza scenica di David Bowie o dei Rolling Stones, araldi di un *glam rock* in cui la promiscuità e l'ambiguità sessuale erano moneta corrente.

Discostandoci dalla ricerca di un nome specifico e riallacciandoci al filo che si dipana lungo l'intera storia della letteratura spagnola, è invece possibile riscontrare la presenza di un genere classico che all'incirca da metà XVI secolo in poi ha fornito uno schema narrativo fortunatissimo, più volte ripreso e rielaborato: il romanzo picaresco (Navarro Martínez 2008: 86-87). Navarro Martínez cita gli esempi di *Bar* di Caimán Montalbán e *De Madrid al cielo* di Ismael Grasa, a questi però vanno sommati *Qué te voy a contar* e *Mi precio es ninguno*, di Martín Casariego, *Lo peor de todo* di Loriga e *La ciudad de abajo* di Daniel Múgica (Dorca 1997: 312). La lista potrebbe allungarsi notevolmente e forse, limitandoci a qualche ulteriore esempio, vale la pena segnalare *Un enano español se suicida en Las Vegas* di Casavella, *Trífero* (2000) di Loriga, *Los príncipes nubios* di Bonilla, *Las máscaras del héroe* e *La vida invisible* di Prada, il quale dichiara apertamente i debiti contratti nei confronti della narrativa picaresca⁴⁸. Va precisato però, come accennato da Martínez Navarro, che le vicende del picaro contemporaneo vengono declinate seguendo modelli deformati dal prisma della postmodernità, restituendo un cosmo disordinato e sconnesso (Dorca 1997: 312).

I giovani narratori degli anni '90 hanno avuto quindi un rapporto conflittuale e contraddittorio con la propria tradizione letteraria⁴⁹: erano divorati dall'ansia di aprirsi al mondo, salvo poi scoprire, con la nostalgia dell'esule, di essere legati da un laccio viscerale a un passato che è formazione sentimentale⁵⁰ prima ancora che ideologica. Si tratta di un passaggio cruciale, perché tale presa di coscienza, invece di generare un'involuzione campanilistica, sprona a un confronto schietto con altre letterature e favorisce una contaminazione arricchente, sebbene di tanto in tanto risulti arduo trovare un punto di equilibrio e il rischio di alterare la propria voce sia davvero notevole – paradigmatico sarà, come vedremo, il caso di Loriga –.

Non si possono poi trascurare altre presenze letterarie forti che però operano a un livello generale, in quanto motori dell'atto di scrivere, oppure su scala microscopica, determinando inflessioni proprie della narrativa del

⁴⁸ «La novela picaresca creo que aletea al fondo de toda mi obra, como subversión de la realidad oficial y predilección por los proletarios del arte, o de quienes hicieron de la truhanería un arte.» (Montetes Mairal 1999: 284).

⁴⁹ Juan Manuel de Prada è in controtendenza e, pur essendo un accanito lettore di letteratura straniera classica, si è sempre sentito pienamente a suo agio nel contesto delle letterature patrie: «¿Cuál es el autor que más ha influido en usted? –Creo que sobre todo Proust, un escritor total. ¿Y por debajo? –Los clásicos españoles: Quevedo, Cervantes, Valle Inclán, Gómez de la Serna.» (Bueres 1996: 37).

⁵⁰ Loriga, per esempio, si considera un lettore formatosi totalmente all'interno della tradizione spagnola: «la literatura española me ha aportado mucho a mí, porque soy un escritor formado por la literatura española desde una posición de lector». (Valencia 2008: 19).

singolo o di un ristretto manipolo di autori. Una figura mitica che aleggia tra le pagine di questi scrittori – soprattutto nell'opera di coloro che hanno un approccio iperletterario – è Jorge Luis Borges (Montetes Mairal 1999: 17). Volendo entrare nel dettaglio, è possibile scovare altre preferenze comuni. Mañas sostiene di aver ben presente la lezione di Camus e di essersi ispirato al romanzo *L'étranger* (Ribas 1994: 33); Loriga si sente lusingato dal fatto che alcuni critici abbiano comparato la sua prosa a quella del narratore francese (Martínez 1993: 36) e rilancia la sfida con una frase – riguardante Marguerite Duras – che, a posteriori, possiede la presunzione e la consapevolezza di una dichiarazione di intenti diluita in una mezza smargiassata: «Con la literatura, con el cine español me cuesta mucho llegar a emociones. En España se hacen juegos malabares para que no se vea nada mientras que, por ejemplo, con Marguerite Duras veo cosas maravillosas. De mayor quiero ser Marguerite Duras» (38). Un'altra penna che sembra aver vergato uno stile da ricalcare è quella di Louis-Ferdinand Céline (Martínez Navarro 2008: 92) che, oltre all'aura di scrittore maledetto, può vantare una scrittura anarchica, sovversiva. Anche Loriga non lesina complimenti all'autore di *Voyage au bout de la nuit* (Martínez 1993: 38) e la prosa balbuziente e impulsiva di *Matando dinosaurios con tirachinas* di Maestre ricorda, in certi passaggi, il frangersi della scrittura di Céline contro gli scogli della punteggiatura o il suo calarsi negli abissi di un'oralità malandata e diretta⁵¹.

Sempre nel segno di un'arte aggressiva, sboccata e truculenta, si è provato a stabilire un nesso tra i 'cannibali' italiani e i rappresentanti della 'Cultura X', ma nessuno di questi, a eccezione di Mañas (1998b: 40), ha mostrato alcun tipo di interesse per quel genere di testi e le somiglianze, laddove sono ravvisabili, si riducono alla presenza di scene violente, all'assunzione smodata di droghe e, in taluni casi, alla disinibizione sessuale (Martín 1997: XII).

4.4.1. UNA PROSA SOSPESA TRA ESUBERANZA ED ESIGUITÀ

Dal quadro sino a qui tracciato è facile dedurre che le caratteristiche salienti dello stile plasmato da questi autori saranno da ricercarsi lungo la rotta che parte da Madrid, passa per New York, e ritorna nella capitale spagnola. Prendono così corpo due atteggiamenti contrapposti in base alla strada percorsa, con varie sfumature tra gli estremi: si va dalla prosa barocca

⁵¹ «pues porque no tengo los huevos para ser insumiso y me dan tirria los chupatintas socialistas como tú, repetición de la jugada, en el museo arqueológico, en la oficina de información juvenil, aquí en el ayuntamiento de ayudante suyo, en un colegio infantil con un niño autista..., ése, pues porque estoy emocionado por ser solidario a la fuerza y por servir a mi patria, repetición de la jugada por si hay dudas, en el museo arqueológico, en la oficina de información juvenil, aquí en el ayuntamiento de ayudante suyo, en un colegio infantil con un niño autista..., ése, porque me gustan los críos.» (Maestre 1996: 118-119).

e orgogliosamente castigliana di Prada a quella in presa diretta di Mañas e Bustelo. Prossime alla prima estremità si pongono la scrittura scoppiettante di Bonilla e quella speculativa di Gopegui, mentre l'incedere telegrafico e lirico delle penne di Loriga, Maestre e Prado li avvicina alla seconda. Com'era prevedibile, gli esperimenti letterari che hanno suscitato maggior scalpore tra i critici sono stati quelli che si allontanavano dall'ambito ispanico⁵².

In effetti, nei testi in questione salta all'occhio un'oralità spoglia che pare accumulare parole destinate a dissolversi nell'aria. Gullón (1996: 32) considera però che la leggerezza di questi veloci scambi di battute possieda una valenza simbolica e dia vita a una demitizzazione del verbo, a un'immersione della letteratura nel triviale, nel non-letterario che potrebbe restituirle una spontaneità divenuta opaca in seguito al sedimentarsi di canoni stilistici, etici ed estetici. Quanto affermato per i dialoghi vale anche per la prosa. La mimesi del reale porta a un parco utilizzo delle potenzialità plastiche della parola, riducendo ai minimi termini le descrizioni o i giri di frase⁵³. L'assoluta mancanza di concetti astratti, la volontà di raccontare solo quello che si scorge in superficie, accantonando il piacere di narrare, per porre in risalto l'irrelevanza di un vivere anodino è una costante di tutta la produzione letteraria di Mañas e affiora in alcune opere di Bustelo, in *Caídos del cielo* di Loriga e in *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* di Maestre. Vi è poi una straripante abbondanza di termini tratti da un determinato socioletto, dall'argot giovanile o dall'idioletto di un personaggio, che in Mañas non verranno mai meno con il progressivo ampliarsi della sua opera⁵⁴, oppure un parodico accavallarsi di frasi fatte o espressioni gergali che nel romanzo *Veo Veo* di Bustelo rasenta il parossismo⁵⁵.

⁵² «Sus novelas, por llamarlas de alguna manera, son como *pepitos grillos* de la movida nocturna que registran, papagayos de ocasión, el habla gruesa, no la lengua, del alcohol y la altisonancia aprendidas en los telefilmes y, con mucho, en novelas similares en mediocridad a las suyas, importadas sin orden ni concierto de nuestra metrópoli económica y cultural norteamericana. [...] los [jóvenes escritores] actuales reproducen jergas juveniles sin sustancia ni vocabulario, tópicos costumbristas y desparramos roqueros, que no son otra cosa que referentes vulgares de anécdotas vulgares.» (Alonso 1996b: 29). «Pues bien, cuando el léxico es raquítico por casi inexistente, cuando la estructura de la frase no pasa de ser una transcripción casi literal del inglés elemental, se nos dice que la obra en cuestión posee mucho ritmo y, sobre todo, frescura. Creo que tras esta cortina de humo se esconde, sencillamente, una estrategia de mercado que, por suerte, no está dando los resultados esperados.» (Juristo 1994: 52).

⁵³ «Another feature of the minimalist culture mode of the Generation X is its adherence to a linguistic economy that fits appropriately the more schematic and narrowed conceptual repertoire within which it operates. [...] It is a speech characterized by its lack of conceptual abstraction and directness and by a fluid combination of Spanish and English which produces a new hybrid language that defines the cultural reality of the group and its icons.» (Navajas 2007: 10).

⁵⁴ Questa non è una novità assoluta, basti pensare, per porre un esempio chiarissimo e contemporaneo al periodo analizzato, a *El amante bilingüe* (1990) di Juan Marsé, tutto giocato sulla dicotomia catalano/andaluso.

⁵⁵ «Dos yonquis nos ofrecen costo, costo muy rico, jaco, jaco, chocolate. [...] nos sentamos

Come accennato da Navajas (2007: 10) e posto in rilievo da Martínez Navarro (2008: 43), l'ibridazione tra spagnolo e inglese è un altro elemento che non può essere trascurato perché spesso diviene quasi un tic stilistico. Questo aspetto però permette, in un certo senso, di misurare le distanze percorse da ogni autore sulla tratta Madrid-New York e New York-Madrid. Loriga, per esempio, sembra essere in possesso di un biglietto di sola andata perché la sua scrittura è attenta alla correttezza formale: quando cita, lo fa rispettando scrupolosamente le norme grafiche dell'inglese, non ricorre mai alla storpiatura e si avvicina alla cultura anglosassone con la disinvoltura e la pedanteria di chi vuole passare inosservato in un paese straniero. Mañas e Bustelo hanno invece un rapporto ludico con questo idioma e, all'interno di un contesto marcatamente madrilenò, lo impastano con lo spagnolo fino a creare trascrizioni fonetiche improvvisate. Questi autori lo smitizzano trascinandolo sul terreno sdruciolevole della pronuncia difettosa o del calco ridicolo, ma al tempo stesso trascendono la mera parodia e, in qualche modo, respingono le accuse di esterofilia, piegando l'inglese alle norme della loro lingua⁵⁶.

Agli antipodi di questa prosa contaminata e scarna si situa la scrittura di Prada. Il raccontare si trasforma per lui in un braccio di ferro tra la limitatezza della pagina e la sua fertilità creativa che inanella metafore, dando l'impressione di una lotta strenua tra percezione del mondo e distorsione letteraria congenita che, come accade in Ramón Gómez de la Serna, lo obbliga a sgomitare in una soffitta affollata di fantasmi libreschi, stipata di manichini acciaccati o smembrati, raccolti nell'immenso e polveroso Rastro della storia della letteratura. Quello che conta, per Prada, è soprattutto lo stile, il guizzo d'ingegno, il colpo a effetto che lascia il lettore attonito di fronte a un gioco di prestigio verbale. La ricchezza lessicale sfoggiata e il modo di articolare le frasi sono palesemente in contrasto con l'esiguo vocabolario e l'emaciata sintassi di Mañas e Bustelo, inoltre nei libri dell'autore di *La tempestad* non appaiono termini inglesi – salvo in *La vida invisible*, dal momento che una delle due storie narrate è ambientata a Chicago – e, anzi, si ha l'impressione che voglia dare le spalle a qualsiasi lingua che non sia quella spagnola, la quale è invece sottoposta a un lavoro di scavo archeologico,

en un banco y Manolo empieza a rular. [...] –Vamos a movernos, ¿no? Son casi las tres. No nos vamos a quedar aquí pasmados. –Deja que rule un mai, ¿no?» (Mañas 1998a: 20). «–Puez nada. Que en ezte último mez no zé qué ha pazado, pero al Nacle le debo más de cien mil pelaz, y no para de llamarme.» (Mañas 2008: 11). «Lo mío no tenía solución. Estaba de capa caída, raída y pisoteada. Claro que si me hubiera invitado a cenar le hubiera mandado al guano, pero que no lo hubiera intentado siquiera era un síntoma nefasto. Iba a tener que ponerme una buena pila echando virutas.» (Bustelo 1996: 25).

⁵⁶ «Al sonar los acordes de Esmelslaiktinspirit, todo el pabellón se convierte en un gran pogo. Manolo y yo bailamos como bestias. Siguen Inblum y Camasyuar.» (Mañas 1998a: 106). «Todo muy andergraun y sin licencia, claro.» (Bustelo 1996: 23). «Pedimos un par de escoceses en las rocas.» (Bustelo 1996: 83).

alla ricerca di vocaboli desueti e *castizos*. Bonilla è sulla stessa linea d'onda di Prada, anche se la sua prosa appare più controllata e meno rutilante; non mancano però le tirate compiaciute, gli arabeschi sintattici o lessicali all'insegna dell'immagine poetica un po' ridondante o della sinestesia insolita. È costante in lui la propensione al gioco di parole, al bisticcio ironico, al lampo verbale che strappa un sorriso apparendo *ex abrupto* tra le pagine con il brio proprio dello spirito andaluso. Il rapporto funambolico con la lingua spinge sia Bonilla che Prada a misurarsi con la vispa immaginazione di Gómez de la Serna, scrittore ammirato dai due⁵⁷, e non è raro trovare nei loro testi, sommerse dal moto ondivago della scrittura⁵⁸, *greguerías* di chiara ascendenza ramoniana⁵⁹.

Il gusto per il paragrafo lirico, la cui cifra è l'affermazione decisa, l'aforisma, la *greguería*, lo si ritrova anche in narratori che non condividono questo approccio iperletterario – Loriga o Prado – o in autori più misurati e riflessivi – un buon esempio potrebbe essere Gopegui – e, a nostro parere, in questa predilezione per la frase lapidaria, poetica, è possibile ravvisare uno dei tratti stilistici più interessanti della 'Cultura X'. La perentorietà delle proprie convinzioni, tipica dell'adolescenza, si rifugia in un epigrafico estro surrealista che sembra nascere da un apparentemente impossibile dialogo tra Gómez de la Serna e Bob Dylan: la metafora e l'ironia ramoniana perdono la loro mollizia opulenta e si prosciugano nello spigoloso verso dylaniano⁶⁰. Altri due elementi di sommo interesse che potrebbero fungere da *traits d'union* tra questi narratori sono l'umorismo e l'ironia – costantemente presenti nei loro testi – e che durante il già citato Primer Encuentro de Jóvenes Escritores, erano stati indicati dagli autori lì convenuti come i pilastri portanti delle loro architetture narrative, strumenti atti non solo a suscitare il riso, ma ad analizzare la realtà per mezzo di un'alterazione parodica

⁵⁷ In *Nadie conoce a nadie*, per bocca del protagonista Simón Cárdenas, Bonilla esprime la sua ammirazione per Gómez de la Serna: «Pero la mayor travesura a la que me atreví por culpa de la literatura, por culpa de los libros, fue engañar a mi madre para comprarme los dos volúmenes del *Pombo* de Ramón Gómez de la Serna editados por Trieste». (Bonilla 1996b: 26). L'episodio è riportato, circondato da un'aura autobiografica, anche nel testo *Literatura, mon amour*. Vid. Bonilla 1996a: 287.

⁵⁸ Un'eccezione è il libro *Coños* di Prada, di ovvia ispirazione ramoniana e in cui vengono raccolte brevi variazioni sul tema indicato dal titolo per mezzo di ingegnose *greguerías*.

⁵⁹ «Sevilla es igual de grande que el cementerio de Nueva York, pero tiene el triple de muertos.» (Bonilla 1996b: 146). «el plagio es un mudo que habla con el eco de otros.» (Prada 2008: 427). «una ventana con los postigos hechados es como un espejo sin azogue o un hombre que vuelve la espalda.» (Prada 2006: 182).

⁶⁰ «Cada vez que veo la muerte de cerca me siento un extranjero.» (Loriga 1998: 83). «Las gaviotas son los monos del cielo.» (Loriga 1994: 88). «No acumules demasiadas victorias. Son como viejos frascos de colonia, cuesta mucho librarse de su espeso perfume fermentado.» (Gopegui 2001: 21). «El cielo tomaba a esa hora un color infantil, un color de jarabe y fiebre y tablero de damas.» (Gopegui 2007: 51).

della stessa (Conte 1996: 11)⁶¹. Nessuno infatti, forse a eccezione di Mañas e Gopegui – il primo troppo affascinato dalla crudeltà del mondo e la seconda troppo tormentata da problemi etici individuali e universali per concedersi uno stacco – rinuncia alla battuta fulminante, alla situazione grottesca, alla scena comica o all'ironia affilata che squarcia la tensione narrativa.

Fino a qui dunque abbiamo tratteggiato la rosa dei venti che guiderà le nostre incursioni critiche lungo le rotte tracciate da ogni singolo scrittore oggetto di questo studio, adesso è ora di intraprendere una navigazione di corsa sulle scie lasciate da Ray Loriga, Juan Bonilla e Juan Manuel de Prada per verificare quanta distanza hanno coperto a partire da un momento della storia della letteratura spagnola che, come nelle mappe, è stato chiamato 'X', segno cartografico carico di mistero e al tempo stesso adeguato per un punto di partenza o d'approdo.

⁶¹ Il ricorso comune all'ironia o all'umorismo viene segnalato anche da altri studiosi: vid. Dorca 1997: 315; Izquierdo 2001: 297; Masoliver Ródenas 2004: 72.

5.

RAY LORIGA

5.1. L'UOMO CHE INVENTÒ SE STESSO

Jorge Loriga, figlio dell'illustratore José Antonio Loriga e della doppiatrice Mari Luz Torrenova, nasce a Madrid il 5 marzo 1967. Sul finire degli anni '80 muove i primi passi letterari, adotta lo pseudonimo Ray, in onore del pugile Sugar Ray Leonard (Martínez 1993: 34), e approfitta degli ultimi spasmi della *movida* madrilenia per iniziare a collaborare con le riviste «El Europeo» ed «El canto de la tripulación». Nel 1992 pubblica il suo primo romanzo, *Lo peor de todo* (LPT)¹, e l'anno successivo *Héroes* (H), con il quale vincerà il Premio de Novela El Sitio, grazie ai giudizi positivi espressi da una giuria composta da Rafael Chirbes, Iñaki Ezquerro, Juan Marsé, Juan Antonio Masoliver Ródenas ed Enrique Murillo. La sua foto, collocata sulla copertina del libro, lo consacra come un'icona generazionale: i capelli lunghi da cantante rock gli coprono metà faccia, mentre la sagoma scura e lucida di una bottiglia di birra fa bella mostra di sé tra le mani dell'autore. L'immagine, a livello commerciale, si dimostra accattivante e Loriga inizia così a consolidare la sua carriera. Nel 1994 appare *Días extraños* (DE), pubblicato dalla casa editrice Detursa con una tiratura limitata: si tratta di un libro bizzarro, un *collage* di articoli, racconti, riflessioni, spunti e poesie, supportati dalle conturbanti fotografie di José Manuel Castro Prieto². Dà poi alle stampe *Caídos del cielo* (CDC), dal quale, nel 1997, cedendo al fascino esercitato su di lui dal

¹ Nel presente capitolo i libri di Loriga verranno abbreviati con le sigle che compaiono tra parentesi accanto al titolo esteso citato per la prima volta.

² In questa sezione ci si concentrerà esclusivamente sui romanzi di Loriga, utilizzando i volumi miscelanei da lui pubblicati come semplici punti d'appoggio.

grande schermo, trarrà un film che dirigerà³. Quello stesso anno lavora con Almodóvar alla stesura della sceneggiatura di *Carne trémula*⁴.

Loriga ha sempre cercato di prendere le distanze dalla 'Generación X' rivendicando per sé un percorso autonomo, è però innegabile che i suoi primi testi presentino delle affinità con la poetica X: la ruota del tempo, al ritmo frenetico e psichedelico del rock and roll, del sesso, della droga e dell'alcol, gira a vuoto, condannando i suoi protagonisti a un 'peterpanismo' nichilista: i loro dischi preferiti si sono inceppati e ripetono all'infinito la stessa canzone, le loro uniche scorte per sopravvivere all'assalto della vita sono un paio di lattine di birra nel frigorifero, un po' di cocaina e una manciata di anfetamine. Eppure nel descrivere questa terra desolata tra infanzia ed età adulta, Loriga dimostra di possedere una spiccata sensibilità letteraria – ancora da sbizzare – e di voler articolare un discorso coerente. Non a caso, nel volume successivo, del 1999, *Tokio ya no nos quiere* (TYNNQ), l'autore prova a dare un maggiore respiro alla sua scrittura. Si tratta di un romanzo un po' stiracchiato, ma che trova nell'argomento affrontato il suo punto di forza: oblio e memoria vengono gestiti da alcune case farmaceutiche e gli effetti catastrofici di queste manipolazioni della mente si ripercuotono sugli abitanti lobotomizzati di un mondo d'inizio millennio dove non c'è più spazio né tempo per le lacrime perché i ricordi vengono rimossi da sofisticate droghe. Nel frattempo Loriga, insieme alla compagna Christina Rosenvinge – una cantante madrilenia di origini norvegesi, dalla quale avrà due figli –, aveva lasciato Madrid e si era trasferito a New York. E se già in TYNNQ apparivano diversi scenari statunitensi, la cosa si ripete, nel 2000, in *Trífero* (TR).

Dopo cinque anni trascorsi negli Stati Uniti (1998-2003), Loriga decide di tornare a Madrid, soprattutto per ragioni lavorative: il regista Carlos Saura gli ha proposto di scrivere insieme una sceneggiatura. Da questo connubio nasce il film *El séptimo día* (2004), trasposizione cinematografica di un tragico fatto di cronaca avvenuto in Extremadura, a Puerto Hurraco: due fratelli, nel 1990, uccisero nove persone e ne ferirono altrettante in seguito a tensioni decennali tra alcune famiglie del luogo. Sempre nel 2004, pubblica il volume *El hombre que inventó Manhattan* (EHQIM), un arazzo geografico e temporale composto da diverse storie in cui vari personaggi danno vita con il loro sguardo e i loro pensieri a una Manhattan sempre cangiante.

³ L'attrazione provata da Loriga per il cinema è sempre stata molto forte: «yo siempre he pensado en hacer cine. Al mismo tiempo que escribía, me he formado en las filmotecas, y he ido buscando películas extrañas por todo el mundo. Pero la dirección me cayó del cielo, hablaban de comprar los derechos y un día me la ofrecieron. Puse en una mano el miedo y en la otra la pasión: ganó la pasión con grandes dosis de miedo.» (Pita 1997).

⁴ Le informazioni riguardanti la carriera cinematografica di Ray Loriga sono tratte in gran parte da Caro Martín 2007: 269-282.

Il 2005 è all'insegna del cinema e Loriga collabora con il regista Daniel Calpasoro per redigere la sceneggiatura di *Ausentes*. Vi è poi una pausa dedicata alla scrittura di un libro per bambini, *Los indios no hacen ruido* (2005). L'anno successivo è legato di nuovo alla settima arte: scrive e dirige il film *Teresa, el cuerpo de Cristo*, in cui viene narrata la vita di Santa Teresa de Jesús con un taglio molto personale e a tratti surrealista. Il 2007 segna il ritorno di Loriga alla carta stampata: *Días aún más extraños (DAME)* è una raccolta di articoli apparsi su «El País», a cui va aggiunta una lettera apocrifia, indirizzata allo scrittore Rodrigo Fresán, che funge da prologo a due narrazioni, la prima delle quali viene definita 'frustrata' perché priva di un finale, mentre la seconda analizza i tormenti adolescenziali di una ragazzina viziata. Nel 2008 la prosa dell'autore adotta un tono più dimesso e riflessivo in *Ya sólo habla de amor (YSHDA)*, un monologo malinconico dalle tinte autunnali che sembra preannunciare una virata verso una letteratura *mitteleuropea* indolente. Presso El Aleph appare, l'anno seguente, *Los oficiales y El destino de Cordelia (LOYEDC)*, un succinto dittico letterario segnato dalla presenza in controluce della scrittura di Marguerite Duras e da un ritmo improntato allo staccato musicale. Questa sospensione può divenire simbolo del futuro creativo di Loriga, dal momento che è uno scrittore propenso a spiazzare i lettori con repentini cambi di rotta per sondare territori limite⁵, come dimostrano i recenti volumi *Sombrero y Mississippi* (Barcelona, El Aleph, 2010) – una raccolta di eterogenee e colte riflessioni sul mestiere di scrivere – ed *El bebedor de lágrimas* (Madrid, Alfaguara, 2011), uno strampalato romanzo per adolescenti in cui, tra le atmosfere romantiche e gotiche che pervadono un moderno ambiente universitario statunitense – mutuato dai *clichés* proposti a più riprese da varie commedie e innumerevoli film *horror* –, l'autore rispolvera situazioni e archetipi riconducibili alla saga *Twilight* e alla serie televisiva *Twin Peaks*.

5.2. LO PEOR DE TODO, HÉROES, DÍAS EXTRAÑOS, CAÍDOS DEL CIELO: SESSO, DROGA, ROCK AND ROLL E ANGELI CADUTI

I primi quattro libri pubblicati da Loriga possono essere considerati quasi una tetralogia in cui viene descritta la fragile esistenza di giovani protagonisti, vittime delle proprie insicurezze e di una società che non è mai all'altezza delle loro aspettative o dei loro esili sogni. La sua scrittura, se confrontata con quella di Mañas, appare ripiegata su se stessa: l'autore di

⁵ «Me interesan los cruces de camino de los géneros. [...] Soy un lector caótico y apasionado, salto de poesía a ensayo y a novela. [...] Me apasionan literaturas muy diferentes, a veces casi enfrentadas.» (Carrasco 2000).

LPT preferisce gli interni spaziali e psicologici perché la sua è una dimensione privata recettiva nei confronti degli impulsi esterni, ma che raramente si proietta nella sfera pubblica (Moreiras Menor 2002: 250). I personaggi principali vestono quasi sempre i panni malconci e stretti degli antieroi, soffrono sulla propria pelle l'incertezza del loro destino e si abbandonano a un autismo romantico (Gracia 2005: 257-258). La loro condizione sociale ed economica non è disagiata, appartengono quasi tutti a famiglie borghesi benestanti (Vázquez Montalbán 1996: 386) e, proprio in virtù di questa agiatezza, non ambiscono a nulla: il denaro dei genitori è sufficiente a garantire una vita priva di necessità, un limbo dove crogiolarsi nell'illusione che si possa restare per sempre adolescenti. In Loriga è fortissimo il rifiuto del divenire adulti e ci si afferra con malinconia alla dimensione di un'infanzia che si vorrebbe eterna (Gracia 2005: 262). Questo 'peterpanismo' recidivo crea inevitabili attriti con l'ambiente e le persone che circondano i protagonisti e l'unico modo per non perdere il nord della bussola impazzita dello scorrere del tempo è tenere lo sguardo fisso sulle stelle del rock, irriverenti e maleducate nei loro eccessi, ma con gli occhi limpidi dei bambini e le ali sgualcite e nere di angeli precipitati all'inferno⁶.

Lo peor de todo (1992)

Il libro d'esordio di Loriga è una successione, in apparenza sconnessa, di frammenti narrativi, e non potrebbe essere altrimenti poiché la percezione del mondo di Elder Bastidas è franta (Sacristán 1992: 63). Elder racconta alcuni spezzoni della propria infanzia e della propria adolescenza, esperienze più o meno gradevoli (amicizie, partite di calcio, espulsioni da istituti, risse, episodi di bullismo, ecc.), alla maniera di *Cuore* di De Amicis o di *Il diario di Jacob von Gunten* di Robert Walser, però in chiave moderna, con molta più droga, alcol, aggressività e rancore. Inframmezza poi riflessioni personali, i resoconti dei primi fallimenti amorosi o gli insuccessi in ambito lavorativo. L'atmosfera del libro è cinica e ricorda *L'étranger* di Camus (Echevarría 1992: 14): l'orizzonte è una terra arida, non ci sono valori etici e non c'è possibilità di salvezza, si può solo cercare di sottrarsi alle norme sociali chiudendosi in se stessi o pianificando atti di violenza che le sovvertono (Begin 2007: 25). Vi è dunque uno scontro con il mondo, ma alla fine ci si integra nel Sistema perché si è indifesi e perché la società ha assimilato al suo grigiore la ribellione (Gracia 2005: 258).

Lo stile disadorno scelto da Loriga, che ricalca le movenze di quello del

⁶ «David Bowie es el único capaz de liberarte del pánico. Lleva mucho tiempo cuidando de todos los ángeles y puede cuidar de nosotros si aprendemos a confiar en las canciones.» (Loriga 1998: 37).

Camilo José Cela di *Cristo versus Arizona*⁷, è azzecatissimo e restituisce tutta la confusione e il risentimento ingenuo di un adolescente con frasi brevi, dalla sintassi elementare, costellate di commenti al vetriolo, a cui fanno da contrappeso istanti di profonda tenerezza, con ossessivi ritorni di paure e speranze, tessuti da un linguaggio ridotto al limite ma duttile nella sua povertà, capace di adattarsi all'estro bizzoso del narratore⁸. Anche la critica ha dovuto ammettere la coerenza interna del testo, l'adeguatezza e la credibilità della voce di chi s'incarica della diegesi, elemento non facile da gestire per uno scrittore esordiente (Echevarría 1992: 14; Basanta 1992: 9). Per Loriga si tratta però di qualcosa di istintivo, che rasenta l'onestà intellettuale⁹, sebbene a volte, questa volontà di far crescere i personaggi secondo il proprio ritmo biologico possa condurre a un eccesso di autobiografismo, a un impoverimento immaginativo o a una limitatezza dei registri impiegati che non trovano più la loro cifra nell'azzardo, ma nell'utilizzo di strumenti a portata di mano.

Il finale di *LPT* corona l'intera vicenda, contrassegnata da un senso di sconfitta e vuoto, con un ulteriore passo verso l'abisso della mediocrità. Il protagonista si arrende e si uniforma alla meschinità dell'ambiente sociale che lo circonda, diventa adulto e si lascia inghiottire dai mulinelli della volgarità e della rassegnazione:

La adolescencia se desangra ya del todo. Las expectativas de libertad y felicidad [...] se hacen papilla cuando el novelista urde las cosas de manera que su héroe aparece como un simple soplagaitas tan confuso y tan rendido a la vulgaridad como los demás, y aspira a ocupar el puesto de empleado del mes en una cadena de comida rápida. (Gracia 2005: 262)

Héroes (1993)

Anche in questo volume la narrazione avanza incespicando giacché non esiste una trama compiuta, ma davanti agli occhi del lettore si susseguono,

⁷ «Si no nos fijamos en la apariencia sino en la esencia, veo que mi primera novela, *Lo peor de todo*, está más inspirada en *Cristo versus Arizona*, de Camilo José Cela, que en la literatura norteamericana. Y me estoy refiriendo al tono, al ritmo y al fraseo, es decir, a la esencia verdadera.» (Valencia 2008: 19).

⁸ Per Navarro Martínez è possibile rintracciare già in questo testo l'andamento 'musicale' della scrittura di Loriga: «en *Lo peor de todo* de Ray Loriga [...] a la sintaxis escueta se le añade un ritmo rápido y un tono agresivo. En ella se aprecia también cómo ciertas ideas se repiten a lo largo de toda la obra, como si fueran estribillos de una canción.» (Navarro Martínez 2008: 182).

⁹ «Con errores o con aciertos, siempre he tratado de escribir desde el sitio donde me encontraba. Lo que no he tratado es de ser un impostor y de escribir a los veinte años los libros que tenía que escribir a los cuarenta o viceversa.» (Pérez-Wiener 2005: 7).

come sequenze di video-clips musicali (Sosa Velasco 2004-2005: 21), canzoni, sogni, sprazzi di vita reale di un giovane che si è chiuso in una stanza con i suoi dischi preferiti e si rifiuta di uscire, credendo così, solo con la forza della musica e protetto dalla stella luminosa di David Bowie¹⁰, di poter evitare che il mondo corrompa il suo animo ribelle (Navarro Martínez 2008: 164). Questo *collage* – di primo acchito arbitrario – e i rimandi al mondo del rock, risultano determinanti all'interno dell'economia del testo poiché sono necessari per movimentare una trama che di per sé risulterebbe statica a causa dell'impossibilità di agire nello spazio e nel tempo di chi narra. Si drammatizza così la diegesi attraverso un montaggio cinematografico, con un *découpage* incalzante, accelerato o rallentato dalla colonna sonora scelta (Henseler 2007: 185). Il ricorrere alla tecnica del video-clip permette inoltre di sfruttare sul piano narrativo gli stessi rapporti che intercorrono tra spettatore e immagine nell'ambito visuale: il lettore deve essere in grado di porre in relazione tutti gli elementi in gioco per ricostruire l'universo polimorfo creato da Loriga (Sosa-Velasco 2004-2005: 23; Martínez Navarro 2008: 161).

Nei testi che compongono *H*, lunghi quasi quanto una canzone rock e contraddistinti da una struttura affine (Luna Pérez 1994: 20), sorge ancora la paura di affrontare l'età adulta, il disagio che sfocia nell'immaginarsi con un figlio e una moglie, integrati nella società, vestendo i panni di un altro se stesso, irricognoscibile e insondabile¹¹. Le sensazioni di smarrimento del protagonista vengono ricreate grazie a una prosa mutevole e brusca che, di nuovo, aderisce alla situazione rappresentata con mirabile duttilità, alternando uno spiccato colloquialismo al balenare di un intenso lirismo surrealista, per poi ritrarsi in un commento ingenuo e impacciato o nella spaccata aggressiva dietro cui il timido nasconde le proprie insicurezze:

La mayoría de los chicos de mi barrio decían que nunca conseguiría una chica como ésa. Porque su pelo era largo y rubio y porque sus ojos no miraban nada de lo que tenían delante. [...] Pero nadie sabe a ciencia cierta qué viento sopla más en el corazón de una mujer. [...] Todo el mundo tiene una oportunidad y hay que ser muy malo para no acertar nunca con una moneda que sólo tiene dos caras. Por otro lado la más pequeña de las

¹⁰ Nota giustamente Maarten Steenmeijer che «La singular importancia de la persona y la obra de David Bowie en la novela de Loriga se revela ya en el título y la dedicatoria, que se refieren, respectivamente, a una de las canciones más conocidas del artista inglés (*Heroes*) y a su creación más famosa y emblemática (*Ziggy Stardust*).» (Steenmeijer 2004: 61).

¹¹ «A veces me imagino con una mujer y un niño corriendo por la casa. [...] ¿Quién voy a ser entonces? ¿Qué cosas podré coger con las manos y cuáles no? ¿Mediré lo mismo? ¿Tendré una cara parecida a la que tengo ahora? ¿Qué pensará mi mujer de lo que era antes? [...] Cuando pase todo ese tiempo, ¿dónde estará éste de ahora y dónde estará el de después y dónde estaré yo en medio de todo esto?» (Loriga 1998: 180).

mujeres tiene falda y pies y respuestas tan extrañas como dormir al lado de un cañón. Sé jurar el falso y tengo unas preciosas botas de piel de serpiente. Puedo tatuarme un dragón en la espalda, pero el día del cumpleaños de quien sea seguiré pensando que de todo lo que nunca he tenido ella es lo que más echo de menos.
(Loriga 1998: 42-43)

Caídos del cielo (1995)

La narrazione avanza di nuovo scandita dalla brevità dei capitoli che si succedono come sequenze cinematografiche (Lunati 2004-2005: 428), però in questo caso vi è una trama ben definita. Un ragazzo affezionato ai suoi jeans neri e stretti, appassionato di musica e lettore di poesia, trova una pistola con tre pallottole in un bidone dell'immondizia e durante una lite con un addetto alla sicurezza di una stazione di servizio lascia partire un colpo che fredda l'avversario. Ruba la prima auto che trova a portata di mano e inizia una fuga a folle velocità verso il nulla. Sulla vettura c'è una ragazza che, attratta dalla sua bellezza e dai suoi modi dolci e scontrosi, decide di scappare insieme a lui. I due viaggiano attraversando scenari spogli e irreali (Lunati 2004-2005: 429), bevono birra, si raccontano le loro vite e i loro sogni, fanno l'amore e corrono all'impazzata verso il mare, lasciandosi alle spalle il cadavere di un benzinaio. Nelle battute finali, il protagonista abbandona la giovane sul ciglio di una strada perché vuole affrontare il proprio destino da solo, calpestando la sabbia di una spiaggia affollata con i suoi stivali di serpente, sparando l'ultimo proiettile verso il cielo prima che una miriade di poliziotti lo crivelli di colpi.

L'azione non segue un andamento lineare, vi sono numerose prolessi e analessi che movimentano il ritmo narrativo. Navarro Martínez (2008: 181) segnala la presenza di continue anafore concettuali o lessicali che riproducono l'andamento reiterativo della canzone. Forse però, nel caso di *CDC*, converrebbe discostarsi dall'ambito musicale e ragionare in termini cinematografici e letterari, come fa Fernández Porta in una critica demolitrice dello scritto di Loriga, dove, tra una stoccata e l'altra, coglie nel segno accennando alla probabile influenza di Marguerite Duras¹². Loriga, parlando a posteriori di questo romanzo, svelerà sia il sostrato culturale da cui aveva tratto spunto sia la tipologia di testo che avrebbe voluto creare, descrivendolo come un esperimento arrischiato¹³, in sospeso tra due generi contrapposti:

¹² «La estructura, con esa escena del crimen en el hipermercado repetida desde distintos puntos de vista, es el resultado de una mala lectura de Marguerite Duras.» (Fernández Porta 1995: 17).

¹³ Spesso i giudizi su *CDC*, contrariamente al resto della produzione di Loriga, sono stati

il *nouveau roman* e il cinema pulp (Valencia 2008: 19). Gli echi legati alla settima arte non finiscono qui e, come già suggerito dalla sinossi della trama, CDC riprende il discorso dei *road movies* americani¹⁴, in cui una fuga in auto si trasforma in simbolo di trasgressione o in cui la strada asfaltata diviene metafora di una *bildungreise* dove la lancetta del contachilometri segna la velocità con cui i personaggi crescono fino ad acquisire la sicurezza dell'uomo che sceglie in piena autonomia il proprio destino (Navarro Martínez 2008: 105). La voce narrante non è impersonale, cosa che sarebbe parsa naturale vista l'impostazione cinematografica della diegesi, ma appartiene al fratello minore del protagonista, un ragazzino sveglio e sfacciato capace di comprendere lo scandalo mediatico creato *ad hoc* dai *mass media* e di diventare amico del poliziotto che sparirà per primo al giovane in fuga, un individuo che ricorda gli investigatori dei *noir* americani, dedito all'abuso di alcol e al consumo massiccio di droga, dotato di una morale sgangherata e laconica che alla fine sembra l'unica possibile in un libro in cui i ruoli si invertono e l'assassino appare agli occhi del lettore come un angelo caduto dal cielo trucidato dall'ipocrisia umana (Lunati 2004-2005: 435).

5.2.1. IL MONDO È UNA CANZONE STONATA CANTATA DA ALTRI

Nonostante CDC si differenzi dagli altri tre libri di Loriga, poiché narra una storia vera e propria, può essere considerato il punto finale di una sorta di tetralogia – se si include anche *DE* –: il protagonista, per l'ennesima volta, è un adolescente in lotta con la società, consapevole del fatto che l'unico modo per rimanere eternamente giovani è cercare la morte. I quattro volumi presentano inoltre tematiche comuni, in grado di dimostrare un'ampiezza di vedute spesso negata agli esponenti della 'Cultura X'. Tra le pagine di Loriga prende corpo un microcosmo che va al di là dei punti di riferimento del rock e della droga: la visione involuta dei personaggi è a trecentosessanta gradi e ricalca la sensibilità acutissima di un adolescente che capta ogni frizione tra sé e il mondo.

Un senso diffuso di abulia, di deriva esistenziale, è ciò che emerge dagli scritti dell'autore. I suoi protagonisti rinunciano a qualsiasi lotta, o meglio, la loro forma di protesta consiste nell'abbandonarsi all'inerzia della vita: si muovono silenziosi, con lo sguardo allucinato e scettico di chi non si aspetta

molto negativi: vid. Fernández Porta 1995: 17; Sánchez Magro 1995: 30.

¹⁴ Sono vari i lungometraggi che potrebbero aver contribuito in qualche modo (le inquadrature, il ritmo, la violenza, i paesaggi, l'aspetto dei protagonisti, la tragicità dell'epilogo, ecc.) alla stesura di CDC: *Thelma y Louise*, *Wild at heart*, *Natural born killers*, *The wild one*, *Rebel without a cause*, *Easy rider*, ecc. Vid. Navarro Martínez 2008: 105-106; Pérez 2007: 160; Lunati 2004-2005: 429-430.

nulla dal futuro (Gracia 2005: 261). Abbonda la rassegnazione, non esiste un fine perché si parte già dal presupposto che il lavoro è una catena che aliena l'individuo e si è certi che l'amore nasconde tra le sue pieghe il tradimento e la delusione: dunque, qualsiasi sforzo non conduce ad alcun risultato¹⁵. Loriga rifiuta però di accettare che si tratti di una passività fine a se stessa e la definisce una difesa, un modo di far capire che ognuno ha il diritto di vivere come meglio crede (Beilin 2004: 202). Questa visione 'egocentrica' si inserisce appieno nell'accentuazione estrema dell'individualismo che contraddistingue la 'Cultura X' e, infatti, lo scrittore madrilenno è convinto che l'ultimo baluardo contro la società sia l'individuo perché questi, nel ridotto spazio che ruota attorno a lui, può godere di un'ampia libertà¹⁶.

La deriva esistenziale porta gli antieroi di Loriga a ripetere sempre gli stessi gesti: bere alcol, per esempio, è un ritornello che scandisce le loro esistenze prive di importanza¹⁷. È, in fin dei conti, un'altra maniera per sottolineare una doppia impotenza: l'incapacità di accettare la vita così com'è e l'impossibilità di cambiare qualcosa – quando gli effetti dell'alcol e della droga svaniscono la realtà è la stessa da cui si era fuggiti –. La musica ha una funzione simile (Colmeiro 2001: 16): è un ventre che accoglie, un lampo che offre un'esistenza alternativa per qualche minuto o qualche ora. In certi casi si è di fronte a una vera e propria devozione nei confronti dei miti del rock, da loro ci si aspetta una rivelazione che cancelli il grigiore della quotidianità¹⁸. Loriga scrive a ritmo di musica¹⁹, i suoi riferimenti intertestuali rimandano spesso all'ambito della canzone e, in quel periodo, i suoi maestri di scrittura sono le rockstar²⁰. Il cinema e la televisione invece, suscitano nei protagonisti reazioni contrastanti. Il cinema è considerato un'arte e si nota che Loriga è un

¹⁵ «me dieron cien o doscientos trabajos absurdos y estúpidos que yo iba abandonando sin decir nada a nadie, hasta que ya no buscaba ni pedía, ni quería nada.» (Loriga 1999: 14). «Me empeño muchísimo en cualquier cosa y a mitad de camino me olvido de lo que estaba intentando. La verdad es que en general no me gusta esforzarme. [...] Me gusta mucho ir, sencillamente. Llegar nunca es la mitad de bueno.» (Loriga 1994: 13).

¹⁶ «Se ha sustituido a un millón de personas detrás de una bandera por un millón de personas detrás de un millón de banderas. Se puede ver como el colmo del individualismo y el egoísmo, pero positivamente es el colmo de la libertad personal.» (Baños-Rossell 1999: 24).

¹⁷ Vid. Loriga 1999: 17; Loriga 1998: 137; Loriga 1994: 47; Loriga 1995: 85.

¹⁸ «Me parece relevante recalcar la connotación religiosa del verbo manejado aquí –salvarse– teniendo en cuenta el carácter sagrado que el yo atribuye a estrellas del rock como Jim Morrison, Lou Reed, Bob Dylan y David Bowie.» (Steenmeijer 2004: 60).

¹⁹ «Loriga utiliza un recurso frecuente en el rock, coger una idea y jugar con ella, repitiéndola y dándole la vuelta para llegar de nuevo al principio.» (Navarro Martínez 2008: 179).

²⁰ «Éste es un mundo extraño. Está el rock and roll y un par de cosas buenas. David Bowie, los Clash, los Stones y alguno de los nuevos, como Living Colors o Sonic Youth.» (Loriga 1994: 58). «En la radio sonaba *Let Me Get into Your Fire*. Él dijo: –Antes de Hendrix no había nada.» (Loriga 1995: 57-58).

cinefilo che ama avere a portata di mano i lungometraggi favoriti²¹. La televisione, al contrario, viene ritenuta uno specchio che, spoglio di ogni vocazione artistica, restituisce la stupidità e la violenza della società (Beilin 2004: 206):

El chico le echa la culpa a los locutores de televisión: «Puedes ver cómo se mueven sus bocas pero no puedes entender lo que dicen. Hablan de niñas mutiladas y de campeonatos del mundo. Es como un revólver de un idiota: una bala de verdad y una de foguero, una de verdad y una de foguero, una de verdad y una de foguero». (Loriga 1998: 58)

Il televisore rimanda inoltre, indirettamente, alla presenza/assenza della cerchia familiare (Moreiras Menor 2002: 216), ambito contraddittorio e carico di conflitti irrisolti (Vázquez Montalbán 1996: 386). Nelle opere di Loriga la madre è amata e rifiutata, i protagonisti la considerano una parte fondamentale della loro fanciullezza, a cui non vogliono rinunciare, ma anche una persona adulta che li richiama all'ordine e tarpa i loro desideri di trasgressione²². Il rapporto con il padre è connotato dal rimpianto per il tempo trascorso: il compagno di giochi dell'infanzia si è ormai tramutato nell'uomo che li spinge a cercarsi un lavoro, a formare una famiglia per divenire a loro volta padri²³.

La donna, in quanto polo opposto alla madre e oscuro oggetto del desiderio, è un altro tema che tocca da vicino i protagonisti di *LPT*, *H* e *DE*, mentre in *CDC* viene presentata come un essere da scoprire con ammirazione e timore. Tutto ruota intorno al sesso quando si parla di donne in generale: i personaggi vogliono essere all'altezza dei loro coetanei e fantasticano in maniera volgare sull'amplesso, con un linguaggio scurrile che serve a esorcizzare le loro paure²⁴. In *CDC* si fondono ripugnanza e attrazione: il sesso

²¹ Per maggiori riferimenti o citazioni cinematografiche occulte nel libro *CDC* rimandiamo a Lunati 2004-2005: 427-447.

²² «Mi madre también era buena mujer. Nos abrazaba a todos los hermanos. Cuando éramos pequeños, claro.» (Loriga 1998: 114). «Ahora me acuerdo mucho de mi madre porque cuando era pequeño no importaba demasiado donde me quedara dormido, siempre me despertaba a su lado.» (Loriga 1994: 14). «A mi madre le parece que hay una relación directa entre llevar los vaqueros rotos y matar a la gente.» (Loriga 1995: 20).

²³ «Cuando yo era pequeño mi padre y yo veíamos combates de boxeo por televisión. [...] Mi padre me sacaba de la cama y nos quedábamos a verlos los dos solos.» (Loriga 1999: 78). «Mi padre estaría más orgulloso de mí si pudiera enfrentarme con esto sin tener que pedir ayuda.» (Loriga 1998: 161). «Mi padre me dijo: "Hijo mío, no te fies de las mujeres". Pero mi padre no era uno de esos tipos con pinta de dar buenos consejos.» (Loriga 1994: 62).

²⁴ «Todas las mujeres magníficas, con sus tetas, sus culos y lo que sea que llevan dentro, nunca más serán para mí. Las veo y sólo puedo pensar: todas esas nunca serán para mí.» (Loriga 1998: 82). «No tenía muchas oportunidades con lo de follar. De hecho traté de conseguir un ritmo de no follador. [...] Quería andar por la calle como un tío que desprecia el sexo. [...] Muy frío. Pensé que eso volvería locas a las chicas. No funcionó.» (Loriga 1994: 12).

appartiene al mondo degli adulti e appare come un atto che macchia l'anima poiché si sviluppa su un piano meramente corporeo; eppure la bellezza femminile ferisce e provoca un sentimento di tenerezza. Tra i protagonisti di *CDC* però, chi ha un approccio più puro è l'uomo, la donna invece appare intraprendente e materialista²⁵. Montserrat Lunati (2004-2005: 433) accusa lo scrittore madrileni di adottare nei suoi libri una visione maschilista, ma la misoginia dei personaggi di Loriga emerge soltanto nell'istante in cui la donna è argomento di discussione pubblica, mentre allorché diventa parte della sfera privata dell'individuo, in qualità di fidanzata o ragazza sognata, l'autore raggiunge una delicatezza e un'ingenuità di scrittura che svelano il senso di inferiorità provato dall'uomo: «T es el amor de mi vida y la chica más bonita que he visto nunca, ni de pequeño ni de mayor he visto otra igual. No exagero. [...] Si algún día me operara y T no estuviera conmigo me moriría inmediatamente» (Loriga 1999: 43); «Chico, cualquier imbécil puede herir a una mujer pero sólo un hombre grande puede llevársela para siempre» (Loriga 1998: 70). Navarro Martínez (2008: 206) stabilisce poi un parallelo tra l'atteggiamento antisessista di Kurt Cobain – icona della musica degli anni '90 – e i personaggi di Loriga, poiché in loro è lampante l'impaccio del ragazzo androgino, non contraddistinto da marcati attributi virili. Lo scrittore stesso sottolinea il suo impegno a favore di una reale parità di diritti tra uomo e donna, ponendo l'accento sul fascino femminile, legato alla dimensione intellettuale, in chiaro contrasto con la rudezza maschile²⁶. Ecco perché le donne nei libri di Loriga sono quasi impalpabili, figure fragili dotate di un coraggio e una forza non comuni che le rendono troppo superiori perché una mano di uomo riesca a sporcarle o a umiliarle.

Seguendo questa pista si comprende anche lo sguardo benevolo dell'autore nei confronti dei bambini: tra loro non ha ancora attecchito il desiderio sessuale e non discriminano le amicizie a seconda della razza o del sesso. Chi non ha varcato la soglia dell'adolescenza possiede un'anima pura e non corrotta²⁷. Lo scrittore vorrebbe che qualcosa – se non tutto – dei bambini sopravvivesse nell'età adulta, per questo li accarezza con le parole e dedica

²⁵ In *La pistola de mi hermano* invece, versione cinematografica di *CDC*, il sesso non è mai esplicito, è uno stato di stallo adolescenziale: vid. Pita 1997.

²⁶ «Tengo un gran respeto por las mujeres [...]. En mi obra, la mujer nunca es un componente anecdótico o sexual ni nada similar. Me gustan las mujeres inteligentes, como me gustan los escritores inteligentes. Soy un combativo defensor de la igualdad absoluta, y no creo que las mujeres tengan que convertirse en algo tan bruto como los hombres, unos tipos con bigote que se sientan a tu lado a comentarte el fútbol.» (Pita 1997).

²⁷ «Me encantan. Si miras a un grupo humano, los niños son el ochenta por ciento de puta madre y hay unos veinte cabrones. Entre los adolescentes ya hay cincuenta cabrones y cincuenta majos. A los treinta años, ochenta cabrones, y al final encontrar un tío de puta madre es jodido.» (Martínez 1993: 37).

loro passaggi surreali: «Todos los niños buscan amor y acaban encontrando algo que no sé muy bien qué coño puede ser, algo que duele y ensucia y acaban pagando demasiado por ello» (Loriga 1998: 97), «Los mapas de los colegios en las películas extranjeras me alejaban de los países, pero de alguna manera me acercaban a los niños, como si la ignorancia de diferentes geografías nos hiciera a todos iguales» (109), «Los niños duermen porque agotan todo su tiempo, se lo tragan» (Loriga 1994: 22), «La idea era que los verdaderos mensajeros son como niños sin demasiadas huellas en la cabeza. [...] siempre me han salvado los niños» (93). Lo stesso Loriga, in un'intervista con Olga Beilin (2004: 208), spiega perché il giovane di *CDC* uccide il benzinaio: l'uomo rappresenta agli occhi dell'adolescente ciò che non vuole diventare, il polo opposto rispetto all'ingenuità dell'infanzia.

Se si passa invece dalla sfera personale a quella collettiva si può notare una certa discrepanza tra l'approccio dell'autore e le posizioni assunte dalla critica. Nella maggior parte degli studi dedicati agli scrittori della 'Generación X' si è più volte insistito sull'assenza di una coscienza storica (Colmeiro 2001: 10-11; Moreiras Menor 2002: 188-189). È indubbio che in loro vi sia un rifiuto del passato, però non in quanto Storia, bensì in quanto tempo agito da altri. I giovani non sono riusciti a uccidere – metaforicamente parlando – i loro padri, perché questi li hanno convinti che non era più necessario né eticamente accettabile, dal momento che già loro si erano incaricati di eliminare – anche in questo caso in senso figurato – Francisco Franco, il padre-padrone per eccellenza. Proprio la frustrazione derivante da tale impedimento e la continuità temporale tra passato prossimo e presente, provocano un atteggiamento scettico riguardo all'impegno nei confronti della Storia e della politica, ma ciò non comporta l'incapacità di registrare ciò che accade e di denunciarlo, come nota Pérez a proposito di Mañas²⁸. Loriga segue grosso modo questa linea. Nei suoi testi l'attualità o la Storia affiorano costantemente, ma in maniera calibrata: si scelgono avvenimenti o notizie paradigmatiche dell'orrore del passato e della contemporaneità, imbastendo quindi una protesta di carattere politico senza ripararsi all'ombra di un partito, ma basandosi sulla capacità di indignazione del singolo. Tra le pagine emergono riferimenti alla guerra in Vietnam, alla pedofilia, alla Seconda Guerra mondiale o alla guerra civile spagnola, ecc. Si tratta di rapidi cenni che, con la loro estrema semplicità e secchezza, sembrano non voler lasciar alcun segno nella coscienza di chi legge, eppure sono come pugni scattanti in grado di sfancare l'avversario²⁹.

²⁸ «Aunque sean focalizados a través del tamiz de la pantalla de la televisión, los estercoleros de la Europa del bienestar permean estos textos como campo de referencia externo que enmarca e interacciona con los mundos ficcionales.» (Pérez 2005: 45).

²⁹ «Vietnam siempre me gustó mucho y por eso no me separaba de mi libro ni a sol ni a

Per quanto riguarda il discorso legato ai riferimenti a una cultura ‘alta’, altro ambito in cui la critica ha mosso delle rimostanze, si può ricalcare quanto detto a proposito della Storia: spesso questi giovani autori sono stati accusati di voler rifiutare la letteratura avita, prediligendole forme espressive più contemporanee (musica, cinema, televisione, fumetto, ecc.). Loriga smentisce una visione così semplicistica. Nei suoi primi scritti non emergono di certo profonde meditazioni, ma è un dato di fatto che i rimandi intertestuali colti ad autori o artisti vi siano e che questi si intensifichino con il passare del tempo, aprendo un cammino che lambisce sempre più la riflessione metaletteraria: «A Sid no se le vio después de eso, en el mismo hotel habían vivido Arthur Miller y Dylan Thomas» (Loriga 1999: 23), «Los ojos del espejo apenas aguantan la mirada y eso te lleva a Céline, después, cuando estás lejos del espejo, puedes volver tranquilamente a Dylan» (Loriga 1998: 152),

Algo sobre el suicidio de Pavese. Pavese dijo: “El consuelo de una visión consiste en creer en ella, no en que sea real”. Salían unas cuantas fotos. No parecía un tío muy alegre Pavese. También decía: “Las cosas que he visto por primera vez bastaban para contentar, pero ahora requieren otro significado”. ¿Cuál? (Loriga 1994: 25-26)

5.2.2. LA LETTERATURA È UNA QUESTIONE DI STILE

Il desiderio di essere riconosciuto come scrittore, e non come un individuo che narra storie da consumarsi senza eccessive perdite di tempo, emerge prepotentemente se si considera l’approccio alla scrittura di Loriga.

sombra. El libro se llama *Vietnam no era una fiesta*, pero no creo que pueda encontrarse ya.» (Loriga 1999: 15). Il titolo del libro pare un’eco della traduzione spagnola di uno scritto di Hemingway: *París era una fiesta*. Si può ipotizzare che si tratti sia di un rimando colto sia di una denuncia del massacro vietnamita contrapposto alla descrizione della vita spensierata e *bohémienne* dello scrittore statunitense a Parigi. «y es importante destacar que me cuesta casi tanto decir España como me cuesta decir el nombre de mi madre, lo cual al fin y al cabo justifica la aparición de ambas en mis peores sueños.» (Loriga 1998: 26). «Qué extraño es un presidente. Cualquier presidente. [...] ¿Dónde están los ejércitos? Uno solo tiene hambre, mil no tienen nada. Desgracias individuales. Nada de males colectivos. Disparos de bala, heridas de cuchillo, planos cortos. ¿Dónde están los sindicatos? Cien mil obreros despedidos no son nada. Mejor ojos que miran a la cámara y manos vacías. Niños que chupan tetas secas. Árboles de navidad junto a un tanque. Un niño sin un brazo mejor que un millón de niños muertos. Una lágrima antes que un río. Marte no importa. ¿Dónde está el famoso agujero de la capa de ozono?, ¿quién lo ha visto?» (Loriga 1994: 26). «Todo lo que había estado viendo por separado sucedió al mismo tiempo y durante un segundo pareció que aquello era una guerra de televisión. Como cuando los americanos bombardearon Iraq y todo lo que se veía era un montón de colores, sin muertos, ni nada.» (Loriga 1995: 105).

Sorprende che un autore incasellato in una generazione accusata di aver tagliato i ponti con la produzione letteraria precedente³⁰, affermi quanto segue: «KOB: ¿Qué da sentido a una historia? RL: La textura de la escritura, la calidad propia de la escritura, fuera del tema, fuera de las ideas que maneje. Sólo me interesan los escritores que escriben bien» (Beilin 2004: 203).

I suoi primi quattro libri sono prove ancora incerte che rivelano qualche lacuna, ma ciò che colpisce è la lucidità dimostrata al momento di scegliere e adattare uno stile alle differenti situazioni narrative, lavorando sul tono appropriato da conferire ai discorsi dei protagonisti affinché la storia appaia agli occhi del lettore convincente, priva di sbalzi di registro e a salvo da discontinuità stilistiche³¹. Questa cura nell'impostazione dei testi ha spinto l'autore ad affinare la propria scrittura, senza però perdere le caratteristiche che la rendevano originale³². Si tratta di una prosa in apparenza spoglia, dotata di una spontaneità che instaura fin da subito un canale tra emittente e ricettore: le frasi sono brevissime, la punteggiatura, fatta eccezione per il punto e una manciata di virgole, è quasi assente e il periodo ricalca i tempi del verso di una canzone. Loriga non ambisce a creare campate sintattiche imponenti: tutto dev'essere improntato alla comunicazione diretta e il linguaggio è piano, colloquiale e schietto. In *H* chi narra definisce alla perfezione il modo di scrivere dell'autore: «quería explicarlo todo de una manera confusa, aparentemente superficial, pero sincera, algo que sólo puedan apreciar los que han estado enganchados a la cadena de hierro y azúcar del rock and roll» (Loriga 1998: 19).

L'accenno alla 'confusione' non riguarda lo stile né il linguaggio, bensì la già menzionata frammentarietà dei testi. Di sommo interesse sono invece i rimandi all'apparente superficialità e alla «cadena de hierro y azúcar del rock and roll»: tra gli orizzonti di una prosa desolata, di ferro, si aprono improvvisi squarci lirici o aforismi surreali che ricordano le *greguerías* di Gómez de la Serna (Colmeiro 2001: 13; Gracia 2005: 263): «Todas las noches tienen cuerpo de mujer y cola de pez, pero al final sólo te acuerdas de las

³⁰ «Desde el punto de vista estético, cabe señalar un aparente desdén por la tradición literaria establecida y por el lenguaje 'literario', incluso adaptando al castellano un lenguaje y una cultura de procedencia anglosajona (caso sintomático de Loriga).» (Colmeiro 2001: 12).

³¹ «RL: Cada libro tiene sus exigencias y las técnicas que le corresponden. [...] *Lo peor de todo* es una historia inmediata y violentamente real de un niño que es un inadaptado en su colegio. Pensé que el estilo sin adornos era el que le convenía [...]. Mi novela era un retrato desde dentro de la cárcel de la infancia. [...] inmediatamente después escribí *Héroes*, que es una novela que habla de rock'n'roll y es un puro adorno también, pura floritura, como esa poesía de rock. Sin embargo, la siguiente novela, *Caídos del cielo*, es una novela muy seca, muy esquemática, que casi parece un guión cinematográfico.» (Beilin 2004: 198).

³² «The power of his text [*Héroes*] lies in not just the inclusion of intertextual references to popular culture, but in the conversion of a popular culture turned narrative or a narrative turned song.» (Henseler 2004: 697).

sirenas de los bomberos» (Loriga 1998: 90), «La sonrisa del extranjero es como la linterna de un imbécil, siempre encendida, de día y de noche» (Loriga 1994: 84), «Los niños se visten de blanco y juegan al fútbol sobre su propio reflejo mientras baja la marea, como si quisieran entrar por la fuerza en todos los poemas» (86). L'inclinazione al periodo breve e aforistico, giocato su immagini ben congegnate, è uno dei punti di forza di Loriga, ma rischia di divenire un limite qualora si dovesse trasformare in un modello da ripetere con poche varianti, con il tocco meccanico di una mano che ha perso il senso dell'unicità del gesto (Echevarría 1993: 11).

5.3. TOKIO YA NO NOS QUIERE (1999):

IL CUORE DI TENEBRA DELLA STORIA

In *TYNNQ* Loriga narra le vicende di un commesso viaggiatore, incaricato da una multinazionale farmaceutica di vendere droghe sintetiche capaci di cancellare una parte più o meno ridotta dei ricordi degli acquirenti. Lo smercio di tali sostanze è legale poiché la narrazione è ambientata in un futuro prossimo – inizi del XXI secolo – rispetto all'epoca in cui è stata scritta, un domani fantascientifico che richiama gli scenari avveniristici di *Blade Runner*, del regista americano Ridley Scott³³, e quelli descritti nei libri di James Graham Ballard, Ray Bradbury e Kurt Vonnegut (Valencia 2008: 20).

Il protagonista parla in prima persona, ma non rivela mai il suo nome, la sua età né da dove provenga³⁴ e l'indeterminatezza fisica va di pari passo con quella psicologica, la qual cosa ha suscitato qualche polemica tra i critici³⁵. Le azioni appaiono in effetti arbitrarie e insignificanti e la trama si presenta sfilacciata, ma è fedele riflesso della mente dei personaggi. La memoria erosa artificialmente è il fulcro del romanzo e da questa premessa deriva l'impossibilità di costruire una storia lineare: ci sono vuoti, ritorni del rimosso, amnesie e sarà compito del lettore destreggiarsi tra queste circostanze³⁶. La sensazione che se ne ricava è quella di un viaggio nel cuore di tenebra di un presente incapace di ricevere la fioca luce del passato: si attraversa una giungla di stanze di hotel intercambiabili fra loro, di megalopoli che hanno perso la loro identità in seguito a una globalizzazione selvaggia

³³ Colmeiro intravede altri riferimenti al cinema: vid. Colmeiro 2005: 178.

³⁴ È possibile però affermare che sia di Madrid: «Me he despertado en Madrid [...]. España lava la culpa eterna. Estoy en casa pero eso ya no significa nada.» (Loriga 2000: 259-260).

³⁵ «Ahí reside el gran problema de *Tokio ya no nos quiere*. Más que de un narrador-personaje debemos hablar de un sujeto gramatical –por ello, intercambiable y prescindible– al que se le endosan acciones arbitrarias e intrascendentes.» (Peral 1999: 48).

³⁶ «Al lector le ofrezco un mecano, él tiene las piezas y las puede montar como quiera.» (Fernández-Santos 1999).

(Colmeiro 2005: 181), dove gli uomini sono scarafaggi-zombie che si agitano solo per consumare droghe o copulare, il tutto all'insegna del non-ricordo. Il protagonista beve alcol, fa sesso con uomini e donne di ogni età e razza, si imbotisce di antidepressivi, cocaina, anfetamine, oppio e si inietta, contravvenendo alle norme dell'azienda per cui lavora, buona parte del prodotto che dovrebbe vendere: il suo corpo non regge questa corsa verso l'autodistruzione e collassa. Al risveglio si ritroverà in una stanza d'ospedale a Berlino, afasico e senza capacità mnemoniche: sopravvivono solo una manciata di immagini rotte, momenti di felice vita a due con un'eterea Lei, a Tokio, e un nome tedesco che ritorna in molte sue mail, Krumper. All'amnesico eroe di Loriga non resta altra scelta che seguire quest'ultima pista e così torna in Arizona – il libro presenta un andamento circolare – per incontrare una bambina messicana che in realtà è il corpo di Krumper, poiché le è stato trapiantato il cervello di questi, mentre il vero volto del tedesco rivive grazie a uno schermo. Da qui giungono le tanto attese spiegazioni: Krumper era un chimico nazista che dopo il crollo del regime hitleriano non era riuscito a riprendersi dal trauma di vedere le sue fanatiche illusioni deluse, aveva quindi cominciato a elaborare per la CIA una droga capace di rimuovere selettivamente ricordi non desiderati³⁷. Anche lui però è destinato a sparire perché la sua immagine è una proiezione che dipende dallo sguardo della bambina messicana: finché lei guarderà lo schermo lui non scomparirà, ma il sangue giovane della ragazzina invade il vecchio cervello del nazista e lei passa sempre meno tempo davanti al monitor, preferendo correre e giocare con i suoi coetanei³⁸. Alla fine Krumper-Kurtz si spegne e la riflessione che chiude il romanzo è malinconica: l'unico angolo inalterabile della mente è quello che custodisce la paura³⁹.

³⁷ È significativo citare il passaggio seguente in cui si afferma che è possibile cancellare la memoria individuale, ma non quella collettiva: «mientras trataban de borrar las huellas mnemónicas de los soldados llegados del frente, mientras trataban de eliminar las matanzas de niños y otros horrores semejantes que hundirían sin remedio a los jóvenes combatientes en el mar negro de la culpa, los investigadores rusos mordieron sin quererlo más de lo que eran capaces de tragar. Resulta que tras someter a sus hombres a penosos procesos de hipnosis con el fin de localizar los recuerdos atroces que debían ser tachados, [...] se dieron de narices con recuerdos aún más antiguos, con experiencias vividas por sus soldados en otras guerras, en otras vidas.» (Loriga 2000: 277).

³⁸ Qui vale la pena sottolineare la relazione che intercorre tra immagine e memoria: «[Tokio ya no nos quiere] viene a expresar que sin imágenes no hay memoria y sin memoria nada ha ocurrido». (Navarro Martínez 2008: 133).

³⁹ «Y así será para siempre. Los nuevos sueños sobre las viejas pesadillas y sobre los sueños pesadillas aún más nuevas. La eterna espiral de la resistencia. Se limpia la sangre en la espada mientras se espera la siguiente batalla. El miedo es lo único que nunca se olvida.» (Loriga 2000: 281).

5.3.1. VOLTARE PAGINA

In *TYNNQ* si rivelano le prime avvisaglie di un mutamento radicale da parte di Loriga nell'accostarsi alla letteratura (Romero 1999: 23). L'autore ha ormai trent'anni e il suo sguardo sul mondo è cambiato: non ha più gli occhi arrossati del giovane scavezzacollo, ha alle spalle vari libri, si è sposato e ha un figlio. Il sesso e le droghe pervadono il volume, ma la loro funzione è di segno opposto rispetto a *LPT*, *H*, *DE* e *CDC*: se prima tracciavano mappe intime delle proprie paure e delle proprie insicurezze, ora diventano simbolo di un'apertura nei confronti della collettività e già è indicativa la scelta degli ambienti descritti: una miriade di città concrete – sebbene uniformate dalla globalizzazione –, nominate e ubicate con precisione (Phoenix, New Orleans, Hong Kong, Tijuana, Madrid, Berlino, Bangkok, ecc.)⁴⁰. È poi importante sottolineare che sebbene il protagonista commetta eccessi con la droga e il sesso non è un emarginato ma, anzi, mostra un atteggiamento conformista poiché l'universo di *TYNNQ* è un alveare in fermento, in cui l'essere umano partecipa a una gara grottesca per consumare e consumarsi.

Loriga sembra cercare una maturità letteraria, ordinando un romanzo complesso, dipingendo con pennellate ossessive un possibile ritratto del futuro dell'umanità, diretta conseguenza di un modello sociale che asseconda l'egoismo e l'alienazione dell'individuo. Per certi versi, in questa specie di rivisitazione di 1984 trovano spazio anche l'impegno politico – sempre abbozzato da un'ottica individualista – e un tono di malinconica denuncia. La scrittura invece non cambia: la frase continua a essere breve, quasi priva di punteggiatura e franta, la sintassi avanza per giustapposizioni di periodi legati fra loro da un senso minimo e il registro rimane piuttosto colloquiale. Echevarría (2005: 233) però evidenzia un'affettazione dello stile di Loriga, un automatismo che lo rende prevedibile: «A estas alturas, hay que resignarse a que el estilo de Loriga conlleva su propio amaneramiento: una irrefrenable tendencia a la sentenciosidad, a la frase lapidaria, a la paradoja chistosa». Nel tentativo di emanciparsi dalla 'Generación X', l'autore rinuncia in gran parte alla vena lirica e tronca ogni accenno poetico⁴¹, riducendo al minimo i bagliori ingegnosi e dolci che fungevano da contrappunto alla durezza della prosa. La stessa impressione di strappo, di risoluzione frettolosa, è quella

⁴⁰ Questo aspetto è riconducibile alla biografia dello scrittore, giacché durante la stesura di *TYNNQ* si era trasferito con la famiglia a New York e si era dedicato a viaggiare negli Stati Uniti e in Asia: vid. Duque 1999: 51-52.

⁴¹ «Qué día tan hermoso y qué desagradable sorpresa. Y es que así viajan siempre las malas noticias, agazapadas como regalos envenenados, como la sombra afilada de las flores, como el rencor escondido en el corazón de los animales muertos, como la venganza aplazada que guardan los niños en los puños apretados mientras duermen. En fin, que me alejo del asunto, algo extraño ha sucedido en el camino a Quartzsite.» (Loriga 2000: 266).

che intacca le ultime pagine del romanzo, in cui l'ispirazione sembra venir meno e qualche digressione bizzarra di troppo fa tremare il fragile ma ambizioso castello di carte architettato da Loriga.

Considerando i pregi e i difetti del libro, l'ago della bilancia rimane in equilibrio e *TYNNQ* si presenta come il punto di svolta nella produzione dell'autore, un testo di transizione in cui lo scrittore prova a cambiare i temi trattati e il tono, ottenendo suoni melodiosi o dissonanze improvvise con la stessa arbitrarietà con cui un adolescente in procinto di cambiare la voce stona o segue alla perfezione la melodia di una canzone.

5.4. *TRÍFERO* (2000):

UN PICARO CONTRO LA FISICA QUANTISTICA

Il libro narra le rocambolesche vicende di Saúl Trífero, un moderno picaresco dal passato oscuro e vagamente aristocratico, destinato a farsi largo nella vita a colpi d'ingegno e malinconia. La trama del romanzo è piuttosto intricata. Trífero, per sopravvivere, si imbuca a feste e matrimoni e seduce ricche vedove dell'alta società. In un esclusivo club di Palma de Mallorca conosce Lotte Happensauer⁴², ultima rampolla di una stirpe di campionesse norvegesi di pattinaggio su ghiaccio. Tra i due scoppia un *amour fou* che in brevissimo tempo li fa convolare a nozze. La vita di Saúl sarebbe perfetta se non fosse per la sgradevole sensazione di inferiorità fisica nei confronti della moglie. L'arrivo di un figlio sembrerebbe poter rinsaldare il loro amore, eppure Trífero attende il momento della nascita con apprensione. Il parto è travagliato e la convalescenza di Lotte sarà lunga e per questo la coppia si trasferisce nella tenuta della famiglia Happensauer. In quel contesto idilliaco avviene la tragedia che segna un punto di svolta nell'esistenza di Saúl: Lotte, una volta recuperate le forze, decide di pattinare sul lago ghiacciato di fronte alla magione, ma la superficie dello specchio d'acqua si incrina e lei viene inghiottita dal vuoto che si apre sotto le lame dei pattini.

Trífero, sconvolto e roso da un vago senso di colpa, il giorno successivo al funerale della moglie, abbandona l'Europa e si reca a New York. Qui lo sgangherato protagonista del romanzo si imbatte nella figura ancor più strampalata del professor Jerusalem, fumatore incallito e matematico mancato dalle grandi aspirazioni ma dalla vita ordinaria. I due, sfruttando la sfacciataggine di Saúl e le doti di calcolo di Jerusalem, improvvisano la teoria fisica degli universi ombra. Inizia così un comico viaggio lungo la costa occidentale degli Stati Uniti, costellato di improvvise apoteosi e cocenti insuccessi in

⁴² Come segnala Magda Costa (2001: 28), il nome Lotte rimanda a uno dei nomignoli dati da Humbert Humbert a Lolita nell'omonimo romanzo di Nabokov.

convegni di dubbio gusto. La figuraccia rimediata al XV Congresso di Fisica Quantistica della scuola Ziegerniecht dà il colpo definitivo al sodalizio. Saúl decide di accettare l'offerta del professor Tauloski: rendere, ovviamente in forma anonima, più commerciale e leggibile il libro dello scienziato. Il compenso previsto per il lavoro è di diecimila dollari e nel frattempo Saúl sarebbe stato speso e avrebbe avuto a sua disposizione un alloggio a Berlino. Il protagonista accetta: è stanco di tutto e smania per lasciarsi alle spalle gli Stati Uniti e la relazione burrascosa con Albita, una donna piccola e insignificante con cui condivideva un minuscolo appartamento.

Trífero ritorna così in Europa e lì, mentre è impegnato a ritoccare il volume di Tauloski, riceve due lettere, una dalla moglie di Jerusalem e una dall'anziano professore: nella prima la donna gli annuncia che il marito si è impiccato. Saúl si rifiuta di aprire l'altra missiva e durante la notte, per alleviare il dolore e il senso di colpa che lo invadono, si scola una bottiglia intera di vino, brucia il manoscritto di Tauloski e la lettera di Jerusalem. Per celebrare l'inizio di una nuova vita, decide poi di tuffarsi nella piscina dell'edificio, ma quando si ricorda che nella vasca non c'è acqua è troppo tardi e atterra in malo modo sulle piastrelle. Verrà ritrovato il mattino seguente dal giardiniere. Trífero non si è fatto nulla, ma pensa di dare l'annuncio della sua morte: spedisce un necrologio a cinque riviste pseudoscientifiche e abbandona Berlino, seguendo i passi erranti del caso. Quest'ultimo viaggio si trasforma in un'immersione nel proprio abisso interiore e l'incontro con Agedor Grenen – un avvocato assunto dalla famiglia Happensauer per tener d'occhio Trífero affinché non provasse ad appropriarsi del patrimonio familiare – gli rivela il suo lato oscuro. Saúl scopre il perché di tanta malinconia: per tutta la vita aveva pensato solo a se stesso ed era stato incapace di ascoltare gli altri⁴³.

5.4.1. OGNUNO DI NOI HA ALMENO DUE VITE

Loriga con questo libro raggiunge la piena maturità. *TR* è un testo complesso e i personaggi – soprattutto il protagonista – sono rifiniti con il cesello: l'estetica della 'Generación X' è ormai un pallido ricordo⁴⁴. Il cambio è evidente fin dall'immagine di copertina, una fotografia in bianco e nero scattata da Robert Capa: sullo sfondo di un pendio ricoperto di pini si sta-

⁴³ «Trató de imaginar también, qué otras cosas no habría sido capaz de escuchar en todo ese tiempo.» (Loriga 2001: 231).

⁴⁴ «Viene cargando Loriga con el peso de una imagen pública, la acuñada en torno a la llamada 'Generación X', que en verdad guarda poca relación con los propósitos de su literatura. [...] Nada hay en esta novela [*Trífero*] de un testimonio inmediato y alicorto, como se supone que buscaba esa promoción, y sí un relato de soterrada intención filosófica y de tratamiento un tanto poemático.» (Sanz Villanueva 2000b).

glia Gary Cooper, vestito di tutto punto, intento a camminare in precario equilibrio su un tronco che attraversa un avvallamento del terreno. Il ritratto ricorda il gusto di Enrique Vila-Matas e in particolar modo il libro *Bartleby y compañía*⁴⁵. Le corrispondenze fra i due autori non finiscono qui e, andando oltre un rapporto di stima reciproca e amicizia, sconfinano nella bizzarria dei personaggi, nell'atmosfera grigia e dimessa, illuminata da improvvise uscite ironiche, che permea l'opera.

La storia raccontata tocca temi universali e l'essere umano emerge dalle pagine del romanzo in tutta la sua statura tragicomica⁴⁶: Loriga sta ponendo al centro della sua ricerca la letteratura e si sente finalmente libero di poter mostrare il suo bagaglio culturale, avendo trovato il giusto equilibrio tra le frasi e i concetti. Le tematiche affrontate, quali il (non)senso dell'esistenza, la contraddittorietà della vita e l'estrema futilità di ciò che circonda l'uomo (Beilin 2004: 201), sono sapientemente ridotte a un gioco serio e faceto. L'autore sa calibrare il proprio talento, fondendo argomenti diversissimi in un amalgama compatto che possiede più livelli di lettura, ammantando il tutto con un'apparente leggerezza caustica e malinconica. La dimensione ludica è ben ravvisabile in alcune situazioni comiche o nel surrealismo di alcuni scambi di battute. Nel primo caso si è di fronte a sequenze che sembrano mutate dal cinema⁴⁷, i dialoghi invece, oltre a un'arguzia vilamatiana, sfoggiano un umorismo tagliente e spaccone, alla Groucho Marx⁴⁸. Questa vena comica non deve però trarre in inganno: la prosa si fa più densa, le frasi acquistano un maggior respiro sintattico, il lessico si complica e i concetti trattati sono di tutto rispetto. Lo stile non è più secco come un *riff* di chitarra, ma si fa più articolato e sincopato, attento alla scansione delle

⁴⁵ I volumi, usciti entrambi nel 2000, sono stati pubblicati a pochi mesi di distanza.

⁴⁶ «Un asunto fundamental para mí es cómo salvar la propia identidad del entorno. Otra de mis obsesiones es el remordimiento, porque como buen ateo soy profundamente católico y aunque se deje de creer en el paraíso, los rescoldos del infierno siguen ahí, porque es una idea monstruosa y fascinante.» (León-Sotelo 2000: 60).

⁴⁷ «El profesor Jerusalem nunca supo a ciencia cierta si realmente vio a Thelma. [...] parada en mitad de la calle, [...] en el rostro una inocente sonrisa de bienvenida al ver aparecer a su marido, y enseguida un implacable gesto de disgusto al descubrir un cigarrillo en la comisura de sus labios. Jerusalem, presa del pánico, trató de arrojar el cigarrillo por la ventanilla, pero estaba cerrada. La colilla aún encendida rebotó y fue a caer entre sus piernas. Trató de recuperarla y cuando levantó la vista se encontró en el jardín de los Kocinsky, sus ruidosos vecinos polacos, camino de la sala de estar. Lo último que vio fue al señor Kocinsky agitando el periódico como si tratara de apartar un insecto gigante.» (Loriga 2001: 113-114).

⁴⁸ «—¿Cómo dice que se llama? —Carolina. Saúl seducía a las mujeres en el supermercado. —Bonita raqueta. —Es Dunlop. —Ah. —¿Juega usted al tenis? —No soportaría ver una red entre nosotros.» (Loriga 2001: 41). «—¿Sabe usted dónde está el bar? —preguntó Lotte. —Claro —respondió ofendido—, este lugar es mío, quiero decir que he pasado tanto tiempo en este viejo club de mar que no recuerdo si cuando llegué aquí estaba ya el mar o si lo trajeron luego.» (44).

pauses, improvvisa scale e fughe, avvicinandosi a un ritmo jazz⁴⁹. Insieme al venir meno della cultura rock, si assiste a un ridimensionamento della sfera sessuale che viene affrontata in maniera marginale e giocosa. Al tempo stesso, prendendo il sopravvento una prosa più elaborata, anche l'aforisma o la *greguería* – quasi cifra della precedente produzione di Loriga – faticano a trovare spazio⁵⁰, e quella che prima era una capriola concettuale assume ora l'aspetto di un ragionamento, più o meno filosofico, di auscultazione interiore⁵¹. Sopravvivono però lampi di poesia: lo sguardo tenero e surreale dell'autore non è diventato miope e ha saputo salvaguardare il tocco ingenuo e immaginifico⁵².

Con *TR* Loriga cessa di essere uno scrittore 'alla moda' – la critica non ha prestato grande attenzione a questo libro che invece la meriterebbe – e si ritaglia uno spazio nell'ambito delle lettere spagnole grazie alla sua voce originale che si fa sempre più simile a quella di un autore consapevole della responsabilità di chi prende in mano carta e penna e prova a spiazzare il lettore, sorprendendolo non con il sensazionalismo della droga o del sesso, bensì con l'abisso del dubbio⁵³.

⁴⁹ Nel testo vi sono pochissimi rimandi musicali, ma tra questi è possibile ravvisare, e non è un caso, il seguente: «incluso tuvo oportunidad de lucir sus vastos conocimientos de jazz cuando Lotte, a los postres, comentó: –Oh, qué música tan encantadora. –John Coltrane, *The Night Has a Thousand Eyes* – dijo Saúl, y hasta podía haber añadido la fecha, pero se contuvo por miedo a resultar pedante.» (Loriga 2001: 49).

⁵⁰ Se ne possono citare un paio: «El ruido es la consecuencia directa del esfuerzo de la gente por luchar contra la naturaleza de las cosas. El ruido es el accidente que acompaña a los comportamientos impropios.» (Loriga 2001: 38).

⁵¹ «¿Feliz? ¿Qué demonios es eso? Los nombres que la gente le otorga a las cosas imposibles resultan tan arbitrarios como los números impresos en los billetes de lotería. 68273 significa que es usted millonario. 71539 no significa nada. La mano en la nieve. Los pies en el agua de un río. Las campanas de la iglesia. El miedo que nos sorprende al apagar la luz como si todas las noches fueran una sola y la primera. ¿Qué nombre le ponemos a eso, doctor?» (Loriga 2001: 63). «Al fin y al cabo, ¿qué podía perder? Un buen impostor, mientras no se confunda, juega siempre con ventaja, pues no es más que un hombre de paja de sí mismo, y si la paja termina por arder, ¿de qué manera podría afectar eso al hombre que jamás estuvo allí? Si se dispara contra la sombra de un hombre, ¿contra qué se dispara? ¿Y no era Trífero el maestro de las sombras?» (147).

⁵² «La cabeza de Saúl tenía perros. Normalmente los perros dormían, pero a veces por culpa del silencio los perros no podían dormir y entonces ladraban. No hay uno solo de nosotros que no tenga perros en la cabeza, se disculpaba, perros cobardes, perros valientes como dragones, perros alegres que mueven el rabo ante los desconocidos con la inocencia de los idiotas. Están ahí, por eso vuelan los sombreros y caen rodando por el suelo. Son los perros.» (Loriga 2001: 38-39).

⁵³ «Creo que la duda, el buscar el sentido a las cosas o descubrir el sinsentido a las cosas, que viene a ser lo mismo, es el motor de la inteligencia.» (Beilin 2004: 203).

5.5. *EL HOMBRE QUE INVENTÓ MANHATTAN* (2004):
UNA PROSA D'ACCIAIO E VETRO

EHQIM è un mosaico in cui lo scrittore madrileno ritrae una New York multiethnica, nevrotica e onirica. Vari cammei si intrecciano e il loro insieme restituisce il riflesso di una Manhattan squadrata da un vetro rotto, in cui le incrinature distorcono profili, sagome e sentimenti. Questo caleidoscopio di vite ruota attorno a Gerald Ulsrak, un immigrato rumeno che nel suo villaggio d'origine, Signisoara, si sbizzarriva a immaginare una Manhattan adattata capricciosamente alla grandezza dei suoi sogni. Charlie, così si fa chiamare Gerald negli Stati Uniti, lavora a New York come *superintendent* nello stabile del narratore. La dismisura che spesso intercorre tra le proprie aspettative e la realtà lo spinge però a impiccarsi in uno scantinato: in questo modo muore l'uomo che aveva inventato Manhattan e prende corpo un testo corale, in cui le voci dei personaggi si sommano, si contrappongono e si rispondono, in una carambola che amplifica, sfaccetta la melodia portante – Loriga non spazia solo geograficamente all'interno della sua Manhattan ma riporta, per bocca di William Burroughs, lo storico omicidio del gangster Dutch Shultz⁵⁴ – e conferisce unità al libro. Tra i vari *tranches de vie* abbozzati dallo scrittore, vi è anche la breve storia di Missy, un ratto che, fuggendo dagli aggressivi scoiattoli di Central Park, si infila nell'appartamento del narratore mentre questi sta imballando tutti i suoi averi. Chi intreccia le storie ha deciso di abbandonare New York e di tornare in Europa con la sua famiglia⁵⁵. La Manhattan creata da Charlie sfuma a poco a poco, come una canzone jazz, ma prima che il pezzo si chiuda c'è tempo per un ultimo assolo di sax: «Me lo dijo un borracho irlandés: “Quienes aman Nueva York se odian un poco a sí mismos”» (Loriga 2007b: 188)⁵⁶.

EHQIM rappresenta un'ulteriore evoluzione all'interno del percorso di Loriga (Gracia 2005: 256; Echevarría 2004: 4) ed è chiara, fin dall'inizio, la volontà di creare un congegno narrativo originale, ma che al tempo stesso affondi le sue radici in un passato letterario di spessore. L'autore sceglie con cura gli ingranaggi che azionano il meccanismo del testo e il risultato è un dispositivo che traccia corrispondenze tra la sua macrostruttura e la narrazione:

⁵⁴ Non si ha però un senso di salto improvviso, di discontinuità tra gli eventi presenti e quelli passati perché come nota Urioste (2009: 306): «En los capítulos/relatos, debido a su fragmentación, el tiempo se ha paralizado hasta prácticamente desaparecer, de manera que todas las historias [...] así como todos los personajes [...], aparecen localizados en un espacio urbano inscrito con precisión de callejero en un presente continuo».

⁵⁵ È impossibile non notare una corrispondenza tra i fatti narrati e la biografia di Loriga. Anche Urioste (2009: 307) segnala tale parallelismo.

⁵⁶ Come nota Fernández Porta (2009: 8), quest'ultima frase è la rielaborazione di un verso del poeta newyorkese Lawrence Ferlinghetti.

De este modo Loriga realiza un paralelismo entre narración y edificio, así como entre novela y ciudad, situando todos los elementos de la comparación en el nivel discursivo. Puede afirmarse que la estructura de la novela tiene un significado de metáfora arquitectónica-literaria de la gran urbe, ya que el número de apartamentos supervisados por Charlie, de los cuales posee las llaves, coincide con el número de capítulos de la novela si se exceptúan el primer y último capítulos, que sirven para introducir y cerrar la narración. (Urioste 2009: 307-308)

Tra le pagine di questo marchingegegn di carta e inchiostro affiorano echi di vari scrittori dell'area anglosassone. La costruzione globale del libro rimanda a *The Dubliners* di James Joyce – tanti ritratti minimi, apparentemente insignificanti, in grado di rivelare l'atmosfera di una città –, e forse, è proprio la disposizione dei brani ciò che rende degno d'attenzione il volume: Loriga non frammenta i pensieri di chi narra, ma interrompe le storie e le combina fra loro ottenendo un effetto di ordine-disordine che restituisce il caos di una metropoli teoricamente impossibile da fissare sulla pagina; lo scrittore trasforma quindi quella che avrebbe potuto essere una raccolta di racconti – se le vicende fossero state completate una a una – in un romanzo insolito. Altra scelta azzeccata è la decisione di utilizzare personaggi non autoctoni: l'autore risolve così un problema legato alla sua condizione personale⁵⁷, inoltre l'opera guadagna, grazie a questo taglio prospettico, una patina di multiculturalismo che riproduce in maniera efficace il mescolarsi delle razze, dei loro sogni e dei loro desideri tra le strade di Manhattan.

La prosa è liscia e dura, essenziale, pare essersi levigata a contatto con le pagine di Don De Lillo, John Dos Passos (Sanchis 2004: 85) e del Cela di *La colmena* (Azancot 2004), non vi è nulla di superfluo, la scrittura asseconda i movimenti di una macchina da presa, le frasi si susseguono dirette e senza ornamenti, come grattacieli d'acciaio e vetro: l'impostazione narrativa non cede quasi mai alla tentazione della poesia, non sono presenti aforismi, l'ironia è sommersa e l'umorismo affiora soprattutto nei dialoghi, dove a tratti sembra aleggiare l'ombra di Woody Allen⁵⁸. Un elemento nuovo invece – o

⁵⁷ «Lo más difícil fue encontrar el sitio desde el que escribir. Conozco bien Nueva York, pero quería contarla desde la extrañeza, con un pie dentro y otro fuera, huyendo en lo posible del turismo literario, de la literatura de postal. Por otro lado, tampoco quería ser un personaje absolutamente neoyorquino, porque no lo soy. Allí hay un choque de lenguas y literaturas, y quería que estuviera en el tejido del libro.» (Rodríguez Marcos 2004: 2).

⁵⁸ «Arnold Grumberg no había tomado aún el primer sorbo de su café cuando sonó el teléfono. –¿Has desayunado? –Sí, mamá. –Ya, y mi culo tiene plumas. El desayuno es la comida más importante del día, te lo he dicho cien millones de billones de veces. –Pensaba ir luego a... –Ya, a veces mi culo levanta el vuelo con sus plumas de colores. –Mamá, por favor. –Ni por favor, ni leches. DESAYUNA. –¿Cómo estás? –Sola. Ah, por cierto, estuve el otro día en el cementerio de Riverdale y estoy pensando seriamente en una de esas parcelitas, cuestan una cantidad

posto maggiormente in rilievo –, è l'interesse di Loriga nei confronti degli scrittori e della scrittura: *EHQIM* è dedicato a Enrique Murillo, autore, critico letterario ed editore; l'epigrafe è tratta da Yukio Mishima, all'interno del testo vengono citati a più riprese William Burroughs e Robert Lowell e vi sono rimandi a Juan Rulfo e John Steinbeck (Fernández Porta 2009: 8). Sicuramente il filone metaletterario affascina Loriga ed emergerà poderoso nei libri futuri.

5.6. YA SÓLO HABLA DE AMOR (2008):

L'INTRUSO È SEMPRE L'ULTIMO AD ABBANDONARE LA FESTA

Questo romanzo implica uno scarto rispetto alle opere precedenti, sebbene la mancanza di una trama definita lo accomuni ad alcune di esse⁵⁹. L'inesistenza di un intreccio complesso ben si adatta a quanto narrato poiché l'intera vicenda si consuma nell'istante in cui il protagonista non si decide a invitare a ballare Mónica, la donna di cui è innamorato. Il libro gira attorno alle riflessioni sull'amore di Sebastián, uno scrittore quarantenne di discreto successo, correttore segreto delle traduzioni spagnole di William Blake e reduce da un divorzio che ha cambiato profondamente le sue convinzioni riguardo ai rapporti amorosi. La separazione dalla moglie Alicia – il nome rimanda alla protagonista di *Alice's adventures in Wonderland* di Lewis Carroll (Loriga 2008: 37) –, lo ha gettato nel mondo, per nulla meraviglioso, della solitudine, della routine e del ricordo. Sebastián è vittima di una depressione autolesionista che, con il suo grigiore, pare metterlo al riparo dall'obbligo di interagire con il prossimo e di prendere decisioni⁶⁰. Quest'uomo senza qualità che ha idealizzato l'amore, intrappolato dal proprio stallo mentale, si inventa un *alter ego*: Ramón Alaya, un aitante giocatore di polo argentino, spigliato con le donne e restio a cedere al fascino della riflessione. Il romanzo trova il suo punto di snodo nell'incontro, nel giardino dell'ambasciata svizzera di Madrid, tra Sebastián e Christian – incarnazione di Alaya (Loriga

insensata de dinero pero creo que merece la pena. Hay sitio para los dos, uno al lado de otro. –¡MAMÁ!» (Loriga 2007b: 169). Loriga afferma di utilizzare l'umorismo per stemperare l'orrore della morte: vid. Trueba 2004. È significativo, in effetti, che i picchi di comicità si raggiungano nei dialoghi in cui interviene un personaggio che in seguito morirà.

⁵⁹ L'autore stesso, tra le pagine di *YSHDA*, inserisce un ammicco che potrebbe spiegare il suo disinteresse per la storia in sé: «De ahí seguramente nació su interés por todas las formulaciones, literarias o no, por todos los comienzos, amorosos o no, por todas esas primeras páginas que leía en las librerías, para luego abandonar los libros en los estantes. [...] Era la trama, el volumen desmesurado de la trama, lo que superaba sus capacidades. Su don, si es que tenía alguno, y a Sebastián le gustaba pensar que lo tenía, eran los principios y los finales. Jamás consiguió interesarse seriamente por las páginas centrales.» (Loriga 2008: 65-66).

⁶⁰ «La debilidad le ayudaba a no dar ningún paso, le excusaba, amablemente, de toda acción.» (Loriga 2008: 80-81).

2008: 115) –, un giovane che prende la vita di petto. Il dialogo tra i due sostituisce il monologo di Sebastián e contrappone gli estremi gioventù-azione/maturità-contemplazione. Il conflitto, com'è prevedibile, non può essere risolto: Christian segue l'impulso del suo sangue irrequieto e invita Mónica a ballare, mentre Sebastián, pervaso da un senso di impotenza, si limita a rimanere immobile fino al termine della festa, conscio del fatto che «el último en abandonar la fiesta siempre es el intruso.» (176)

5.6.1. SEBASTIÁN: L'UOMO SENZA QUALITÀ

In libri come questo, in cui il protagonista occupa l'intera scena, è inevitabile che l'attenzione critica si concentri su di lui, soprattutto perché appare difficilmente inquadrabile e dà adito a letture discrepanti⁶¹. La discordanza di opinioni è dovuta in realtà alla scelta compiuta da Loriga di riprendere le impostazioni narrative contrastanti di due romanzi scritti in precedenza e di fonderle in un unico testo, creando così un gioco di specchi deformanti che dilatano o assottigliano la figura di Sebastián. Il personaggio centrale di *YSHDA* è un Frankenstein di carta sorto dalla voce monologante di *H* e da Saúl Trifero, protagonista del libro omonimo. Di *TR* torna la chiusura in se stessi, la ricerca di una propria dimensione nell'incessante lavoro di una mente che si interroga e non agisce: Sebastián, non a caso, viene definito un eroe dell'inazione (Loriga 2008: 64). I suoi occhi, inoltre, sono puntati verso un passato da ricordare con rammarico, mentre il presente e il futuro provocano più che altro indifferenza, un senso di mutilazione, di incompiutezza. A rafforzare quest'impressione di abulia contribuisce l'hobby a cui si dedica. La correzione puntigliosa, per puro diletto personale, di traduzioni spagnole di poeti di lingua anglosassone, sommata a una scrittura senza sbocchi, è uno sforzo ingrato e inutile, un sintomo di autismo, un modo per dirottare il proprio impegno in un passatempo che lo esenti dall'affrontare la vita reale (92) – lo stesso avveniva con l'adolescente di *H*, dedito ad ascoltare i dischi preferiti e a scrivere canzoni barricato nella sua stanza –. Trifero invece, ricalcando lo stereotipo del picaresco, trovava nell'azione la cifra dell'esistere e le sue riflessioni filosofiche erano solo le prime avvisaglie della presa di coscienza del proprio egoismo. *TR* terminava con una frase emblematica: «Trató de imaginar también, qué otras cosas no habría sido capaz de escuchar en todo este tiempo» (Loriga 2001: 231). Sebastián è una

⁶¹ «Por loco pasa el protagonista, Sebastián, un personaje perfectamente dibujado, lo cual no lo hace menos *incomprensible* o elusivo.» (Masoliver Ródenas 2008: 10). «Esta prosa imaginativa, brillante incluso en algunos diálogos, compensa de las insuficiencias psicológicas y constructivas en el diseño del personaje, cuyo perfil se constituye a partir de lo que se dice de él –definiciones, caracterizaciones del narrador– y no tanto de sus acciones, como sería deseable.» (Senabre 2008).

risposta a questa domanda, è un uomo che si interroga incessantemente su cosa non ha saputo ascoltare, dove ha fallito, e in entrambi i casi il nocciolo della storia è l'amore inteso come sentimento misterioso da sondare, da depredare da una posizione egoista ed egocentrica per poi rimpiangere la mancanza dell'“altro”. Loriga stesso, in due interviste realizzate a distanza di anni, offre la medesima risposta per giustificare la stesura di *TR* e *YSHDA*, l'unico elemento che cambia è la prospettiva dalla quale si squadrano le relazioni amorose:

Es una novela contra la novela falsa de sentimientos que tanto éxito tiene. Mi abuela me decía que la gente sin sentimientos es la que se pone más sentimental, y *Trífero* busca reflejar eso. Abordar el tema desde otro punto de vista. La de un hombre que no consigue línea directa con su corazón. Indagar en la relación que existe entre los sentimientos y los hechos, las acciones. (Manrique Sabogal 2002: 11)

ése es uno de los objetivos que Loriga se planteó con esta obra: demostrar que “se puede escribir de amor delirantemente romántico” sin chapotear en la cursilería. “Mi abuela siempre decía que los sentimentales son gente sin sentimientos”, explica. “Este libro es como un estudio forense de una situación amorosa”. (Suárez 2008: 81)

Il meticoloso correttore di traduzioni non è altri che un Saúl Trífero un po' invecchiato, un po' meno cinico e un po' più sentimentale. Alcune rapide pennellate che mirano a dare profondità al personaggio di Sebastián, riesumano infatti atteggiamenti tipici del marito dell'imponente Lotte⁶². Ecco allora che, contagiato da un'indolenza di stampo walseriano, il protagonista non sa far altro che irretirsi da sé, ridotto ormai a un picaro del pensiero e dei sentimenti. Laddove in *TR* si susseguivano le imposture a danno di terzi, qui si assiste all'idealizzazione dell'amore⁶³, ultimo autoinganno di Sebastián per vivere senza dover correggere la versione illusoria della propria

⁶² «Estaba muerto por fuera y por dentro pero su vanidad seguía casi intacta.» (Loriga 2008: 11). «No tenía, para empezar, grandes ambiciones mundanas, y había estado ya, aunque fuera de visita, en esos lugares que se suponen el vértice de la pirámide social, y si bien es cierto que no es lo mismo ser el dueño de un castillo que el visitante, su posición de huésped le había permitido ver con claridad que no era precisamente en un castillo ni en un palacio donde encontraría el brillo que ahora le faltaba a su vida, con lo cual, su arribismo, que siempre lo tuvo, [...] se había desvanecido entre el escaso placer que le habían sugerido ciertas condiciones de vida aparentemente mejores que las habituales.» (30).

⁶³ «Pero tenía que estar enamorado, de eso estaba seguro, tenía que estar enamorado para poder poner un pie detrás de otro y de nada valía ya estar enamorado de manera imprecisa, o estar enamorado del recuerdo de las mujeres que él mismo había traicionado. [...] Y aun así corría hacia el amor porque no conocía otra manera de salvarse.» (Loriga 2008: 135-136).

esistenza che, però, si rivela costellata di errori una volta tradotta in doloroso rapporto con il mondo reale.

Quello che appare un triangolo ai cui vertici vi sono il protagonista anonimo di *H*, Saúl Trífero e Sebastián, diviene in realtà un quadrilatero se si prendono in considerazione alcuni elementi testuali che riguardano la figura dell'autore. In *YSHDA* la propensione all'autobiografismo spinge Loriga a giocare a carte un po' troppo scoperte, nonostante abbia cercato più volte di porre in risalto la sua naturale tendenza alla rielaborazione letteraria⁶⁴. Tra le righe di questo romanzo emergono continui riferimenti alle proprie vicende personali e il lettore è portato istintivamente a oltrepassare il velo costituito da Sebastián per irrompere nella vita reale del romanziere. Il protagonista è uno scrittore di quarant'anni che in gioventù ha riscosso un discreto successo (Loriga 2008: 135) ed è stato sposato a lungo prima di giungere al divorzio (34), episodio che ricalca quello, piuttosto recente, di Loriga e Christina Rosenvinge; il numero dei figli avuti dalla coppia è uguale nella finzione e nella realtà (134), ecc. Nel testo appare poi una lettera di Sebastián indirizzata a Bobby Fischer, scacchista ribelle ammirato da Loriga e al quale aveva dedicato un articolo, incluso nel volume *DAME* (Loriga 2007a: 19-21), pubblicato su «El País». Questi ammicchi influiscono negativamente sull'autonomia di Sebastián, il quale, più che personaggio, sembra divenire 'persona' nel senso etimologico del termine: una maschera. Loriga prova a rifugiarsi in esempi passati e chiama in causa la contiguità temporale tra eventi narrati ed eventi accaduti:

“Quería que el disfraz fuera lo más reducido posible para poder desarrollar después lo que me interesaba: una larguísima reflexión sobre la literatura, la ficción y el amor, como ficción principal [...]. Todo lo que no es literatura es cotilleo.” Y pone por testigo al premio Nobel Saul Bellow, un escritor a quien no le importó utilizar su intimidad para componer sus ficciones. “Cuando pasen los años dará igual si eso fuese verdad o no.” (Hevia 2008: 50)

Non si vuole di certo far leva sul gusto per il pettegolezzo, però dal punto di vista letterario l'autoreferenzialità di certe situazioni conferisce a *YSHDA* un tono dimesso da diario intimo, si ridimensionano in questo modo le ambizioni di un romanzo che avrebbe voluto essere universale e l'ombra di un bilancio sentimentale che si risolve nella sfera del privato cala sulla prosa dello scrittore madrileno.

⁶⁴ «En alguna ocasión ha definido su literatura como una especie de corresponsalía de sí mismo. “No tanto como notario de lo que sucedía sino de las situaciones literarias en las que andaba metido. No escribo lo que sucede sino lo que imagino desde una serie de parámetros que suelen ser más literarios que vivenciales”, dice.» (Castilla 2008: 11).

5.6.2. UNA PROSA ALL'OMBRA DI KIERKEGAARD
E ILLUMINATA DA GÓMEZ DE LA SERNA

Se Sebastián è il punto di arrivo esistenziale di un adolescente che ha smesso di ascoltare rock ed è uscito dalla sua stanza per divenire prima un picaro in precario equilibrio su un filo di inganni teso tra Europa e Stati Uniti e poi un uomo che si interroga sull'amore, anche lo stile di Loriga in *YSHDA* scarta di continuo tra il periodare asciutto di *H* e quello più pausato di *TR*, senza però rinunciare a immagini a effetto e a qualche dialogo contraddistinto, ancora una volta, da una pregevole ironia alla Groucho Marx.

I toni grigi che creano un'atmosfera mesta vengono ottenuti dall'autore tessendo un monologo discontinuo che vorrebbe essere interiore, gestito però da una voce esterna onnisciente che sbalza il protagonista da angolature distinte nel tentativo di ricreare, in un gioco di rimandi intratestuali, la confusione di prospettive provocata dagli specchi che occupano le pareti della sala da ballo dell'ambasciata svizzera di Madrid (Loriga 2008: 53), un *divertissement* che possiede ovvi risvolti metanarrativi⁶⁵. Le frasi si arricciano su se stesse o si accorciano a seconda dell'umore di Sebastián ed è possibile trovare periodi brevissimi che hanno il respiro corto di un verso di canzone, scandito da un ritmo jazzistico, sincopato e triste, di giustapposizioni, anafore, similitudini e metafore. L'aforisma o l'intuizione affine alla *greguería* sono sempre in agguato tra le righe dello scrittore madrilen e affiorano fulminee⁶⁶. La prosa diviene a tratti ramoniana (Senabre 2008), ma la penna è subito pronta a passare dalla frase lapidaria alla divagazione lirica, abbozzata con il tocco leggero tipico dell'autore, una miscela di ostinata ingenuità e sincerità malinconica⁶⁷. A fare da contrappunto a questi rapidi affondi, vi sono inoltre, come in *TR*, paragrafi speculativi che si interrogano sulla condizione dell'uomo a partire da una visione del mondo desunta principalmente da Kierkegaard (Loriga 2008: 167). La scrittura di Loriga si abbandona a un'elasticità che le permette di adeguarsi sia alla svelta deduzione

⁶⁵ «Todo este desdoblamiento de espejos en la misma sala donde sucede todo lo que no sucede [...] es el mismo juegos de espejos. Sebastián es un escritor que tiene un alter ego y a su vez está escrito en tercera persona por otro escritor que soy yo.» (Sierra 2008: 77).

⁶⁶ «¿Qué clase de tipo era Sebastián entonces? Difícil de decir. Pues llamaba siempre la atención un poco y se diluía al mismo tiempo con la pedantería del mercurio, que está siempre a punto de desaparecer pero no desaparece del todo.» (Loriga 2008: 43). «Pensó que la belleza de las mujeres se sostenía en la belleza de sus nombres.» (66).

⁶⁷ «Porque no todo tiene una solución exacta, ni todo es venganza o justicia, y algunas heridas merecen también su nombre. Sea quien sea el que las oculte bajo Dios sabe qué armaduras.» (Loriga 2008: 58). «Sebastián supo, y lo supo junto al sauce, que cualquier forma de amor le recordaría siempre y dolorosamente al amor que conocía. Pero no encontró en ello ningún mal, y se abrazó al amor que fue capaz de dar un día como una madre se abraza a los soldados que no regresan de la batalla.» (175).

filosofica sia al girare affannoso della mente per fissare una sensazione o un pensiero⁶⁸. Quando il concetto da esprimere sembra particolarmente restio al lirismo o alla riflessione, lo scrittore opta per combinare i due approcci, creando un ibrido stilistico e concettuale tra Ramón Gómez de la Serna e Sören Kierkegaard, un gioco – già rodato in *H* – in equilibrio tra immagine concreta e idea astratta⁶⁹.

In questo romanzo – in cui prevalgono l'amarezza e il rimpianto –, l'ironia e l'umorismo non paiono trovare spazio, eppure, laddove il monologo di Sebastián si trasforma in dialogo con Christian, Loriga (2008: 121-122) dimostra un'indiscutibile abilità nel tessere agili scambi di battute. Ed è proprio nei dialoghi dove la prosa sfoggia la sua brillantezza, smarcandosi dalla presenza invasiva di alcuni scrittori che spesso snaturano la voce dell'autore, il quale, a scapito della sua fama di giovane romanziera in fuga da qualsiasi imbrigliamento, si trova a ricalcare con la penna percorsi già delineati da altri.

5.6.3. WALSER, VILA-MATAS E LORIGA:

SENTIERI CHE NON SI BIFORCANO

YSHDA sorge dall'influenza di una letteratura rimasta finora sottotraccia tra le pagine di Loriga, quella *mitteleuropea*. Nei libri da lui pubblicati vi era stato solo qualche cenno a Franz Kafka e in *TR*, grazie soprattutto agli ambienti descritti, il fantasma letterario di Nabokov vagava tra nebbie vagamente nordiche. Qui invece si è di fronte a una vera e propria dichiarazione d'amore – per certi versi parallela a quella del protagonista, turbata da dubbi, impacci e slanci più o meno generosi – nei confronti di alcuni autori di lingua germanica⁷⁰. Il luogo in cui si consuma l'azione, l'ambasciata svizzera

⁶⁸ «Ninguna acción que ignora por completo el territorio de la bondad es una acción inteligente, pues inteligencia y bondad son una y la misma cosa. Si la bondad es la comprensión de lo otro, también la inteligencia es la comprensión de lo otro.» (Loriga 2008: 27). «He aquí que me enfrento ante lo que he dado en llamar el problema legendario de mi propia existencia, que depende tanto de la teoría hegeliana, somos historias más memoria, como de las ensoñaciones whitmanianas, somos libertad y espíritu, porque, sea como sea, las posiciones de la memoria, y las del espíritu, son las posiciones posibles, y cabría decir prefijadas, y no existe más que el límite del juego y el juego mismo.» (152).

⁶⁹ «No dejaría en ningún caso que un fontanero del alma le desatascase sus magníficas cañerías.» (Loriga 2008: 103). «dijo el nombre de dos o tres bares del centro, con gran excitación, como si su vida fuese un calendario con todas las fechas y todas las horas marcadas de rojo festivo.» (162).

⁷⁰ «Es una novela de amor sin amor, de desamor. [...] Diría que está orientada hacia cierta literatura centroeuropea, que incluye a Canetti, a Musil, a Walser, de hecho estos autores forman parte del tema. Es una novela menos 'americana' por así decirlo. Está más pegada a la literatura centroeuropea.» (Valencia 2008: 23).

di Madrid, è un mondo a sé che prende le distanze dal contesto spagnolo e disegna un perimetro narrativo all'interno del quale persino il tempo sembra essersi fermato in un'epoca passata: si è di fronte a un non-luogo che risulta congeniale alla messa in scena di «una novela de desamor» il cui protagonista è un diretto discendente dell'Ulrich di Musil, un uomo che non possiede capacità ben definite se non quella di un'acuta e paziente auto-auscultazione delle proprie inquietudini. Il fatto però che vi sia un rimando alla Svizzera e non all'Austria o alla Germania, permette di porre in risalto il nome di Robert Walser, l'unico ad apparire esplicitamente nel romanzo⁷¹. La scrittura di Loriga riproduce infatti l'apparente superficialità di quella di Walser, e Sebastián, a volte, ha atteggiamenti che ricordano da vicino l'umiltà orgogliosa dei personaggi creati dell'autore dello *Jakob von Gunten*⁷².

Il passaggio citato in nota richiama alla memoria la risposta di Bartleby – personaggio centrale del libro *Bartleby, the scrivener: a story of Wall-Street* di Herman Melville – a chiunque gli domandasse di fare qualcosa: «I would prefer not to». Continuando a dipanare il *fil rouge* che corre lungo le opere che configurano un certo tipo di letteratura si finisce per arrivare a Enrique Vila-Matas, a cui si deve il volumetto *Bartleby y compañía* – direttamente ispirato dallo scrivano di Melville – e grande ammiratore di Walser. Tutti i fili convergono in *YSHDA*⁷³, sebbene nel testo si ometta qualsiasi riferimento esplicito a Vila-Matas (Loriga 2008: 47). Lo scrittore barcellonese è però una presenza che permea il libro e vi sono almeno due ammicchi che ne denunciano l'influenza e possono indicare la strada da imboccare per seguire i passi di Loriga sulla pista battuta da Vila-Matas: «Sebastián es escritor, claro está, y de nada vale no decirlo, pero no uno de esos hermosos escritores que no escriben, no, era uno de esos que eligen escribir hasta el agotamiento, sin saber muy bien por qué, ni para qué» (91), «¿Acaso no había tomado la decisión de abandonar el mundo?» (81).

Nel primo caso l'inciso «pero no uno de esos hermosos escritores que no escriben» rimanda al già citato *Bartleby y compañía*, bizzarro libriccino in cui un narratore deforme si dedica a schizzare ritratti letterari di una serie di autori che scrissero molto poco o che, arrivati a un certo punto della loro carriera, preferirono il silenzio. Sebastián non è uno di loro poiché usa

⁷¹ Vid. Loriga 2008: 47, 61, 136.

⁷² «El asunto es que declinar una invitación tampoco era sencillo e implicaba un largo proceso para el que carecía de fuerzas. [...] En fin, que había renunciado a esa invitación a Berna en su cabeza, pero aún no en el mundo. Y puede que nunca lo hiciera.» (Loriga 2008: 90).

⁷³ «La novela [...] surgió como consecuencia de un viaje para una conferencia en Berna, que en principio iba a impartir su amigo el escritor Enrique Vila-Matas y que éste acabó por transferir a Loriga, sobre la derrota en la literatura centroeuropea. Finalmente, Loriga no fue capaz de realizar el viaje pero el asunto le provocó una novela sobre la incapacidad de hacer determinadas cosas y las razones que sujetan eso.» (Castilla 2008: 11).

la penna profusamente, quindi il passaggio risulta essere un omaggio nei confronti di Vila-Matas più che una dichiarazione d'intenti. Il secondo frammento di testo, brevissimo e in apparenza innocente, nasconde invece una possibile chiave di lettura dell'impulso imitativo di Loriga. Il protagonista di *YSHDA* è un uomo guidato dall'inerzia che vorrebbe abbandonare il mondo e questo suo anelo, insieme all'ammirazione per Walser, lo rendono molto simile all'io narrante di *Doctor Pasavento* (2005) di Vila-Matas, dove il tema centrale è proprio l'ansia di scomparire senza lasciare traccia di sé, con la mestizia con cui Robert Walser, figura cardine del testo, ha concluso i suoi giorni nell'ospedale psichiatrico di Herisau. A rafforzare le affinità vi è poi il modo di narrare gli avvenimenti – sebbene si adottino prospettive diverse: da una parte la prima persona e dall'altra la terza –, con una voce che concede maggior importanza alle proprie impressioni e ai propri tormenti rispetto all'azione e che dà corpo a un'opera ibrida in cui la narrativa 'classica' sembra contaminata dal saggio o dalla riflessione personale. Loriga pare intenzionato a entrare nel novero di quegli scrittori che hanno sempre combattuto la purezza del romanzo oltrepassando le frontiere dei generi letterari all'insegna di una «novela híbrida» che al giorno d'oggi è, paradossalmente, quasi un genere a sé (Gómez Trueba 2009: 2-5) e il cui massimo rappresentante è proprio Vila-Matas. L'amicizia che vi è tra quest'ultimo e Loriga rischia però di risultare controproducente per il più giovane dei due, la cui narrativa *in fieri* potrebbe venire condizionata da quella ormai consolidata dell'altro e sfociare in una rincorsa che lascerebbe l'autore di *YSHDA* senza fiato poiché anche Vila-Matas ama procedere a scarti, tanto che nella sua fuga si è già gettato alle spalle le pagine spiegate dall'umidità del Danubio per addentrarsi con *Dublinesca* (2010) tra i vicoli di Dublino, nel tentativo di sezionare la letteratura di Joyce e Beckett, estremi di un'arte del narrare destinata a un tragico epilogo.

L'incursione di Loriga nell'ambito delle lettere *mitteleuropee* si salda con un romanzo che risulta impostato: la scrittura appare spesso opaca, imbriagliata in una staticità che smorza l'efficacia di alcune immagini azzeccate e la grazia di un umorismo di grande valore. Si è di fronte a un libro in bianco e nero in cui il protagonista indossa un completo di seta grigio: sulla tavolozza l'autore ha steso troppi colori spenti e l'atmosfera *retro*, vagamente centroeuropea, non riesce a emozionare.

5.7. LOS OFICIALES Y EL DESTINO DE CORDELIA (2009):

UNA STORIA DI GESTI MINIMI E UN AMORE D'ALTRI TEMPI

Il volume pubblicato da Loriga raccoglie due racconti, o meglio, due *nouvelles* che risultano significative per comprendere in che direzione si stia

muovendo la sua scrittura. Se in *YSHDA* ci si trovava di fronte a un avvenimento minimo, ad atmosfere rarefatte e si aveva a che fare con una prosa lenta, contraddistinta da un incedere capriccioso e a tratti lirico, tra le pagine di questo libriccino, quell'approccio raggiunge il parossismo.

In *LO* si narra la vicenda di un anonimo ufficiale di un esercito qualsiasi che prende parte a una guerra senza nome e nemmeno il tempo dell'azione viene specificato, sebbene vi siano alcuni elementi che facciano pensare a un'epoca passata⁷⁴. Tra le vaghe coordinate della cornice, l'ufficiale protagonista viene esaminato da una voce in terza persona, un narratore extradiegetico – come accadeva a Sebastián –, e da uomo di azione⁷⁵ si trasforma in pensiero e immagini. L'incidente che scatena l'inquietudine del militare è insignificante: un soldato, durante un'improvvisata rappresentazione teatrale, imita un suo tic e ciò introduce il tema del doppio che riemergerà più volte nel racconto (Loriga 2009: 29, 36). Il vedersi specchiato in un gesto, getta l'ufficiale nello sconforto di sapersi non più unico e da questo senso di irrilevanza prende le mosse il tarlo dell'indolenza che lo dota di una visione distaccata della vita e gli rode l'animo, avvicinandolo a Sebastián⁷⁶. Neppure l'amore della moglie può riscattarlo dal grigiore della sua esistenza, dal suo agire per inerzia, ripetendo le stesse azioni giorno dopo giorno, riducendosi anch'egli a un eterno doppio di sé (53). La vicenda si chiude con la morte del soldato 'attore', la fine della guerra e il ritorno a casa dell'ufficiale, il quale, con un atto di ribellione da poco, prova a sfidare le ragnatele del buon senso che avviluppano i comportamenti umani: si toglie il cappello e lo getta senza motivo in un fiume, covando la segreta speranza che quel gesto illogico sia solo suo e riesca a liberarlo dalla sgradevole sensazione di vivere una vita insignificante fatta di ritorni⁷⁷.

Per narrare questa storia minima Loriga si appropria del frammentarismo e dell'asciuttezza lirica propri della scrittura di Marguerite Duras, cui fa eco un punto di malinconia accentuato dalla brevità e dalla durezza realista della frase che ricordano i testi di alcuni scrittori di lingua tedesca come Joseph Roth. L'occhio che guarda l'accadere delle cose è contraddistinto da una sensibilità cubista che spezza le linee narrative e temporali – come in

⁷⁴ «de no haber sido por su coraje hubiese pasado por un cobarde entre las lanzas enemigas. [...] Su miedo estaba muy escondido, y tal vez por eso nadie vio temblar su sable. Sus guantes cubrían el temor de sus manos.» (Loriga 2009: 36).

⁷⁵ «Su tarea es la batalla, la defensa, el orden. La acción y no la razón es su empresa.» (Loriga 2009: 35).

⁷⁶ «De vuelta a la cantina nadie le hace reír, no hay canción que le obligue a una felicidad fingida, no hay cerveza que le calme, no hay amigo que le abraze.» (Loriga 2009: 33). «No tiene nada que hacer, nuestro oficial, ni ha hecho nada.» (57).

⁷⁷ «Tal vez al joven soldado que con tanta elegancia le imitaba se le escape este gesto. Tal vez, piensa el oficial, este gesto es sólo mío.» (Loriga 2009: 58).

CDC –, sovrappone piani e riorganizza il discorso in paragrafi che possiedono la precisione e la spigolosità di forme geometriche incastrate fra loro. Non esistono capitoli e il racconto è un mosaico composto da spezzoni di prosa poetica che raramente superano la lunghezza di una pagina e che, in alcuni casi, si riducono a una manciata di righe:

La guerra ha terminado, es un hecho.
El vino dice mentiras, hay abrazos y canciones, y hasta besos,
los camaradas perdidos acuden a la fiesta sin miedo, también es
suya la victoria.
Los pies por fin libres de las pesadas botas.
Las armas en el suelo, olvidadas. (Loriga 2009: 37)

Per quanto riguarda la costruzione dei lacerti poetici, questa risponde a una *mise en abîme* della macrostruttura del libro, ovvero si è di fronte a paragrafi composti da periodi essenziali che paiono giustapposti e saldati tra loro da un sottile filo logico-lirico o psicologico-associativo e spesso separati da uno spazio bianco – espediente appreso da Marguerite Duras –, da una sospensione che vorrebbe essere al contempo fisica e mentale, una pausa necessaria per colmare i vuoti aperti dal non detto.

Se la struttura e il tono dell'opera chiamano in causa altri autori, non vengono meno però tratti caratteristici della penna di Loriga. Il lirismo presente nel testo è spontaneo, in bilico tra immagine convenzionale ed estrosa intuizione, viene recitato quasi a mezza voce e introdotto con timidezza fra le righe⁷⁸. In certi passaggi la poeticità ricorda da vicino l'incedere della canzone, con versi rapidi e malinconici che propongono fughe concettuali segnate dalla perentorietà delle affermazioni⁷⁹. In altri, sebbene più raramente, sembra essere la *greguería* a prendere il sopravvento. Dall'ambito musicale e poetico deriva anche l'uso di anafore che scandiscono ritmicamente i brani⁸⁰. Non può infine mancare il connubio tra realtà e scrittura,

⁷⁸ «Para sus madres sólo un recuerdo, porque duermen cerca de camas vacías que guardan niños que están muy lejos y por esos favores siempre hay que dar las gracias con un beso en la frente.» (Loriga 2009: 13). «En ciertos bares nunca han estado estos oficiales y, sin embargo, allí se les recuerda. Por algunas calles no han pasado, ni siquiera en esas noches sin luna que tienen la delicadeza de proteger todos los secretos. Algunos besos según ellos no los han dado nunca.» (18).

⁷⁹ «El frío no se imagina, el dolor no se intuye, nada se comparte en realidad. El que murió por nosotros murió por nada. No hay más que una condición./Imaginar muchos es jugar a no sabernos solos./Las cruces no dicen he vivido. Los dioses tienen nombres que recordamos, no le pidamos a los dioses el mismo cuidado./Se puede morir sin haber sido./Los dioses y los niños lo saben.» (Loriga 2009: 23).

⁸⁰ «Allí estaba el oficial, entre oficiales, y desde allí miraba entre soldados./Allí conocí al bufón que le imitaba./Allí se reconoció./Allí se enamoró del joven soldado que imitaba sus gestos./Allí se puso por fin un nombre que escondió entre los pliegues de su camisa. Debajo

che prende forma sia nelle scelte stilistiche sia nelle riflessioni metaletterarie. Un buon esempio di quanto affermato è offerto dalle similitudini e dalle metafore impiegate per descrivere una situazione, psicologica o materiale, che, come sempre in Loriga, trovano il loro correlativo in immagini molto concrete che fungono da supporto per ciò che si vuole esprimere⁸¹. *LO* costituisce un esperimento interessante e coraggioso, seppur ancora una volta forse troppo affettato; nel testo si avverte la mancanza di freschezza, di contemporaneità⁸², e l'autore sembra voler saggiare un narrare spinto fino ai propri limiti, costretto a continue evoluzioni tra il trapezio della prosa e quello della poesia.

EDC è un brano fiacco, in cui si respira un'aria che odora di naftalina e *cretonne*, appesantita dal tono crepuscolare della voce di un narratore autodiegetico e da rappresentazioni appena accennate di ambienti decadenti che ricordano *Il Gattopardo*. Il riferimento al romanzo di Tomasi di Lampedusa non è casuale, poiché l'azione si svolge su un'isola vicina alle coste siciliane, in cui viene abbozzato un tedioso universo nobiliare d'altri tempi. La trama è ridotta al minimo e si appiglia alle riflessioni di chi narra, le quali hanno per oggetto un viaggio in Sicilia e la figura di Cordelia, una presenza fantomatica evocata ma mai al centro dell'azione. Come in *YSHDA*, si è di fronte a una storia d'amore dai colori spenti, ambigua, sebbene qui il protagonista paia più risoluto e si senta superiore ai suoi rivali (Loriga 2009: 69). Il sentimento amoroso viene analizzato da un'altra prospettiva, sempre determinata però da una malinconia o indifferenza che distanzia il soggetto dal mondo. Il confronto con l'altro sesso non è motivo di inibizione, ma si trasforma in una paziente partita a scacchi, le cui mosse vengono dettate dalla curiosità, dal fascino e da una precisa volontà di sedurre⁸³. Se confrontata con quella di *LO*, la prosa di *EDC* risulta meno frammentaria poiché tessuta con l'ago di un monologo interiore che ricostruisce sequenze e scandaglia

del uniforme.» (Loriga 2009: 14).

⁸¹ «Esa noche traía la muerte, como los trenes traen las cargas más pesadas, sin desfallecer y puntualmente.» (Loriga 2009: 25). «Hay que escribir siempre con un libro cerca, a todas las batallas hay que acudir al menos con un compañero.» (32).

⁸² «Sí, las dos narraciones [*Los oficiales* y *El destino de Cordelia*] tienen un trasfondo de romanticismo, supongo que proviene de haber estado leyendo desde hace tiempo a escritores románticos, sobre todo alemanes. Asumir esa influencia y querer formar parte de ella es como volver hacia atrás en el tiempo y en la literatura.» (Fuente 2009).

⁸³ «¿Era falso todo su amor? Seguramente. Por qué esa preocupación entonces por señalar tan minuciosamente la huella del desdén tras todos y cada uno de sus pasos. Por qué ese cuidado de unas flores que obstinadamente se nos negaban. ¿Por qué, Cordelia, nuestra Cordelia, nos hacías daño, aunque fuera aparentemente sin querer.» (Loriga 2009: 65). «Después del desayuno, me pondré a la tarea de volver a querer a Cordelia. Una tarea sencilla que comienza con un paseo hasta su casa y que no termina hasta haber sido expulsado de su casa, cada noche.» (70).

sensazioni, ma l'impressione offerta dall'insieme è quella di una scrittura mesta che solo in rare occasioni si lascia prendere la mano dall'afflato poetico, dal colpo secco dell'aforisma o dalla piroetta della *greguería*.

La traiettoria di Loriga rimane quindi sospesa a un filo di voce che tenta di improvvisare scale differenti all'interno della dimensione intima dell'essere umano, votata a una ricerca costante di nuove soluzioni in grado di assecondare un'ansia esistenziale prima ancora che letteraria.

6.

JUAN BONILLA

6.1. «SOY EL CÚMULO DE ESCRITORES QUE ME HUBIERA GUSTADO SER»

L'opera di Juan Bonilla, frutto di un'ibridazione tra l'asprezza della vita e il balsamo della scrittura (Urioste 2009: 74), si situa in una colta via di mezzo tra lo stile spigliato di Loriga e quello barocco di Juan Manuel de Prada. Le sue inquietudini letterarie l'hanno portato a cimentarsi con generi differenti, passando dalla concisione del verso alla prolissità del romanzo, maturando inoltre la sua prosa e il suo ingegno negli spazi stretti e insidiosi del racconto. Ciò che colpisce in ogni suo scritto è la capacità di scovare il giusto bilanciamento tra una visione personale, deformata dal filtro di molteplici letture, e una versione 'oggettiva', 'reale', dell'esistenza. La sua prosa impasta il fango della vita e l'acqua dello scrivere nel tentativo di plasmare un cosmo autonomo, in cui ogni libro gravita attorno agli altri e in cui l'autocitazione è la forza che li attrae e li lega fino a erigere una barricata contro il tempo¹.

Juan Bonilla Gago nasce a Jerez de la Frontera, nel 1966, in seno a una famiglia poco propensa alla lettura (Bonilla 2004: 119), eppure, a partire dai quattordici anni, legge tutto ciò che gli capita tra le mani, trascurando le opere imposte dai manuali scolastici e scovando autori che saranno veri e propri capisaldi nella sua formazione di scrittore. In quel periodo inizia a redigere i primi testi, lettere indirizzate a un amore platonico o ad amici, in cui la prosa spesso cede il passo a una poesia acerba. Grazie a questo approccio epistolare, prende corpo in lui la consapevolezza che la scrittura

¹ «concibo el escribir no como un refugio ni una evasión, sino una defensa.» (Ribas 1995: 39). «Literariamente me gustaría abolir el tiempo. Que me dé exactamente igual que pasado mañana alguien de mi edad, o dentro de cien años, que ya sólo seré cadáver, sienta en algún texto mío que allí había esa llama que alienta un poco la vida. [...] Si no tuviera esa ambición seguramente no escribiría.» (40).

sia, fondamentalmente, un dialogo con chi sta all'altro lato del foglio (122). Bonilla continua i suoi studi a Siviglia e, una volta presa la decisione di intraprendere la strada del giornalismo, si trasferisce a Barcellona dove si laurea e apprende i rudimenti del mestiere. Conclusa quest'esperienza, ritorna nella città natale e inizia a collaborare con «El Diario de Jerez» arrivando ben presto a dirigere il supplemento culturale della testata, «Citas». Dal 1992 collaborerà invece con «El Correo de Andalucía» e in seguito, oltre ad avere a che fare con i trabocchetti della parola scritta, si confronterà con la sveltezza dell'oralità lavorando in radio. Lo scrittore gaditano non abbandona mai la scrittura personale e il suo costante lavoro inizia a dare i primi frutti: nel 1992 riceve il premio Luis Cernuda de Poesía e nel 1993 dà alle stampe *Veinticinco años de éxitos* (Sevilla, La Carbonería) (VADE)², una miscellanea di articoli redatti per «El Correo de Andalucía», e *Minifundios* (Sevilla, Qüàsyeditorial) (M), una raccolta di racconti. In quello stesso anno, un suo nuovo libro, *El que apaga la luz* (EQAL), viene premiato dal quotidiano argentino «La Nación» e la casa editrice Pre-Textos decide di pubblicarlo. Il successo di critica e di pubblico è unanime. Le dodici storie che compongono il libriccino sbocciano sotto l'occhio sornione di Calvino e la pupilla cieca di Borges (Rodríguez 1999). In questo gioco di influenze non manca lo sguardo spiritato di Kafka perché, se da un lato Bonilla ripropone una concezione labirintica del tempo e una confusione tra letteratura e realtà in cui la prima determina la seconda – seguendo il filo dipanato da Borges –, o decide di adottare un atteggiamento più scherzoso percorrendo i sentieri battuti da Calvino; dall'altro mette in moto quell'implacabile strumento di tortura che nell'universo kafkiano è oliato da un'angustia incapace di trovare requie. La raccolta è inoltre valida anche a livello stilistico: Bonilla utilizza una prosa elevata, letteraria ma versatile, in grado sia di tessere paragrafi intensi, ornati da trovate ingegnose o poetiche, sia di ritrarre in maniera brutale gli aspetti materiali dell'esistenza. Sempre nell'ambito delle evoluzioni circensi della lingua, è possibile ravvisare in un'affermazione dello scrittore una tendenza comune tra i narratori degli anni '90. Bonilla (1996c: 8), nell'articolo *Cada cual por su cuenta*, analizzando alcune opere di coetanei, sostiene, a proposito del loro modo di scrivere, che «cada vez uno localiza algún hallazgo ingenioso, algún chispazo lírico muy típico de las canciones de Joaquín Sabina o Tom Waits». Il giudizio possiede un'inflessione sibillina e non è possibile stabilire con certezza se si tratti di una critica velata o di un timido apprezzamento, ciò che invece pare irrefutabile è che anche l'autore di EQAL subisce il fascino del giro di frase inaspettato, teso a strappare un

² Nel presente capitolo i libri di Bonilla saranno abbreviati secondo le sigle che compaiono tra parentesi accanto al titolo esteso citato per la prima volta.

sorriso con la spigliatezza acuta e beffarda tipica degli andalusi³. Il propendere al piroettare del linguaggio è una costante dell'intera opera di Bonilla e anche nel suo poetare la scrittura non diviene mai tensione tragica, ellissi, ma è uno scoppiettio di aforismi incatenati, epigrammi giocosi che a volte ricalcano le cadenze ritmiche e concettuali della canzone.

Nel 1995 pubblica un'edizione limitata (150 copie⁴) del racconto lungo – o romanzo breve, il limite è sempre insidioso – *Yo soy, yo eres, yo es* (YSYE), una storia di adolescenti in cui, frammentandosi in brevi capitoli, la voce del protagonista narra le difficoltà del divenire grandi. In queste pagine è facile ravvisare le differenze che sussistono tra la scrittura scarna di una parte dei narratori degli anni '90 e quella lirico-letteraria di Bonilla perché, sebbene lo scrittore cerchi di adottare il tono piano di un ragazzino, l'impostazione del testo – incentrato sulle riflessioni suscitate dalle domande di un esame di filosofia etica e, in seconda battuta, su uno scambio epistolare innescato dalla stesura di una favola – dimostra la volontà di svincolarsi da qualsiasi lettura sociologica e ratifica l'obiettivo principale di chi scrive: fare letteratura. Il titolo, che ricorre al bisticcio grammaticale per riassumere il significato del diventare adulti⁵, lo stile curato e sempre pronto a ritagliarsi nicchie in cui la penna può vagare a suo agio, sono un'ulteriore conferma di tale atteggiamento. Bonilla rafforza così alcuni sospetti sorti durante la lettura dei suoi libri precedenti: per lui l'essenza della letteratura risiede nell'evanescenza dell'inverosimile che l'inchiostro rende palpabile⁶. Ecco allora che i protagonisti e le ambientazioni dei suoi libri possiedono spesso un tocco surreale, una singolarità che invece di fornire un'impressione di verosimiglianza, ottiene l'effetto contrario, dando vita a esseri di carta strampalati e a scenari che paiono sorgere da una mente che salta con agilità la corda del sogno.

Questo bagaglio teorico irrompe con prepotenza in *Nadie conoce a nadie* (NCAN), attesissimo romanzo di Bonilla – pubblicato nel 1996 dalla casa editrice Ediciones B –, in cui Siviglia si trasforma in un enorme e grottesco plastico di un gioco di ruolo⁷. All'eco mediatica prodotta dall'apparizione

³ «Dumster [...] me pregunta si conozco su poema sobre la fiebre. No contesto y le oigo recitar: Con cuarenta en la cama. / Treinta y nueve de ellas / son de fiebre. / [...] / Ella me preguntó / si estaría a su vera / en un cuarto de hora. / Y yo le contesté / que a su vera estaría / en un cuarto de hotel.» (Bonilla 2000: 62-63).

⁴ Il libro è stato poi ristampato, nel 1998, da Seix Barral nella collezione Booket.

⁵ «Yo soy. Yo eres. Yo es. Yo somos. Yo sois. Yo son. Si quieres sobrevivir, habrás de aprender a conjugar el verbo de esta manera.» (Bonilla 2004: 13).

⁶ «Y es que no se dan cuenta todos esos señores novelistas y profesores que el efecto que produjera un verdadero personaje inverosímil encerrado en los barrotes de una ficción no podía ser otro que ése, el de ser una verdad al traducirse sus efectos a la realidad del lector, pues si lo suyo es que nada valora más en la realidad un lector que las cosas que son reales, nada podía tener más energía en la ficción que un personaje inverosímil.» (Bonilla 2001a).

⁷ L'analisi dei romanzi dello scrittore andaluso non intralcerà – come invece avverrà con la

di NCAN seguono l'uscita, in quello stesso anno, di una seconda raccolta di versi, *Multiplícate por cero* (Madrid, Hiperión) destinata a giovani lettori; una versione ampliata di VADE, intitolata *El arte del yo-yo (EADY)*; la firma di un contratto con «Ajoblanco» per ricoprire la carica di caporedattore della sezione culturale della rivista e le prime collaborazioni con il quotidiano «El Mundo». Bonilla aveva già avuto varie esperienze nell'ambito delle pubblicazioni periodiche e suoi interventi erano stati pubblicati in «Fin de Siglo», «Clarín» e «Renacimiento». Nel 1998 dà alle stampe *La holandesa errante* (Oviedo, Nobel), un'altra selezione di articoli, e *Cansados de estar muertos (CDEM)*, il suo secondo romanzo. L'anno successivo vi è un ritorno al formato breve e Pre-Textos pubblica *La compañía de los solitarios (LCDLS)* che trova i suoi punti di forza in due temi, in fondo complementari, molto cari all'autore gaditano: la solitudine e la letteratura (Oliván 2000: 73; Zambrano 2000: 21). Quel che però colpisce di più il lettore assiduo di Bonilla sono i numerosi rimandi autoreferenziali, un vezzo trasformatosi in marchio e che dispiega la sua artiglieria sui fronti della realtà e della finzione poiché, da un lato, vengono riportati appunti autobiografici, mentre dall'altro è possibile ravvisare costanti citazioni tratte dal *corpus* delle sue opere. Tra i riferimenti alla sua vita risultano di un certo interesse alcuni passaggi che illustrano la formazione letteraria dello scrittore e permettono di delineare un orizzonte culturale comune tra i narratori degli anni '90, mettendone a fuoco alcune dinamiche⁸. Per quel che concerne invece l'autoreferenzialità della scrittura bonillana, saltano all'occhio due tecniche: si passa infatti dalla citazione di un titolo, o dell'argomento di una narrazione, alla trascrizione pressoché fedele di intere frasi riprese da altri suoi libri⁹. Dopo *LCDLS*, vi è un inter-

trattazione sintetica dei libri di racconti pubblicati – il sottocapitolo bio-bibliografico, poiché saranno esaminati in apposite sezioni. Le sue raccolte di testi brevi sono numerose e meriterebbero un saggio a parte, complesso e approfondito, per questo motivo – e per conferire una maggiore omogeneità al presente studio, in cui ci si sofferma principalmente su opere di una certa estensione – si è preferito relegarle al ruolo di comparse.

⁸ «Así fui creciendo como escritor: me deslumbraba Borges y me pasaba meses tratando de escribir como Borges, me deslumbraba Nabokov y gastaba las noches intentando acercarme a su prosa, me deslumbraba Salinger y recortaba los fuegos artificiales y llenaba de conversación banal mis relatos.» (Bonilla 1999a: 34). «Uno de los autores a los que más imité al comenzar mi adolescencia, uno de esos autores con los que confundí la literatura, fue Charles Bukowski.» (73).

⁹ «Un relato en el que yo ya no quería escribir como Bukowski. Un relato que no concluí hasta muchos años después, en el que un hombre es incapaz de dormir porque oye el ruido que hace la Torre de Pisa al inclinarse.» (Bonilla 1999a: 79). Bonilla qui attribuisce il suo racconto *El gemido de la culpa* – il terzo della raccolta *EQAL* – al narratore di *Edición definitiva*. «Este era un muchacho con el rostro corroído por las marcas de un acné devastador al que se enfrentó con las uñas en vez de con cremas y paciencia.» (86). Il periodo, inserito nel testo *Edición definitiva*, è preso, quasi senza variazioni, da *El millonario Craven*: «La mujer poseía una estatura intimidatoria. Le averiaban el rostro las marcas de un acné que quizás no había combatido con pacientes cremas sino con uñas ansiosas.» (15).

mezzo costituito da *Academia Zaratustra* (Barcelona, Plaza & Janés, 1999), un diario di viaggio romanzato attraverso la Svizzera, la Germania e la Danimarca, cui segue un altro volume di narrazioni brevi, *La noche del Skylab* (LNDS) (Madrid, Espasa Calpe, 2000), versione ampliata di un'inedita silloge di sei racconti, *Las gafas de Spinoza*, che aveva ottenuto nel 1999 il premio NH. Se nella raccolta precedente l'asse attorno cui ruotavano i testi era costituito dal binomio letteratura-solitudine, in quest'altra non sembra esserci un filo capace di collegare fra loro storie apparentemente molto diverse, eppure è possibile distinguere due fattori agglutinanti: i protagonisti sono esseri marginali che paiono fuggiti dalla mente di Roberto Arlt (Llorente 2001) e la scrittura funge da strumento di scavo nei loro abissi quotidiani, gorgi che assorbono esistenze a partire da accadimenti minimi in grado di scatenare un lacerante dissidio tra realtà e desiderio (Basanta 2000). Con LNDS Bonilla prova a rifinire lo stile, depurandolo dalle arzigogolate tirate barocche, e cerca in questo modo di imprimere una maggiore tensione narrativa non solo a livello della trama ma anche nell'ambito della concisione e dell'incisività poetica.

Nel 2000, l'autore ha alle spalle due libri di poesie, quattro raccolte di racconti, un diario di viaggio, tre volumi di scritti miscellanei, due romanzi e una *nouvelle*, ma il suo eclettismo non sembra appagato e in quello stesso anno traduce dall'inglese *Typhoon* di J. Conrad. Ripeterà poi l'esperienza traduttiva a più riprese. Nel 2001 si cimenterà con *Boyhood: scenes from provincial life* di J.M. Coetzee, cinque anni più tardi curerà una silloge di poesie di A.E. Housman intitolata *50 poems* e nel 2007 saranno ben due le traduzioni a suo nome: *The war magician* di David Fisher e *The sluts* di Dennis Cooper. L'inquietudine letteraria lo porta nel frattempo a pubblicare un'altra selezione di articoli giornalistici, *Teatro de variedades* (Sevilla, Renacimiento, 2002), e un libriccino di versi, *El belvedere* (Valencia, Pre-Textos, 2002), prima che la sua penna decida di dedicarsi di nuovo al *tour de force* del romanzo, rimodellando un abbozzo steso grazie alla tranquillità economica garantita da una borsa di studio che gli aveva permesso di trasferirsi a Roma. Dalle ceneri di quel testo sorgerà *Los príncipes nubios* (LPN), la storia di Moisés Froissard Calderón, un giovane che abiura ogni morale per dedicarsi a 'cacciare' immigrati per conto di una multinazionale del sesso. Bonilla con questa narrazione vede riconosciuti i suoi meriti nell'ambito della prosa di ampio respiro e nel 2003 vince il premio Biblioteca Breve. A distanza di un paio d'anni pubblica, sempre presso Seix Barral, *El Estadio de Mármol* (EEDM), un libro che raccoglie dieci racconti, il cui comune denominatore può forse essere individuato nel continuo intrecciarsi tra malattia – fisica o psichica – e finzione (Cabrera 2005). L'autore di NCAN, fedele a se stesso, ha proseguito poi il suo cammino perdendosi per le strade del mondo – ha vissuto a New York e a Londra –, battendo, con il consueto eclettismo,

tutti i sentieri aperti dalla sua penna: scrive abitualmente per «El Mundo» in una sezione da lui creata, dal significativo titolo *Las afueras*; nel 2005 è stato tra i fondatori della rivista culturale «Zut» e ha curato una selezione di sue narrazioni brevi, *Je me souviens* (Cádiz, Algaida/Fundación Municipal de Cultura), esperienza che ripeterà l'anno successivo con *Basado en hechos reales* (Córdoba, Berenice), uscito quasi in contemporanea con un libro di poesie, *Buzón vacío* (Valencia, Pre-Textos); nel 2007 va in stampa un suo saggio sull'inurbamento selvaggio della Costa del Sol, *La Costa del Sol en la hora pop* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara), mentre nel 2008 vi è un ritorno alla poesia per ragazzi con *Los invisibles* (Madrid, Hiperión), raccolta di versi che precede una silloge di nove racconti intitolata *Tanta gente sola* (Barcelona, Seix Barral, 2009) – in cui il vuoto della solitudine viene riempito dai fantasmi della metaletteratura o trova scampo nel sorriso – e il libriccino di poesie *Cháchara* (Sevilla, Renacimiento, 2010).

6.2. NADIE CONOCE A NADIE (1996):

VITA E LETTERATURA SONO UN GIOCO DI RUOLO

Il primo romanzo di Bonilla si presenta come una *summa* delle opere scritte fino ad allora e anticipa vari testi futuri: in quasi quattrocento pagine gli aneddoti, le riflessioni, gli avvenimenti, i dialoghi, le digressioni, le trovate umoristiche si accavallano a un ritmo forsennato e si ha l'impressione di avere fra le mani un testo proteico che offre al lettore coordinate che in seguito verranno stravolte. Ciò è dovuto, come nota Urioste (2009: 99), al fatto che l'avanzare della narrazione risponde allo schema classico del giallo. La risoluzione però è ritardata il più possibile (75-76) e quando verrà suggerita non possiederà la perentorietà dell'indagine archetipica in cui, una volta scovato il colpevole, tutto ritorna nel rassicurante alveo dell'ordine sociale, anzi, in *NCAN* viene negata questa possibilità. L'indeterminatezza del finale è voluta, poiché l'ossatura poliziesca è solo un pretesto per inanellare i fatti in una serie logica, ma il vero obiettivo del romanzo è più ambizioso: cerca di mostrare le affinità esistenti tra letteratura e vita, riprendendo l'intuizione cervantina secondo cui la prima può determinare la seconda e viceversa¹⁰.

Simón Cárdenas è un aspirante scrittore che sopravvive ideando crivierba per «El Diario de Sevilla» ma, inaspettatamente, la sua esistenza è sconvolta da una telefonata anonima in cui gli viene intimato di inserire una definizione che abbia per soluzione il termine 'arlequines'. Simón pensa si

¹⁰ «desde el principio supe que la historia que tenía se hubiera convertido en manos de Agatha Christie en una novela de misterio e intriga. Yo quería hacer otra cosa, quería hacer literatura. La intriga sólo me servía como trampolín para otras cosas.» (Bueres 1996: 30).

tratti di uno scherzo, però alcuni precisi riferimenti alla sua famiglia da parte di chi sta all'altro capo del filo lo convincono a obbedire. Il giorno in cui viene pubblicato il cruciverba qualcuno libera del gas nervino a bordo del treno ad alta velocità Siviglia-Madrid. Nella redazione del giornale per cui lavora Simón si vocifera che possa esservi un legame tra questo episodio e un altro risalente a due anni prima, quando una setta di esaltati, La Verdad Suprema, aveva fatto qualcosa di simile nella metropolitana di Tokio. Il nome della città colpisce il protagonista poiché il suo compagno di appartamento, Jaime, studia da qualche anno giapponese e inoltre è uno dei pochi a essere a conoscenza di certi dettagli della sua vita. All'improvviso, si rende conto di non sapere quasi nulla del passato di Sapo – questo era il soprannome di Jaime poiché una malformazione alla trachea gli faceva emettere un rantolo simile al verso di un rospo – e, in preda al dubbio, decide di violare l'intimità dell'amico scassinando un armadietto in cui questi conservava alcuni documenti personali: vi trova delle lettere del padre di Jaime, spedite da Manchester e risalenti solo a qualche settimana prima. Simón comprende di essere stato ingannato: da quello che gli aveva confidato Sapo, e grazie a ciò che aveva potuto leggere in un grottesco scritto, presuntamente autobiografico, intitolato *Yo y Miss Circunstancias*, il genitore del compagno d'appartamento avrebbe dovuto essersi suicidato moltissimi anni addietro.

Salta in questo modo ogni punto fermo della sua esistenza e Cárdenas prova a scoprire altri dettagli riguardanti Jaime avvalendosi dell'aiuto di María, una bellissima e disinibita ragazza conosciuta nella redazione di «El Diario de Sevilla», e di Heriberto Baturone, un singolare investigatore privato con il pallino della scrittura. Il protagonista troverà tra i file dell'amico, in una cartella denominata 'Arlequines', un testo in cui vengono fornite alcune istruzioni per un gioco di ruolo, tra le quali è prevista un'azione terroristica sul treno Siviglia-Madrid. La tensione tra Cárdenas e Jaime continua ad aumentare e i due alterneranno insinuazioni e controaccuse, aspri litigi e discussioni filosofiche incentrate sul senso della vita. Nel frattempo il detective Baturone mette alle strette Simón rivelandogli che, durante una perquisizione nell'appartamento che condivide con Sapo, ha scovato in camera sua un biglietto di andata e ritorno Siviglia-Madrid, la cui data di emissione coincide con il giorno dell'attentato, e alcune missive a lui indirizzate, scritte dalla setta La Verdad Suprema, nelle quali lo si esortava a compiere una strage nel corso della Semana Santa. Il protagonista intuisce che qualcuno sta cercando di incastrarlo e, ormai con le spalle al muro, affronta a viso aperto l'amico. Jaime vuota il sacco e confessa che dietro a tutto quanto vi è un gioco di ruolo ideato da lui: esistono due squadre in cui ogni componente assume un'identità ben precisa e vi è la possibilità di utilizzare per i propri fini un giocatore incosciente da coinvolgere nella partita suo malgrado; Simón è uno di questi. Lo scopo del gioco, che si svolge su un plastico della

città di Siviglia per poi ripercuotersi nella realtà, è ‘raccolgere dieci anime’, ovvero uccidere dieci persone. I vincitori avrebbero guadagnato un milione di pesetas a testa. Frastornato dall’assurdità della spiegazione, Cárdenas si affida all’inerzia degli eventi.

Nelle battute finali, il protagonista è invitato a una riunione degli Arlequines in cui gli è possibile scovare, seppur con difficoltà, il bandolo della matassa. Capisce di essere stato raggirato da María – che in realtà prende parte al gioco ed è la fidanzata di Sapo –, gli viene svelato il suo ruolo – avrebbe dovuto essere il Bardo, il cronista incaricato di scrivere le loro imprese – e il vero obiettivo di tutta la messinscena: Jaime voleva colpire al cuore della sua bigotteria la città di Siviglia e vendicare il nonno materno – un anarchico fucilato dai franchisti per aver cercato di far saltare in aria alcune immagini religiose durante le processioni della Semana Santa – emulandone le gesta. Simón non può intervenire perché viene tenuto in scacco dalla minaccia di far ricadere su di lui la colpa dell’attentato con il gas nervino – e qui sorge il dubbio che anche il detective Baturone sia una pedina nelle mani degli Arlequines –, ma quando avrà l’opportunità di agire, poiché nessuno lo controlla più, si limiterà a guardare alla televisione lo scoppio di tre statue devozionali nel pieno delle celebrazioni, mentre Jaime e María saranno ormai irraggiungibili, persi nel loro amore e nella loro pazzia. L’unico atto possibile di fronte a questa sequenza sconclusionata di fatti è scrivere. Il protagonista si trasforma in narratore e inizia a battere al computer quanto è accaduto, nel tentativo di alleviare la propria paranoia e comprendere qual è stato il ruolo di ognuno in una vicenda assurda in cui il solo appiglio certo sembra la frase che funge da titolo del libro: «nessuno conosce nessuno».

6.2.1. UN ROMANZO METALETTERARIO DI ECCESSI

La storia narrata da Simón Cárdenas è ambientata nella primavera del 1997, in un futuro prossimo rispetto alla data di pubblicazione del libro, e i rocamboleschi avvenimenti si stagliano sullo sfarzoso scenario offerto dalla città di Siviglia. La scelta del tempo e del luogo non sono casuali poiché innescano una *mise en abîme* di quanto raccontato e, come in ogni opera metaletteraria che si rispetti, è l’autore stesso a fornirne la chiave di lettura:

Un hecho real –la prueba de la CIA– inspiró una obra de ficción –el best-séller de un inglés– que determinó un hecho real –el atentado del metro de Tokio– que deparó una obra de ficción –el Libro de Instrucciones de un juego de rol– que haría germinar unos hechos reales –atentados en Tren de Alta Velocidad, metro y Semana Santa– que aspiraban a ser perpetuados en una obra de ficción. (Bonilla 1996b: 349)

Il testo che chiude la serie è, come nota Orejas (2003: 551), quello che il lettore ha fra le mani. Indicando però il 1997 come anno in cui si svolgono i fatti si riapre la catena di avvenimenti e si crea la sensazione che all'uscita del libro possa seguire un'azione reale, la quale, a sua volta, genererà un altro scritto e così via. Si insinua inoltre l'ipotesi che qualcuno possa imitare i protagonisti del romanzo, portando all'estremo il cortocircuito tra letteratura e vita; in questo modo il volume di Bonilla si pone sullo stesso piano delle istruzioni del gioco di ruolo redatte da Sapo (Urioste 2009: 84).

L'ambientazione risponde invece a esigenze di carattere narrativo (Bueres 1996: 29): l'autore aveva bisogno di uno sfondo capace di assorbire con naturalezza una quantità esorbitante di episodi spiazzanti e Siviglia, in piena celebrazione della Semana Santa, si presentava – con gli orpelli barocchi, i cortei dei penitenti e il cieco fervore religioso – come un luogo ideale in cui sondare la permeabilità dei confini tra fantasia e realtà senza che tra le due vi fosse un eccessivo sfasamento, perché, per Bonilla, il meccanismo che obnubila le coscienze, tanto nella sfera del sacro quanto in quella delle lettere, è esattamente lo stesso e può essere denominato sindrome di Alonso Quijano¹¹. A giudizio di Urioste, la festività sivigliana offrirebbe poi il destro per denunciare i meccanismi della società dello spettacolo:

¿qué función cumplen las grandes masas de personas, por ejemplo, los multitudinarios auditorios en los programas de televisión o las aglomeraciones en la Semana Santa de Sevilla [...] La respuesta dentro de la sociedad del espectáculo podría ser que las grandes masas humanas están en función del ejercicio de la mirada, es decir, desean observar y ser observadas, conservando siempre el elemento de pasividad. Sin embargo, la respuesta que nos ofrece *Nadie* es que los individuos son utilizados como piezas de un juego. (Urioste 2009: 90)

La studiosa ravvisa inoltre, nell'esaltazione che serpeggia tra le masse, una componente carnascialesca che, grazie allo stravolgimento parodico, rende

¹¹ «[El síndrome de Alonso Quijano] Es el germen de la novela. [...] Cuando hace unos años me enteré de que la mayoría de los psicópatas norteamericanos leía a Stephen King vi que ahí había un buen argumento de novela. [...] Hoy en día la mejor ejemplificación del síndrome Alonso Quijano podrían ser los juegos de rol, no sólo los adolescentes que juegan en la mesa, sino también todos aquellos que también han hecho de sus vidas un juego de rol: los fundamentalistas, terroristas, los que anteponen una serie de dogmas a su visión de la realidad o Jesucristo, que siempre tenía presente las escrituras para culminar los actos de su vida.» (Bueres 1996: 29). A proposito dell'affermazione riguardante Cristo è interessante ricordare che Bonilla ha scritto un racconto incentrato su questa sua convinzione, *La vida que había sido escrita*, pubblicato in *EQAL*. Un riassunto della breve narrazione compare anche in *NCAN* proprio mentre uno psichiatra sta esponendo la teoria della sindrome di Alonso Quijano, ma qui il testo è attribuito al detective privato Baturone. Vid. Bonilla 1996b: 279.

possibile l'amalgamarsi di diversi espedienti letterari, i quali, se situati in un contesto diverso, non avrebbero potuto essere impiegati contemporaneamente e in maniera così efficace¹².

Simón e Sapo sono gli estremi che mantengono tesa la corda dell'azione drammatica, si sfidano da posizioni opposte nel loro rincorrersi ed eludersi a vicenda e, attraverso i testi e i gesti, tracciano sulla scacchiera del libro il groviglio di mosse che compone la trama. L'immagine scacchistica deriva da *NCAN*: i commessi della libreria Babel, in cui entra il protagonista, stanno disputando una partita a scacchi con pezzi fabbricati a mano, ognuno dei quali, in base al suo valore, raffigura uno scrittore differente. Questo cammeo può costituire una specie di miniatura della strategia narrativa adottata dall'autore: Cárdenas rappresenta il bene – gli scacchi bianchi – ed è l'eroe ostacolato dall'antagonista, Sapo, che manovra invece le pedine nere. Ognuno dei due ha a disposizione un bagaglio culturale che determina il proprio agire. Simón è un fanatico delle lettere, si appropria alla vita filtrandola attraverso la lettura¹³, mentre Jaime possiede una formazione più ludica, legata al fumetto, al cinema, ai videogiochi o alla scrittura umoristica¹⁴, e di conseguenza: «Simón entiende el juego como algo personal y tradicional, en tanto que Jaime lo concibe como algo colectivo, público, popular y transgresor» (Urioste 2009: 87). Si trovano dunque a confronto alta e bassa cultura, in una mescolanza parodica che stabilisce fin da subito le parti: Cárdenas in questo machiavellico gioco di ruolo potrà solo svolgere il compito di cronista perché il prevalere nella sua mente della dimensione «personal y tradicional» lo relega a una posizione passiva di osservatore; Sapo invece è il giullare, colui che, approfittando del sovvertimento carnevalesco dell'ordine, attua il suo piano diabolico mettendo alla berlina l'intera società sivigliana. Il conflitto fra i due però non è netto poiché *NCAN* è un romanzo scritto negli anni '90 del XX secolo e il protagonista non può essere un eroe a tutto tondo, così come l'antagonista non può raggiungere la statura del superuo-

¹² «Siguiendo a Bakhtin, se puede afirmar que la parodia tiene un fundamental componente carnavalesco (en el caso de *Nadie*, Semana Santa como carnaval, nazareno como máscara); donde se pierde la unidad de estilo (crónica de Simón versus juego de rol de Sapo); donde la narración encierra una multiplicidad de tonos (veracidad de Simón frente a fantasía de Sapo); donde se realiza una mezcla de cultura de élite y cultura popular (crónica como 'high culture' y juego de rol como 'low culture'); donde se combina lo serio y lo cómico (seriedad en la narración de Simón frente a los elementos lúdicos del texto de Sapo); donde se intercalan textos secundarios en la narración principal (relación de intertextualidad entre las dos narraciones); y, por último, donde varias máscaras autorales hacen su aparición (Simón y Sapo).» (Urioste 2009: 96).

¹³ «La literatura en efecto contaminaba todos los aspectos de mi existencia.» (Bonilla 1996b: 25). «La literatura me sirve en fin para que la vida me concierna menos de lo que yo hubiera sido capaz de soportar.» (27).

¹⁴ «La literatura le [a Jaime] fatigaba. Sólo leía autores ingleses, con propensión a Dickens y Thackeray. Le atraían además algunos humoristas. [...] Detestaba la poesía.» (Bonilla 1996b: 47).

mo nietzschiano, la condizione postmoderna sfuma i contorni e contraddice le apparenze disseminando un'incertezza che causa disorientamento. Sapo, che di primo acchito parrebbe un individuo asociale, autoisolatosi da un mondo che lo disgusta, è in realtà un suo prodotto¹⁵. Dunque Jaime, personaggio attivo, finisce per identificarsi con il gioco da lui ideato, adottando l'atteggiamento di Simón, ovvero l'incapacità di slegare la vita dalla finzione narrativa; Cárdenas, dal canto suo, esce invece dall'isolamento intellettuale capendo il ruolo strumentale che riveste in quanto cronista e, una volta assunto questo dato di fatto, opta per una scrittura parodica (Urioste 2009: 93).

Il narratore diviene invece parodia di se stesso nel momento in cui un'iperletterarietà debordante condiziona il suo sguardo – a ciò contribuiscono sia le ossessioni letterarie di Bonilla sia la volontà di rendere i personaggi principali esseri libreschi¹⁶ – e la sua condizione di lettore compulsivo lo spinge a citare, senza quasi mai riprender fiato, scrittori, frammenti di brani, o a rapportare situazioni reali a scene narrate tra le pagine di un libro. Gli ammicchi letterari, espliciti e impliciti, sono talmente numerosi che è impossibile fornire un elenco esaustivo degli autori chiamati in causa e persino le frequenti riflessioni, siano esse filosofiche o metanarrative, sono un pretesto per ampliare il novero degli scrittori menzionati. Tra loro spunta anche un tale Juan Bonilla, un cubano particolarmente abile nell'ordire racconti dalle trame stravaganti (Bonilla 1996b: 69, 84). I rimandi all'autore reale del libro sparigliano ancor di più i piani della finzione e lo stesso Bonilla intacca la credibilità del narratore con questa strizzata d'occhio che ricorda, persino al lettore più ingenuo, che Simón è un cronista di seconda mano, un Cide Hamete Benengeli che allestisce e vive sulla propria pelle una storia a partire dall'autobiografia apocrifia di Sapo, poiché senza di essa non si darebbe abbrivio alle congetture che dettano l'avanzare degli eventi: si tratta di un'interdipendenza strettissima tra testo-cornice e scritti contenuti, in un gioco di forze alterne che reggono l'intera struttura del romanzo (Urioste 2009: 84). Vi sono poi altri segnali che invitano la mente di chi legge a stabilire connessioni tra NCAN e l'universo di carta bonillano. A volte si assiste alla semplice ripresa di un'idea o una trovata giudicata originale, come accade con la pubblicità del cane e delle monache di pagina 63, già presente nel racconto *La ruleta rusa*, pubblicato in *EADY* (Bonilla 1996a: 38). In altri casi si è di fronte

¹⁵ «El cinismo de Sapo –como él mismo confiesa– se origina en la sociedad del espectáculo –que en ocasiones, profesa y sin duda ayuda a desarrollar [...]. A partir de esta visión cínica de la existencia propiciada por los medios masivos de comunicación, Sapo confunde la realidad y la ficción, la vida con los textos, la cordura con la locura.» (Urioste 2009: 89-90).

¹⁶ «En *Nadie conoce a nadie* tuve como referencia a Roberto Arlt, en el sentido de unos personajes que pretenden empresas grandiosas y descabelladas. Cuando la escribí buscaba eso, una historia inverosímil y estrafalaria, algo muy alejado de las novelas realistas que se publicaban por entonces.» (Velázquez Jordán 2003).

a uno spostamento in blocco di interi brani – *Literatura mon amour* (283-288) viene inserito senza tagli nel romanzo (Bonilla 1996b: 22-27), oppure si riportano titoli o riassunti di narrazioni brevi – *El canto del gallo* e *La vida que había sido escrita* (Bonilla 2000: 41-46, 121-127) – provenienti dal volumetto *EQAL*.

Il proliferare di aneddoti o testi interpolati è favorito dal fatto che Bonilla dia vita a uno scritto aperto, con una trama esile ma permeabile. Oltre ai racconti già pubblicati, trovano spazio all'interno del testo alcuni sogni del protagonista (Bonilla 1996b: 83-84, 115-116, 301), vari episodi avventurosi della vita di Sapo¹⁷ dotati di una completezza che li trasforma in narrazioni a se stanti, passaggi filosofici¹⁸, giochi più o meno intellettuali¹⁹, ecc. Il nocciolo tematico di alcune divagazioni o l'improvviso sbizzarrirsi dell'ingegno forniscono materiale prezioso che non andrà sprecato e verrà riutilizzato come chiave di volta per sostenere l'elegante arcuarsi di altre storie. Si possono citare *Las cartas de Mónica* e *Paso de cebra* – inseriti in *LCDLS* e tratti da passi dell'esistenza di Sapo –, ma non sono gli unici esempi. A pagina 210 l'investigatore privato Baturone improvvisa la trama di un racconto poliziesco in cui l'indagine gira attorno al misterioso omicidio di Giuda Iscariota e l'impostazione narrativa stabilisce un chiaro nesso con *Una novela fallida*, testo appartenente alla raccolta *EEDM* (Bonilla 2005: 177-204); inoltre un incubo di Cárdenas anticipa l'ambientazione del successivo romanzo dell'autore, *CDEM*, poiché si accenna alla singolare ubicazione di un bar all'interno di un obitorio (Bonilla 1996b: 161)²⁰. L'impiego di una struttura flessibile, caotica, quasi arbitraria, in cui è sempre possibile far combaciare un nuovo tassello con i diversi pezzi del rompicapo, riconduce in maniera indiretta, ancora una volta, allo schema parodico e all'eterogeneità del canone post-moderno. Un altro elemento caricaturesco che contribuisce a dotare di un tono leggero la cronaca di Cárdenas – che di norma avrebbe dovuto essere rigorosa e celebrativa o tragica – è la comicità. Bonilla sfrutta l'umorismo in ogni sua variante: modella individui grotteschi, inscena dialoghi dalle battute spiazzanti e, soprattutto, approfitta di ogni occasione per dare libero sfogo alla passione per i giochi di parole e le paronomasie.

¹⁷ Vid. Bonilla 1996b: 46, 176-177, 196-205, 294-295.

¹⁸ L'intero capitolo 17, per esempio, è frutto di alcune speculazioni del filosofo José Luis Pardo: vid. Bonilla 1996b: 365.

¹⁹ «Yo caminaba por uno de los puentes rumbo a mi casa, distrayéndome en el juego de las matrículas [...] que consiste en ir mirando las letras finales de las matrículas de los coches y buscar un escritor cuyas iniciales coincidan con ellas (por ejemplo, veo un coche cuya matrícula es SE-457634-JB, y entonces yo resuelvo, José Blanco, o José Bergamín, o Juan Benet).» (Juan Bonilla 1996b: 166).

²⁰ È interessante notare inoltre che Bonilla nei mesi di novembre e dicembre 1996 – poco dopo la pubblicazione di *NCAN* – aveva pubblicato in anteprima, tra le pagine della rivista «Clarín», il capitolo iniziale di *CDEM*, ambientato tra i tavoli del bar di un obitorio, mostrando quindi che l'idea di un nuovo romanzo risaliva a molto tempo addietro: vid. Bonilla 1996d: 39-46.

Per la loro peculiarità, oltre a Simón e Sapo, vanno menzionati María e il detective Baturone. La prima è una chiara iperbole della ragazza affascinante, onnipresente nei libri polizieschi, che prova a sedurre chi sta conducendo l'indagine. María non solo finisce tra le lenzuola con il protagonista ma, nel corso della narrazione, andrà a letto con il falso vicedirettore del giornale in cui lavora Simón, con il detective Baturone e con lo psichiatra di Sapo; non va dimenticato poi che, in un ultimo colpo di scena, il lettore e Cárdenas scoprono che la giovane è la fidanzata di Jaime. L'investigatore privato Heriberto Baturone è invece una creatura più letteraria, vittima di un'ironia sottile, poiché il tarlo della scrittura lo situa all'interno di una tradizione di detective che parte da Erik Lönnrot e arriva sino a Pepe Carvalho, in cui chi indaga è, o è stato, un fine lettore – azione complementare allo scrivere –. Baturone però, non solo non possiede l'arguzia di un Auguste Dupin, ma è uno scribacchino mediocre che partecipa a concorsi letterari minori (Bonilla 1996b: 207). I dialoghi spesso sono comici, contengono stilette umoristiche oppure appaiono assurdi, spezzano la narrazione e conferiscono un andamento vivace all'azione²¹. La prosa viene invece animata da bisticci linguistici²², vera e propria cifra della prima produzione bonillana. Già la falsa autobiografia redatta da Sapo, *Yo y Miss Circunstancias*, è, come ricorda Urioste (2009: 86), uno stravolgimento della frase iniziale di *Meditaciones del Quijote* di Ortega y Gasset.

Una tale varietà di registri e situazioni richiede una scrittura versatile e Bonilla riesce a destreggiarsi con efficacia, impastando nel resoconto di Simón la leggerezza del tocco farsesco e la velocità di una prosa contemporanea elegante ma senza eccessivi orpelli, sebbene ogni tanto riaffiori la tendenza al ricamo stilistico che rimane in sospeso tra la poesia e la dismisura²³. Lo scrittore adotta la stessa tecnica anche nel redigere i testi di

²¹ «Lo ha confesado todo. [...] –Ha confesado– continué –que él ayudó a Lee Harvey Oswald a matar a Kennedy, que le puso la bomba a Carrero Blanco, que disparó contra el Papa sin acertarle, que apretó el botón del Enola Gay dejando caer la bomba sobre Hiroshima y que el atentado del metro de Tokio lo preparó él con un sobrino suyo de tres años muy aficionado a los genocidios. Eso sí, no he podido sacarle nada acerca de Auswitchz, pero con un par de sesiones de torturas confesará. Ahora, lo del crimen del Archiduque de Sarajevo creo que hemos de desestimar, aunque él se reconozca coautor del mismo: ni siquiera había nacido y ésa es una buena coartada, ¿no le parece?» (Bonilla 1996b: 252).

²² «Había pensado en mentirle, contarle algo así como que Jaime se había pegado un testarazo y se encontraba en coma, o en punto y coma (qué chiste macabro para seguir diciendo, en punto final).» (Bonilla 1996b: 130). «Creo que fue aquella noche cuando María me dijo que su escritor favorito era Fernando Savater y al preguntarme qué opinaba de él, yo le dije que [...] últimamente se había hamburguesado y convertido no sabía bien si en un escritor de peso o un pesado. [...] y dije por ejemplo que Umbral escribía en un proustríbulo y puesto a buscar el tiempo perdido preferible era perder el tiempo en Cambray que en sus escombros.» (142).

²³ «Alguien había tendido la niebla de las ramas de los árboles como si fuera la sábana raída con la que se vistiera hace siglos un fantasma legendario. En la niebla los focos de las farolas eran ojos de animales en acecho. Distinguí el rumor del camión de la basura acercándose.

Sapo compresi nella cronaca del protagonista e a passaggi contraddistinti dall'umorismo caustico del compagno d'appartamento del protagonista si alternano paragrafi dal tono sostenuto²⁴. Il fatto che vi siano, persino nella scrittura, queste corrispondenze tra Cárdenas e Jaime è significativo, poiché il gioco di specchi a livello concettuale viene ripetuto nell'ambito formale, chiudendo così il cerchio parodico: se la cronaca del narratore, che avrebbe dovuto appartenere a un genere alto, si contamina con la comicità, è d'obbligo che anche all'interno di un'autobiografia apocrifa e grottesca, oltre al riso, irrompa la solennità, in modo tale che il lettore rimanga disorientato. Il turbinare di queste componenti eterogenee è però un'arma a doppio taglio e l'ambizioso progetto allestito da Bonilla avrebbe richiesto una coesione maggiore: per ammissione dell'autore (Velázquez Jordán 2003), il libro non riesce a essere solido, le forze centrifughe che lo caratterizzano prendono il sopravvento e l'atomizzano in testi che sembrano guardare con nostalgia il risolversi secco del racconto. Bonilla ha visto scivolarli tra le dita una storia sfuggente dalle molteplici sfaccettature, ma forse ciò non gli ha impedito di avvicinarsi all'obiettivo che si prefigge quando si trova al cospetto di una pagina bianca: «-¿Qué te enseñó Pessoa? -Que cuando escribes debes hacerte muchas preguntas con intensidad, y que has de transmitir inquietudes, no respuestas.» (Ribas 1996: 42).

6.3. *CANSADOS DE ESTAR MUERTOS* (1998): GIOCOLIERI SONNAMBULI

Le vicende narrate in questo libro sono rappresentate alla perfezione dalla copertina scelta, il quarto dei *Sueños sonámbulos* di un giovanissimo Salvador Dalí, un'opera a china in cui il profilo sghembo di alcuni edifici si proietta su scale e strade che non conducono da nessuna parte e si spezzano in angoli impossibili che svelano, alla maniera di Chagall, le azioni contemporanee di personaggi misteriosi, quasi ombre nello scacchiere di una notte che altera ogni cosa fino a renderla minacciosa. L'atmosfera del

Contemplé su fulgor verdoso al otro lado de la avenida, abriendo una brecha momentánea en la niebla que enseguida cerraba su herida. Las campanas de San Eloy difundieron cinco golpes informando a los mendigos y los insomnes de que ya faltaba poco para que el sol empapara con su sangre recién nacida el horizonte imponiendo una nueva tregua.» (Bonilla 1996b: 31).

²⁴ «Mi padre solía llevarnos a visitar, en los días previos a la Semana Santa, las iglesias y basílicas donde se exponían las imágenes que procesarían. He de reconocer que algunas de ellas me impresionaron: escuetamente iluminadas por un hilo amarillento, guardadas por la veneración silenciosa de todos los que se arrimaban a rendirle pleitesía, aquellas imágenes cobraban entonces cierto latido, me parecían más vivas, más verdaderas que luego, días más tarde, alzadas ya, sacadas a las calles donde los vítores y ovaciones conseguían rebajarlas la solemnidad que las embargaba en las capillas.» (Bonilla 1996b: 75).

romanzo è altrettanto onirica e le vie della città di Zugzwang, un agglomerato urbano che prende il nome da una disposizione degli scacchi in cui ogni mossa porta alla sconfitta (Bonilla 1998: 13), sono il labirinto in cui gli esseri creati dall'autore tentano di sottrarsi alla noia che asfissia le loro esistenze, a quella sensazione di morte in vita che già il titolo prova a esprimere con un accostamento paradossale e ossimorico (Pérez Miguel 1998).

Fausto Urpí, direttore quarantenne del Museo d'Arte Contemporanea di Zugzwang, appartiene a una combriccola di incalliti nottambuli che si reca quasi ogni notte al bar dell'obitorio – l'unico a rimanere aperto oltre l'orario imposto dal coprifuoco governativo – per vegliare il cadavere della città e bere un goccio in compagnia di altri solitari. Nell'abituale tramestio delle conversazioni e delle lacrime dei parenti dei defunti, irrompe di tanto in tanto il passo greve di Chopped, il grasso guardiano della *morgue* che, scolatosi un bicchierino di vodka, ritorna nell'abisso dal quale è emerso. Quella routine viene però interrotta dall'apparizione di una ragazza, Morgana, che a Fausto ricorda un amore platonico di gioventù. Il protagonista si siede di fronte a lei e apprende con amarezza e stupore che la giovane è proprio la figlia di Claudia – l'oggetto del suo desiderio adolescenziale – e che la donna è appena deceduta. Fausto, ormai infatuato di Morgana, nel vano tentativo di recuperare il tempo perduto degli anni giovanili, cerca di aiutarla a sopportare il dolore cedendo ai suoi capricci. Uno di questi consiste nel voler vedere a tutti i costi *Novecento* di Bertolucci e, siccome il televisore di Fausto è rotto, la ragazza propone di suonare i campanelli che corrispondono alle finestre illuminate della città, sostenendo che, con un po' di fortuna, qualcuno li avrebbe fatti entrare e così avrebbero potuto esaudire il suo desiderio. Grazie a questa trovata, conoscono Arturo, uno stravagante professore di filosofia in pensione che si è barricato in casa per eludere la morte. Nel bagno dell'anziano, dopo aver bevuto birra e fumato marijuana, Fausto Urpí perde i sensi in seguito a un infarto e viene ricoverato in ospedale. Una volta dimesso, il direttore del Museo d'Arte Contemporanea decide di ricominciare da zero la propria vita, crogiolandosi nell'ammirazione della figlia di Claudia, pur sapendo di non poterla mai avere, e con il sogno di allontanarsi per sempre da quella città che lo intrappola.

Nel frattempo, gli altri personaggi perseverano nel loro agitarsi scondizionato: Aligueri, un poeta di strada che recita frammenti di un suo poema sui vagoni della metropolitana con la speranza di raggranellare una manciata di spiccioli, prova ad accordarsi con Chopped per gettare fango su Fausto Urpí – lo accusa di aver pagato il custode per violare il cadavere del suo amore di gioventù – poiché è geloso dell'intimità che questi ha raggiunto con Morgana; il guardiano dell'obitorio continua a commettere le sue nefandezze e a riscattare dalla memoria fotografie di un'infanzia traumatica; Vicent Breitner, marito di Claudia, decide di lanciarsi da un aereo con il paracadu-

te, ma rimane sospeso a mezz'aria; Morgana contatta l'amante della madre, un giornalista sportivo di cui si invaghirà, ecc. Esaurite queste parentesi, la trama torna a tendere i fili attorno a Urpí, il quale, abbandonato dalla ragazzina – che aveva creduto alle menzogne di Aliguieri –, si ritrova chiuso nella sua solitudine senza sbocchi e l'unico essere che suscita in lui una repentina commozione è un doberman di nome Mefisto che, in un terrazzo dirimpetto al suo attico, si sta strangolando con la catena del collare. Fausto decide di salvare il cane, però per riuscirci deve passare dall'appartamento di Arturo e attraversare vari tetti. Il protagonista giunge appena in tempo e libera l'animale, ma lo sforzo è stato eccessivo per il suo cuore malandato e quando rientra in casa dell'anziano avverte una fitta al petto. Ormai stremato dal girare a vuoto della sua esistenza, pone fine ai suoi giorni: sale su una sedia e infila la testa nel cappio che Arturo aveva appeso a un gancio del salotto, casomai la morte avesse deciso di andare a trovarlo quella notte, e stringendo tra le dita una lettera indirizzata a Morgana si congeda dalla stanchezza di sentirsi morto in vita. L'anziano scopre il cadavere il mattino seguente e, una volta letta la missiva, riporta la storia di Fausto su alcuni fogli che ripiegherà ordinatamente in una busta destinata a vagare per il puzzle di vie di Zugzwang fino a giungere nelle mani di un anonimo lettore.

6.3.1. UN ROMANZO DI PERSONAGGI

In *CDEM* Bonilla esaspera ancor di più alcuni aspetti di *NCAN* e al contempo filtra altri elementi. Da un lato sparisce lo sproloquio di autori e titoli che rendeva il romanzo d'esordio dello scrittore un possibile catalogo della borgiana biblioteca di Babel, mentre dall'altro aumenta il peso dei personaggi che ormai si stagliano in maniera netta su uno sfondo creato appositamente per loro. Quello modellato da Bonilla è un universo sonnambulo in cui i paesaggi si dissolvono in favore di alcuni dettagli e ciò che sopravvive con esattezza sono le *clowneries* degli individui che li abitano. Prova di quanto affermato è il fatto che l'autore abbia modificato radicalmente la stesura iniziale dell'opera, che prevedeva un narratore in prima persona (Pérez Miguel 1998) e avrebbe dovuto intitolarsi *De lo que es capaz la gente por amor* (Bonilla 1996d: 46)²⁵: se fossero stati gli occhi di un 'io' narrante a filtrare le figure dei vari personaggi, questi sarebbero stati soggetti a un'uniformazione forzosa che avrebbe impedito di mostrare il doppio fondo del loro bagaglio di stranezze. *CDEM* rinuncia a una trama solida e si affida all'istionismo dei cittadini di Zugzwang perché è un testo surreale, un omaggio a quegli autori – Bulgakov, Hoffman, Arlt – capaci di plasmare creature fuori dal comune in grado di perdurare nel tempo. Un articolo pubblicato da Bo-

²⁵ Il titolo *De lo que es capaz la gente por amor* riprende quello di un racconto di EQAL.

nilla su «El Mundo», tre anni dopo l'uscita del libro, illumina retrospettivamente questa impostazione:

cómo no lamentarse del hecho de que encima la literatura descargase sobre la realidad otra muchedumbre de personajes cuya única grandeza consistía en parecer reales, renunciando así a su verdadera esencia, la de ser inverosímiles, como el gato Murr de Hoffman y el diablo de Bulgakov, como el maravilloso Astrólogo de *Los siete locos* de Roberto Arlt, es decir, personajes que no tendrían cabida en la vida, que son eminentemente literatura, grande y pura: personajes que sueltos en esta nuestra pobre realidad o en la pobre realidad de las novelas de Balzac, Zola, Pérez Galdós, no durarían ni un cuarto de hora. (Bonilla 2001a)

CDEM è un *pamphlet* contro la letteratura realista, è un *j'accuse* nei confronti di quegli scritti sorretti da una trama vorticosa²⁶, incapaci di soffermarsi su quei particolari che, seguendo l'insegnamento nabokoviano, tracciano un'esile linea di confine tra il tocco letterario e l'approssimazione acritica o la descrizione pedante²⁷. Bonilla riduce l'intreccio a un filo invisibile che lega fra loro gli esseri di carta da lui inventati e che ha il suo punto d'origine e d'arrivo in Morgana, poiché quest'ultima viene a trovarsi al centro della ragnatela di relazioni che sostiene il romanzo: lei è l'unica in cui convergono, in maniera diretta o indiretta, le azioni di tutti. La giovane possiede un fascino ambiguo, lunare²⁸, e riflette la luce di chi le sta accanto, illuminando a sua volta, da angoli differenti, le sagome sbilenche degli altri personaggi. Prende vita così un libro che si discosta dalla cadenza cinematografica per avvicinarsi a un tipo di rappresentazione pittorica in cui i soggetti raffigurati si slanciano verso l'alto, in un riverberarsi di chiaroscuri che li sgancia dalla staticità del fondale e li rende indimenticabili nel sommarsi delle loro peculiarità.

Morgana è una ragazzina bella di volto e incerta di corpo, con l'aggressività dei timidi posta al riparo di un'acconciatura ribelle e un piercing al naso, con l'anima pura e gli abbandoni irrazionali dei bambini, subito corretti però da un'intelligenza fredda che vorrebbe trovare nel guazzabuglio

²⁶ «Vi que no me interesaba para nada ninguna intriga, que me interesaba hacer una novela de personajes, no una de acción y desde luego en ningún momento una novela de mero entretenimiento.» (Pérez Miguel 1998).

²⁷ «Aquello que decía Nabokov de que las novelas no se hacen con pensamientos o ideologías, sino con detalles. Un detalle bien puesto puede describir la geografía de un alma mucho más que cuarenta páginas sesudas de pensamiento.» (Velázquez Jordán 2003).

²⁸ Il nome rimanda alle leggende del ciclo arturico, in cui Morgana è la sorellastra di re Artù, maga ostile al sovrano: «Yo soy Arturo. Qué coincidencia, ¿no? Arturo, Morgana, hermanos, enemigos acérrimos. ¿No serás rey de Camelot?, preguntó Morgana.» (Bonilla 1998: 86).

del mondo l'ordine rassicurante della matematica²⁹. È quasi una Lolita che gioca a sedurre per disperazione, salvandosi sempre all'ultimo con un battito di ciglia che le lava lo sguardo e lascia sconcertato l'interlocutore. Fausto Urpí è anch'egli una figura fuori dal comune perché si è creato un mondo a misura della sua solitudine, in cui ogni gesto da lui compiuto è determinato dalla mancanza di un oggetto³⁰, dall'assenza di un corpo da possedere³¹ o di un affetto³². È un uomo che, prigioniero dei propri limiti e delle proprie paure, ha rinunciato ai suoi sogni, e ora, dopo l'incontro con Morgana, vorrebbe riscattarli dall'incuria e l'abbandono ma, una volta ripresi in mano, si sbriciolano come vecchie carte. Ecco che in questo contesto, marcato dalla frustrazione, si inserisce l'elemento simbolico del doberman nero³³: l'animale si chiama Mefisto e l'allusione al diavolo, affiancata al nome del protagonista, non può che rimandare al *Faust* di Goethe, soprattutto allorché Fausto, fissando dritto negli occhi il cane, gli chiede di poter avere in cambio della sua anima l'amore di Morgana/Margherita (Bonilla 1998: 256). Il romanzo però, svolgendosi in un'atmosfera surreale, che dà credito allo scompiglio creato dai sogni ma non alla possibilità di un intervento ultraterreno, non prende una piega soprannaturale né in una direzione ludica bulgakoviana né in quella, ammonitrice, goethiana. Qui addirittura Mefisto, saltellando a cerchio, spaventato dallo scoppio dei fuochi d'artificio, rischia di strangolarsi da sé con il collare e solo l'intervento di Fausto lo libererà da una morte per asfissia: si tratta semplicemente di un uomo che salva un cane,

²⁹ «a Morgana le entusiasma una disciplina erigida sobre la pura abstracción que permitía mirar a la apariencia de las cosas sin dejarse engañar por ellas [...]. Las matemáticas abolían las opiniones y los credos basados en el humo de la fe, y esto era suficiente motivo para confiar en ellas, para encontrar su calor en su frialdad.» (Bonilla 1998: 104).

³⁰ «Su única obra viva es una habitación de su ático a la que había titulado 'El cuarto de los trastos': una alcoba vacía donde apila la ausencia de objetos que había ido perdiendo a lo largo de los años o que nunca llegaron a ser suyos.» (Bonilla 1998: 41).

³¹ «Tampoco, por supuesto, mostraba nunca su álbum de fotos, pacientemente elaborado durante veinte años: instantáneas de mujeres capturadas en revistas de todo tipo [...]. Debajo de alguna de las imágenes aparecen unos asteriscos que indican las veces que el señor Fausto Urpí se ha masturbado pensando en la mujer que reside en esa página.» (Bonilla 1998: 43).

³² «La última de las piezas que componen la obra que el señor Fausto Urpí reconoce como propia está instalada en el suelo de madera de su salón: dos siluetas, como las que la policía dibuja indicando el lugar y la posición en la que fue encontrado el cadáver. Con esas siluetas [...] el señor Fausto Urpí señaló el lugar donde quedaron dormidos él y una mujer a la que conoció una noche, llevó a su casa, se emborracharon y durmieron sin que hubiese otro contacto que el de las palmas de sus manos.» (Bonilla 1998: 45).

³³ «P: En sus novelas desempeñan un papel muy importante las metáforas y los símbolos. ¿Es algo premeditado? R: Sí, pero también van surgiendo a medida que voy escribiendo. En mis novelas hay pocos elementos que estén ahí sin una previa reflexión [...] en *Cansados de estar muertos*, la figura del perro tiene también un valor metafórico importante.» (Velázquez Jordán 2003).

non è possibile nessuno scambio, la realtà e il destino sono nelle mani del singolo, così l'unica via concessa al protagonista per palliare il suo dolore è il suicidio.

La tragica fine del direttore del Museo d'Arte Contemporanea potrebbe offrire una pista per giustificare la dicotomia Arturo/Morgana che a una lettura superficiale parrebbe un'eco ironica delle leggende arturiche. Se si analizzano a fondo i rapporti con Urpí ci si rende conto che sono due forze contrapposte: Arturo lo salva quando si sente male, mentre Morgana, accusandolo di aver pagato il custode dell'obitorio per abusare del cadavere di Claudia, manda in frantumi qualsiasi progetto futuro del direttore del Museo d'Arte Contemporanea³⁴. Se si volesse cercare di forzare una di quelle porte che, secondo lo stesso Bonilla, si occultano tra le righe del testo (Velázquez Jordán 2003), si potrebbe insinuare che Morgana è molto vicina alla morte – l'ha vissuta sulla propria pelle in seguito al decesso della madre –, invece Arturo si colloca all'estremo opposto: si è rinchiuso tra le pareti di casa per sfuggirle, tiene a portata di mano una mazza da baseball – un simulacro di scettro – con cui conta di intimidirla, e non va dimenticato che sarà lui a trascrivere le vicende di Fausto, sottraendole alla voracità del tempo. L'anziano professore è dunque un personaggio chiave, caricaturizzato fino a rasentare l'irrealtà³⁵, ritratto tra migliaia di oggetti accatastati per formare una barricata contro il vuoto della morte. Riassume poi in sé i tratti dello scrittore: trascorre le giornate in un isolamento autoimposto, si accapiglia con le parole³⁶ e improvvisa lettere firmate – come in fondo lo sono i libri – indirizzate a un lettore qualsiasi che potrà conservarle oppure gettarle senza nemmeno aprirle. Nelle battute finali del testo, con uno scarto metanarrativo che possiede la goffaggine dell'inciampo, l'autore lo trasformerà nel narratore del romanzo³⁷, suggerendo che *CDEM* potrebbe essere una sua

³⁴ «qué busca, qué ansia en Morgana: ella es sencillamente la coartada que necesitaba para seguir queriendo vivir, para borrar el cansancio de estar muerto.» (Bonilla 1998: 193).

³⁵ «Apareció ante ellos un tipo de unos sesenta años que no levantaba más de metro y medio del suelo, porque se encorbaba exageradamente [...]. Tenía el pelo muy negro y las cejas escarchadas. Le corrompían la piel del rostro unas manchas parduzcas. Le cruzaba la frente en sentido vertical una vena rotunda y azulada. Dos paréntesis muy señalados en las mejillas rodeaban una boca de dientes amarillentos. Vestía una camiseta interior que hacía mucho tiempo dejó de ser blanca y unos ridículos pantalones bombachos de un rojo desteñido que le hubieran quedado grandes a alguien que fuera el doble de grande que él. En la mano en la que llevaba el bate de béisbol [...] lucía, serpeando por los nudillos, un tatuaje.» (Bonilla 1998: 65).

³⁶ «Pero llegó un momento en que su desconfianza por la palabra le anuló la capacidad de seguir disimulando. [...] Todos los suicidas tenemos una alcancía donde vamos ahorrando palabras para el futuro, hasta que un día la rompemos y nos damos cuenta de que no logramos ahorrar las suficientes, de que con esas palabras que hemos ido guardando no nos llega para pagar las deudas que hemos adquirido con el pasado.» (Bonilla 1998: 71-72).

³⁷ «P: ¿Y quién es el narrador que arroja esos fragmentos? R: Eso no ha quedado muy claro porque no he querido que quedara claro, pero en la última frase se da la posibilidad de que la

lunghissima missiva venutasi a trovare per caso davanti ai nostri occhi (Bonilla 1998: 269).

Accanto a Morgana, Fausto e Arturo, si muovono comparse altrettanto degne di nota e tra loro vale la pena soffermarsi almeno su Chopped e Aliguieri. Il primo è il custode dell'obitorio e il nomignolo ne definisce l'aspetto fisico, la psicologia e la professione: 'chop' in inglese significa 'pezzo di carne' e potrebbe essere una sineddoche di ciò che rimane di un uomo morto oltre a rendere esplicita, con un macabro parallelismo, la sua pinguedine; mentre il verbo 'to chop' rimanda all'azione di tagliare a colpi di mannaia una bestia macellata, mettendolo dunque in relazione sia con chi è poco impressionabile di fronte ad atti violenti o perturbanti, sia con la figura del dissezionatore di cadaveri. Chopped è un essere mostruoso, riprovevole, che non esita a compiere atti di necrofilia, marchiato a fuoco da un'infanzia e un'adolescenza involute, rese castranti da una madre sadica, ma come ogni mostro letterario è riscattato da dettagli che smussano gli spigoli del suo carattere: possiede un'abilità innata nell'arte del disegno, ha una voce suadente, ama i documentari e ha la bizzarra mania di conservare tutte le scarpe utilizzate, impilandole in una montagna che diviene un monumento alla somma dei passi fatti nel corso della vita. Aliguieri invece è un giovane poeta che, oltre a conteggiare ogni suo gesto, aspira a scrivere il grande poema del XX secolo – un componimento in cento canti che ripercorra tutto quel periodo –, di cui recita vari spezzoni nei vagoni della metropolitana chiedendo in cambio qualche moneta. È senz'ombra di dubbio un personaggio letterario, frutto dell'amalgama di due figure: il suo nome riproduce foneticamente il cognome Alighieri e la divisione in canti rinvia anch'essa all'autore della *Divina commedia*, sebbene quest'ultimo ammicco possa far pensare, soprattutto se sommato all'epoca storica da porre in versi, ai *Cantos* dello scrittore statunitense Ezra Pound³⁸. Vi sarebbero poi Vicent Breitner, Pax e Marcelo Báguenas, ma sono esseri di carta fragili, servono da appoggio agli attori principali e, in particolar modo gli ultimi due, possiedono movimenti appena abbozzati, rappresentano la malinconia della frustrazione di un amore non corrisposto o il fascino di un sorriso accattivante. Vicent, considerata la caratterizzazione iniziale (Bonilla 1998: 92), sarebbe potuto risultare più convincente se l'autore non avesse deciso di esiliarlo in una parentesi intratestuale che viene a formarsi in seguito al suo lancio con il paracadute, una narrazione che appare avulsa dalla linea portante del libro

novela sea una carta extraña, porque creo que las novelas son cartas que enviamos a desconocidos sin esperar respuestas.» (Pérez Miguel 1998).

³⁸ In fondo ci si trova dinnanzi al susseguirsi di vari anelli di un'unica catena: Pound aspira a riprendere il discorso di Dante adattandolo al suo tempo, allo stesso modo, Aliguieri vorrebbe rivisitare il modello poundiano.

e che invece non stona affatto in veste di racconto in *LCDLS* (Bonilla 1999a: 199-209).

La cura posta da Bonilla nel rifinire i personaggi si ripercuote sulle dinamiche profonde del romanzo e ha suscitato reazioni critiche contrapposte. Se da un lato vi è chi considera i protagonisti ben riusciti (Sanz Villanueva 1999: 37), dall'altro vi è chi ha storto il naso, accusando lo scrittore gaditano di aver creato marionette inanimate o creature ammirevoli ma senza cuore (Peinado 1999: 46; Sánchez Magro 1999: 34). I due approcci, in apparenza inconciliabili, trovano una spiegazione nella dimensione estremamente letteraria dei personaggi: questo comporta una certa rigidità nei gesti, con una conseguente mancanza di mutamenti interni, dovuta all'ipertrofia di alcuni loro aspetti, ma, al contempo, la caricatura imperniata su piccoli dettagli o aneddoti bizzarri riesce a disegnare con un tratto marcato la loro psiche. Va osservato poi che almeno due maschere di cera degli antieroi in scena si sciolgono, lasciando allo scoperto la vitalità della carne: Fausto, grazie alla figlia di Claudia, trova lo slancio necessario per spogliarsi dei suoi timori infantili e per prendere in mano le redini della sua vita – seppur negandola con un atto disperato come il suicidio –, mentre Morgana, venendo a contatto con il mondo di ipocrisia e morte degli adulti diventa donna³⁹. È pur vero però che questi cambi non sono subordinati alla storia, ma obbediscono alla volontà dell'autore di forzare gli ingranaggi della narrazione perché ciò avvenga, allestendo situazioni propizie o corrispondenze fin troppo esatte; e così l'universo costruito da Bonilla acquista l'aspetto ordinato di un laboratorio: vi è una logica talmente millimetrica che può obbedire solo all'irrazionalità del sogno (Turpin 1999: 70). La trama procede a sprazzi, a blocchi in cui i personaggi finiscono a turno sotto le luci della ribalta, dove piroettano ammaestrati dalla penna circense dell'autore, il quale sa benissimo che in ogni spettacolo vi sono dei punti morti da colmare. Questa funzione di 'intrattenimento' è svolta, oltre che dalla vicenda di Vicent Breitner, dalle numerose riflessioni inserite nel testo che, sebbene meno corpose rispetto a quelle di *NCAN*, paiono allungare artificialmente il naturale dipanarsi della trama. La disparità degli argomenti trattati corrobora questa ipotesi e, nonostante l'autore mostri una notevole dose di ironia e spigliatezza nell'affrontare questioni legate alla fisica (Bonilla 1998: 56-57), alla matematica (103-106), alla fotografia (115-116) o all'arte contemporanea (217-218, 222-224)⁴⁰,

³⁹ «Morgana se canta una nana mientras los ruidos de la jornada laborable empiezan a llenar Zugzwang, y antes de conciliar el sueño, murmura: no, ya no volverás a ser nunca la hermosa niña melancólica de cabellos oscuros que iba recorriendo el cielo de la medianoche por un sendero de estrellas dentro del costurero de mamá.» (Bonilla 1998: 148).

⁴⁰ La critica all'arte contemporanea è una costante in Bonilla, tanto che in *EADY*, rivisitando il motto wildiano «art for art's sake», allestisce un'intera sezione, intitolata *El arte para helarte*, in cui attacca l'opera di alcuni artisti: vid. Bonilla 1996a: 191-223.

rimane il dubbio che il testo avrebbe potuto raggiungere una cifra perfetta se lo si fosse concentrato in un numero minore di pagine, poiché si sarebbe ottenuto un libro più coeso, in cui l'atmosfera surreale avrebbe raggiunto il suo apice.

Un'impostazione di questo genere sarebbe stata poi congeniale alla prosa impiegata, dal momento che lo scrittore intuisce la necessità, considerato l'assottigliarsi della trama, di limare il linguaggio, di misurarlo, e cerca con ostinazione la cadenza poetica, la frase chiusa, precisa ed estrosa, che avvolga con il suo vortice di immagini e musicalità e sconcerti con la spensieratezza di un *divertissement* o un verso surrealista, oppure che faccia accennare un sorriso grazie all'ingegno della *gregueria*⁴¹. La scrittura di Bonilla è una fuga di metafore che d'improvviso s'arresta per riprendere fiato e poi riallaccia la sua folle corsa tra le pagine. Anche in questo caso però l'estensione del romanzo gioca a sfavore di un simile approccio, difatti l'incedere di una prosa insistentemente poetica è adatta alle medie distanze, mentre se la si trasforma in una maratona rischia di stancare e, a nostro giudizio, l'aggettivo «organillera» utilizzato da Echevarría (2005: 224) potrebbe essere calzante – sfrondata delle connotazioni negative che il critico vi attribuisce – al momento di definire la scrittura bonillana in *CDEM*, poiché il suono di un organo meccanico di per sé può essere piacevole e armonioso, soprattutto se opera di un fine artigiano, ma il pericolo risiede nella ripetitività della melodia. Bonilla è sempre alla ricerca del virtuosismo e, in certi casi, la volontà di stupire porta a qualche passaggio troppo arrischiato che incrina l'incanto della narrazione⁴².

Lo scrittore gaditano sembra peccare, ancora un volta, di una smisurata generosità al momento di riversare la sua capacità creativa e la sua scioltezza di penna nell'ampio contenitore del romanzo; la foga impiegata sfocia in un accumulo esorbitante rispetto a quanto richiesto dalla storia e quella che avrebbe potuto essere una piccola gioia letteraria si snatura e acquista il luccichio un po' opaco e pacchiano del gioiello di bigiotteria.

⁴¹ «El comandante dijo: mi lema es “lo importante no es si ganas o pierdes, lo importante es que no pierdas las ganas.”» (Bonilla 1998: 112). «El cielo de la mañana tiene el color de la cabellera anciana de un sabio hindú.» (153). «De repente la escritura en cursiva de la lluvia comienza a caligrafarse en el aire.» (167).

⁴² «una casa de seis plantas aturdida por el ultraje de los años, grietas zigzagueando en la fachada, paredes anochecidas por la humedad.» (Bonilla 1998: 63). «y las paredes, anochecidas por graffitis pueriles, se iban uniendo en un beso de piedra y de mensajes.» (79). «Ahora es una bahía en la que un barco ha vomitado toneladas de petróleo: primero fue una pequeña mancha negra, como un lunar, pero lentamente la mancha se ha ido expandiendo, colonizando todos los rincones de la bahía, alfombrando de sangre negra las aguas antes impolutas.» (242).

6.4. *LOS PRÍNCIPES NUBIOS* (2003):

A CACCIA DI UOMINI E STORIE

In *LPN* Bonilla torna a utilizzare un narratore in prima persona che ripercorre, attraverso la scrittura, alcuni passaggi della sua vita. Moisés Froissard Calderón è un uomo che in gioventù ha provato a realizzare i suoi sogni filantropici recandosi nelle zone più misere della Bolivia, al seguito di una ONG. Tra cumuli di rifiuti maleodoranti, dove si aggirano sciami di ragazzini macilenti alla ricerca di cibo, Moisés si accorge che le sue chimere si infrangono contro un muro di miseria. Girovagando tra le macerie della speranza, s'imbatte in Roberto Gallardo, un argentino senza troppi scrupoli che gli propone di aiutarlo a salvare per davvero qualcuno di quegli esseri consumati dalla fame e dalle droghe: Moisés non avrebbe dovuto far altro che individuare, tra i vicoli delle *bidonvilles*, gli adolescenti più avvenenti; Gallardo si sarebbe poi occupato di arruolarli tra le fila del Club Olimpo, una multinazionale che gestisce un giro di prostituzione di lusso. Il protagonista rifiuta sdegnato di collaborare e, abbattuto dalla sua impotenza di fronte alle ingiustizie del mondo, torna a Siviglia.

Qui lo attendono una madre stanca della propria esistenza, un padre dedito alla lettura di voluminosi tomi biografici sulle vedove dei grandi uomini della Storia e un fratello che, pur avendo frequentato un master in giornalismo, esercita le sue abilità dialettiche fra le pompe di benzina di un distributore perché eccessivamente sincero al momento di esprimere le proprie opinioni. Moisés sopravvive improvvisandosi fotoreporter *freelance* e allenatore delle giovanili di una squadra di calcio e prova a rifugiarsi negli affetti intrecciando una relazione sentimentale con Paola. Il tradimento della compagna però, lo getta di nuovo nello sconforto e risveglia in lui un cinismo rimasto sopito a lungo. Intrappolato tra le spire di una vita che lo tiene in scacco, il narratore va a zonzo per le strade di Siviglia e, temprando la propria sfacciataggine, immortala paesaggi in rovina della città con l'intenzione di vendere le fotografie a giornali e agenzie come se fossero scorci di villaggi ceceni devastati dalla guerriglia con i russi. Durante uno di questi finti *reportage*, Moisés incontra una bellissima ragazza albanese, che chiamerà Luzmila, con la quale proverà a stringere un rapporto d'amicizia. Una sera però, lei gli si offre in cambio di un centinaio di euro. L'ormai ex fotoreporter, messa da parte qualsiasi remora morale, si ricorda di Gallardo e suggerisce a Luzmila di entrare nel Club Olimpo. La responsabile della sede barcellonese della multinazionale, Carmen Thevenet, soprannominata La Doctora, accoglie entusiasta la giovane e offre a Moisés la possibilità di lavorare a tempo pieno per lei, prospettandogli una missione in Argentina. Il protagonista assolve in maniera brillante l'incarico e recluta sei donne e tre uomini, tra i quali spicca Emilio, un ragazzo con cui vivrà la sua prima

esperienza omosessuale. Moisés è convinto di aver trovato il lavoro che fa per lui e, rientrato in Spagna, vi si getta a capofitto.

Il narratore, dopo aver assicurato al Club settantadue modelli – così vengono chiamati, con un eufemismo, i giovani che saranno poi convertiti in oggetti sessuali –, nota sulla spiaggia di Tarifa, tra gli immigrati scampati a un naufragio, una ragazza africana dalla bellezza particolare e decide di portarla con sé. Durante il tragitto però, Nadim – questo è il nome immaginato da Froissard Calderón per lei –, approfittando di un istante di distrazione del protagonista, si dà alla fuga. Moisés riesce a riacciuffarla sulla banchina di una stazione ferroviaria poco prima che lei salga su un treno, ma, guidato da uno strano impulso, la lascia andare. Mentre ripensa al suo comportamento insolitamente generoso, viene reclamato con urgenza a Barcellona dalla Doctora: un facoltoso cliente di New York ha adocchiato, tra le fotografie che illustrano un articolo sull’immigrazione in Spagna, un possente nubiano e ha chiesto al Club di scovarlo a ogni costo. Il compito di rintracciarlo viene affidato al narratore e a Luzmila che, nel frattempo, da modella era diventata un’ambiziosa procacciatrice.

I due, in una Malaga ridotta dall’immondizia – è in corso uno sciopero degli addetti allo smaltimento dei rifiuti – e dalla pioggia a una bolgia allucinata, battono la pista che porta al nubiano ognuno a modo suo: lui si abbandona a un’abulia che lo spinge ad agire in maniera meccanica e scettica, mentre la ragazza sfrutta ogni arma a propria disposizione per umiliare il collega. Entrambi scoprono che l’africano è coinvolto nei combattimenti illegali organizzati dalla mafia locale, ma, nonostante la stretta sorveglianza a cui è sottoposto, riescono a entrare in contatto con lui e la laconica indifferenza ostentata da Froissard Calderón finirà per convincerlo a fuggire con gli emissari del Club Olimpo. A Boo – questo è il nome del nubiano – si aggiunge all’ultimo minuto anche Nadim – che in realtà si chiama Irene –, rincontrata casualmente dal protagonista e convinta da Luzmila a divenire una modella della multinazionale.

La Doctora è soddisfatta del lavoro svolto e, dopo aver confessato che dietro a quell’operazione non vi era alcuna richiesta da parte di un ricco cliente ma soltanto il suo desiderio di poter annoverare il lottatore nel catalogo dell’agenzia, annuncia che Boo e Irene si prostitueranno in coppia facendosi chiamare ‘i principi nubiani’. Moisés, nonostante il successo riportato, è vittima di uno smarrimento esistenziale – dovuto al doppio suicidio dei genitori – e il suo cinismo inizia a vacillare sotto il peso dei primi rimorsi, soprattutto in seguito alla notizia che anche Emilio, il ragazzo argentino da lui reclutato, si è tolto la vita. In balia di sentimenti contrastanti, mosso sia dalla voglia di sapere che ne è stato dei due africani sia dalla morbosa pretesa di osservarli e fotografarli mentre si amano, chiede a Carmen Thevenet di poterli contrattare. La richiesta viene esaudita ma, durante l’amplesso, Boo allontana

da sé Irene e aggredisce il protagonista. La Doctora, scioccata dall'accaduto, denuncia alla polizia i due giovani che vengono arrestati e rispediti nei loro paesi di origine.

Il duro pestaggio subito e la lunga degenza incrinano l'ambigua morale di Froissard Calderón e quando i suoi occhi torneranno a incrociarsi con quelli di Boo tra le decine di sguardi febbricitanti di africani stipati in una caserma della Guardia Civil, capirà che la sua carriera di 'cacciatore di uomini' è giunta al capolinea: Irene aspetta un bambino dal nubiano e quell'essere minuscolo che impedirà alla madre di essere espulsa – le leggi spagnole obbligano a offrire asilo alle donne incinte – è un germoglio di speranza nell'orrore del mondo. Moisés corrompe il guardiano che controlla il capannello di immigrati affinché Boo possa fuggire e poi rassegna le proprie dimissioni: il suo percorso di formazione è terminato e d'ora innanzi potrà solo assumere le vesti del narratore, di un cacciatore di storie che fantastica con il passato perché non ha di fronte a sé nessun futuro (Bonilla 2003b: 279-280).

6.4.1. UN ROMANZO ESPERPÉNTICO TRA NIETZSCHE E SEMI TOSTATI DI GIRASOLE

L'analisi del terzo romanzo di Bonilla potrebbe prendere avvio dal giudizio espresso dalla giuria del premio Biblioteca Breve perché, pur con le dovute cautele – sempre d'obbligo quando si ha a che fare con l'enfasi celebrativa dei *certamina* letterari –, coglie l'essenza del libro:

El jurado formado por Adolfo García Ortega, Pere Gimferrer, Juan Manuel de Prada, Rosa Regás y Jorge Volpi, destacó “la creación de un personaje insólito dentro de una profunda ambigüedad moral y la acritud y lucidez con que el autor describe un aspecto extremadamente conflictivo de la sociedad de nuestros días”. (Doria 2003: 66)

La presenza del protagonista-narratore è dunque dominante, la tragedia dell'immigrazione clandestina è invece un fondale che serve a dare risalto all'assolo di Moisés (Velázquez Jordán 2003). Ritorna così una costante della scrittura di Bonilla: il prevalere di figure dal carattere complesso, sempre ravvivate dalla pennellata vigorosa di qualche dettaglio che ne definisce la personalità claunesca. Froissard Calderón è un esempio chiarissimo di questo buffoneggiare ludico, tragico o poetico, a seconda dell'occasione⁴³. Fin da

⁴³ «El protagonista bien podría pertenecer a la ya clásica estirpe de personajes nabokovianos. Parece que Bonilla suscriba aquí la afirmación de otra de sus criaturas: “Mis personajes son galeotes”, dijo una vez Nabokov. Los míos también: no son camaradas, no me duelen sus desgracias, me divierto haciéndolos sufrir, colocándolos en situaciones humillantes.» (Martín 2003: 68).

piccolo gli viene inculcata l'idea della necessità di dover sfoggiare un'identità granitica, da imparare a memoria, perché solo così non si perderà mai nell'accidentato percorso della vita (Bonilla 2003b: 23-24). All'infanzia risale poi un altro episodio – dai toni marcatamente comici – che determinerà ogni sua scelta futura: l'improvvisa presa di coscienza di provare un'irresistibile empatia nei confronti degli altri esseri umani⁴⁴. La consapevolezza di avere «mucho amor que dar» lo sprona a intraprendere l'avventura boliviana al seguito di una ONG, ma quest'esperienza, invece di consolidare le sue convinzioni, ha l'effetto contrario: Moisés assume un atteggiamento distaccato e l'ansia di ripartire amore si trasforma, una volta al servizio del Club Olimpo, in foga sessuale che placherà con le nuove acquisizioni femminili e maschili della multinazionale – ai procacciatori di modelli era infatti concesso 'esaminare' gli individui adescati prima di proporli ai responsabili dell'organizzazione –. La dipendenza, sia economica sia fisica, dal sesso viene però castigata con un grottesco prurito notturno ai testicoli che impedisce al protagonista di dormire. Il disturbo, ovviamente, sembra essere un'esteriorizzazione dell'inconscio (58-59). Froissard Calderón cerca di conciliare il sonno inventandosi improbabili interviste a se stesso e l'unico profitto che ne ricava è rendersi conto di possedere una particolare abilità nel far emergere il lato peggiore di ogni persona (26).

Moisés però non è solo un insieme di aneddoti bizzarri, ma è la voce narrante e il perno attorno cui ruota il romanzo dal momento che non è un personaggio statico e il suo insolito processo formativo è il *fil rouge* che rende coesa la trama. Si tratta di un percorso di crescita atipico poiché ha un andamento quasi circolare. L'impressione di una struttura a cerchio è rafforzata dalle ambientazioni e dal loro simbolismo piuttosto esplicito⁴⁵. Inoltre il narratore, contrariamente a quanto avviene di norma, non reagisce in maniera consona al *milieu* in cui si muove, ma segue logiche contrastanti: tra i bambini poveri della Bolivia, dove la solidarietà dovrebbe prevalere, abbandona ogni scrupolo; mentre tra i cacciatori del Club Olimpo, un'impresa in cui i dipendenti sono pressoché obbligati a non provare emozione alcu-

⁴⁴ «Recuerdo cierta noche de primavera en casa, viendo una película en la televisión con mis padres y mi hermano. La película es *Magnolia*, una colección de dramas terribles trenzados con envidiable habilidad y no poco efectismo. De repente un personaje [...] rompe a llorar después de partirse la cara en una espectacular caída, y entre sollozos grita: Tengo mucho amor que dar. [...] y ante el asombro de mi madre, la cara de estupefacción de mi hermano, y la inalterable indiferencia de mi viejo, empecé a repetir la declaración del personaje de la película.» (Bonilla 2003b: 17-18).

⁴⁵ «Así Bonilla hace viajar al protagonista de un vertedero real en Bogotá [sic] a otro vertedero temporal, el de la ciudad de Málaga en época de huelga en el sector de la limpieza. El ambiente de suciedad que impregna la ciudad es a la vez de un gran acierto metafórico, un elemento de presión e incomodidad para la contextualización de las prácticas, pocos limpias, del protagonista.» (Cobo 2003: 28).

na, riscopre il sentimento della pietà. Usando un accostamento ossimorico, in cui il primo termine è quello predominante, si potrebbe asserire che al principio del libro il protagonista è un sentimentale-cinico per poi divenire, nelle battute conclusive, un cinico-sentimentale ormai poco propenso ad autoingannarsi con la solfa illusoria di essere un 'salvatore di vite umane' e, in effetti, raggiunta una piena coscienza di sé, sceglie in maniera accurata il vocabolo più calzante per definire la propria professione: «me miré en el espejo retrovisor y aprobando el insulto, pronuncié: Moisés Froissard Calderón, La Florida 15, tercero B, canalla. Casi daban ganas de hacerse una tarjeta de visita con esas señas» (Bonilla 2003b: 291).

Questa evoluzione interiore avviene a contatto con altri personaggi, senza il contributo dei quali Moisés non si sarebbe mai deciso a togliersi la maschera che si era costruito su misura. La breve frequentazione, a Malaga, dei due futuri principi nubiani e di Luzmila opera in lui un'azione di messa a fuoco della propria grettezza. Irene e Boo sono proiezioni stereotipate e idealizzate degli immigrati che giungono sulle coste spagnole: la ragazza non è bellissima, ma possiede il fascino delle creature fragili, intelligenti e nobili di spirito, sull'orlo della degradazione morale per colpa della bestialità altrui; il nubiano è una statua di muscoli, bontà d'animo e un passato tragico. Entrambi sembrano attori o soggetti di un ritratto fotografico⁴⁶ e proprio da questa staticità deriva la loro connotazione letteraria: sono esseri tutti d'un pezzo perché servono a sottolineare, per contrasto, la bassezza morale di Froissard Calderón. Persino la loro brutale vendetta non verrà portata a termine con accanimento: è consumata con l'impassibilità di un dio che infligge un castigo e non con la rabbia sanguinaria dell'uomo umiliato (Bonilla 2003b: 270-271). Luzmila rappresenta invece l'essenza del cinismo perché non solo ha visto la miseria da vicino, come il protagonista, ma l'ha vissuta in prima persona, conosce l'umiliazione di doversi prostituire, ha un'ambizione smisurata e sa che se vuole continuare la sua ascesa professionale e sociale non può permettersi tentennamenti; è lei che rivela a Moisés la portata⁴⁷ e lo squallore di quello che lui ritiene quasi un gioco⁴⁸.

⁴⁶ Bonilla li ritrae utilizzando la stessa tecnica impiegata da Moisés nel fotografare i giovani da lui scovati: «No es que me disgusten esos retratos a lo Arnold Newman en los que el escenario pretende ser la quintaesencia del retratado [...]; pero estoy más cerca de las lecciones de Irving Penn, que colocaba infaliblemente a sus retratados ante un telón gris». (Bonilla 2003b: 174). Inoltre il fatto che Boo sia nubiano sarebbe da ricondurre a un omaggio foto-cinematografico a Leni Riefenstahl: vid. Heredia 2003: 66.

⁴⁷ «Además yo creo que el fundador del Club, la intención que tenía era ésa, era su intención primera, fundar un club que transformara a desdichados de todo el mundo en seres poderosos, en máquinas sexuales que terminarían apoderándose de los amos del Universo, haciéndoles pagar por sexo escandaloso y poniéndolos contra las cuerdas al conocer sus secretas debilidades: debilidades que, de ser conocidas por el público, destruirían su prestigio.» (Bonilla 2003b: 130-131).

⁴⁸ «Luzmila me decía: [...] debes ser el único cazador del Olimpo que se cree de veras que

Come avveniva in *CDEM*, vi sono poi attori secondari che si distinguono per la loro indole sconclusionata o per le loro assurde manie. Il fratello del narratore è un aspirante giornalista che nel corso del romanzo abbandonerà le sue posizioni radicali per divenire simbolo del più bieco trasformismo politico, sottomesso alle richieste del potente di turno. Il padre di Moisés non è da meno e alla sua già citata passione per le biografie riguardanti le vedove di uomini celebri, vanno aggiunte sia un'incredibile capacità di rimanere impassibile di fronte a qualsiasi avvenimento sia l'insospettabile vizio di chiamare linee telefoniche a pagamento per alleviare la sua solitudine. A lui dev'essere accostata la moglie – una delle figure minori meglio cesellate –, una caricatura perfetta dell'individuo contemporaneo che tenta di sfuggire al ripetersi dei gesti quotidiani tra gli attrezzi di una palestra, nel suono dissonante della lingua tedesca, in una fede religiosa vissuta con bigotteria, nell'arte di rilegare libri con pezze di tessuto, nel confidarsi con uno psicologo, ecc. Bonilla le riserva una morte che potrebbe rimandare a quella di Berlioz in *Il maestro e Margherita* di Bulgakov⁴⁹, giacché se nel libro dello scrittore russo era un tram a investire il malcapitato, qui è un meno esotico autobus sivigliano. In entrambi i casi, inoltre, si è di fronte a un presunto incidente che copre altre verità: in *Il maestro e Margherita* è il diavolo a far scivolare il povero Berlioz, in *LPN* è la madre di Moisés a gettarsi sotto le ruote del veicolo⁵⁰. Nel novero di individui singolari che popolano le pagine del romanzo non può mancare Carmen Thevenet, La Doctora, una manager in carriera ossessionata dal proprio aspetto fisico, sempre pronta a sedurre donne o uomini, sfruttando il fascino derivante dalla sua posizione di potere. Questo atteggiamento aggressivo viene stemperato dall'insolita mania di collezionare e leggere solo libri intonsi e dall'abitudine di punteggiare i dialoghi con pseudoaforismi o uscite eccentriche⁵¹.

nuestra misión es salvar vidas. ¿Tú no lo crees?– le pregunté ingenuamente. Y explotó en una carcajada.» (Bonilla 2003b: 175).

⁴⁹ Bonilla ha dedicato a Michail Bulgakov un articolo sulla rivista «Clarín»: vid. Bonilla 1999d: 43-48. Potrebbe anche trattarsi di un omaggio all'amato Nabokov: la madre di Lolita, infatti, muore travolta da un'auto e, sebbene tutti affermino che si sia trattato di un incidente, il lettore non riesce ad allontanare da sé il sospetto di trovarsi di fronte a un suicidio.

⁵⁰ «Mi hermano se puso para decirme que mi madre había muerto: la había atropellado un autobús. Lo que todo el vecindario consideró un desgraciado accidente, mi hermano y yo sabíamos que había sido el disfraz de un suicidio.» (Bonilla 2003b: 150).

⁵¹ «A veces sorprendía con una frase que no sabías si la había tomado de alguno de aquellos libros intonsos o pretendía de veras expresar, con suficiente desparpajo, una amargura antigua de la que se había deshecho gracias al humor: “Yo llegué virgen no sólo al matrimonio, sino también al adulterio” me dijo en una ocasión. Y también “El sexo en el matrimonio termina siendo una forma legal de incesto, ¿no? Te das cuenta de que acostarte con tu marido es como acostarte con tu hermano” Y también: “Para la mayoría de los hombres la cópula no es más que una sofisticación del onanismo”.» (Bonilla 2003b: 49).

LPN però, al contrario di *CDEM*, nonostante presenti esseri dai tratti letterari, non è un romanzo di personaggi perché lo scrittore ha selezionato accuratamente il punto di vista da cui narrare le vicende in funzione dell'obiettivo che si era proposto. Se avesse scelto di impiegare il narratore onnisciente tanto invocato da Froissard Calderón, il testo si sarebbe frantumato in svariate digressioni e questo avrebbe provocato uno scompenso fra i toni impiegati, oppure si sarebbe giunti a un appiattimento generale con una visione classica della tragedia dell'immigrazione tendente al lacrimevole (Obiols 2003); o ancora, se Bonilla avesse mantenuto il piglio grottesco con un narratore esterno, si sarebbe ottenuto un libro marcato da un umorismo macabro e offensivo⁵². L'unico modo per raggiungere un equilibrio tra fantasia e realtà, conservando l'autonomia dell'una e la drammaticità dell'altra, era dar vita a un protagonista canaglia, a un Mefistofele di mezza tacca che per agire male deve autoconvincersi di operare bene. Dal suo sguardo strabico, che contrasta con quello degli altri personaggi, sorge l'intero universo di *LPN*. La trama si regge su alcuni episodi chiave, narrati in prima persona, della vita sgangherata di Moisés – seguendo l'esempio del racconto picaresco – e da metà libro in poi viene puntellata dal ricorso all'indagine poliziesca che accelera il ritmo della storia; il testo in seguito rallenta, assecondando le movenze sinuose di una conclusione *ad libitum*, scossa soltanto dalla trovata che chiude il volume. Solo così si sarebbe potuto scrivere un romanzo *esperpéntico* (Velázquez Jordán 2003) evitando le insidie di un approccio retorico: era necessario avvalersi di uno specchio deformante che esasperasse gli aspetti mostruosi fino a renderli amaramente comici perché chi non vive dentro la tragedia non può sapere tutto l'orrore che essa racchiude. La situazione di Bonilla viene a coincidere con quella di Froissard Calderón al cospetto di Luzmila: lui è un osservatore esterno che sfiora il dramma, mentre la giovane albanese lo incarna e, semmai, a lei spetterebbe documentare, in maniera obiettiva, le sofferenze patite⁵³. Paradossalmente però, il comportamento cinico e beffardo di Moisés accentua la denuncia sociale perché il lettore è indotto a far propria la prospettiva del narratore e quando il cacciatore di schiavi sessuali si pone certe domande⁵⁴, presenza alcune scene, mischia nel discorso avvenimenti seri e fatti irrile-

⁵² Masoliver Ródenas considera che nemmeno la presenza di un narratore intradiegetico giustifichi la prospettiva ludica adottata da Bonilla: «Más allá de la puerilidad literaria, [...] cuando una novela se basa en el humor y este humor está fuera de lugar, cae en la estupidez o en la aberración o en ambas cosas». (Masoliver Ródenas 2003: 27).

⁵³ Bonilla esplicita in un'intervista il 'non diritto' a raccontare tragedie appartenenti ad altri: «Espero que la novela sobre la inmigración se haga en España; pero ese tipo de novela tienen que hacerla los hijos de los inmigrantes». (Belausteguigoitia 2003).

⁵⁴ «La única pregunta moral correcta de los tiempos que nos tocaron es: ¿es rentable lo que vas a hacer?, ¿obtendrás beneficios?» (Bonilla 2003b: 98).

vanti o abbozza terribili ipotesi⁵⁵, chi legge ha un moto di disapprovazione che si trasforma in rimprovero nei propri confronti per aver dato credito a un simile soggetto.

Alla distorsione della realtà operata attraverso lo sguardo dev'essere sommata quella provocata dalla manipolazione del linguaggio da parte di chi narra: già il nome dell'organizzazione, Club Olimpo, falsa le circostanze e richiama alla mente l'idea di una palestra esclusiva e non un'impresa dedita allo sfruttamento della prostituzione. Non bisogna poi dimenticare che Moisés mascherà la vera natura del proprio lavoro con termini che tendono a legare il suo agire agli ambiti del commercio, della caccia o della moda: i giovani che verranno svenduti sono «mercancía» (Bonilla 2003b: 13), «pieza[s] cobrada[s]» (14), «modelos» (*Ibidem*), «pieza[s] cazada[s]» (44) e si trasformeranno in «máquina[s]» (116); i procacciatori di corpi sono a loro volta «cazadores» (15), ecc. L'intera narrazione poggia su un umorismo caustico (Velázquez Jordán 2003), sulla parodia, su uno stravolgimento della realtà che fa leva sull'alterazione del pensiero e della lingua, obbedendo ai canoni mediatici della contemporaneità in cui ciò che davvero conta non è il messaggio in sé, ma il modo in cui viene fatto pervenire al ricettore affinché questi accetti acriticamente quanto proposto. In un clima di ipocrisia e mediocrità, improntato all'appagamento di bisogni materiali e all'esaltazione dell'io, non sorprende che due poveri immigrati vengano spacciati come nobili principi da una gigantesca multinazionale che, in fin dei conti, è la copertura di un immenso bordello. Persino le conclusioni a cui giunge il protagonista al termine della sua *descensio ad inferos* tra le nefandezze della società appaiono paradossali:

Hice dos descubrimientos importantes ese año. Uno, la capacidad de potenciar el ensimismamiento de las pipas de girasol. [...] Me convertía en un autómatas aparente que sin embargo, allá dentro, estaba inventándose a sí mismo en un pliegue de la realidad que mejoraba a ésta o la corregía. [...] Mi segundo descubrimiento fue Nietzsche, o más que Nietzsche su principal personaje: el superhombre. Me ganó la certidumbre de que el superhombre al que diagramó el filósofo no podía ser en nuestros días el enfadado con el mundo que se deposita a sí mismo en las entrañas de las montañas [...] sino alguien como yo, al que los dolores y miserias de los otros no conseguían afectar, que había sabido ponerse a recaudo de las sombras y mezquindades que le rodeaban y las utilizaba en su provecho sin que luego la conciencia le exigiera un peaje. (Bonilla 2003b: 282-283)

⁵⁵ «Las leyendas que circulaban en las conversaciones de cazadores o en la sala donde trabajaban los administradores del Club permitían inferir que no eran descartables los suicidios en el equipo de modelos. Se consideraba, de alguna forma, un fin natural: la máquina no da más de sí y es capaz de tomar una decisión tan humana.» (Bonilla 2003b: 247).

La meccanicità del portarsi alla bocca i semi tostati di girasole induce una specie di stato catatonico grazie al quale Moisés riesce a isolarsi dal mondo circostante e a inventarsi un'esistenza alternativa, si tratta di una droga grottesca che permette di stare bene con se stessi senza compiere un minimo gesto per scombinare l'ordine delle cose. Quest'immagine *esperpéntica* trova la sua espressione filosofica in una lettura capovolta e attualizzata di Nietzsche: il superuomo dei giorni nostri non è un essere ribelle e neppure l'eremita che si rinchiude in un'atarassia capace di astrarlo dalle lotte meschine dell'umanità, ma, più prosaicamente, l'*übermensch* nietzschiano viene a coincidere con il cittadino medio che annulla la propria coscienza, accettando la condizione di ingranaggio, e si accontenta di svolgere il compito che gli è stato assegnato dalla società in cambio di qualche istante di svago (Bonilla 2003b: 283-284).

La morale, ispirata da Adorno (Velázquez Jordán 2003) e non esente da un'acida ironia, che il narratore di *LPN* trae dalle proprie esperienze permette di stabilire un raffronto con Fausto Urpí, il protagonista di *CDEM*. Sebbene Bonilla ritenga Moisés meno codardo di Fausto (*Ibidem*), va sottolineato che, fra i due, chi ha un atteggiamento ribelle è senz'ombra di dubbio quest'ultimo perché non solo mette a repentaglio la propria vita per salvare un cane, ma si sottrae al tedio della propria esistenza con il suicidio, un atto estremo e romantico di rivolta. Froissard Calderón è invece un antieroe a tutto tondo che s'inoltra nell'abisso dell'abiezione e, votato al pragmatismo, si adatta alla stanchezza di sentirsi morto. Ad accentuare le differenze fra i due concorre poi il diverso maneggio della letteratura. Urpí la impiega come strumento di seduzione diletantistico⁵⁶, mentre per Moisés è prima di ogni cosa svago, intrattenimento⁵⁷: Juan Ramón Jiménez viene ridotto a un aneddoto che sa di dato biografico appreso sui banchi di scuola (Bonilla 2003b: 191), Faulkner è solo un pretesto per sottolineare una metafora con una citazione dalle sfumature umoristiche (237) e, non a caso, lo scrittore preferito di Froissard Calderón è Stephen King (129).

Il protagonista di *LPN* cerca dunque di sottrarsi a un'eccessiva letterarietà, di rassomigliare il più possibile al lettore medio e, in quanto narrato-

⁵⁶ «Fausto ha confeccionado un puzzle con uno de los poemas que le copió a Claudia. [...] Morgana gira la cabeza, ve a Fausto. Le sonríe. Es muy hermoso lo que has dicho, ¿qué era? Un poema. ¿Tuyo? Yo no sé escribir poemas. Es de Alfonso Canales.» (Bonilla 1998: 189).

⁵⁷ «Mi hermano me había procurado para burlar las horas de vuelo dos novelas de Roberto Arlt. [...] según mi hermano allí ya estaba explicitada la tragedia argentina. Si es así o no, no lo sé: me conformé con divertirme mucho con las andanzas de los estrafalarios personajes de Arlt, que me ayudaron no sólo para acortar el vuelo a Buenos Aires, sino también para imponer un muro educado entre mi viaje y el monólogo, cansino e inagotable, del anticuario de al lado.» (Bonilla 2003b: 97-98).

re, prova a trarre ispirazione dai consigli, piuttosto commerciali, di King⁵⁸. Viene sovvertito in questo modo il discorso metanarrativo classico perché Bonilla introduce con ironia commenti volutamente ingenui e il passaggio citato in nota ne è una prova; l'allusione al colpo di scena in serbo è in realtà uno sparo a salve: chi legge sa che può solo trattarsi della ricomparsa di Boo e Irene, si gioca così con una chiusura letterariamente scontata ma che, dal punto di vista di uno scrittore alle prime armi e amante dei libri di King, appare imprescindibile. Non crediamo che l'autore voglia sorprendere⁵⁹ – Froissard Calderón dimostra di essere sin troppo cosciente del ruolo che svolge nel corso della narrazione⁶⁰ –, si tratta piuttosto di un'esigenza interna al romanzo poiché la parodia va condotta fino alle estreme conseguenze. A sostegno di quest'ipotesi vi sarebbe il continuo insistere di Moisés sulla necessità di ricorrere a un narratore onnisciente, atteggiamento che, se da un lato è ammissione di un limite, dall'altro, si fa beffa della necessità intrinseca alla letteratura di stampo realista di soffermarsi su dettagli insignificanti⁶¹. L'iperbole caricaturesca raggiunge il culmine quando il protagonista rivela di aver chiamato il cane di Paola – sua fidanzata estemporanea –, 'Narrador Onnisciente' e di averlo ucciso in un agguato, ovviamente dai risvolti simbolici, con le sue stesse mani (Bonilla 2003b: 78).

Le incursioni nell'ambito della letteratura vanno però oltre il rimando intertestuale o l'ironica riflessione metanarrativa e, com'è ormai abituale in Bonilla, finiscono per coinvolgere opere già pubblicate dall'autore, innescando il fenomeno endogeno dell'autocitazione. In *LPN* il saccheggio di periodi o interi paragrafi è però contenuto perché la struttura piuttosto classica del romanzo, una miscela tra genere picaresco e indagine polizie-

⁵⁸ «Stephen King aconseja a los principiantes que guarden lo mejor que tengan para el final. Y le he obedecido. He dejado para el final el episodio que registro como mi última concesión al que fui.» (Bonilla 2003b: 286).

⁵⁹ Fernando Cobo (2003: 28), nella sua recensione, critica l'ovvietà del finale proposto da Bonilla, confondendo, a nostro parere, l'astuzia dell'autore con l'ingenuità del narratore.

⁶⁰ «Habrà alguien que dirá: ya está clarísimo, eso es lo que quería contar el hombre y acaba de destrozarse la intriga, le encargan que vaya a cazar una pieza, excepcionalmente sensual, se nos enamora de ella, no quiere que el inmigrante bello se convierta en máquina que se pone a funcionar con billetes, y ahí tenemos el conflicto. Contado así parece un argumento de novela sentimental exornada con carga social. Me temo que defraudaré las expectativas de quienes se hayan hecho ilusiones con un argumento así.» (Bonilla 2003b: 123).

⁶¹ «Me haría falta un narrador onnisciente, porque convendría ahora a mi narración que se fugara durante unas cuantas páginas a las laderas escarpadas donde resistieron los nubes los sanguinarios embates del ejército sudanés [...]. Igualmente el narrador onnisciente al que echo de menos podría hacer una excursión a la sede del Club Olimpo, se daría un detenido garbeo por las preciosas instalaciones de su residencia, contaría con cierta minuciosidad una jornada cualquiera de su vida laboral, describiría con alguna gota de humor a su esposa aburrida –coleccionista de zapatos– y haría un listado de sus amantes más significativos.» (Bonilla 2003b: 143).

sca, non permette eccessive divagazioni. Lo scrittore gaditano perde il senso della misura solo in occasione di un brano lunghissimo (60-70), in cui viene narrata un'esilarante 'gara olimpionica' tra pedoni, ripresa da *NCAN* (Bonilla 1996b: 124-128) e ampliata. L'altro rimando è invece costituito dalla storia, ridotta e riadattata alle circostanze della tribù di Boo (Bonilla 2003b: 228-229), di un pigmeo, Ota Benga, catturato in Africa nel 1904 ed esibito allo zoo di New York⁶². La scelta di riportare, all'interno del libro, la leggenda di un nero braccato da un manipolo di cacciatori bianchi per essere poi mostrato a pagamento è senz'altro significativa poiché scatena una *mise en abîme* con il compito affidato a Moisés e Luzmila.

Bonilla non solo tiene a freno l'orgoglio del lettore insaziabile propenso all'ammicco letterario o l'atteggiamento sornione dello scrittore che intreccia i fili delle proprie narrazioni, ma prova a limare lo stile, smussandone gli arabeschi, conferendogli un tono più consono sia alla voce del narratore sia all'andamento lineare dell'azione. Questo non significa che riesca a evitare del tutto la sbavatura barocca⁶³ o che rinunci allo slancio poetico⁶⁴, al paragrafo serpeggiante o alla frase a effetto; prevale però una prosa diretta, agile ma elegante, e di conseguenza congeniale alle dinamiche profonde del romanzo. Era di vitale importanza non ostacolare il discorso di Froissard Calderón con eccessivi concettismi perché avrebbero messo a rischio la spontaneità del narratore, la distanza dell'*eserpento* e la drammaticità del mondo reale. Anche l'umorismo che permea il testo, viene gestito con molta cura ed è una filigrana che caratterizza il raccontare del protagonista a livello concettuale o affiora in alcune situazioni rocambolesche, ma raramente viene ostentato attraverso la paronomasia⁶⁵, come accadeva in precedenza. Nella consapevolezza della necessità di sottomettere il suo incontenibile ingegno e la sua prosa guizzante alle logiche interne della storia, consiste il passo in avanti compiuto da Bonilla rispetto a *NCAN* e *CDEM*, così come l'intuizione che molti aneddoti, per quanto affascinanti, se non vengono collegati fra loro in forma convincente, comporranno un testo che rischia di parcellizzarsi in una malriuscita raccolta di racconti.

⁶² L'autore aveva scritto un articolo su questo drammatico episodio, realmente accaduto, per la rivista «Clarín»: vid. Bonilla 1999b: 8-12.

⁶³ «Ahí me ven por ejemplo, en una playa de Tarifa, mientras indeciso se hunde el sol en la línea del horizonte y los árboles ateridos doblegan sus cuerpos y ensayan una genuflexión elegante.» (Bonilla 2003b: 12).

⁶⁴ «Aquí tengo una de aquellas imágenes, esos ojos grandes, mirándome desde un amener remoto, con una inocencia antigua brillando allá al fondo y esa sonrisa que no consigo empequeñecer con ningún adjetivo.» (Bonilla 2003b: 87).

⁶⁵ «—Soy etereosexual. —Fantástico —dijo ella—. Por una sola letra no pertenecemos al mismo grupo, porque yo, ya lo comprobarás, soy estereosexual: lo único que busco en alguien es que me haga gritar.» (Bonilla 2003b: 94). «O ese otro que apuntaba: uno los trae para ver si pueden amortizarse y ellos en vez de agradecerlo deciden amortajarse.» (247).

Lo scrittore gaditano, dopo *LPN*, sembra essersi preso un periodo di riflessione, dedicandosi alla stesura di testi brevi, forse nella speranza che fra il turbinio di spunti che affollano la sua mente ne rimanga uno abbastanza complesso da poter sopravvivere all'ironia tagliente che l'autore rivolge contro se stesso al momento di scrivere e che possa resistere strenuamente sulla carta fino a raggiungere le dimensioni richieste da un romanzo⁶⁶.

⁶⁶ «Me pregunto a veces, antes de iniciar la redacción de una novela [...] qué clase de novelista quiero ser, qué tipo de novela me gustaría escribir. Suelo responderme con evasivas o chistes. Por ejemplo: No quiero escribir, desde luego, una novela coral, o sea de esas que tienen más personajes que lectores. Tampoco una novela breve, o sea de esas que el lector abandona en las primeras cincuenta páginas a pesar de que el libro pasa de las seiscientas. Ni una novela río, o sea de esas en las que es fácil ahogarse.» (Bonilla 1999c: 12).

7.

JUAN MANUEL DE PRADA

7.1. UNA VITA SCANDITA DALLA PENNA

Juan Manuel de Prada è l'ultimo degli autori trattati e ciò è dovuto al suo singolare esordio letterario nel 1995 con *Coños* (C)¹, che lo colloca in una posizione liminare all'interno della 'Cultura X' (Gullón 2005: 68). Il sintagma coniato da Francisco Umbral (1995: 209) – «monje de la prosa» – per definire Prada è quanto mai adeguato perché l'autore ha sempre circondato la sua passione per la scrittura di un'aura mistica, un senso di predestinazione che nel corso degli anni è stato confermato grazie a un caparbio e rigoroso esercizio a metà strada tra il raffinamento di una tecnica da parte di un artigiano e il mesto raccoglimento del monaco². Questa doppia tensione, terrena e trascendente, segna la sua intera produzione: nel costruire l'artefatto narrativo si rivela un paziente e smalzato operaio, ma nel contemplare e nel concepire l'opera d'arte assume un atteggiamento che è possibile ricondurre alla sensibilità postmoderna solo grazie all'eclettismo dimostrato nel rifarsi a una poetica multiforme, in prevalenza neoromantica – tesa all'esaltazione incondizionata dell'impatto emotivo –, regolata da un'apparentemente contraddittoria preoccupazione classicista per gli aspetti estetici (León Sotelo 2000: 53) che però vira per istinto verso il barocchismo al momento di tradurre il pensiero in stile. Prada estremizza in questo modo il discorso letterario di Bonilla e se lo scrittore gaditano riusciva a tendere la sua fune

¹ I libri di Prada, in questo capitolo, verranno indicati secondo le abbreviazioni poste tra parentesi accanto ai titoli citati per la prima volta.

² «la literatura es una vocación, un carisma en el sentido etimológico y religioso del término, pero si esa vocación no se cultiva se queda en nada. [...] Yo diría que nací escritor, y que he procurado cultivar esa vocación con inquebrantable y laborioso entusiasmo.» (Montetes Mairal 1999: 280).

di equilibrista tra mondo concreto e finzione sfruttando la giocosa levità offerta dalla letteratura, l'autore di *C* preferisce subordinare ogni cosa alla scrittura, inscenando uno spettacolo pirotecnico che si allontana dalla realtà per sussistere autonomamente nello sfavillio delle proprie luci.

Juan Manuel de Prada Blanco nasce a Baracaldo (Vizcaya) nel 1970, ma ben presto si trasferisce con i genitori a Zamora, dove passa l'infanzia e l'adolescenza. Prada, come Bonilla, non proviene da una famiglia di lettori assidui, però fin da bambino scopre l'affascinante mondo dei libri (Martínez 1996: 34). Terminate le scuole superiori, si stabilisce a Salamanca e si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza, ma da subito comprende che i suoi interessi propendono più per l'ambito letterario che per quello giuridico e, pur continuando gli studi, prova a guadagnarsi da vivere con la penna, con un accanimento in cui già emergono sia una passione viscerale sia un pragmatismo che rasenta l'arrivismo³. Per sbarcare il lunario scrive racconti da inviare a qualsiasi concorso letterario che preveda un compenso in denaro, inizia a prendere confidenza con la fugacità dell'articolo di giornale presso alcune testate regionali e si improvvisa traduttore dall'inglese⁴.

Queste esperienze gli permettono di affinare la sua tecnica e di poter vantare, ancora giovanissimo, un discreto numero di narrazioni brevi, alcune delle quali pubblicate in un paio di raccolte, e due romanzi⁵. Dalla mole di scritti pradiani spuntano poi undici vignette sorte dallo sguardo di un erotomane beffardo che, nel 1994, giungono fra le mani di Luis García Jambrina, il quale decide di pubblicarle in una *plquette* dal titolo piuttosto esplicito: *Coños*. Il volumetto viene inviato ad amici e conoscenti, originando reazioni entusiaste o di sdegno. Tra coloro che si mostrano particolarmente ricettivi al bizzarro omaggio vi sono gli editori di Valdemar: Prada riceve la proposta di ampliare il libriccino e, conscio di trovarsi di fronte a un'opportunità imperdibile, sprema la propria creatività quintuplicando il numero di bozzetti in soli cinque giorni. *C*, per la sua atipicità nel panorama culturale degli anni '90, richiama l'attenzione della critica e Valdemar si rende conto d'aver scovato, quasi per caso, un giovane autore di talento,

³ «Lo que ocurre es que siempre lo tuve claro: si quería vivir de mi trabajo, no podía dedicarme a la poesía. Los poetas o se mueren de hambre o viven de premios amañados. De modo que no podía ser. Yo me había planteado la literatura como una forma de vida.» (Bueres 1996: 37).

⁴ I primi libri tradotti da Prada, *El aprendiz de mago* ed *El aprendiz se hace mago*, uscirono nel 1996 presso Anaya: si tratta di due testi di letteratura fantastica scritti da L. Sprague de Camp e Fletcher Pratt. Questa informazione, così come altre disseminate nella presente sezione bio-bibliografica, è stata ricavata direttamente dal sito web dello scrittore: www.juan-manueldeprada.com.

⁵ «Antes de *Una temporada [en Melchinar]* ya había escrito sesenta o setenta cuentos, algunos publicados en un librito titulado *Un mundo especular*, y un par de novelas cortas, tituladas *Los encantos de la duplicidad* y *La muerte soñada* (esta última bajo seudónimo).» (Montetes Maïral 1999: 275).

capace di suscitare scalpore con la sua scrittura dalla circonvoluzione anacronistica e la sua lingua acuminata, sempre pronta alla provocazione come arma d'attacco o di difesa.

Nell'ottobre 1995 la stessa casa editrice pubblica la raccolta di racconti *El silencio del patinador* (ESDP)⁶ che conferma le doti di prosatore funambolico di Prada e la sua visione onirico-decadente della letteratura, proiettata in un tempo irreali, assoluto, o nei primi scampoli del '900. Proprio dalla miseria fisica e morale dell'ambiente *bohémien* d'inizio XX secolo sorgerà il romanzo *Las máscaras del héroe* (LMDH), stampato nel 1996 da Valdemar, un imponente e irriverente affresco, in sospenso tra ricostruzione storica e stravolgimento parodico, che prova a restituire l'atmosfera convulsa di una Madrid percorsa dal respiro delle avanguardie e sul punto di trasformarsi in trincea di una guerra fratricida.

Il 1997 per l'autore di C è l'anno della consacrazione: giovanissimo, vince l'ambito premio Planeta con *La tempestad* (LT), un *pastiche* di generi differenti che trova nell'indagine poliziesca, ambientata in una Venezia invernale e gotica, il suo filo conduttore. Il denaro del *certamen* gli permette di lasciare Salamanca per stabilirsi nella capitale spagnola, mentre lo strepito mediatico farà convergere su di lui l'attenzione dei tre quotidiani nazionali più importanti. Prada, nonostante le esternazioni a favore di un anarchismo irriverente e la tendenza a un'accesa *vis polemica* (Martínez 1996: 35-36; Núñez 1998: 34), decide di mettere la sua penna al servizio del moderato «El Mundo», tra le pagine regionali di Castilla y León, con una rubrica fissa intitolata *Reserva natural*; in seguito scriverà invece sempre più spesso per il giornale conservatore «ABC». Da questo momento in poi si assiste a un suo spostamento verso posizioni reazionarie e al contempo si fa strada in lui un profondo sentimento religioso che, a contatto con un mondo letterario prevalentemente laico, lo spinge a rafforzare le proprie convinzioni (Pouchet 2006: 82).

Nel 1998 e nel 2000 pubblica due sillogi di articoli: *Reserva natural* (Gijón, Llibros del Pexe) e *Animales de compañía* (Madrid, Sial), quest'ultima è una selezione dei suoi interventi in «Blanco y Negro», supplemento culturale di «ABC». Anche nel campo del giornalismo Prada riceve numerosi premi, a partire dal Julio Camba, nel 1997, fino al Joaquín Romero Murube nel 2008, preceduto dal César González Ruano (2000) e dal Mariano de Cavia (2006), per la sua attività di opinionista. Nell'ambito della narrativa torna alla ribalta nel 2000 con un libro che si situa, ancora una volta, in precario equilibrio tra finzione e scavo critico-letterario poiché in *Las esquinas del aire* (LEDA) le

⁶ Nel presente capitolo ci si concentrerà principalmente su C (per la sua importanza all'interno della traiettoria dell'autore) e sui romanzi di Prada, sfruttando *El silencio del patinador* come punto di riferimento in più, ma senza addentrarsi in un'analisi dettagliata del libro.

vicende narrate dal protagonista, frutto della fantasia dell'autore, servono da pretesto per svelare la biografia reale di Ana María Martínez Sagi, un'atleta e poetessa femminista degli anni '30 costretta all'esilio dallo scoppio della guerra civile spagnola. L'anno successivo appare un volume che Prada stava approntando da tempo, *Desgarrados y excéntricos* (DYE), quasi un album di stampe color seppia in cui si succedono quindici ritratti bio-bibliografici, più o meno veridici (Parra 2001: 73), di altrettanti scrittori o scrittrici della prima metà del XX secolo, tutti accomunati da un'esistenza rocambolesca al limite della *bohème*. Quest'opera, che esaurisce il discorso iniziato con *IMDH* e approfondito in *LEDA*, chiude la cosiddetta «Trilogía del fracaso», un trittico in cui i volti emaciati di autori maltrattati dallo scorrere degli anni riemergono da un passato in dissolvenza per mostrare i loro cenci tra le macerie dei bassifondi della letteratura.

Nel 2003, con *La vida invisible* (LVI) – premio Primavera de Novela e Nacional de Narrativa –, Prada abbandona le atmosfere sordide d'inizio '900 e ambienta il nuovo romanzo nella contemporaneità, conservando però un affetto, miscela di morbosa curiosità ed empatia, nei confronti degli individui umiliati dalla vita: le storie parallele, sebbene risalenti a epoche distinte, della *pin up* Fanny Riffel e della sventurata musicista Elena, si intrecciano in una spirale che svela l'orrore della pazzia e il massacro psicologico e fisico imposto dalla società odierna a coloro che vivono ai suoi margini. Dopo quattro anni spesi in studi e ricerche, lo scrittore dà alle stampe, nel 2007, *El séptimo velo* (ESV) – premio Biblioteca Breve –, una grandiosa e scenografica ricostruzione della Seconda Guerra mondiale in una Parigi dilaniata dalla repressione nazista e dalla tenace resistenza dei partigiani francesi, un universo degradato, in cui l'istinto di sopravvivenza ha la meglio su ogni altro sentimento. Quasi in contemporanea a *ESV*, Prada ha pubblicato un romanzo grafico, *Penúltima sangre* (Madrid, Acción Press, 2006), in collaborazione con il disegnatore Alfonso Azpiri. Gli ultimi volumi editi dell'autore sono *Penúltimas resistencias* (Zaragoza, Xordica, 2009), una raccolta di interviste a personaggi di spicco del mondo della cultura (Arturo Pérez-Reverte, Ana María Matute, José Saramago, Antonio Buero Vallejo, Francisco Rico, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Muñoz Molina, Pere Gimferrer, Fernando Fernán-Gómez, ecc.) realizzate per il quotidiano «ABC» tra il 1996 e il 1999, e *La nueva tiranía. El sentido común frente al Mátrix progre* (Madrid, Libroslibres, 2009) – antologia di scritti combattivi apparsi su «ABC», «XL Semanal», «L'Osservatore Romano», in cui si oppone ferocemente a una società retta da principi laici e scientifici, difendendo a spada tratta il dogma cattolico –, seguiti a breve distanza da *Lágrimas en la lluvia* (Madrid, Sial, 2009), una miscellanea di articoli che hanno come oggetto i libri e il cinema.

7.2. COÑOS (1995):

L'ORIGINE DEL MONDO PRADIANO

Nonostante la schiettezza del titolo, *C* non è un libro pornografico né un volumetto che insiste sui risvolti morbosi del sesso, ma si propone come un *divertissement* che ha per oggetto l'organo genitale femminile, in un moltiplicarsi di variazioni bizzarre che con il loro numero cospicuo e la prosa immaginifica dell'autore aumentano l'ironia e assumono un taglio marcatamente letterario. Il tema trattato permette inoltre di stabilire un parallelo con il quadro di Courbet *L'origine del mondo*⁷, poiché in entrambi i casi si è di fronte a una realtà volgarizzata nella vita quotidiana, ma che dall'arte viene riformulata ed esaltata in quanto simbolo dalle molteplici valenze, in cui si combinano forze telluriche, impulso alla creazione, paura dell'ignoto, mistero, sensualità e piacere (Acín 2003: 15; García Jambrina 1999: 169). Nello stesso modo in cui la vagina può essere considerata una metafora dell'universo, *C* può rappresentare l'origine del mondo pradiano dal momento che al suo interno racchiude stilemi e ossessioni che non verranno mai meno nell'arco della traiettoria letteraria dello scrittore.

Fin da subito, è possibile situare i cinquantaquattro bozzetti che compongono lo scritto a cavallo tra un'estetica avanguardista risalente al secolo scorso e una sensibilità di chiara matrice postmoderna. Quest'ultima tendenza traspare dalla frammentarietà del libro, dalla sua refrattarietà a essere incluso in classificazioni di genere (Acín 2003: 12) e dalla mescolanza di registri linguistici. L'atmosfera di un tempo passato diviene esplicita invece nel tono raffinato e canzonatorio, surrealista⁸, e nell'impiego di una prosa dalle suggerenti rotondità di *boudoir* d'inizio '900 in netto contrasto con la scrittura affilata della maggior parte degli autori della 'Generación X' (García 2003: 158).

Anche la prospettiva da cui si affronta il sesso – materia che ritorna sovente sia nei testi degli esponenti del neorealismo sia in Prada⁹ –, appare lontana nel tempo giacché è privata di quell'immediatezza 'televisiva' – ormai usuale – e viene ricondotta a una scoperta progressiva, da effettuarsi in punta di piedi, immersi nella penombra scossa dalla luce tremolante di una candela¹⁰. Nonostante l'irriverente lubricità di *C*, è possibile avvertire tra

⁷ Non a caso scelto come copertina dell'edizione pubblicata da Valdemar.

⁸ «pergeñe mi libro de *Coños* [...] haciendo girar el manubrio de la greguería a todo trapo, tratando de recuperar ese clima de poesía perpleja y asociaciones insólitas que caracterizaba la escritura automática de los surrealistas.» (Prada 2008c). Non va poi dimenticato che la giocosa epigrafe del libro è di Ramón Gómez de la Serna.

⁹ Per un trattamento approfondito dell'erotismo pradiano rimandiamo al seguente saggio: Castillo Moreno 1999: 49-56.

¹⁰ «Al coño no hay que acceder con linterna, al coño hay que acceder con cerilla, a ser

le righe un atteggiamento ambiguo nei riguardi dell'erotismo: lo scrittore ha sempre lo sguardo un po' sbigottito e morboso del ragazzo di provincia dagli occhiali spessi e dalla coscienza tormentata dal timore – e dalla tentazione – di commettere un peccato. Per l'autore il sesso è, e sarà, un aspetto oscuro delle vicende umane, una colpa da espiare con la procreazione (Bueres 1996: 33).

L'idea di un approccio peccaminoso e compiaciuto determina la costruzione di ogni vignetta secondo uno schema che obbedisce principalmente a uno dei cinque sensi: la vista. Gli occhi guidano la penna e questa esaltazione della dimensione visiva sembrerebbe riavvicinare Prada alla contemporaneità, ma il suo non è un semplice 'vedere', bensì un 'osservare' scrupoloso che poco si addice alla moderna frenesia, vi è nel suo esaminare la soddisfazione del *voyeur* (Acín 2003: 19-20). Come tutti coloro che scrutano e analizzano, Prada predilige uno sguardo che passa dal generale al particolare, ecco dunque che ogni vignetta viene introdotta da un breve preambolo, volto a presentare la situazione o a descrivere le caratteristiche del personaggio al centro del vortice della scrittura. Questo procedimento offre un doppio vantaggio: da un lato collega fra loro i vari frammenti ricorrendo a una voce narrante che di frequente utilizza una prima persona singolare con sfumature autobiografiche¹¹; dall'altro, la reiterazione dell'impianto formale permette di evitare l'inconsistenza dell'aneddoto e di raggiungere una casistica da antologia¹². Non si tratta però solo di espedienti letterari, perché la penna di Prada funziona per deformazione congenita¹³: mette a fuoco i dettagli minimi, accanendosi nella loro riproduzione barocca, e spesso ciò comporta una morbosità che va ben oltre la volgarità piana dei suoi coetanei poiché ricama e infierisce laddove è possibile (Fuentes 1997: 67). Prada ha sviluppato questo gusto per la pennellata ripugnante grazie alla passione per l'estetica *pulp* (Luna 1998: 121) – *trait d'union* tra l'orripilante e il grottesco –, e potrebbe quasi coincidere nelle preferenze con il coetaneo Mañas se non

posible corta, para que se vaya consumiendo a medida que la exploración avanza, y en este progresivo extinguirse de la cerilla ir adivinando (más que viendo) la fisionomía del coño.» (Prada 2005: 114-115).

¹¹ Il primo testo, *Los antecipos del coño*, narra l'incontro tra l'io narrante e l'ex fidanzata Nuria e la visione della ragazza sembra quasi fungere da elemento che stimola le fantasticherie successive. Inoltre, in *El coño de mi novia*, lo scrittore del libro sembra prendere la parola: «El coño de mi novia [...] no ha formulado en los últimos tres días ni una sola queja, a pesar de la abstinencia a que lo someto (y aún le quedan otros tres, porque me he propuesto redactar en seis días este catálogo).» (Prada 2005: 127).

¹² Acín (2003: 22-23) segnala opportunamente l'uso dell'anafora nel tracciare lo schema di base che soggiace alla seconda vignetta, *El coño de alquiler*, ma l'idea di riprendere espressioni anaforiche o identiche strutture sintattiche ritorna pressoché in tutte le altre.

¹³ «Soy un *voyeur* muy morboso, desde luego, tanto en la vida como en la literatura. [...] La observación enfermiza, casi hiperestésica, es una de las características principales de mis libros.» (Luna 1998: 121).

fosse per il cambio radicale che imprime quando l'immagine si fa scrittura, poiché il distacco cinematografico viene travolto dal fiume in piena della prosa che intorbidisce il linguaggio di metafore, similitudini e altre fioriture stilistiche. In *C* si susseguono e sovrappongono ardite *greguerías* ramoniane¹⁴, sbrigativi ma efficaci ritratti espressionisti¹⁵, intuizioni poetiche¹⁶, prosopopee¹⁷, immagini bislacche o barocche, ecc.

Com'è facile intuire, *C* trova la sua ragione d'essere non tanto nel tema trattato, bensì nel maneggio estatico della parola, nell'uso pletorico di una verbosità orgiastica che si basta da sola (García 2003: 165). La misura di questo dilatarsi della prosa è riscontrabile nell'utilizzo degli aggettivi o delle proposizioni aggettivali, vero cuore pulsante dello stile pradiano. Di norma Prada sceglie un aggettivo spiazzante o antitetico rispetto al sostantivo che accompagna – «arquitectura incendiada» (Prada 2005: 21), «carne samaritana» (25), «sangre luctuosa» (28), «claridad engañosa» (34), «mujeres herméticas» (55), «mujeres [...] nictálopes» (57), «bisutería lenta» (69), «estandartes impúdicos» (81), «corazón vegetal» (118), «brazos sedentarios» (122), «resignación submarina» (130), «pereza entumecida» (143), «caverna polmunar» (162), «felino portátil» (188), «coquetería despeinada» (191), «incienso apresurado» (198) ecc. – oppure pospone al nome un sintagma aggettivale bimembre – nei libri successivi dell'autore questa tecnica diverrà ancor più evidente –, che può essere unito sia dalla congiunzione 'e' sia dalla 'o', creando una sorta di eco in cui il secondo termine, di frequente più stravagante, amplifica quanto enunciato dal primo: «rumor de avemarías y confesionarios» (43), «bajo el sol rubio y casi dórico del Egeo» (47), «fronteras hostiles, pauperrimas y millonarias de moscas» (63), «Milagros es bella y cobriza [...] antigua y silenciosa como las pirámides» (68), «Llegaba de prisa y corriendo, ajetreada de autobuses y caminatas [...], con un revuelo de gabardinas y cartapacios» (71), «mensajes arrebatados, borrosos de tinta y de lágrimas»

¹⁴ «El coño de las recién casadas es el corazón que aún le queda a la cebolla una vez apartadas todas las capas de blancura.» (Prada 2005: 118). Anche la scelta di alcuni personaggi, legati all'universo circense, riconduce a Gómez de la Serna, è il caso di *La faquiresa*, *La ventrílocua*, *El coño de la funámbola*, *Cuestión de simetría*, *La domadora de leones*.

¹⁵ «Tía Loreto [...] era una mujer jamona y jocunda, con esa jocundidad desparramada que sólo practican las gorditas; tenía unos muslos de amazona derrotada por la molicie, unos muslos de Venus excesiva (incluso para Rubens o Botero), unos muslos de celulitis blanda, como harina.» (Prada 2005: 83).

¹⁶ «la mula duerme de pie y sueña en vía recta porque las anteojeras no le permiten soñar a los lados.» (Prada 2005: 68).

¹⁷ «La violonchelista ajusta sus rodillas a la depresión de su instrumento, a esa superficie de madera alabeadada, ondulante, que equivale a la cintura, lo agarra del cuello, le pinza las cuerdas vocales y le frota el pecho con el arco, hasta herirlo en el corazón y hacerle llorar un si bemol. [...] En el intermedio del concierto, vemos a la violonchelista ajustándole las clavijas a ese hombre de madera, como la mujer retuerce las orejas al amante que no responde en la cama.» (Prada 2005: 30-31).

(75), «El coño de tía Loreto era blando, plumífero y cacareante» (84), «*El Tío Tulo*, un gurrúño de telas e idiomas» (93), «fantasma de pólvora y lejanías» (100), «clientela pachanguera y bastante vacuna» (107), «liturgia de silencio y expectación» (145), «boca bruja y numerosa de letanías» (208), ecc.

Oltre all'arricciarsi della metafora, allo specchio deviante della similitudine e al cortocircuito semantico degli aggettivi, Prada, contrariamente ad altri rappresentanti della 'Generación X', ricorre a vocaboli colti o dal suono pieno e articolato che, inseriti nell'elegante snodarsi dei periodi, accrescono l'impressione di esuberanza verbale: «postergaciones» (20), «chisporroteante» (23), «hospedería» (25), «paulatino» (28), «trizamientos» (31), «escrutinio» (34), «sicalípticas» (35), «insuflar» (36), «panoplia» (38), «encanallado» (42), «cambalache» (45), «lucubración» (47), «concupiscencia» (48), «cónclaves» (56), «encharcamiento» (60), «paupérrimas» (63), «suburbiales» (75), «andurrial» (79), «irisaciones» (89), «celacanto» (90), «acrisola» (99), «yogando» (113), «trilobites» (115), ecc.

Questa ampollosità è però mitigata da espressioni o parole che appartengono a un registro colloquiale e gli scompensi fra varianti alte e informali, creano un contrasto comico; così l'esperienza di scrittura di Prada diviene totalizzante, nel segno di una rielaborazione letteraria che si concretizza in un *pastiche* contraddistinto da un umorismo caustico¹⁸. L'autore gioca sempre sul filo della provocazione e ciò è una spada di Damocle che pende sul suo capo perché se spesso dimostra di essere in grado di destreggiarsi fra temi piuttosto spinosi con un'irriverente ironia, altre volte, credendosi al riparo da qualsiasi rimostranza dietro lo scudo della letteratura, incappa in commenti grossolani¹⁹. La propensione a uscite di questo tono, riemergerà anche nei libri seguenti dello scrittore, il quale continuerà a ostentare con orgoglio il suo atteggiamento riottoso e le sue polemiche posizioni reazionarie che non sono di certo estranee alle lettere spagnole e paiono

¹⁸ «Gilda Romano, la funámbula del Circo Price, es una mujer en plena sazón como la manzana de Newton (pero esperemos que, al menos por hoy, no caiga).» (Prada 2005: 146). «Forrest Madison, el célebre egipólogo, me cuenta esta historia inverosímil con una seriedad llena de pausas y carraspeos. No sé si pegarle un par de hostias, aprovechando que nadie me ve.» (152). «hija y biznieta de indios que le hicieron la puñeta al séptimo de caballería y que, de vez en cuando, se fumaban un petardazo de marihuana, con la disculpa de desenterrar la pipa de la paz (¿o lo que desenterraban era el hacha de guerra?).» (205).

¹⁹ «Afirma que la única mujer verdaderamente deseable es la estatua, porque su quietud o inmovilismo nos evita a los hombres el comportamiento histérico o meramente psicológico que padecen las otras (me refiero a las mujeres de carne y hueso y alma).» (Prada 2005: 47). «Las batusis [...] son mujeres como gacelas, de una belleza filiforme, discreta y veloz que ni siquiera su negritud entorpece.» (64). «las lesbianas de las convenciones aparecen como facción de mujeres selváticas y algo rancias, más representativas de la vulgaridad que de otra cosa.» (80). «Majachi había convertido el cuarto de su pensión en una especie de tipi [...] con altares a Manítú, rescoldo de hogueras y olor de bisontes desollados. [...] Los comanches, como los gallegos, hablan en un dialecto (perdón, un idioma) llorón, eufónico y sentimentaloides.» (206).

riallacciarsi alla spaconaggine di Cela o alla lingua affilata di Umbral. Ecco dunque che *C* racchiude tra le sue pagine tutte le grandezze e le miserie che costelleranno il *corpus* di Prada, le cui opere presenteranno un'evoluzione ma senza mai scostarsi troppo da queste premesse.

7.3. LA TRILOGIA DEL FALLIMENTO (1996-2001):

UN ALBUM COLOR SEPPIA

L'idea di rovistare tra le chincaglierie affastellate con noncuranza dalla storia della letteratura spagnola nella soffitta scura e umida dell'oblio, accompagna lo scrittore fin dagli esordi, in un primo momento coincidendo con un timore personale²⁰ e in seguito come conseguenza della consapevolezza, desunta da Borges, che la scrittura è sottoposta all'implacabile erosione del tempo²¹. Da questo interesse nel rimestare il fango del passato con l'intenzione di riportare a galla figure degne di essere riabilitate per le loro romanzesche vicende biografiche o per una manciata di versi ispirati, scaturiscono le centinaia di pagine che compongono *LMDH*, *LEDA* e *DYE*. Prada offre così una serie di ritratti in cui non mancano personaggi straordinari e individui mediocri, in una girandola che travolge aristocratici crapuloni, borghesi redenti, poeti ruffiani, scribacchini allucinati, straccioni visionari, intellettuali scaltri o ingenui come bambini, anarchici scarmigliati e falangisti impomatati, donne umiliate nel corpo ma d'animo nobile, scrittrici atlete e sindacaliste, attori falliti e registi appassionati di pugilato, ecc.

7.3.1. LAS MÁSCARAS DEL HÉROE (1996)

LMDH è un'epopea degradata (Pérez Bowie 1998: 69) che ripercorre i primi trent'anni del XX secolo della storia di Spagna, snodandosi tra le strade e i caffè di una Madrid che, scossa dall'affievolirsi del canto modernista, rimpiazzato dallo strepito delle avanguardie, si proponeva come una Parigi minore in cui scrittori o aspiranti tali convergevano in cerca di gloria.

Prada ordina l'immensa mole narrativa in quattro sezioni. L'apertura del libro, intitolata, in un omaggio sicuramente wildiano (García Jambrina 1997: 12), *De Profundis*, è un assolo del poeta Pedro Luis de Gálvez, in cui

²⁰ «[*Desgarrados y excéntricos*] Lo concebí en una situación difícil. Llevaba mucho tiempo escribiendo y había mandado varios libros a editoriales que los rechazaron. [...] Estaba muy obsesionado con los temas del fracaso, del olvido, la imposibilidad de darme a conocer. [...] Por eso hay una cierta hermandad con todas estas criaturas suburbanas de la literatura que pusieron todo su entusiasmo, todo el fervor del mundo, y que no consiguieron nada.» (Parra 2001: 72).

²¹ «Siempre recuerdo ese dístico de Borges, que se titula *A un poeta menor* y dice: "La meta es el olvido. Yo he llegado antes".» (Pérez Miguel 2001).

questi scrive una lettera diretta al soprintendente delle prigioni del penitenziario di Ocaña. In essa traccia a grandi linee la propria esistenza, soffermandosi con particolare diletto su alcuni scabrosi episodi di gioventù, per poi giungere al momento del suo arresto. Prada imita lo stile irriverente dello scrittore prendendo spunto dalle sue opere reali (Gimferrer 2008: 7) e, dopo aver riempito la missiva di dettagli tremendisti²², la conclude con un ricamo d'invettive che per la sua barocca virulenza non ha nulla da invidiare all'acredine di Quevedo (Gómez 2001: 130). Quanto riportato, le circostanze che spingono alla stesura del brano e l'ambiguità morale di Gálvez, rimandano al genere picaresco (Pérez Miguel 2001) e, in effetti, l'atmosfera sordida e sfrontata tipica di questa modalità narrativa pervade le oltre cinquecento pagine del volume. All'influsso della picaresca, bisognerebbe sommare, considerata la complessità della trama e il caleidoscopio di avventure e amori che verrà allestito, quello della «novela bizantina» (Cilleruelo 1996b: 72).

Nella seconda parte, *Museo de espectros*, Prada si avvale dell'espedito del manoscritto ritrovato e in una nota a piè di pagina ammette di essere intervenuto soltanto per migliorare la coesione del testo, accollando la responsabilità di ogni parola a Fernando Navales, estensore unico delle proprie memorie (Prada 2008a: 45). Il capitolo in questione comprende un periodo che va dal 3 marzo 1909, data della morte dello scrittore Alejandro Sawa, fino al decesso del dittatore Miguel Primo de Rivera, ma riguardo a quest'ultimo avvenimento è opportuno specificare che l'autore altera la realtà storica creando una cesura *ad hoc* prima di passare alla sezione seguente (Imboden 2003: 203). Nel lasso di tempo indicato, Navales narra celermente la sua infanzia per poi indugiare sugli anni finali dell'adolescenza e l'inizio dell'età adulta. Fernando era cresciuto tra le mura decadenti di una dimora nobiliare – in balia dell'abbandono per la scomparsa della madre e la conseguente abulia del padre²³ –, dove ben presto irrompono Carmen de Burgos e sua figlia Sara²⁴, affittando una parte del caseggiato e organizzando *tertulias* letterarie, durante le quali il giovane entra in contatto con vari artisti dell'epoca: Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Asséns, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán e Pedro Luis de Gálvez, uscito di prigione grazie a un indulto concesso dal re. Nel frattempo, il narratore rimane or-

²² «Sí diré, en cambio, que en mi existencia no hay más acontecimiento que la pena y el desgarró; mido el tiempo (ahora que ya no me queda ni el consuelo de la rata ciega, pues hace poco, en un acceso de vesanía, me la comí cruda y casi viva, después de pisotearle el cráneo) por los espasmos de mi dolor, y languidezco en medio de la aflicción, que ya es lo único que me mantiene vivo.» (Prada 2008a: 39).

²³ Gli ambienti ritratti sono molto simili a quelli del racconto *Sangre Azul*: vid. Prada 1997: 37-48.

²⁴ Prada cambia il nome della figlia di Colombine, quello vero era María, e ritocca abbondantemente la sua biografia: vid. Imboden 2003: 202.

fano anche del padre e, ancora minorenne, viene affidato alle cure di alcuni parenti. Ben presto però rinuncerà agli studi per dedicarsi a tempo pieno al vagabondare rapsodico della penna e del corpo. I rapporti tra lui e Gálvez si rafforzano: l'adolescente segue ovunque lo scrittore e si inebria di miraggi letterari respirando l'aria stantia e dolciastra della *bohème*. Navales mostra di possedere una mente sveglia e fiuto nell'intuire le intenzioni recondite delle persone e queste doti gli schiudono i battenti della porta di servizio del mondo dello spettacolo: Narciso Caballero, impresario del Teatro de la Comedia, gli offre di divenire suo assistente.

Una volta salito il primo ripido e scivoloso gradino che prelude l'ascesa sociale, il protagonista si abbandona a un'esistenza di sotterfugi meschini e bagordi, barcamenandosi tra l'abiezione allucinata di artisti pezzenti e la cinica lussuria dei ricchi. Gli aneddoti accumulati da Prada sono talmente numerosi e circoscritti che risulterebbe dispersivo riportarli uno a uno, si possono però mettere in evidenza le due parabole opposte delle vite di Fernando e di Pedro Luis. Se da un lato il giovane riesce a raggiungere un certo agio; dall'altro Gálvez comincia a sprofondare in una spirale che lo priverà di ogni cosa, lasciandogli intatto solo il talento nel comporre versi. La breccia socio-economica che si sta aprendo tra i due provoca le prime frizioni e quella che era iniziata come una lotta silente si trasforma in una guerra esplicita. Navales seduce, nonostante sia incinta, la compagna di Gálvez, Teresa, ma quando crede di aver appagato la propria vanità, il poeta *bohémien* entra nella stanza e, d'accordo con la donna, gli chiede i soldi della prestazione. Il segretario di Narciso Caballero, qualche tempo dopo, risponderà all'affronto rubando vari sonetti e due commedie dallo scrittoio del poeta.

In compagnia dell'inseparabile González Ruano, Fernando si getta a capofitto nelle notti madrilene, cacciandosi in surrealiste discussioni etiliche con Buñuel, Lorca e Dalí, mentre di giorno si avvicina sempre più ai letterati del caffè Europeo, un manipolo di individui inclini a simpatizzare con idee di destra – Edgar Neville, Agustín de Foxá, Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero, ecc. –, e a raccogliersi attorno a José Antonio Primo de Rivera. Questi incontri però sono spesso infiammati da scontri verbali con le ruvide voci degli anarchici Durruti e Ascaso o del vecchio Gálvez. In un clima di crescente tensione, Navales affila il proprio cinismo e lascia che Sara, ormai dipendente dalla cocaina, fugga a Parigi con Ramón Gómez de la Serna. Sul cielo di Madrid cala il sipario di un'epoca che si chiude con l'ultimo respiro di Carmen de Burgos e la morte del dittatore Miguel Primo de Rivera.

Nel terzo capitolo di *LMDH*, *La dialéctica de las pistolas*, il narratore riporta gli avvenimenti che sconvolgono la capitale spagnola dal 12 aprile 1931²⁵ al novembre 1936, quando le truppe franchiste la cingono d'asse-

²⁵ «todos se habían quedado en la ciudad, votando con espíritu cívico en aquellas elecciones

dio²⁶. Il protagonista, approfittando dell'assenza di Gálvez, emigrato a diffondere il verbo anarchico in Cile, recupera una delle commedie sottratte al poeta e convince il suo datore di lavoro a rappresentarla presso il Teatro de la Comedia, riscuotendo un discreto successo. Nel frattempo Sara è tornata da Fernando e i due sono di nuovo insieme, ma sembra unirli solo il ricordo di un passato comune: la donna si abbandona al suo destino dimesso e tragico – aiuta i derelitti di una comune anarchica e infine si suicida per evitare di essere violentata da un drappello di falangisti –, mentre lui continua a condurre un'esistenza dissoluta, in un costante doppio gioco sia con i sostenitori di José Antonio sia con i repubblicani. È emblematico l'evento, simbolo di una violenza estetica e politica che non obbedisce a nessuna logica se non a quella del caos, organizzato dallo stesso Navales nel Teatro de la Comedia, dove la proiezione di *L'Âge d'or* di Luis Buñuel precede il discorso di José Antonio Primo de Rivera che sancirà la fondazione della Falange²⁷.

Dopo il golpe del 18 luglio l'atmosfera si satura di delazioni, rappresaglie e presagi di morte. Per il narratore, che in quel periodo aveva svolto con burocratica diligenza l'incarico segreto di sobillatore, sembra essere giunto il momento di pagare le sue malefatte: i due figli di Gálvez, ormai maggiorenti, lo conducono al cospetto del padre, incaricato dalla Federación Anarquista di arrestare o giustiziare chiunque fosse sospettato di tramare contro le milizie popolari e, in una notte rischiarata dai lampi di un'imminente tempesta, Navales si ritrova a ridosso di un terrapieno nel parco di Dehesa de la Villa con i fucili puntati contro il petto. Pedro Luis però lo grazia: gli infila tra i denti una pallottola e lo esorta a usarla per uccidersi da sé.

Questo atto di magnanimità pone fine alle memorie di Fernando e ciò che accade in seguito viene raccontato dall'autore reale – o da un narratore di secondo grado – in un epilogo. Il lettore apprende che il protagonista, lungi dal seguire il consiglio del poeta *bohémien*, fugge da Madrid per unirsi ai golpisti. Gálvez invece rimarrà fedele ai suoi ideali anarchici e accompagnerà il governo repubblicano nel suo esilio a Valencia e lì, dopo l'occupazione della città da parte delle truppe di Franco, verrà arrestato e condan-

municipales que iban a traer la República.» (Prada 2008a: 390).

²⁶ «Detrás de mí, a una distancia de apenas medio kilómetro, más allá de los desmontes regados por una sementera de minas y fémures, estaban los soldados de Franco, esperando entrar en Madrid cuando volviese a reír la primavera de aquel año, o del siguiente, o del que fuera.» (Prada 2008a: 556).

²⁷ Si tratta ovviamente di una forzatura, che però obbedisce a una precisa intenzione: «Tanto en Foxá como en Prada, dos acontecimientos históricos – la proyección de *L'Âge d'or* y el acto fundacional de Falange Española en el Teatro de la Comedia el 29 de octubre de 1933 – y la relación entre los dos desempeñan un papel primordial. En torno a los personajes de Buñuel y José Antonio se articula, en Foxá, el tema de la decadencia intelectual y de la salvación política e ideológica, mientras que Prada plantea la relación entre violencia estética y violencia política.» (Albert 2003: 36).

nato a morte. Lo scrittore, ormai cinquantanovenne, sarà fucilato alle sei e mezza del 30 aprile 1940 contro il muro del cimitero dell'Almudena, ma persino negli ultimi istanti di vita avrà l'ispirazione necessaria per redigere una lettera indirizzata al suo antagonista – il libro termina così seguendo un andamento circolare –, in cui ricorderà con affetto i compagni di sventura e minaccerà Navales con il proiettile del rimorso. Fernando si suiciderà due anni più tardi, tormentato dal sospetto di essere perseguitato da Gálvez. Prada ricorre dunque a una pennellata poetica conclusiva, scalfita forse da una lieve ironia, serrando ermeticamente il vasto cerchio di avvenimenti che ha miniato²⁸.

Come si evince dalla sinossi proposta, il nucleo drammatico è costituito dalla coppia Gálvez / Navales e l'intera narrazione viene condotta saggiando la resistenza di questo filo che lega ogni singolo episodio (Altmann 2003: 58). Il poeta e l'arrivista rappresentano due personalità estreme, segnate dal marchio dell'infamia e quindi, teoricamente, dovrebbero essere entrambi degli antieroi, ma il talento letterario di Pedro Luis, i suoi slanci di generosità, il suo fervore messianico per una sorta di irrazionale giustizia poetica, nonché l'amore profondo per la compagna e la sua fermezza di fronte alla morte, lo rendono un essere superiore – in grado di formarsi a contatto con le avversità della vita (Gómez 2001: 126) – rispetto a Fernando, il quale invece appare tutto d'un pezzo: non cede al pentimento e si rivolta nella fanghiglia dell'aberrazione fino a dissolvere ogni remora morale nell'acido del cinismo e della vigliaccheria. Gálvez e Navales acquistano così le fattezze di un altro celebre duo letterario e le loro azioni ripropongono le movenze di Max Estrella e don Latino de Hispalis. Gli artisti, sia in *LMDH* sia in *Luces de bohemia*, sono mendicanti dalla vita spezzata, rovinati da una passione letteraria che li divora e li inorgoglisce, slegati da un'epoca in cui ormai sta per prendere il sopravvento una società materialista (120-121)²⁹. Don Latino e Fernando incarnano il polo opposto, l'uomo nuovo concentrato su se stesso e sui propri bisogni immediati, che concepisce la letteratura e i rapporti con essa solo attraverso il tornaconto economico o il raggiungimento della notorietà (131). Quanto affermato nell'ambito dell'arte vale anche per le relazioni sociali: la sgangherata fratellanza proposta dai *bohémiens* viene negata da un ideale borghese solipsista che oppone alla maschera – elemento drammatico e teatrale – dell'eroe, la *pose*, patina di dandismo che serve ad ammantare un impegno impiegatizio nella scrittura, attività che da impulso incontenibile diviene mero esercizio di stile. Questo è il senso del titolo del volume di

²⁸ «Por justicia poética, y también por satisfacer ese alivio estético que nos deparan las simetrías, queremos pensar que Fernando Navales cargó la pistola con aquella bala que Gálvez le había depositado en la boca, en la madrugada del 28 de noviembre de 1936.» (Prada 2008a: 570).

²⁹ Fuentes (2003: 150) legge questo sfasamento tra artista e società in chiave critica, stabilendo un parallelismo tra quell'epoca e gli anni '80 e '90.

Prada: Gálvez ha ancora la possibilità tragica, pur senza farlo trasparire, di provare sentimenti distinti a seconda delle circostanze³⁰, mentre Navales ha a disposizione solo la menzogna, il sorriso sprezzante di chi è incapace di interpretare un ruolo differente da quello che gli è stato assegnato dai tempi in cui è costretto a vivere.

Pedro Luis e Fernando, appartenendo a generazioni e ad ambienti diversi, hanno bisogno di 'personaggi ponte' che li mettano in contatto e questo ruolo è svolto, nella prima parte del libro, da Carmen de Burgos, la quale verrà poi rimpiazzata dalla figlia (Imboden 2003: 209). A loro volta, i due protagonisti funzionano come catalizzatori che radunano attorno a sé uno stuolo di figure simili, nelle cui parole e nei cui gesti si moltiplicano e si sfaccettano alcuni tratti salienti del loro carattere. Gálvez si circonda di diseredati, di intellettuali macilenti, deformi, ubriaconi, attraversati dal lampo della follia o percorsi da un'incrollabile fiducia nell'uomo e nella poesia – Vidal y Planas, Buscarini, Cansinos-Asséns, Eliodoro Puche, Xavier Bóveda, ecc. – e, in un secondo momento, di anarchici – Durruti e Ascaso –. Nell'orbita di Navales si aggirano invece individui senza scrupoli come Narciso Caballero oppure discoli artisti borghesi – Lorca, Buñuel e Dalí –, ben presto sostituiti da scrittori reazionari – González Ruano, Agustín de Foxá, Sánchez Mazas, Giménez Caballero, ecc. – e da esponenti della Falange – Primo de Rivera, Ramiro Ledesma, ecc. –. Solo un paio di personaggi sembrano rimanere al di fuori di ogni disputa, non contagiati dall'ebbrezza dell'alcol e indifferenti a qualsiasi discussione che non sia letteraria: Ramón Gómez de la Serna vive assorto nel suo caos giullaresco, impaurito dalla violenza (Prada 2008a: 534-535), mentre Jorge Luis Borges osserva ogni avvenimento con lo sguardo scettico e tranquillo di chi non teme la cecità perché consapevole di racchiudere dentro di sé un numero infinito di mondi che solo le parole possono illuminare (212).

Il campionario di spettri letterari che sfilano tra le pagine di Prada è a tal punto variopinto e copioso che, soprattutto nella sezione *Museo de espectros*, come nota José María Merino (1997: 49), soffoca e scombina con mille digressioni il conflitto portante del libro, indebolendo la storia. Si crea in questo modo un senso di staticità e si ha la sensazione di trovarsi al cospetto di una fotografia di gruppo che, scattata con l'ansia di sorprendere tutti i presenti con un gesto a mezz'aria che riveli la personalità di ciascuno di loro, rasenta l'approccio proprio del «cuadro de costumbres» (Peña 1997: 28). Tale sensazione è una diretta conseguenza delle regole del gioco scelte da Prada:

³⁰ «-Yo creo que Gálvez padece todas las contradicciones del héroe clásico- reflexionó Muñoz Seca, [...] -Las circunstancias le obligan a actuar de modo contrario a sus convicciones. Pero en su semblante nunca se manifiestan las pugnas que mantiene con su alma: tampoco en la tragedia griega contemplábamos el rostro del héroe, había una máscara que lo vedaba a nuestros ojos.» (Prada 2008a: 551).

La novela engloba, en el nivel del *enunciado*, tres planos, que constituyen como tres grados de realidad:

1. La realidad ficticia de lo que hubiera podido ser: la *verosimilitud*. La historia individual del protagonista, un personaje completamente ficticio, es verosímil. Su modo de percibir el mundo es subjetivo.
2. La realidad anecdótica, en la que se mezclan los hechos reales e imaginados, y que vacila entre la veracidad y la verosimilitud: la *anécdota* o *caricatura*. En esta realidad retorcida y/o exagerada, entre lo histórico y lo ficticio, se sitúa el grupo de bohemios, que forman un actor colectivo.
3. La realidad histórica u objetiva (Historia): la *veracidad*. El trasfondo de la novela está constituido por hechos reconocidos socialmente como verdaderos, puesto que están documentados en crónicas y libros de historia. (Imboden 2003: 200-201)

I tre piani non sono ovviamente stratificati, ma vengono mescolati di continuo tra loro, tanto più che il discorso del narratore, per risultare verosimile, deve avvalersi degli altri due perché soltanto annullando il limite tra finzione e nozioni storico-letterarie potrà apparire convincente. Prada dunque riversa sui due protagonisti tutte le sue conoscenze riguardo a quel periodo, fornendo una mole considerevole di informazioni documentate e qualche estratto di opere reali o *couplets* in voga allora, e tesse una ragnatela fittissima di eventi che tendono sia a mascherare le piccole incongruenze o i rari anacronismi, sia a mettere in scena scrittori molto diversi fra loro che senza Navales non si sarebbero mai imbattuti l'uno nell'altro³¹. L'affanno di rafforzare la veridicità dell'opera però, ha comportato l'ipertrofia della stessa (Sanz Villanueva 1996: 15) e, per certi versi, lo svilimento degli aneddoti riportati che, spesso, non riescono ad andare oltre la superficialità della notizia curiosa carpita da un manuale di scuola superiore (Valladares Álvarez 1995: 166)³². In effetti, tra l'esuberanza di un linguaggio piuttosto maturo, emerge chiarissima una visione esaltata dell'arte – come avveniva in *NCAN* di Bonilla –, propria di un temperamento giovanile propenso a inquadrare il mondo da un'ottica libresca, finendo per porre al centro di ogni cosa la letteratura (Pérez Bowie 1998: 70).

García Jambrina (1997: 12-13) prova a individuare alcune fonti e mette in evidenza l'intenso dialogo intertestuale tra *LMDH* e una serie di palinsesti

³¹ Va comunque tenuto presente che a Prada non interessa una meticolosa ricostruzione storica: «entre la historia y la leyenda, Juan Manuel de Prada prefiere la leyenda, [...] no le importa, desde luego, la fidelidad a la verdad [...] sino la fidelidad a su estética y su estilo». (García Jambrina 1997: 12).

³² Anche la caratterizzazione dei *bohémios* sembra riproporre triti stereotipi: vid. Fuentes 2003: 152.

rielaborati da Prada: *Nuevos retratos contemporáneos* e *La sagrada cripta de Pombo* di Gómez de la Serna, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* di González-Ruano, *La novela de un literato* di Cansinos-Asséns, *Gente graciosa y gente rara* di López Pinillos, *La bohemia galante y trágica* di Carrere, *Existencias atormentadas o Los aventureros del arte* e *Por los que lloran: apuntes de la guerra del Rif* di Gálvez, *El árbol de la ciencia* e *Desde la última vuelta del camino*. *Memorias* di Baroja, *Luces de bohemia* di Valle-Inclán, *Memorias* di Insúa, *Un hombre que se va...* di Zamacois, *Memorias de un hampón* ed *El pobre Abel de la Cruz* di Vidal y Planas, *Mi último suspiro* di Buñuel, *Retratos españoles (Bastante parecidos)* di Giménez Caballero, *Checas de Madrid* di Borrás, ecc. A questi andrebbero sommati i volumi indicati da Albert (2003: 27), la quale menziona *San Camilo* 1936 di Cela, *Leyenda del César Visionario* e *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* di Umbral, prima di soffermarsi sull'influenza esercitata da scrittori falangisti, fra cui spiccano Agustín de Foxá con *Madrid de corte a cheka* (29-42) ed Emilio Carrere con *La ciudad de los siete puñales* (46-51). Albert solleva poi un dubbio morale riguardo alla convenienza o meno di utilizzare materiale che racchiude in sé un'evidente apologia del fascismo chiedendosi sino a che punto l'estetica liberi un'ideologia dalle proprie responsabilità (52).

La questione non è affatto di secondaria importanza poiché, oltre a un interrogativo etico, suscita una duplice riflessione che tocca aspetti puramente narrativi: la voce di chi narra e lo stile da questi impiegato. Prada, per quanto non si ponga scrupoli nel provocare con la sua scrittura, era conscio del fatto che l'ipotesi di ricorrere a un narratore extradiegetico avrebbe comportato la banalizzazione del testo: l'*esperpento* non si adattava a una visione distaccata e oggettiva perché un simile tipo di stravolgimento in un romanzo come *LMDH* si sarebbe risolto in una piatta sequenza di ritratti da antologia – è ciò che avviene con le figure secondarie del libro –, in cui il conflitto tra i due protagonisti sarebbe venuto meno, e l'intera storia avrebbe perso consistenza a favore della semplice evocazione parodica. Prada aveva bisogno di una voce cinica, doveva mettere a punto uno sguardo atto a squadrare con disprezzo gli altri personaggi fino a convertirli in fantocci mossi convulsamente da uno pseudofascista iconoclasta³³, un soggetto che avrebbe dovuto porlo al riparo da qualsiasi tentativo di identificazione tra autore reale e narratore³⁴. La presa di distanza da Navales è intaccata però da alcuni elementi che il lettore non può scindere dall'immagine pubblica

³³ «El intervencionismo deformador del narrador nos veda el camino a la identificación con los personajes y a participar en su destino trágico.» (Gómez 2003: 128).

³⁴ «[Navales] Es uno de los pocos personajes ficticios del libro [...]. Creo que el mayor reto de este libro es contarlo desde una perspectiva insoportablemente inhumana. El personaje que lo cuenta es de una crueldad bestial, es un arribista, de un machismo desaforado, que desprecia todo y a todos.» (Pérez Miguel 2001).

dello scrittore zamorano: «Aunque no debemos perder de vista que Navales no es Prada [...] el estilo de Navales no es distinto del de la prosa periodística o narrativa de Prada y posturas o ideas que éste ha defendido en artículos no disuenan en algunas opiniones de la criatura imaginaria» (Sanz Villanueva 1996: 15).

Nel passaggio citato è di capitale importanza il riferimento allo stile perché, come il timbro di voce o l'idioletto, rende riconoscibile chi parla e in *LMDH* le volute barocche di Prada riempiono la bocca di Fernando, mettendo a nudo uno dei maggiori limiti della sua scrittura: il preziosismo esasperato la priva di versatilità, condannandola a voli che ripetono sempre le stesse traiettorie all'interno di una gabbia dorata. Nonostante il ristretto margine di manovra, l'autore si avvale di alcune possibilità intrinseche al cosmo descritto per dare un ulteriore giro di vite alla sua prosa, all'insegna di un linguaggio aulico e scatologico, plasmato a partire da vari modelli letterari dell'epoca che trovano nella sua penna lo strumento ideale per convergere in un unico alveo³⁵. In *LMDH* prende corpo un *pastiche* che amalgama referenti distinti quali una sensibilità modernista per la costruzione sonora ed elegante, l'estro avanguardista per l'immagine sconclusionata, l'*esperpento* valleinclanesco incanaglito dalla bile di Foxá, il tremendismo celiano retroalimentato dal gusto per il dettaglio macabro di Tomás Borrás, la leggerezza della *greguería* ramoniana, l'esteticismo raffinato e un po' petulante di González-Ruano, ecc. La rielaborazione di questo materiale eterogeneo non è però innocente ed è filtrata attraverso un'ironia postmoderna che trova nell'iperbole un elemento chiave³⁶. In effetti, il resoconto di Navales viene condotto facendo leva su una deformazione ipertrofica, da cui si possono evincere i tratti che contraddistinguono il romanzo: l'inebriante prolissità verbale e metaforica, la recrudescenza di un degrado già di per sé turpe e un umorismo dissacrante. Il *tour de force* immaginifico alla ricerca del tropo esatto e insolito non perde mai intensità, è un ribollire continuo che si propone cocciutamente di impressionare³⁷. La stessa ispirazione debordante

³⁵ Prada sembra descrivere il proprio stile quando in *LMDH* riporta l'approccio letterario di Vargas Vila, un eccentrico scrittore colombiano: «Vargas Vila hacía una literatura preciosista y bárbara, una mezcla áspera de Rubén Darío y Zola que hoy no encontraría seguidores, [...] cultivaba un estilo grandilocuente y tremebundo que escandalizaba a las beatas y a los curas, y eso siempre es de agradecer». (Prada 2008a: 194).

³⁶ «La artificialidad de los discursos prestados ha afectado también a la relación de los artistas con sus modelos. [...] Se elimina un tramo del proceso tradicional, enmascarado ya por las vanguardias, al prolongar, subvertir o cambiar los modelos de la existencia por sus convenciones estéticas, haciendo representación de las representaciones, ficción de las ficciones. [...] Es la hiperbolización del modelo, el cual sustituye con sus máscaras, ya modélicas, la especulación sobre el mundo.» (Villar Dégano 1996: 55).

³⁷ «—Pues yo, con su permiso, pienso acercarme al velatorio— dijo Valle, poniéndose en pie, como un espectro adelgazado de metáforas.» (Prada 2008a: 61). «[Ramón Gómez de la Serna] hablaba sin pausas, como un organillero que hiciese girar el manubrio del idioma, fabricando

viene sfruttata per cesellare ripugnanti descrizioni con la punta di diamante di un lessico ricercato, in una rivisitazione della tecnica già utilizzata da Valle-Inclán (Gómez 2001: 117) che, con la sua precisione, rende ancora più repellenti le brutture ritratte³⁸.

L'immersione in un contesto così depravato, in una Madrid ferina che trasuda sudiciume fisico e morale, viene interrotta da qualche sprazzo di umorismo che permette di prendere una boccata d'aria prima di ritornare a respirare i miasmi della *bohème* o della polvere da sparo. Castillo Gallego (1999: 156) individua le differenti modalità di cui si avvale l'autore nell'abbordare il versante comico della narrazione: «estas gotas hilarantes adoptan una proteica multitud de formas, que van desde la insinuación procaz hasta la instantánea macabra, desde el humor verbal, hasta la erudición desmitificadora». In questa sede risulterebbe ridondante fornire esempi che moltiplichino quelli già riportati da Castillo Gallego e per ulteriori approfondimenti rimandiamo quindi all'articolo dello studioso³⁹; ci sembra però opportuno soffermarci sui cammei dei personaggi letterari schizzati da Prada, poiché in essi risiede la quintessenza della sua scrittura dove, oltre all'acrobatismo metaforico, trova spazio anche il guizzo dell'aggettivazione inconsueta⁴⁰ e rutilante, nella maggior parte dei casi con due termini, due sintagmi aggettivali o una doppia specificazione⁴¹. I ritratti impietosi elaborati dallo sguardo demistificante di Prada costituiscono quasi un genere a sé⁴², si propongono come caricature sommarie ma contraddistinte da una

frases como churros.» (356). «La Puerta de Alcalá era una mamarrachada neoclásica que la noche prestigiaba de surrealismo, incorporando geografías siderales a sus grandes bostezos de piedra.» (430).

³⁸ «Volví la cabeza, para contemplar por un segundo la carnicería que los locos perpetraban sobre aquel celador [...]. Lo mordían con unos dientes apenas humanos, afilados por el hambre, y le arrancaban bocados de carne, tiras de piel, exponiendo a la luz quirúrgica de la luna los músculos fibrosos, la minuciosa geografía de los vasos sanguíneos, el laberinto de los intestinos, que se derramaron sobre el suelo con un serpenteo blando. [...] los enfermos incurables [...] se sumaban al festín de los otros, abrevaban en el charco de sangre y hundían la cara en las vísceras todavía palpitantes.» (Prada 2008a: 466).

³⁹ Vid. Castillo Gallego 1999: 156-159.

⁴⁰ Lo stesso Navales afferma la sua avversione nei confronti dell'aggettivo scontato: «El glaucoma instalaba en sus ojos un fulgor que no sé si llamar demoníaco (más que nada, porque no soporto los adjetivos previsibles)». (Prada 2008a: 503).

⁴¹ Indichiamo qui alcuni esempi: «estrepitosa de pasodobles y verbenas» (Prada 2008a: 52), «olorosa de ungüentos y sinestesias» (58), «contaminada de sarro y farsantería» (67), «fermentados de locura y evangelio» (90), «monótona y orificada» (117), «trémula de amaneceres y desasosiegos» (136), «gordas de dioptrías y círculos concéntricos» (164), «brusca, enroquecida de pólipos o hipocresía» (176), «teñida de herrumbre o nicotina» (244), «callejero y elegíaco» (312), ecc.

⁴² «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.» (Prada 2008a: 121). «El tal Dalí era un muchacho apocado [...]: exhibía una delgadez de princesa mora, un bigote de guías afinadísimas, un pelo

fine acutezza nel cogliere i tratti salienti di una fisionomia o di un carattere (Gómez 2001: 117-118), ricorrendo spesso alla deformazione animalesca mutuata probabilmente da Cela (Peña 1997: 28).

Questi bozzetti, con l'ingegnosità e l'ambizione poetica che racchiudono, forniscono in scala ridotta l'intero tenore del libro ma, fra tanto sfoggio di creatività verbale, emerge una rigidità sintattica che, come avveniva in *C*, appare reiterativa (Cilleruelo 1996a: 71-72); e se nell'esordio letterario di Prada ciò era giustificato dalla necessità di conferire compattezza al volume, nell'ambito del romanzo la prevedibilità va in detrimento della storia narrata, così come l'eccesso di metafore, similitudini e la ricercatezza dello stile: quando sono 'automatiche' perdono la loro *verve* e si trasformano in puro ornamento che può arrivare a distrarre, se non addirittura a disturbare. Si ha la sensazione di avere tra le mani l'opera di un ottimo prosatore non ancora in grado di frenare i propri eccessi. Prada fatica a raggiungere un equilibrio tra forma e contenuto: le vicissitudini di Gálvez e Fernando sembrano un pretesto per mettere in mostra il proprio virtuosismo stilistico, senza però preoccuparsi in maniera eccessiva di far vivere sulla pagina i suoi esseri di carta. La tendenza a considerare quanto raccontato una specie di esercizio di scrittura è evidenziato inoltre dal suicidio di Navales riferito dal narratore nell'epilogo, dal momento che, come nota Merino (1997: 49), obbedisce più a una volontà di giustizia poetica che a una conseguenza naturale delle premesse narrative poste dall'autore giacché si era insistito sul codardo egoismo del protagonista, impassibile di fronte alle disgrazie altrui e poco propenso a soccombere al peso dei rimorsi⁴³.

7.3.2. LAS ESQUINAS DEL AIRE. EN BUSCA DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI (2000)

Nel secondo libro della «Trilogía del fracaso» Prada rinuncia all'atmosfera di violenza e sordidezza che permeava *LMDH* e adotta un approccio distinto in cui la penna non è più un pantografo deformante, ma uno strumento di scavo nel passato, un pennello da archeologo che accarezza i lineamenti della protagonista, fino a liberarne il volto dalla cappa d'oblio deposi-

lacio y alicaído, y cultivaba una seriedad perenne que lo emparentaba con los genios o los deficientes mentales.» (321).

⁴³ «después de haber practicado la delación, después de haber maltratado mujeres, después de haber incurrido en el plagio, después de haber participado en bastantes tumultos, uno ya no puede ir más lejos. Me faltaba cultivar el asesinato, pero quien asesina, [...] posee unas convicciones íntimas (salvo que sea sicario) de las que yo carezco, quizá porque soy excesivamente perezoso y [...] sólo delinco por esnobismo.» (Prada 2008a: 452). Poco oltre però, Fernando si trasforma in assassino senza troppi scrupoli: «saqué mi Parabellum y le descerrajé tres o cuatro tiros al responsable del estropicio, para abreviarle la agonía.» (487).

tata dal tempo⁴⁴. *LEDA* è una ricostruzione storica che scardina la linearità e l'oggettività del saggio o della biografia ricorrendo allo schema del romanzo poliziesco (León-Sotelo 2000: 53) e all'ampio margine di manovra concesso dalla letteratura, capace di fondere realtà e fantasia in un meticcio restio a qualsiasi affanno classificatorio⁴⁵. La finzione e il caso sono i pretesti utilizzati da Prada per innescare il meccanismo di recupero del passato⁴⁶.

Il narratore anonimo, trasposizione giovanile dell'autore reale (Azancot 2000), è un ragazzo che vorrebbe diventare scrittore e che, guidato dalla passione per autori bistrattati dai manuali di letteratura, frequenta la dimora fatiscante di Gonzalo Martel, uno scribacchino che negli anni '20 e '30 del Novecento si era lasciato coinvolgere nel turbine d'inchiostro e vino della *bohème* prima di aderire alla Falange e divenire un fervente, benché codardo, fascista⁴⁷. Tra le scartoffie dell'anziano, il protagonista scova il volume *Caras, caretas y carotas* di González-Ruano e si imbatte in un'intervista ad Ana María Martínez Sagi, una giovane atleta e poetessa catalana. Ben presto l'insolita figura della ragazza si trasforma in un rompicapo da ricostruire con l'aiuto di Joaquín Tabares, un libraio anarcoide dalla stazza elefantina e dalla battuta facile, maniaco archivista della progenie di imbrattacarte *bohémien* della Madrid d'inizio secolo. I due, dopo aver esaurito ogni pista possibile nel ristretto ambito della loro città, decidono di recarsi nella capitale spagnola con la speranza di scovare altre tessere che consentano di mettere a fuoco il volto e l'opera di Martínez Sagi.

Bighellonando tra le bancarelle di libri vecchi lungo paseo de Recoletos, il narratore rinviene casualmente alcuni articoli della poetessa e, sempre la malizia dell'azzardo letterario, farà sì che tra la dipendente del banchetto, Jimena, e il protagonista sorga un'attrazione reciproca. La ragazza, contagiata dall'entusiasmo del libraio e dell'aspirante scrittore, si unisce a loro nel tentativo di riscattare dal passato lo sfuggente profilo di quella donna misteriosa. Le scoperte del terzetto permettono di gettare una luce soffusa su Martínez Sagi. Il lettore viene coinvolto da Prada nel suo ripercorrere a

⁴⁴ «*Las máscaras* era un friso violento y apabullante [...]; *Las esquinas del aire* es un ejercicio de submarinismo en las trastiendas de una mujer atormentada, un libro que renuncia a la brillantez abigarrada del retrato de época para inspeccionar el alma humana.» (Azancot 2000).

⁴⁵ «*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 nítidamente este tipo de libros, *quest*.» (Prada 2000: 11).

⁴⁶ «El azar se instaure como principio novelesco y opera como arranque y como impulso constante [...], la instauración del azaroso como principio rector de la aproximación al mismo constituye un elemento decisivo de diferencia respecto a la historiografía e incluso quizá también respecto a la novela propiamente histórica.» (Cabañas 2003: 103).

⁴⁷ È impossibile non accorgersi che la breve biografia di Gonzalo Martel ricalca piuttosto fedelmente quella di Fernando Navales in *LMDH*.

ritroso questo filo d'Arianna dipanato nei labirinti del tempo poiché riporta fisicamente all'interno del romanzo i documenti recuperati da emeroteche e archivi: fotografie, poesie, articoli, *reportages*, ecc. I progressi del narratore, di Tabares e Jimena si arenano però quando giungono sul limitare delle sabbie mobili della guerra civile, un enorme buco nero che inghiotte vite e memoria. Madrid sembra offrire loro solo vicoli ciechi e allora partono alla volta di Barcellona, il luogo in cui era nata e cresciuta Martínez Sagi.

Nella città Condal riceveranno l'imbeccata del poeta Pere Gimferrer, responsabile editoriale della casa editrice Seix Barral nonché viva enciclopedia delle lettere catalane, il quale, oltre a rivelare loro che nel 1969 Ana María aveva dato alle stampe un'antologia di suoi scritti, li metterà sulle tracce di alcuni possibili parenti. L'aiuto di Gimferrer è decisivo e grazie a lui non solo riusciranno a riunire l'intera bibliografia della scrittrice, ma scopriranno che, all'età di novant'anni, Sagi è ancora viva. Agli attoniti protagonisti non resta altro da fare che pensare a un modo adeguato per porsi in contatto con lei. Chi narra le scriverà una lettera, spiegandole i motivi che li avevano spinti a rovistare nel suo passato. I mesi che seguono sono un periodo di felicità – l'aspirante scrittore vive con pienezza la sua storia d'amore con Jimena e scrive un romanzo che ripercorre le tappe della loro indagine – e al contempo di sconforto – Martínez Sagi non risponde alla loro missiva⁴⁸ –. Quando ormai le acque del presente sembrano richiudersi sul sentiero da loro aperto, giunge inattesa la telefonata della poetessa che li invita a raggiungerla a casa sua. Da questo momento in poi prende corpo la seconda parte del libro, un denso monologo in cui la donna ripercorre la propria esistenza a partire dall'infanzia. Martínez Sagi diviene una voce fiume che si libera dal peso dell'anonimato e riapre vecchie ferite, scompaginando il libro della sua vita con l'arbitrarietà di ogni biografo di se stesso che accresce i propri meriti, vela d'eroismo le sconfitte e tace o minimizza le miserie di cui è stato protagonista o complice. *LEDA* si conclude con il monologo dell'anziana che s'incaglia nel lampo d'inchiostro dell'appunto estemporaneo di un diario segreto, per poi affievolirsi nel sussurro di una manciata di versi inediti.

L'aspetto più interessante di questo libro di Prada è senz'ombra di dubbio il diverso trattamento degli elementi storici rispetto a *LMDH*. Nelle efferate sventure di Navales e Gálvez la Storia era un telone di fondo, poteva – e, in alcuni casi, doveva – essere piegata alle esigenze dell'autore per creare un universo onirico e storpiato che fosse riflesso delle storture morali dei protagonisti e della loro tragica antierocità, oltre a presentarsi come un diorama grottesco capace di contenere personaggi eccentrici. Per quanto concerne invece la scoperta progressiva di Martínez Sagi, si è di fronte a un tentati-

⁴⁸ L'episodio romanzesco ricalca la realtà: vid. León-Sotelo 2000: 53.

vo di investigazione storico-letteraria che, con la massiccia presenza di un paratesto documentale, rivendica la scientificità di buona parte dello scritto (Prada 2000: 11). Prada si trova così ad affrontare una situazione atipica, perché se da un lato si muove, come già era avvenuto in *LMDH*, nell'ambito di una rodatabilità di confini tra finzione e realtà; dall'altro, è in possesso di materiali che non vuole scalfire poiché sono viva testimonianza di una scrittrice che deve essere ricollocata nel panorama culturale spagnolo del XX secolo⁴⁹. La distanza tra «plano factual» e «plano ficcional»⁵⁰ è colmata proprio dalla continua interazione tra esseri di carta e figure reali.

All'inizio del romanzo Gonzalo Martel, creazione dell'autore, condivide la scena con l'immagine evocata di González-Ruano – giornalista effettivamente esistito – e questo binomio non serve solo a conferire spessore e credibilità a Martel⁵¹, ma è anche un espediente perfetto per introdurre la sagoma indistinta di Martínez Sagi, insinuando la doppia possibilità che sia una donna di carne e ossa oppure che si tratti soltanto di un'invenzione di Martel e González-Ruano (Prada 2000: 51). Il narratore prova a risolvere il dubbio, che nel frattempo ha assalito anche il lettore (Rey Faraldos 2000: 47), rivolgendosi a Tabares, altro personaggio irrealista in possesso però di una cultura enciclopedica riguardo alla letteratura della prima metà del Novecento e in grado di fornire dati veritieri su scrittori poco noti vissuti in quel periodo: affiora così la biografia di Mario Arnold (Prada 2000: 68-71), in qualche modo succinto prelude di quella di Martínez Sagi. Lo stesso accorgimento viene utilizzato quando fa la sua comparsa Jimena⁵² poiché è lì, tra

⁴⁹ «La originalidad de Prada en *Las esquinas del aire* supone un grado más en la transgresión de las fronteras genéricas, pues no se limita a ofrecer [...] la narración de las investigaciones sino que el relato de éstas da lugar a la creación de un universo ficcional nitidamente diferenciado del universo factual que se investiga; el resultado es, entonces, un texto que exige dos niveles de recepción: uno derivado de la existencia de un plano factual [...] y el otro de la existencia de un plano ficcional.» (Pérez Bowie 2003: 362-363).

⁵⁰ Cabañas (2003: 97) segnala e analizza le varie componenti dei due piani: «COMPONENTES FICCIONALES/ NOVELESCOS: el azar como principio rector de la trama; esquema detectivesco; tratamiento de la dimensión temporal; tratamiento de los personajes; episodios fabulados; historia(s) de amor. COMPONENTES NO FICCIONALES: acercamiento biográfico; ensayo literario, reportaje; cita de documentos bibliográficos y periodísticos; recursos iconográficos [...]; monólogo autobiográfico/memorialístico; epistolario; fragmentos diarísticos; edición de *La voz sola* (Antología de poemas de Ana María Martínez Sagi).»

⁵¹ Martel rappresenta inoltre un esempio negativo da contrapporre a quello positivo di Martínez Sagi: vid. Castillo Gallego 2003: 123-124.

⁵² I personaggi immaginari di Prada assolvono, oltre il compito di stabilire un ponte tra finzione e realtà storica, una funzione di puro intrattenimento. Il narratore è al centro di una specie di *bildungsroman*, dove però il processo di formazione è letterario e prevede il passaggio dall'anonimato iniziale alla possibilità di pubblicare un libro nelle battute finali. Jimena serve a dar vita a una storia d'amore capace di coinvolgere il lettore. Tabares, infine, è al tempo stesso motore dell'azione – lui compie i primi passi che mettono in moto l'indagine, sopperisce alla timidezza del protagonista nei confronti di Jimena, si propone come intermediario con Gago e Gimferrer, ecc. – e della comicità: sono memorabili i dialoghi tra lui e Gimferrer. Tutti appaio-

le pile di vecchi periodici della sua bancarella, che il protagonista rinviene alcuni articoli scritti dalla poetessa per «Crónica» da cui vengono estratti lunghi passaggi, accompagnati da qualche fotografia (101-138). Con l'avanzare delle ricerche, le molliche di carta e inchiostro lasciate da Ana María si moltiplicano e il ritmo con cui compaiono tra le pagine si fa più incalzante fino a che l'autore introduce un'ampia parentesi su Elisabeth Mulder (214-258), tratteggiando un insistito ritratto letterario che non è legittimato solo dall'intensa relazione sentimentale con la collega e amica, bensì dalla sua singolare figura di donna emancipata e cosmopolita. La scoperta di una scrittrice affine a Martínez Sagi sembra avvicinare ulteriormente i tre personaggi all'oggetto della loro ricerca e, con tremito profetico, Jimena azzarda l'ipotesi che Tabares e il narratore non osano formulare: «—¿Sabes?— dijo de repente, sobresaltándose—. Algo me dice que Ana María no ha muerto. Que está viva, en algún sitio, esperándonos.» (258).

Questo presentimento, oltre ad assecondare una strategia narrativa basata sulla prolessi (Cabañas 2003: 106), sposta il campo d'indagine: se finora si era scavato nel passato, adesso si fa largo l'eventualità che sia il presente a poter offrire risposte determinanti. Il personaggio che funge da snodo fra Storia e contemporaneità è il poeta Pere Gimferrer, persona reale ma dotata di una cultura vastissima che gli permette di muoversi a suo agio tra epoche differenti, un individuo le cui stramberie vengono accentuate da Prada in modo tale da trasfigurarla in una caricatura letteraria, sottoponendolo all'operazione inversa che di solito si compie in un contesto simile. Gimferrer però non è solo una comparsa comica, anzi, il suo ruolo trascende la patina dadaista e acquista un'importanza decisiva per la risoluzione dell'enigma: in lui convergono i fili della ragnatela spazio-temporale della letteratura, unisce passato, presente e futuro – non va dimenticato che promette al giovane narratore di pubblicare il libro che sta scrivendo –, realtà e finzione, è il baricentro dell'universo costruito da Prada⁵³, il testimone di cui ha bisogno perché il monologo di Martínez Sagi possa sostituire, con tutti i crismi della veridicità, il resoconto romanzesco.

La deriva cosciente verso un calco storico, sulle tracce di una voce che vorrebbe ergersi al di sopra del brusio della finzione narrativa, spinge lo scrittore a riconsiderare sotto una nuova luce l'importanza dello stile⁵⁴. In

no piuttosto statici, sembrano figure intagliate con il solo obiettivo di rendere più accattivante il testo: non esiste alcuna tensione drammatica, ma solo la curiosità di sapere qualcosa in più riguardo a Martínez Sagi.

⁵³ «Gimferrer personifica la dedicación intransigente al arte, y su figura patriarcal y benéfico no podía faltar en este libro que trata de la literatura entendida como motor vital y agente provocador.» (Azancot 2000).

⁵⁴ «Creo que se trata de mi mejor obra, porque en ella mi literatura ha ganado en introspección hasta llegar a penetrar en un alma humana.» (León-Sotelo 2000: 53).

LEDA, si ha l'impressione che Prada abbia cercato di smorzare la sua esuberanza, provando a concedere un maggior protagonismo a Martínez Sagi, forse perché, come sostiene Castillo Gallego (2003: 126-127), per la prima volta rinuncia al sorriso sornione del demiurgo per arrendersi a un'aperta ammirazione. Nonostante i buoni propositi però, la tentazione alla circonlocuzione barocca è sempre pronta a rompere gli argini e a invadere la prosa in un continuo proliferare di metafore, similitudini, prosopopee, anafore e aggettivi, nella descrizione tremendista di scene repellenti o negli ormai immancabili bozzetti espressionisti⁵⁵. Se questi slanci, comunque tenuti a bada laddove la scrittura accompagna o introduce la riproduzione di documenti, sono giustificabili all'interno della cornice romanzesca – sebbene stupisca un po' la sicurezza nel maneggio del linguaggio e nell'analisi critica da parte di un narratore che si vorrebbe alle prime armi (Pérez Bowie 2003: 366-367) –, appaiono fuori luogo allorché intervengono nel monologo di Martínez Sagi poiché dovrebbe essere redatto con uno stile compatibile con quanto di lei è stato scritto, tanto più che Jimena, Tabares e chi narra tacciono, azionando simbolicamente il registratore che hanno usato per salvare dal vento degli anni le parole della poetessa (Prada 2000: 399). I capitoli che seguono raccolgono le confessioni di Ana María, ma proprio quando Prada ha l'opportunità di «penetrar en un alma humana» e di limitarsi a spiare da una porta socchiusa, entra nella stanza e interrompe il monologo sovrapponendo al sussurro sommesso e malinconico del ricordo il gorgheggio compiaciuto di un canto che viene percepito fin da subito estraneo (Pérez Bowie 2003: 380-381). La peculiare aggettivazione dell'autore mina il discorso⁵⁶, le *greguerías* e le immagini ricercate⁵⁷ gli conferiscono una consistenza posticcia, e i ritratti *esperpénticos*⁵⁸, sommati a dettagli scatologici⁵⁹, lo

⁵⁵ «El poeta Gimferrer, al caminar, tenía un aire fúnebre, como de ataúd vertical, que se agrava con el luto de su indumentaria [...]. Su mirada, atrincherada detrás de unas gafas de grosor bíblico, era errática y bondadosa. [...] Una melena no muy rumbosa le descendía pacíficamente sobre las mejillas, como un estandarte vapuleado por la calvicie y las ráfagas de inspiración lírica.» (Prada 2000: 297).

⁵⁶ «una mariposa de vuelo litúrgico» (Prada 2000: 428.), «empingorotados adefesios» (435), «flor de aspecto viscoso y arácnido» (437), «tristeza opaca y arrepentida» (443), «mujer borrosa y plañidera» (445), «manos enguantadas de lividez y sabañones» (496), «habitaciones crujientes» (498), ecc.

⁵⁷ «los cuellos de pajarita como murciélagos perplejos» (Prada 2000: 434). «Los populosos años que preceden a ese instante, así como el tiempo sobrante que lo sucede, constituyen la ganga superflua con que Dios amuebla nuestra cronología» (451). «entre licopodios sonámbulos y cipreses como cirios de luto» (506).

⁵⁸ «Era un hombre de barba casi babilónica y de rostro marfileño que se atrincheraba detrás de unas antiparras con montura de alambre y que en el dedo meñique ostentaba una uña larga como un barquillo.» (Prada 2000: 417). «Cansinos-Asséns tenía los ojos somnolientos, como atufados por el humo de algún brasero alimentado con almizcle, y una sonrisa funeral que estimulaba la lástima.» (445).

⁵⁹ «Era cómico y enternecedor verla rebuscar en las profundidades abisales de su escote,

situano a cavallo di due registri opposti – uno aulico e colto, l'altro moderno e basso – che ne rivelano l'impronta pradiana. Ritornano poi sintagmi o interi passaggi ripresi dalle proprie opere, il caso più evidente è la caricatura di Federico García Lorca, copiata da *LMDH*⁶⁰. Prada inoltre conclude la confessione della poetessa catalana con un rimando intersemiotico che, per ragioni cronologiche, è senza dubbio più prossimo a lui che a un'anziana di novant'anni. Martínez Sagi rielabora le parole pronunciate sotto la pioggia dall'umanoide di *Blade Runner* interpretato da Rutger Hauer (Prada 2000: 524-525), applicandole al ricordo del primo incontro con Elisabeth Mulder, vero 'Rosebud' della sua esistenza. Quest'ultima parte del volume dunque appare percorsa da un cortocircuito che non lo intacca a livello estetico, ma che denuncia un approccio rigido alla materia narrata, tanto più ravvisabile quando l'autore cerca di portare all'estremo il suo gioco con un'affermazione che, alla luce di quanto scritto, suona falsa: «Ni siquiera yo misma sabría determinar la naturaleza de lo que ahora os estoy contando. ¿Recuerdo o sueño? Ni siquiera yo lo sé. Pero qué importa. Os estoy ofreciendo mi vida verdadera.» (420-422).

In *LEDA*, la poetica pradiana ha raggiunto una configurazione pressoché definitiva – sia nei pregi sia nei difetti – che rimarrà immutata nei romanzi successivi. Con le pagine di *ESDP*, *LMDH* e *LT*, Prada ha gettato le basi di un universo chiuso. A livello tematico si è aperto invece uno spiraglio che offre allo scrittore una via d'uscita dall'interessante, ma ormai logoro, museo di spettri di una letteratura minore. Prada, per la prima volta, ha provato a sezionare la vita di un individuo, superando i risvolti caricatureschi, per sondarne le contraddizioni e le incertezze. Il campo d'indagine dello scrittore si sta allontanando dunque dall'ambito letterario per avvicinarsi all'essere umano e il suo successivo romanzo, *LVI*, pubblicato nel 2003, conferma questa tendenza.

7.3.3. DESGARRADOS Y EXCÉNTRICOS (2001)

Con i quindici ritratti di fugaci stelle cadenti di un'ingrata galassia letteraria, raccolti nel volume *DYE*, Prada esaurisce un ciclo e, dopo *LEDA*, propone questi profili sorpresi dal lampo del magnesio della sua curiosità come estremo compendio di un percorso incentrato sulla bizzarria umana a contatto con la scrittura. L'autore riprende alcune figure che già erano state al

en pos de los bombones que, al derretirse, dejaban sobre su piel porcina un rastro como de mierda floja.» (Prada 2000: 440). «Recuerdo que aquella noche los aviones de Franco defecaron bombas sobre Figueres.» (495).

⁶⁰ «[Federico García Lorca] Tenía la calavera ancha, el cabello reluciente como el charol de un tricorno y la piel como frotada de aceitunas, de una gitanería saludable y efervescente.» (Prada 2000: 480). Il passaggio è uguale in *LMDH*: vid. Prada 2008a: 328.

centro di *LMDH* – Gálvez e Buscarini⁶¹ – o che vi si erano soltanto affacciate – Pedro Barrantes, Xavier Bóveda, Eliodoro Puche, Fernando Villegas Estrada – e ve ne aggiunge altre – Mario Arnold, Silverio Lanza, Nicasio Pajares, Iván de Nogales, Gonzalo Seijas, Pedro Boluda, Vicente Massot, Daja-Tarto e Margarita de Pedroso – fino a comporre la compagine di fenomeni da baraccone di un circo privato, soffermandosi di fronte alla gabbia di inchiostro e carta che ha creato per loro con l'estro del narratore e l'attenzione scrupolosa del biografo. L'ottica da cui vengono osservati è infatti un amalgama tra l'*esperpento* iperbolico del romanzo d'esordio di Prada e il rigore quasi filologico di *LEDA*⁶²: il sarcasmo irrisorio che li fa contorcere al ritmo di una prosa lambiccata e dirompente viene compensato dall'inserimento di documenti – poesie, fotografie, disegni, copertine dei libri citati, ecc. – e l'unica novità che questi cammei offrono rispetto alle pubblicazioni precedenti dello scrittore è costituita da uno sguardo più maturo, consapevole di doversi addentrare in altri territori per saggiare la solidità degli strumenti acquisiti⁶³.

7.4. *LA TEMPESTAD* (1997):

UNA FUGA DALLA *BOHÈME* CHE VALE IL PLANETA

Il libro *LT* costituisce una parentesi all'interno della «Trilogía del fracaso», uno stacco apparentemente netto, poiché Prada abbandona i bassifondi madrileni; eppure non è arrischiato scorgere delle corrispondenze tra *LMDH* e questo romanzo, soprattutto per quanto riguarda le coordinate spazio-temporali⁶⁴. La stessa osservazione potrebbe valere anche per i nuclei tematici dei due scritti, dal momento che la riflessione sulla gloria e la miseria letteraria, implicita nella rivalità tra Navales e Gálvez, trova qui il suo corrispettivo nel più ampio dibattito sulla natura dell'opera d'arte che vede coinvolti Alejandro Ballesteros e Gilberto Gabetti⁶⁵. Prada diluisce queste

⁶¹ Ad Armando Buscarini Prada aveva già dedicato un saggio: vid. Prada 1996.

⁶² Lo stesso Prada spiega che in origine Martínez Sagi avrebbe dovuto essere inclusa in questo volume, ma la sua atipicità di donna ribelle l'ha convinto a dedicarle un libro intero: vid. Prada 2007a: 14.

⁶³ «Hoy clausuro *Desgarrados y excéntricos* por dos razones que se completan recíprocamente: la primera porque, como mi maestro Gimferrer, aborrezco prolongar un ciclo literario [...]; la segunda y más importante, porque mi mundo creativo [...] anhela colonizar otros continentes, dando ya por clausurada una etapa de formación que se extingue aquí, al filo de la treintena.» (Prada 2007a: 14).

⁶⁴ «la segunda novela de Juan Manuel de Prada comparte con *Las máscaras del héroe* más de una característica común. [...] Así, el Madrid absurdo, brillante y hambriento de aquella primera novela encuentra su paralelo en el decorado de una Venecia pletórica –cómo no– de arte y decadencia, mientras que el decisivo período histórico que le tocó vivir a Pedro Luis de Gálvez conecta con el tiempo 'ahistórico' de *La tempestad*.» (Peinado 1998: 45).

⁶⁵ «Lo que, por tanto, ha pretendido su autor es una reflexión sobre la naturaleza del arte y

tensioni in una storia che, anticipando il *pastiche* di LEDA, viene orchestrata assecondando i movimenti delle carrucole e delle pulegge che azionano meccanismi narrativi attribuibili a generi ben codificati⁶⁶.

Ballesteros, un giovane professore d'arte, ricapitola con piglio tenebroso, proprio della letteratura gotica, un viaggio a Venezia ricco di eventi rocamboleschi, compiuto dopo aver concluso una tesi dottorale sul quadro *La tempesta* di Giorgione. La città lagunare assume fin dalle prime pagine una dimensione totalizzante e infausta che fagocita i personaggi e li trasforma in concrezioni della propria indole marcescente (López de Abiada-López Bernasocchi 2003: 348). Il protagonista giunge in questo tetro dedalo di canali con l'intenzione di analizzare dal vivo l'oggetto dei suoi studi e con la speranza di poter dibattere con Gilberto Gabetti, direttore dell'Accademia nonché massimo esperto di pittura rinascimentale veneta, le proprie teorie riguardo alla tela di Giorgione, ma appena entrato nella camera d'albergo diviene testimone involontario di un omicidio: dalla finestra scorge un individuo, travestito da medico della peste del '700, che, dopo aver sparato a un uomo e aver gettato un anello in un canale, si perde nei labirinti della notte. La vittima è Fabio Valenzin, un rinomato falsario di opere pittoriche, e Ballesteros, suo malgrado, si trova coinvolto nell'indagine avviata dall'ispettore Nicolussi. Nell'inchiesta viene implicata anche Dina Cusmano, l'affascinante proprietaria della pensione in cui alloggiava il professore spagnolo, una donna sfiorata da una bellezza crepuscolare, messa a dura prova da un passato su cui aleggia l'omicidio di un marito violento e l'ombra di una certa complicità fra lei e Nicolussi nell'alterare indizi che avrebbero potuto aggravare la sua posizione di fronte al giudice.

Alejandro, nel frattempo, viene ospitato da Gabetti e dalla figlia adottiva di questi, Chiara, una restauratrice cocciutamente dedita al recupero dello splendore di Venezia. Incapace di restare a osservare l'evolversi degli eventi senza intervenire, il protagonista scopre per caso che Valenzin utilizzava l'albergo Cusmano come base per i suoi traffici illegali e, approfittando dell'assenza della proprietaria, si impossessava del bagaglio del morto, nascosto da Dina Cusmano in un armadio di camera sua. Convinto che l'assassino stesse cercando proprio quella valigia blindata, decide di occultarla in un palazzo disabitato di fronte all'hotel. Tra il disordine di muffa ed echi

la manera de distinguir el arte verdadero del falso. Hasta es fácil atisbar una especie de metalingüística, que apunta al tema de cómo se hace una novela.» (Ramos 1999: 213).

⁶⁶ «*La tempestad* es una novela desaforada, romántica en la muy extensa significación del término, beligerante contra el realismo, aunque acepte modos de expresión suficientemente transitados. El relato policíaco, el folletín y la intriga, incluso los resortes de la literatura *pulp* y el cine de bajo presupuesto me han servido de esqueleto para expresar mis sentimientos más desolados y mis zozobras más íntimas, y también para hacer una vindicación del arte entendido como religión del sentimiento.» (Prada 2006: 10).

di saloni vuoti si imbatte però in Vittorio Tedeschi, custode dell'immobile che era solito arrotondare le proprie entrate commettendo furti per conto di Valenzin. L'uomo propone al professore di unire le forze per scoprire chi ha ucciso il falsario, in modo tale da poter dimostrare l'innocenza di entrambi. Il narratore accetta e affida la valigia a Tedeschi. I due si recano poi al funerale della vittima, dove Ballesteros conosce Giovanna Zanon, ex moglie di Gabetti e donna dalla bellezza affilata dal bisturi, che prova a sedurlo; il tentativo però è interrotto dall'arrivo di Taddeo Rosso, marito debole e goffo di Giovanna, e dovrà essere rinviato a una festa in maschera organizzata dalla coppia in occasione del carnevale.

Il turbine di avvenimenti che ha travolto Alejandro non gli ha concesso nemmeno un istante per poter contemplare *La tempesta* e riuscirà a esaudire il suo desiderio solo grazie alla disponibilità di Gabetti che, di notte, lo accompagna con la figlia tra le gallerie dell'Accademia. Di fronte al quadro emergono i loro approcci teorici inconciliabili: il narratore propone una spiegazione razionale e mitologica della scena rappresentata, mentre l'anziano ribatte sostenendo la carica istintiva e romantica insita nella misteriosa disposizione delle figure e nell'atmosfera di incerta attesa espressa dal paesaggio. La discussione in realtà assume un doppio significato e l'arte diviene il campo di battaglia su cui Ballesteros e Gabetti si sfidano per l'amore di Chiara. La disputa è interrotta dall'irruzione di due ladri corpulenti che cercano di rubare la tela e finiscono per accapigliarsi con il giovane professore. Nella lotta questi ha la peggio, ma riesce a strappare con un morso il lobo dell'orecchio di uno dei due energumeni, mettendoli in fuga. Il narratore verrà poi medicato da Tedeschi, poco prima che il custode si immerga nel canale presso cui era stato ucciso Valenzin per ripescare l'anello che l'assassino aveva voluto far sparire. Una volta recuperato il gioiello, si accorgono che vi è inciso uno stemma con un motto che riporta la frase biblica pronunciata da Sansone – «Moriatur anima mea cum philistiim» –, ed entrambi sospettano che quello spesso cerchio d'oro possa essere un anticipo pagato al falsario da un committente.

Ballesteros mette al corrente l'ispettore Nicolussi delle sue scoperte e confessa di aver sottratto la valigia del morto, ma quando entrano nell'edificio sorvegliato da Tedeschi trovano solo un intrico di stanze vuote. Il poliziotto premia comunque la sincerità del giovane e, dopo avergli strappato la promessa di abbandonare al più presto Venezia, lo porta con sé nel laboratorio segreto di Valenzin per mostrargli le tecniche raffinatissime usate dal contraffattore nel dipingere i falsi che avrebbero dovuto rimpiazzare gli originali sottratti ai musei. Tra i bozzetti sparsi nello studio ve n'è uno che riproduce con fedeltà assoluta la donna raffigurata in *La tempesta* fino all'altezza del collo, mentre il volto acquista inaspettatamente le fattezze di Chiara.

Il narratore non vuole lasciare la città senza congedarsi dalla figlia di Gabetti e i due finiscono per vivere una notte d'amore in cui la giovane gli confida la passione che sin da piccola l'aveva legata a Valenzin – era un vecchio amico del padre – e il suo tentativo di conquistarlo aiutandolo a falsificare quadri o posando per lui come modella. L'illusione nutrita fino ad allora da Ballesteros di un *amour fou* sfuma definitivamente: Chiara appartiene a Venezia, alle opere d'arte che le calli custodiscono, al ricordo di un uomo che con il suo distacco l'ha resa incapace di amare.

Alejandro, spinto dalla curiosità, si reca alla festa in maschera allestita da Giovanna Zanon e da Taddeo Rosso: in un baccanale grottesco di erotismo e droga, prima viene avvicinato da Tedeschi che, sibillino, gli dà appuntamento sull'isola di Torcello, e poi, casualmente, si imbatte in un milionario, scortato da due guardaspalle, che, a detta dell'anfitriona, si chiama Daniele Sansoni e ama collezionare quadri costosissimi. Il cerchio si stringe, ma le guardie del corpo non danno tempo al giovane spagnolo di trovare una via di fuga che lo conduca al sicuro e, al termine di un breve inseguimento, cercano di affogarlo in un canale. Soltanto l'intervento di Nicolussi eviterà il peggio. I festeggiamenti si trasformano così in una retata in cui la polizia potrà arrestare non solo i presunti assassini di Valenzin – gli energumeni al servizio di Sansoni –, ma anche varie personalità di spicco implicate in affari illeciti.

Quando l'ordine sembra ristabilito, un'intuizione attraversa la mente del protagonista e, dissimulando il proprio turbamento dopo aver analizzato di nuovo il quadro *La tempesta* esposto all'Accademia, si farà portare da un gondoliere sull'isola di Torcello, dove si riunirà con Tedeschi. Il custode era riuscito a scassinare la valigia della vittima, ma Ballesteros, ancor prima che l'uomo possa mostrargli il contenuto, gli rivela di sapere già che all'interno vi è la tela originale dipinta da Giorgione. Il narratore, infine, racconta il suo ultimo incontro con Chiara, un addio che diviene confessione mentre le dita della restauratrice stringono incredule *La tempesta*: lei aveva ucciso Valenzin, perché più dell'amore nei suoi confronti aveva potuto il senso di fedeltà per il padre e per ciò che questi rappresentava, la quintessenza dell'arte veneziana, il predominio del sentimento sull'intelletto, l'indole di una città che intrappola con il suo fascino irrazionale, sempre sul punto di fondere la pietra con l'acqua, disposta ad annegare nei suoi canali pur di non spezzare il proprio incantesimo.

7.4.1. UN PREMIO PLANETA ATIPICO?

Qualche mese dopo aver vinto il premio Planeta con *LT*, Prada in un'intervista rilascia la seguente dichiarazione, una sorta di difesa sia del *certamen* in sé sia del proprio romanzo: «yo no sabía que estaba escribiendo

un Premio Planeta. Además, ¿qué es un Premio Planeta? Premios Planetas han sido novelas de todo pelaje. No me imagino qué puede ser un Premio Planeta clásico. Creo que mi novela no tiene los componentes de un Premio Planeta clásico.» (Núñez 1998: 34).

Nelle parole dello scrittore però, vi è un'evidente contraddizione perché se da un lato afferma di non avere la benché minima idea di quali possano essere le caratteristiche che contraddistinguono un testo destinato a essere scelto dalla giuria, dall'altro, assicurando che il volume da lui presentato non risponde ai requisiti di un «Premio Planeta clásico», dimostra, perlomeno, di sospettare quali siano le aspettative da soddisfare perché la famiglia Lara Bosch decida di investire parecchio denaro nella stampa di un libro di cui verranno tirate migliaia di copie. E non è difficile intuire che dietro la reticenza di Prada si nasconde il timore di vedere associato al suo nome l'aggettivo 'commerciale'. Ma *LT* è davvero, come sostiene l'autore, un caso atipico nel congegno ben oliato di questo concorso letterario?

Per rispondere è necessario sezionare lo scritto in modo tale da comprendere con esattezza quali ingredienti lo compongano e come siano stati combinati. Prada, in un passaggio già citato, indica varie possibili piste da seguire: vi sono elementi tipici della letteratura romantica, poliziesca, d'appendice o *pulp*, integrati da altri provenienti dall'ambito cinematografico (Prada 2006: 10). Il romanticismo che permea *LT* invece, come segnala lo scrittore riportando un passo tratto da Julien Gracq (*Ibidem*), riguarda soprattutto le atmosfere opprimenti e goticheggianti desunte da Ann Radcliffe, Horace Walpole ed Edgar Allan Poe. È sufficiente leggere l'*incipit* del romanzo per ritrovare l'incedere angoscioso – si notino l'utilizzo dell'anafora e i riferimenti alla morte – della prosa dell'autore di *The fall of the house of Usher*⁶⁷.

L'ambiente cittadino è invece ricreato applicando al contesto urbano l'estetica del sublime orrorifico⁶⁸: la neve e la pioggia trasformano la città in un sudario d'acqua e oscurità profanato solo dal tenue baluginare di qualche sporadica luce lontana, la nebbia assottiglia edifici e persone in ruderi o fantasmi. Anche gli interni, nella maggior parte dei casi, sono avvolti dalla penombra e trasmettono un senso di claustrofobia; in essi sembra filtrare il respiro di Venezia, un alito aspro di putrefazione. Sono tane in cui rifugiarsi, ma offrono un senso di freddo viscido, come un lenzuolo bagnato che

⁶⁷ «Es difícil y obscuro soslayar la mirada de un hombre que se desangra hasta morir [...]. Es difícil y laborioso asistir a la agonía de un hombre anónimo [...]. Es difícil y desazonante contemplar cómo se desangra un hombre [...]. Es difícil e ingrato presenciar el derramamiento de una sangre que se escapa del pecho.» (Prada 2006: 11).

⁶⁸ Secondo quanto affermato dall'autore, la Venezia del libro corrisponde alla Venezia reale vista durante un viaggio: «Fui a Venecia a documentar bien el libro [...]. Vi Venecia nevada, sin apenas turistas; era una Venecia que verdaderamente luego asumió un protagonismo absoluto en la novela.» (Astorga 2003b).

aderisce al corpo⁶⁹. Gli ambienti si prestano poi a divenire scenari adatti al deambulare dinoccolato di un ispettore di polizia alle prese con la propria malinconia e un caso di omicidio da risolvere. L'uccisione di Valenzin e la misteriosa identità dell'assassino situano il lettore all'interno dello schema del romanzo giallo, sebbene in questo caso, come si vedrà oltre, sarebbe forse meglio ricorrere al termine *noir*. Nicolussi è l'archetipo perfetto del detective: è burbero, ha un aspetto poco rassicurante⁷⁰, osserva il mondo con uno sguardo cinico e amareggiato, si muove con destrezza tra le insidie del proprio lavoro ma è incapace di affrontare le responsabilità della vita⁷¹, ha un'intelligenza acuta che preferisce non far trasparire, arriva sempre al momento opportuno e durante la sua carriera non ha esitato a compiere qualche atto illegale (Prada 2006: 219-220), la qual cosa rende meno limpida la sua figura, dotandola di un'aura ribelle che lo degrada e nobilita al tempo stesso poiché dimostra la sua fede in una giustizia personale, disposta a scavalcare gli ostacoli della burocrazia pur di non contraddire la propria coscienza. Accanto a Nicolussi vi è Dina Cusmano, una donna che riassume in sé varie caratteristiche dei personaggi femminili delle storie poliziesche: la sua bellezza sta già declinando, ma ciò non le impedisce di esercitare sugli uomini un fascino perverso, accresciuto dal suo modo di vestirsi, dalle sue movenze e dal fatto di avere avuto il coraggio di uccidere l'ex marito dopo anni di maltrattamenti. A portare all'estremo questi tratti sarà Giovanna Zanon, vera cacciatrice di uomini⁷² dalle maniere suadenti di mantide religiosa e dalla lingua viperina. Sua spalla ideale sarà invece Taddeo Rosso, emblema del marito facoltoso tradito e umiliato dalla moglie⁷³.

⁶⁹ «A medida que la escalera ascendía hasta la buhardilla, la luz iba decreciendo hasta adquirir una calidad acuaria, como si nos estuviésemos adentrando en una gruta tapizada de algas. Era una luz verdorosa, de consistencia casi anfibia, que se masticaba y hacía jadear.» (Prada 2006: 149).

⁷⁰ «era un hombre erosionado por las vigiliás, con una barba facinerosa que le abarrotaba las mejillas y el mentón y se despeñaba por el cuello. Frente a la barba, la calvicie que arrasaba todo su cráneo, con excepción de las sienes y el cogote, no pasaba inadvertida, al igual que sus labios, cuarteados y resecos y sin otro brillo que el concedido por el ascua de un cigarrillo [...], en contraste con unos ojos vivaces.» (Prada 2006: 36-37).

⁷¹ «—¿Cómo quiere que no me torture? —Nicolussi me respondía introduciendo nuevas preguntas—. Durante más de cinco años he tenido que convivir con la misma certeza: amo a una mujer, pero mi amor está prohibido. Tendría que escapar de esta ciudad miserable.» (Prada 2006: 221).

⁷² «Las uñas de Giovanna Zanon quizá fuesen afiladas, pero no pude determinarlo, porque estaban enfundadas [...] en unos guantes [...]. Sus dientes [...] conservaban cierta amenaza carnívora cuando los mostraba levemente bajo la sonrisa.» (Prada 2006: 123).

⁷³ «Apareció un hombre de constitución endeble y rostro como de gárgola, muy atildadamente inepto; tuvo que agacharse al entrar en el gabinete para no tropezar con los cuernos en el dintel. Sonreía a mansalva con esa seguridad dentífrica que sólo tienen los recaderos y los botones.» (Prada 2006: 136).

Ad allontanare *LT* dal solco tracciato dalla tradizione del romanzo giallo vi è, secondo Higuero (2003: 192), l'incapacità di Nicolussi nel risolvere l'enigma, lasciando che sia il protagonista a ricomporre il rompicapo. A ciò andrebbe inoltre aggiunto il ruolo peculiare di Ballesteros poiché in quanto narratario, oltre che narratore, ascolta e rielabora le dichiarazioni degli altri personaggi, accollandosi quindi un compito che, in teoria, toccherebbe all'ispettore (183). Anche per Lenquette (2003: 227) vi è un tentativo da parte dell'autore di aggiungere un dettaglio che sfugga alle strette maglie della *detective-story*: il poliziotto si affranca dalla rigidità dello stereotipo grazie all'amore nei confronti di Dina, un sentimento nobile che lo riscatta dagli errori del passato. A nostro avviso invece, Prada rimane molto fedele ai canoni del genere poliziesco. Non è così insolito che il protagonista, pur non appartenendo alle forze dell'ordine, ne svolga le funzioni raccogliendo indizi o scovando il colpevole: si potrebbero citare, all'interno di una ristretta cerchia di esempi classici, Sherlock Holmes o Auguste Dupin, due cittadini qualsiasi che, per merito delle loro capacità logico-deduttive, rimpiazzano e surclassano i rappresentanti della legge. Per quanto riguarda il mancato castigo dell'assassino nelle pagine conclusive del libro, la scelta adottata dallo scrittore è assimilabile alla risoluzione tipica del *noir*, in cui si viene a capo del mistero senza però ricomporre l'ordine alterato all'inizio del testo poiché, di norma, il detective si limita a svelare l'identità e il movente dell'omicida, rinunciando a qualsiasi condanna morale e abbandonando la scena con un'amara riflessione o un gesto sconsolato. Le stesse considerazioni valgono per la relazione clandestina tra Nicolussi e Dina, dal momento che nell'ambito letterario è frequentissimo imbattersi in investigatori dalla vita sentimentale anomala, marcata da un senso di malinconica precarietà che li costringe a dibattersi tra tenerezza e incostanza emotiva. Nel caso dell'ispettore creato da Prada, a distinguerlo dai suoi omologhi potrebbe essere il coronamento della sua passione che dà adito a un finale felice, a cui però fa da contrappeso la disillusione sofferta dal narratore.

L'intrecciarsi di queste due storie d'amore, dagli esiti opposti, permette di abbandonare il genere poliziesco per addentrarsi nei meandri del *feuilleton*, una modalità di scrittura in cui vengono accentuati il rapido succedersi degli avvenimenti e la violenza straziante degli affetti⁷⁴. Prada sfrutta meccanismi già messi a punto in opere anteriori: Ballesteros e Gabetti si conten-

⁷⁴ Prada (2006: 10), definendo *La tempestad* una «novela desaforada, romántica en la muy extensa significación del término», probabilmente si riferisce proprio alla smodatezza degli slanci possessivi o amorosi presenti nel testo. Anche Peinado (1998: 45) sottolinea la presenza di un romanticismo 'volgare' che si trasforma in effettismo: «Hay, por supuesto, un romanticismo que acata la ortodoxia de su tradición literaria [...]. Pero sobre todo hay un espacio para otro romanticismo más laxo, aquel que trueca emoción por ternurismo, que no pretende 'mover el ánimo' [...], sino sólo satisfacer la fibra más sensible.»

dono Chiara così come Navales in *LMDH* aveva provato a conquistare Teresa sfidando Gálvez. I personaggi posti in scena si assomigliano più di quanto possa sembrare a prima vista poiché Alejandro e Fernando sono entrambi giovani e rappresentano due tipologie di creatori frustrati (Guerrero Ruiz-Percival 2003: 172-173), ansiosi di scontrarsi e confrontarsi con individui più maturi che ammirano e al contempo guardano con boriosa superiorità. Sia in *LMDH* che in *LT* il conflitto invade il campo dei sentimenti e ravviva l'impulso sessuale: il protagonista cerca di affermare la propria teoria riguardo al quadro di Giorgione al cospetto del direttore dell'Accademia per dimostrare la sua supremazia intellettuale e ne approfitta per intercalarvi allusioni piuttosto esplicite ai rapporti devianti che potrebbero sussistere tra padre e figlia (Prada 2006: 167). La stessa Chiara ricorre poi a oscure immagini da romanzo d'appendice per ribattere sprezzante le insinuazioni del protagonista⁷⁵.

La figlia di Gabetti ricalca il modello dell'eroina da *feuilleton* – un po' come Teresa in *LMDH* –: è orfana, viene osteggiata e disprezzata dalla matrigna, e occupa il vertice di due triangoli tragici, uno formato dal genitore e da Ballesteros, l'altro composto da Valenzin e da Gilberto. Chiara provoca attorno a sé passioni irrazionali che la trasfigurano in un essere sublime da adorare e idealizzare⁷⁶, trovandosi così nel bel mezzo di un turbinio di emozioni contrastanti che rendono scostante la sua condotta e la irrigidiscono in una freddezza che si scioglie solo a contatto con le grandi opere dei pittori del passato. Non è un caso che il narratore riporti alcune sue frasi in cui affiora la decisione, venata d'amarezza, di difendere Venezia fino all'ultimo, quasi come un *genius loci* della laguna⁷⁷. La ragazza inoltre si rivela capace di tremendi sacrifici che la spingono ad accantonare la propria esistenza in favore dell'essere amato, pur sapendo che da questi non sarà ricambiata⁷⁸. Le sue sventure però non si risolvono solo in un amore sterile, ma la obbligano a dover scegliere tra la riconoscenza nei confronti del padre adottivo e l'irrazionale attrazione verso l'uomo di cui si era innamorata. Chiara dimostra la sua fermezza premendo il grilletto della pistola puntata contro Fabio, recidendo il nodo che la legava a lui per salvare Gabetti dal dolore di veder

⁷⁵ «-¿Y el niño? ¿Quién sería el niño? ¿Un hijo incestuoso que guardamos en la mazmorra del castillo?» (Prada 2006: 150).

⁷⁶ «Fabio [...] empezó a profesarme una devoción morbosa y acaparadora, me convirtió en algo así como un objeto de idolatría. -Aquí, inevitablemente, me ruboricé, porque yo también había cedido a esa tentación-» (Prada 2006: 156).

⁷⁷ «Algún día dejaremos de ser una ciudad para ser un cementerio submarino, con palacios como mausoleos y grandes plazas para que paseen los muertos, pero nuestro deber es permanecer aquí hasta que sobrevenga el cataclismo, nuestro deber es morir con la ciudad que nos eligió para el sacrificio.» (Prada 2006: 72).

⁷⁸ «-Creo que desde niña amé a Fabio [...]: lo amé sin esperanza y en secreto, porque sabía que ese amor no sería nunca correspondido, sabía que Fabio estaba inmunizado frente al sentimiento.» (Prada 2006: 155-156).

rubato un quadro che, in qualche modo, era specchio delle loro vite, delle loro convinzioni morali ed estetiche⁷⁹.

Non sorprende dunque che l'ignaro Ballesteros, in soli quattro giorni⁸⁰, venga sopraffatto dallo straripare dei canali e delle passioni. Nella trama non vi sono punti morti, se non un paio di dispute intorno all'arte, qualche scorcio d'interni o esterni che però contribuisce, come si è visto, a propiziare il clima lugubre e accattivante del libro. Il *tour de force* a cui è sottoposto Alejandro innesca in lui un'alterazione della sua *forma mentis* che lo porta ad abbracciare la 'religione del sentimento' propugnata dalla famiglia Gabetti. Si è di fronte dunque a un romanzo di formazione, sebbene qui avvenga qualcosa di simile a quanto accade in *LPN* di Bonilla: sia Froissard Calderón che Ballesteros comprendono di aver raggiunto uno stadio di maggiore consapevolezza, eppure entrambi si abbandonano alla meschinità della routine, preferendo conservare le loro scoperte come oggetti preziosi da osservare in solitudine per riscattare un passato che sembra essere l'unico tempo possibile⁸¹.

In questo accelerato *bildungsroman* il narratore non è solo, ma può contare sull'aiuto di una figura, Vittorio Tedeschi, che richiama alla mente sia il *gracioso* delle commedie del *Siglo de Oro*, sia l'aiutante classico dei romanzi d'appendice, connotato da un aspetto sudicio, criminale e grossolano che contrasta con il suo buon cuore e l'inclinazione benevola nei confronti dello sventurato eroe (Prada 2006: 53). Tedeschi è poi il protagonista di un'inverosimile immersione notturna in un torbido canale veneziano alla ricerca dell'anello di Valenzin (183). Si tratta di un'ovvia licenza, possibile solo grazie alla straordinarietà intrinseca del *feuilleton*, che offre il destro per risolvere una necessità imposta dalla trama. A scompigliare l'andamento tradizionale di questo tipo di narrazione, in cui fatti eccezionali si intrecciano con precisione meccanica, vi è solo l'amore infelice di Ballesteros per la figlia di Gabetti: Prada crea così un gioco di specchi in cui le relazioni di coppia – Alejandro/Chiara e Nicolussi/Dina – vengono articolate secondo una struttura a chiasmo con i rispettivi generi letterari di appartenenza.

⁷⁹ «Pero te quedaste por lealtad a Gabetti –dije. –A él y a todo lo que él significa, quizá por lealtad a una idea, aunque te parezca estúpido. Mi sitio está aquí, al lado de Gilberto, rodeada de las cosas que él ama.» (Prada 2006: 315).

⁸⁰ I giorni in realtà si riducono quasi a tre poiché il protagonista dorme venti ore filate dopo l'interrogatorio in commissariato: vid. Prada 2006: 88. Prada cerca di 'rallentare' il tempo della storia inserendo ripetutamente, con poche variazioni, la seguente frase: «Venecia suspende los acontecimientos y ralentiza el tiempo, lo estanca y convierte en una sustancia pastosa como los sueños» (80). L'immagine è tratta, come specifica l'autore nell'epigrafe del libro, da André Pieyre de Mandiargues.

⁸¹ «A veces [...] me pregunto qué sería de mí si me faltase ese consuelo y esa condena. [...] encuentro en seguida la respuesta: sería un animal que no se comprende a sí mismo, atrapado entre un presente mostrenco y un futuro que no existe. Así por lo menos, tengo un pasado, y lo rememoro, y lo habito.» (Prada 2006: 326).

A rivestire di una patina di modernità e a complicare il *pastiche* di *LT*, intervengono anche la letteratura *pulp* e alcuni espedienti propri dei film definiti dall'autore «de bajo presupuesto» (10). Giovanna Zanon, ad esempio, con il suo repertorio di moine da *femme fatal*, risponde all'immagine della donna spietata che prova a stritolare tra le sue spire il rappresentante del bene. I due sgherri di Sansoni appartengono allo stesso universo di sceneggiature d'azione e il loro datore di lavoro, con i suoi modi da ricco *parvenu*, non è da meno (275). La festa di carnevale allestita da Taddeo Rosso è il fondale perfetto in cui far convergere questi personaggi⁸², un ambiente pacchiano in cui sesso e droga pungolano gli istinti bestiali degli invitati. Lo sfarzo del salone (263) è il giusto complemento delle cupe atmosfere gotiche esterne e il contrasto che viene a crearsi rimanda al gusto per gli scenari di un certo cinema di serie B, così come alcuni passaggi successivi del romanzo mostrano un'evidente affinità con sequenze cinematografiche – l'intervento all'ultimo secondo di Nicolussi per trarre in salvo Ballesteros nelle battute finali è emblematico (280) –.

Prada, dunque, non solo ricorre alla fusione di modalità narrative popolari, ma ne sfrutta al massimo le regole invalse, andando incontro alle aspettative di un qualsiasi lettore medio che, in *LT*, può soddisfare le proprie necessità di intrattenimento lasciandosi conquistare dalle descrizioni di una Venezia goticeggiante – stereotipo piuttosto diffuso nell'immaginario comune⁸³ – e da una trama sospinta dal puntuale apporto di ogni genere letterario che, come una ruota dentata, aziona gli ingranaggi consentendo il progredire della storia (Peinado 1998: 45). Guerrero Ruiz e Percival (2003: 171) ravvisano in questo assiduo rispetto dei *clichés* un'intenzione parodica e anche l'autore ha accennato alla leggerezza del tocco impiegato, rivendendo però inquietudini personali che escludono un approccio meramente sarcastico o demistificatorio⁸⁴. Prada, in effetti, affronta in maniera seria le problematiche relative alla ricezione di un'opera d'arte e restituisce sulla pagina le proprie convinzioni estetiche⁸⁵. Questo atteggiamento appas-

⁸² Lenquette ne dà una lettura in chiave, basandosi sui personaggi della commedia dell'arte. Vid. Lenquette 2003: 242-243.

⁸³ López de Abiada e López Bernasocchi vedono invece nelle descrizioni gotiche di Venezia un elemento innovatore che, a nostro giudizio, appare ingiustificato poiché l'idea di una città decadente risponde all'altro archetipo veneziano, contrapposto a quello sentimentale preso in considerazione dai due studiosi: vid. López de Abiada-López Bernasocchi 2003: 347.

⁸⁴ «*La tempestad* surgió porque después de acabar *Las máscaras del héroe* [...] me apetecía escribir una novela más leve, que fuese una especie de homenaje y parodia del género policíaco, pero colando de contrabando algunas preocupaciones más. [...] la escribí a gusto porque en ella jugué un poco con los estereotipos del género, pero intentándole dar una impronta personal.» (Astorga 2003b).

⁸⁵ «P:—¿Por qué se trasladó al mundo del arte? R:—Porque la pintura es una de mis pasiones ocultas. Y, en el caso de la novela, aplico mi criterio: un cuadro que requiere explicación inte-

sionato e irrazionale, a prima vista in controtendenza rispetto alla società contemporanea, riflette una lettura piuttosto diffusa dell'ideale romantico che esalta le straordinarie capacità compositive e contemplative del genio (Kunz 1999: 182). Così, persino la chiave di volta concettuale del libro risulta appetibile per un gran numero di lettori, soprattutto se alla forza travolgente dell'impeto artistico, viene accostata una concezione 'classica' della scrittura⁸⁶. L'autore poi, tira a lucido le norme che reggono le convenzioni di ogni genere ricorrendo a un lessico scoppiettante: lungi ancora dal prendere in considerazione la necessità di depurare lo stile, dà fondo al proprio barocchismo, incastonando in una sintassi sinuosa il ritornello ipnotico dell'anafora (García Jambrina 1999: 175), la stoccata dell'aggettivo, il dinamismo della prosopopea e lo sfavillio della metafora o della similitudine. In un meticoloso studio tassonomico, López de Abiada e López Bernasocchi (2003: 246-351) sottolineano il virtuosismo della prosa dell'autore di *LT* individuando ben venticinque campi semantici⁸⁷ che, simili a scatole di un illusionista, servono a Prada per estrarre metafore e similitudini. Lo scrittore conferma in questo modo la sua indubbia abilità linguistica; l'artiglieria verbale dispiegata però non basta a coprire con il suo strepito manovre che vorrebbero riprodurre una battaglia ma che si risolvono in una semplice simulazione. Il volume prova a far presa sul lettore, come si è visto, con espedienti rodati e potenzialmente molto spendibili a livello commerciale, si può quindi affermare che *LT* riunisse in sé fin dall'inizio tutte le componenti necessarie per entrare nel novero dei libri premiati dalla casa editrice Planeta.

In questa sezione si è insistito sulla deriva di Prada verso una letteratura di più ampio consumo poiché, quando si discosterà dalla rivisitazione critico-letteraria di un autore o di un'epoca per abbracciare mondi assolutamente fittizi, la sua scrittura poggerà sempre sulla base del *feuilleton*, un'ossatura che gli permette di combinare con disinvoltura i soliti triangoli sentimentali e su cui è facile innestare variazioni derivanti da altri generi, senza dimenticare poi che il romanzo d'appendice offre la possibilità di far danzare la penna al ritmo di una grande varietà di registri e di confrontarsi con drammi o digressioni descrittive in cui un buon prosatore può sfoggiare le sue doti di giocoliere.

lectual no vale. Tiene que emocionar a primera vista. [...] En *La tempestad* hay una defensa de la pasión frente a la idea.» (Massot 1997: 45).

⁸⁶ «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 los 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.» (Kunz 1999: 186).

⁸⁷ Vale la pena porre in risalto, sia perché è una costante nell'opera pradiana sia perché prelude a sviluppi futuri dell'ideologia dell'autore, che tra i campi semantici maggiormente sfruttati vi è quello legato all'ambito della religione: vid. López de Abiada-López Bernasocchi 2003: 312-319.

7.5. LA VIDA INVISIBLE (2003):

I LABIRINTI SEGRETI DEL RIMORSO

In *LVI* Prada torna a confrontarsi esclusivamente con personaggi di carta e, soprattutto, decide di misurare le proprie forze di narratore dalla scrittura ‘anacronistica’ – sia per le tematiche affrontate sia per lo stile ricercato – con una contemporaneità dolente, sconvolta dall’attentato dell’11 settembre 2001 alle Twin Towers newyorkesi. Il risultato è un testo polimorfo in cui converge l’intera produzione pradiana dando vita a dissonanze improvvise e insospettabili armonie. Il *fil rouge* teso a reggere l’inerzia dello scritto è un profondo afflato religioso (Pouchet 2006: 82) che sorge dalla volontà di sondare i labirinti del rimorso⁸⁸.

Alejandro Losada, uno scrittore che riassume in sé vari tratti biografici di Prada⁸⁹, viene convinto dall’amatissima fidanzata Laura ad accettare l’invito a tenere una conferenza a Chicago. Sull’aereo si imbatte in Elena Salvador⁹⁰, un’ammiratrice con cui intavola una breve chiacchierata. La ragazza gli confessa che ha intenzione di trascorrere qualche giorno nella metropoli americana in attesa del volo che la condurrà a Vancouver dal fidanzato, un violinista all’oscuro del suo arrivo imminente. Giunti a destinazione, i due si perdono di vista e Losada si abbandona a interminabili peripli solitari tra i grattacieli della città del vento alla ricerca di un argomento per un nuovo romanzo. Tra le strade affollate del centro e i vialetti desolati della periferia però, trova soltanto individui impauriti dal recente attentato alle Torri Gemelle, controllati da una polizia ancor più spaventata e diffidente. Le lunghe passeggiate non impediscono ad Alejandro di ripensare a Elena, decide così di chiamarla alla pensione in cui alloggia, ma, all’altro capo del telefono, risponde solo una voce rotta dai singhiozzi che ripete il nome di un fidanzato svanito nel nulla. Turbato dalla reazione della giovane, il protagonista-narratore si propone di dimenticare ogni cosa, preoccupandosi soltanto dell’imminente conferenza. L’incontro letterario risulta però disa-

⁸⁸ «P: La culpa está muy presente en el libro. [...] R: Sí. Creo que la culpa no es nada tenebrosa, que es un sentimiento fecundo. [...] Tendemos a adormecer la conciencia e intentamos convencernos de que la culpa es estéril. Pero el sentimiento de culpa nos puede hacer mejores.» (López-Vega 2003).

⁸⁹ «No soy una persona célebre, aunque a veces mi rostro lo divulguen los periódicos, sobre todo los suplementos literarios, para ensañarse con mis novelas.» (Prada 2007b: 31). «Ese mismo estado ya lo había atisbado en mis caminatas por Madrid cuando, recién llegado de mi ciudad levítica, aún podía considerarme un forastero en aquel laberinto de infinitos pasos.» (67). «Mi libro de relatos [...] Está claro que Alejandro [...] aún estaba un poco verde, pero se muestra la mar de divertido y ocurrente; también un poco bruto, la verdad: no deja títere con cabeza.» (454).

⁹⁰ Il cognome ha un valore simbolico, Elena ‘salverà’ Alejandro dall’indifferenza nei confronti del prossimo, facendogli scoprire un mondo di miseria e amore: «Bismili nos perseguía, ajetreado por su inclemente baile de San Vito. –Elena decir que era promesa, así salvaría hombre que amaba.» (Prada 2007b: 537).

stroso e tra un pubblico di noiosi iberisti in pensione, l'unico individuo in grado di spezzare la monotonia è un uomo robusto sui cinquant'anni, con una zazzera bionda e il volto attraversato da una spaconaggine che ricalca quella dell'attore Rutger Hauer. Il sosia del replicante di *Blade Runner*, terminato il convegno, avvicina il protagonista e gli rivela di essere in possesso di parecchie informazioni riguardo a Fanny Riffel⁹¹, una *pin up* degli anni '50 misteriosamente scomparsa, su cui Losada, in gioventù, aveva scritto un articolo elogiativo. Accantonata ogni resistenza, Alejandro cede alla testardaggine del corpulento interlocutore. Tom Chambers, questo è il nome del cinquantenne, porta lo scrittore all'ospizio di Evaston, una cittadina poco lontana da Chicago, dove gli mostra un'anziana Fanny ormai sfiorata da una demenza senile che le lava lo sguardo e la memoria.

Chambers narra com'è entrato in contatto con la *pin up*: quando era un ragazzino aveva abusato psicologicamente della donna con telefonate anonime dopo che questa aveva abbandonato il mondo delle riviste patinate e dei filmati erotici per entrare in una comunità religiosa, e in seguito, una volta che la psiche di Fanny era crollata e lui aveva varcato la soglia dell'adolescenza, si era impietosito di lei e aveva interrotto le chiamate. L'esperienza della guerra del Vietnam e la lunga prigionia in un villaggio controllato dai vietcong, affileranno nell'animo di Chambers la lama del rimorso e così, liberato dai commilitoni e tornato negli Stati Uniti, prova in tutti i modi a rintracciare la vittima dei suoi supplizi: troverà Fanny in un manicomio, devastata dalla pazzia. L'ex soldato si fa assumere in qualità di infermiere e dedica il resto della sua vita a lei, in un disperato tentativo di espiare le vecchie colpe, aiutandola a guarire con il balsamo di parole amorevoli che la invitano a ripercorrere la sua vita, mentre un registratore cattura le terribili confessioni di quella che un tempo era stata la *pin up* più desiderata dagli americani. Tom ha catalogato le registrazioni e ha raccolto tutto ciò che riguarda Fanny nella speranza di poter scovare qualcuno disposto a raccontare quella storia. Losada accetta la proposta e si presenta all'aeroporto con varie scatole stipate di riviste, cassette e filmati.

Nel dedalo di corridoi dell'edificio, il caso riunisce il protagonista ed Elena: i voli per Madrid sono stati cancellati e dovranno passare una notte in albergo, in attesa che venga riaperta la tratta. Nella squallida camera dell'hotel, lo scrittore cede al fascino remissivo della giovane, ma quando il tradimento nei confronti di Laura sta per essere consumato, i due vengono interrotti da una telefonata della compagnia aerea che annuncia loro il ripristino del collegamento Chicago-Madrid. Tornati in Spagna, ognuno riprende il filo della propria esistenza: Elena rientra a Valencia, dove continua a impartire lezio-

⁹¹ Il modello a cui si ispira Prada, come sottolinea Alonso, è Bettie Page: vid. Alonso 2003: 73. La passione per la *pin up* è confermata anche dall'articolo di Luna (1998: 120-121).

ni di musica, Alejandro viene invece travolto dai preparativi delle nozze con Laura e dalla voce spezzata di Fanny che snocciola la sua biografia. Mentre i ricordi della *pin up* scivolano, giorno dopo giorno, sul nastro di una cassetta riportando alla luce le macerie del passato, il protagonista inizia a ricevere varie lettere da Elena Salvador, dettate da una passione patologica⁹². Infine, durante un programma radiofonico che Alejandro sta ascoltando accidentalmente, la ragazza sostiene di essere incinta di due mesi e che il bambino è frutto del loro amore – cosa del tutto inverosimile dato che l'incontro fra i due era più recente e in quell'occasione non era accaduto nulla –.

Sconvolto dalle rivelazioni della donna, il narratore viene attanagliato da un asfissiante senso di colpa che prova a reprimere, ma così facendo incrina il suo rapporto con Laura. Nel frattempo, Elena si reca a Madrid alla ricerca dell'amato e, tempestando di domande i frequentatori abituali dei circoli letterari, si imbatte in Bruno Boavista, pachidermico ed erudito amico di Losada dal cuore d'oro e dalla battuta fulminante. L'uomo tenterà di prendersi cura dell'ormai ex maestra di musica e terrà informato Alejandro riguardo al suo stato di salute e alle sue mosse. Elena però è un fiume in piena che ha rotto gli argini della sanità mentale. Questa storia di amore e disperazione emerge infine dalle torbide acque del segreto in cui il protagonista l'aveva sommersa: la futura moglie dello scrittore, impiegata presso la Biblioteca Nacional di Madrid, incuriosita dalle frequenti richieste di libri del promesso sposo da parte di un utente, decide di sondare il motivo di tale interesse; scopre così il delirio di Elena e l'adulterio frustrato. Losada viene spronato dalla fidanzata a rintracciare la ragazza incinta e a occuparsi di lei. Il protagonista si avvarrà dell'aiuto di Boavista e di padre Gonzalo, un frate energico e dai modi spicci, per intraprendere una discesa negli inferi della società contemporanea. Tra la popolazione di questi paesaggi desolati, esseri dalle vite rese invisibili dall'indifferenza del prossimo⁹³, regala il proprio corpo Elena, infliggendosi un martirio volontario con la convinzione che solo grazie a un sacrificio estremo potrà attrarre a sé l'amato. In effetti, Alejandro e Bruno, guidati da un metaforico «hilo del amor» – espressione impiegata dalla ragazza a mo' di litania laica –, riescono a dipanare la matassa dei suoi passi nei labirinti della sofferenza, riscattandola dalle grinfie di un ex colonnello rumeno che gestisce il *racket* della prostituzione madrileña. Elena viene ricoverata in ospedale e, sebbene sia ridotta un ammasso di pelle e ossa, dà alla luce un bambino sano e riprende a poco a poco le forze.

⁹² Lo spunto è reale: vid. Astorga 2003b.

⁹³ Secondo Díaz Navarro (2005: 214), questo sarebbe uno dei due significati impliciti nel titolo del romanzo: «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 [...]. 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.»

Il protagonista, vinto dalla caparbia della giovane, sente crescere un amore commosso per lei e per quel neonato che, pur non essendo suo figlio, ha, inspiegabilmente, due occhi marroni e pensosi uguali ai suoi.

7.5.1. IL MONDO È UN PALINSESTO DI INFINITE SCRITTURE

Se *C* era stata la scaturigine del mondo di Prada, *LVI* può essere considerata una specie di *summa* in cui i filoni dell'indagine letteraria pradiana convergono (Gimferrer 2004). L'intero libro poggia sulla contrapposizione tra bene e male⁹⁴, in un tentativo, realista – per la prospettiva adottata – e al tempo stesso idealista – per il manicheismo ostentato –, di distinguere in maniera netta gli aspetti oscuri dell'esistenza da una bontà d'animo che può sorgere dalla *pietas* o da un sincero pentimento (Pouchet 2006: 83). Prada per costruire il proprio universo narrativo, tra le cui volute sonda le ramificazioni del Male, rispetta l'impostazione di un romanzo 'a tesi' e ricorre a un *collage* letterario di generi, temi, atmosfere, situazioni, composto da frammenti di sue opere precedenti che si prestano a essere utilizzati come materiale suscettibile di venire piegato senza difficoltà ai suoi intenti⁹⁵.

Oltre agli echi letterari, affiorano anche rimandi all'immaginario cinematografico e alla sfera dei *media*. Prada recupera l'immediatezza filmica, già utilizzata in *LT*, per sciogliere rapidamente alcuni nodi narrativi. Un esempio chiarissimo è offerto dalla sintetica rievocazione della cattura di Chambers in Vietnam, dove in poche righe si susseguono fotogrammi che appaiono familiari a chiunque abbia visto un lungometraggio bellico ambientato nella giungla vietnamita (Prada 2007b: 131-132). Anche il finale di *LVI* rispetta *clichés* divenuti tali grazie alla loro reiterazione sul grande schermo: l'eroe e il suo aiutante si cacciano nei pasticci con un piano temerario per salvare una ragazza tenuta prigioniera da spietati criminali e, quando ormai tutto sembra volgere al peggio, l'arrivo tempestivo della polizia trae d'impaccio i protagonisti e assicura l'*happy end*. Nelle battute conclusive lo scrittore pare rendersi conto dell'allestimento hollywoodiano della scena allorché inserisce un inciso ironico: «ellos [los policías] también parecían representar una coreografía mil veces ensayada» (624). Nel volume appare poi, per la prima volta all'interno dell'opera pradiana, il televisore: si tratta di un mezzo che permette di situare cronologicamente i fatti narrati, ma la contemporaneità viene stigmatizzata attraverso la messa in onda di immagini terribili,

⁹⁴ I riferimenti alla lotta tra Dio e il demonio sono continui. Vid. Prada 2007b: 278, 281-284, 287-290, 323, 327, 335, 337-338, 349-350, 359, 363, 403, 405, 410, 413-416, 418, 421-425, 427, 429, 431, 439, 478-479, 480-481, ecc.

⁹⁵ In questa sede ci limiteremo ad analizzare principalmente il discorso intertestuale e la fusione di generi distinti, mentre per un approfondimento riguardo all'autoreferenzialità pradiana in *LVI* ed *ESV* rimandiamo al seguente articolo: Cattaneo 2011.

prove inconfutabili di una società alla deriva, in preda alla follia e vittima di un odio che si alimenta da sé. L'attentato alle Twin Towers, con il suo tragico orrore di fumo, calcinacci e vite spezzate nel vento, campeggia nelle pagine iniziali come un monito per il XXI secolo che a malapena ha avuto il tempo di affacciarsi sul palcoscenico della Storia. Più oltre viene invece riferito l'omicidio di John Fitzgerald Kennedy, con un movimento millimetrico della penna che ricalca una ripresa girata a camera lenta, scandito da una parsimonia che mira ad accrescere la portata del gesto⁹⁶.

Il piccolo schermo invita anche alla riflessione giornalistica, ambito di scrittura congeniale a Prada e da lui coltivato con continuità, che tende ad assumere la capziosità dell'elzeviro redatto da un opinionista. È ciò che avviene quando il narratore trascrive le impressioni causategli dalla biografia di John Walker Lindh – un cittadino americano che si era convertito all'Islam e aveva aderito alla lotta armata talebana – trasmessa nel corso di un notiziario televisivo⁹⁷. È però interessante notare come la prospettiva del narratore cambi allorché il punto di vista non è più quello di un essere superiore al guerrigliero, bensì di parità, di immedesimazione – questo atteggiamento è frutto della consapevolezza da parte del protagonista della propria condotta autodistruttiva alla ricerca di un atto espiatorio –, e si cristallizza in un racconto dove l'obiettività che dovrebbe contraddistinguere lo sguardo del giornalista diviene leva per ottenere l'effetto contrario⁹⁸. Allo stesso meccanismo, oliato da un tono «neutral, de crónica periodística» – tradito soltanto da un linguaggio a volte troppo barocco (Senabre 2003) –, ricorre Prada quando traccia le coordinate della povertà e della miseria entro cui si

⁹⁶ «En la pantalla se repetía una y otra vez la filmación del magnicidio de Dallas [...]. El primer disparo abrevaba en su garganta y lo proyectaba sobre el respaldo del asiento [...]. La segunda bala, disparada en dirección contraria, se incrustaba en su espalda y lo propulsaba hacia delante como a un muñeco de pimpampum [...]. Había una tercera bala que erraba su objetivo y alcanzaba a uno de los guardaespaldas del presidente [...]. Y, ya por último, una cuarta que perforaba la sien del presidente, atravesaba su cráneo y reventaba su coronilla, su masa encefálica y las esquilas de sus huesos convertidas en un confeti caliente.» (Prada 2007b: 400-401).

⁹⁷ Prada traccia un ritratto demoniaco di John Walker Lindh utilizzando un linguaggio sprezzante, suggerendo una sottile corrispondenza tra il numero dei versetti del Corano e le legioni di angeli caduti agli ordini di Satana: «John Walker Lindh les expuso a ambos su deseo de marcharse a Yemen, donde se impartían infalibles reglas nemotécnicas para aprenderse de una tacada los 6.666 versículos del Corán». (Prada 2007b: 56). «Satanás y Lucifer y Belial, Belcebú y Asmodeo y Samael, [...] y así hasta completar 6.666 legiones de 6.666 ángeles caídos cada una.» (323).

⁹⁸ «Mi fruslería versó sobre la epopeya interior de John Walker Lindh, el talibán americano, con quien seguía encontrando raros motivos de hermandad [...]. Para ejecutar este relato [...] adopté un tono distanciado y neutral, de crónica periodística [...]. Entreveradas secretamente en esa trama expositiva, deslicé de matute [...] una serie de pasajes introspectivos, cada vez más luminosos y arrobados, a medida que las penalidades sufridas por el protagonista devenían más atroces, a medida que los episodios de su calvario se iban haciendo más tortuosos.» (Prada 2007b: 464-465).

muovono Losada e Boavista nel tentativo di ritrovare Elena, punti cardinali dell'indigenza che demarcano un territorio metaforico in cui un campionario di individui spettrali si aggira, condannato a dimenarsi in una Madrid ridotta a girone infernale dall'indifferenza dei suoi abitanti. Il piglio tipico del *reportage* è palese fin dalle prime battute (Prada 2007b: 305).

Prada però, in *LVI* non si dedica solo ad amalgamare vari generi tra loro, ma si premura anche di tessere parallelismi interni affinché lo scritto acquisti una fisionomia solida e unitaria. Si è di fronte a un romanzo dall'impostazione classica (Díaz Navarro 2005: 214) – con un protagonista che narra episodi chiave della propria vita dalla distanza del presente⁹⁹ – in cui però convivono due storie che richiedono una lettura comune perché, pur svolgendosi in epoche diverse, si sorreggono e completano a vicenda. Per evidenziare questa interdipendenza Prada ricorre, come nota Senabre (2003), ad accorgimenti particolari: da un lato suggerisce corrispondenze tra alcuni personaggi, mentre dall'altro ripete, in entrambi i filoni narrativi, frasi o espressioni identiche. Fanny Riffel ed Elena Salvador sono separate da una cinquantina d'anni eppure i tratti del loro viso si confondono¹⁰⁰ e la pazzia che le divora si manifesta in maniera simile (Prada 2007b: 388-389, 404)¹⁰¹. Tutte e due attendono con ansia e incrollabile fiducia la venuta di un redentore che le riscatti dal pozzo di tenebra in cui sono sprofondate e, ovviamente, tocca a Losada e a Chambers assumere le fattezze di angeli fieramente umani, tormentati da una colpa che li accomuna e guida i loro passi in un penoso cammino di espiazione che culminerà in un abbandono mistico che spazza ogni residuo del loro ego¹⁰². Il sosia di Rutger Hauer, proprio come l'umanoide da lui interpretato in *Blade Runner*, è il coacervo delle inquietudini degli altri personaggi e al contempo li contamina con i chiaroscuri della sua personalità, diviene simbolo del bieco egoismo e dell'altruismo disinteressato che si immola sull'altare della Provvidenza – secondo la visione religiosa pradiana – o su quello laico del destino:

Había en su búsqueda algo de entrega mística a esa fuerza de carácter sobrenatural que los descreídos denominan azar. Como la propia Fanny [...], como el perturbado John Walker Lindh [...],

⁹⁹ Questa impostazione è una costante e si ripete in *LMDH*, *LT* e *LEDA*.

¹⁰⁰ «Y creo que la razón última de mi atracción por Fanny Riffel, [...] había que buscarla en su sonrisa. Era una sonrisa convulsiva e ingenua que transmitía a su rostro una impresión de generosidad, de incesante entusiasmo; una sonrisa idéntica a la que yo había descubierto en Elena, [...] pensé que ambas mujeres eran emanaciones de un mismo arquetipo.» (Prada 2007b: 91-92).

¹⁰¹ Elena, inoltre, durante un programma radiofonico, utilizza lo pseudonimo Fanny per comunicare ad Alejandro la notizia della sua gravidanza: vid. Prada 2007b: 303.

¹⁰² «Me asustó la impávida firmeza de mis palabras; como le había ocurrido a Chambers con Fanny Riffel, Elena se había convertido en una religión de la que no estaba dispuesto a abjurar.» (Prada 2007b: 345).

como San Agustín [...], como yo mismo en mi búsqueda del secreto de Chicago [...], Chambers profesaba esa convicción irracional que concibe el mundo como un palimpsesto de infinitas y superpuestas escrituras, anhelante de enfrentar cada una de esas escrituras con la persona que les ha sido adjudicada por predestinación o sorteo. (Prada 2007b: 556-557)

La concezione del mondo «como un palimpsesto de infinitas y superpuestas escrituras» non è altro che una variante della «vida invisible» menzionata nel titolo, un *leitmotiv* ribadito dallo scrittore con un periodo che produce effetti ecolalici sia durante la narrazione della biografia di Fanny, sia nel corso della *descensio ad inferos* di Elena¹⁰³. Il pulsare di un'esistenza parallela, segreta, è l'asse attorno cui ruotano le riflessioni del protagonista e la sua mente formula a più riprese metafore per scovare una definizione razionale che possa mettere ordine nel ribollire di sentimenti contrastanti¹⁰⁴. Il ritornello che conferisce al testo un respiro fatto di ritorni è ormai un espediente consolidato nell'opera di Prada e riproduce su grande scala la partitura della pagina, spesso articolata a partire da insistiti costrutti anaforici¹⁰⁵. Tra i vari esempi possibili ne spiccano due: il primo è una litania che il narratore ripete per palliare la sua colpa¹⁰⁶; mentre il secondo è un inno alle screziature degli occhi di Elena¹⁰⁷. L'insistere su giri di frase martellanti non è altro che l'effetto del ripercuotersi sulla superficie dello scritto di una prosa onnivora,

¹⁰³ «El azar, convertido en una cinta atrapamoscas.» (Prada 2007b: 47, 145, 195, 355, 375, 443, 468, 555).

¹⁰⁴ «Es una impresión fugaz, un sobresalto que apenas dura lo que dura una extrasístole, lo que dura la impresión de caída en las fases de duermevela que preceden al sueño, lo que dura el contacto furtivo y viscoso de la culpa cuando mentimos atolondradamente, sin saber siquiera que estamos mintiendo y, desde luego, sin vislumbrar las consecuencias de esa mentira.» (Prada 2007b: 9, 299). «De un modo u otro, el secreto que creíamos a buen recaudo, sumergido en las catacumbas de la vida invisible, termina acatando ese designio de ascensión que le dicta la fatalidad, y entonces su descubrimiento [...] desata el enojado desconcierto, la ofendida perplejidad, el aturcido horror, también la enconada desconfianza de quienes se consideran con razón traicionados.» (10-II, 361).

¹⁰⁵ Vid. Prada 2007b: 9, 23, 71-72, 110, 136, 272, 275-276, 505-506, 570-571, 596-597, 633.

¹⁰⁶ «pero Laura no estaba allí, Laura no podía verme.» (Prada 2007b: 41, 42, 174, 177, 185, 293, 302, 311, 358). L'affermazione è inserita di frequente tra parentesi ed è interessante notare questo dettaglio poiché l'uso dell'inciso parentetico è un altro stilema di Prada che con il passare del tempo ha acquistato sempre più rilievo. Nei primi romanzi aveva una funzione prevalentemente di postilla ironica o di scioglimento scherzoso di un ossimoro: vid. Prada 2008a: 15, 16, 19, 22, 24, 26, 27, 33, 35, 36, 37, 40, 48, 58, 71, 77, 79, 97, 99, 105, 106, 110, 113, 137, ecc.; vid. Prada 2006: 14, 19, 23, 30, 43, 47, 65, 75, 95, 104, 203, 213, 233, 243, ecc. In *LEDA* diventa anche uno strumento per lanciare attacchi a un approccio politicamente corretto: vid. Prada 2000: 111, 147, 171, 211. In *LVI* si assiste invece a un utilizzo improntato alla chiosa.

¹⁰⁷ «[ojos] que combinan cinco colores: verde del mar Mediterráneo, verde esmeralda, verde veronés, y también jaspeados de pardo y amarillo.» (Prada 2007b: 316, 377, 391, 612, 634).

iperbolica, tribolata e serpeggiante, propensa tanto alla divagazione quanto al periodare miniato, segnata da parallelismi ed echi, da un rimbalzare caco-fonico di voci. L'affanno per mantenere l'opulenza della scrittura a volte gioca brutti scherzi e l'ingegno di Prada rimane invischiato in un manierismo dall'ampollosità anacronistica allorché, per esempio, si prodiga in un canto all'aeroplano¹⁰⁸ o si inoltra a tentoni nel terreno insidioso della metafora scatologica o 'chirurgica' di dubbio gusto¹⁰⁹. Lo stile ricercato e poliedrico gli permette però di ripetere l'operazione già effettuata in *LT* – l'epilogo anche in questo caso è scandito da un ritmo anaforico – e lo scrittore maneggia di nuovo scenari differenti e generi letterari diversi, obbligandoli, sotto la spinta del suo linguaggio debordante, a confluire nell'ampio e tumultuoso alveo del *feuilleton*, unico contenitore in grado di poter accogliere la verbosità compiaciuta dell'autore, il suo gusto per la narrazione fine a se stessa, sprovvista di astratti cerebralismi, di azzardi formali e sostenuta soltanto dalla penna che si tramuta in colonna portante del libro, sulla quale poggia l'architrave di una serie di episodi che coinvolgono il lettore sollecitando i suoi impulsi primari. Ancora una volta, nelle battute iniziali (Prada 2007b: 49), il narratore anticipa lo snodarsi degli eventi, creando così una serie di aspettative.

L'attesa viene soddisfatta dal succedersi di molteplici storie di amore, tradito od osteggiato – Elena/William, Alejandro/Laura, Fanny/Tom, Alejandro/Elena –, con i loro picchi di idillio e i loro abissi di pazzia, registrati da Prada con la sensibilità di un sismografo che sa adattare l'impulso della puntina alla violenza della scossa: il bagliore della prosa poetica¹¹⁰ si dilegua nelle descrizioni gotiche di ambienti sordidi¹¹¹ o di fronte al dettaglio brutale di realtà ripugnanti¹¹², mentre l'ironia e l'umorismo concedono delle tregue

¹⁰⁸ «mientras el avión se embalaba y la tierra divorciaba de las leyes de gravedad, como ocurre en los sueños.» (Prada 2007b: 33). «El cielo, esa fábrica de mitologías, se deshinchaba de nubes que acolchaban el descenso.» (43).

¹⁰⁹ «Yo que tantas veces había sentido como me crecían almorranas en el alma.» (Prada 2007b: 193). «Las nubes, cada vez más plomizas y grávidas, se envascaban mutuamente, fundidas en la misma turbulencia; era como si algún matarife de Dios les hubiese rasgado el peritoneo, para que pudieran vomitar su pestilencia.» (343).

¹¹⁰ «Elena notó que, al pisarla, la nieve crujía bajo sus pies con una levísima crepitación, como un animal vertebrado que no se atreve a proferir una queja cuando lo aplastan. [...] Elena se quedó paralizada, incapaz de dar un solo paso, para no agravar el dolor de la nieve, que de repente se le antojaba una criatura viva y fragilísima.» (Prada 2007b: 393).

¹¹¹ «Enfoqué con la linterna el techo, esperando toparme con cadenas rematadas de garfios de las que pendiese un muestrario de cadáveres en diversos grados de descomposición, pero sólo avisté unos esotéricos raíles, sobre los que se desplazaría algún ingenio móvil de la cadena de montaje.» (Prada 2007b: 531).

¹¹² «También vierten gasolina en llamas que achicharran a los que aún están vivos e incineran a los que antes fueron alcanzados por la metralla. John Walker Lindh permanecerá en aquella cámara subterránea durante una semana, acurrucado en un rincón que los otros refugiados emplean como letrina (su herida ha comenzado a gangrenarse), anestesiado por

in cui tirare il fiato¹¹³; i ragionamenti sulla colpa e il rimorso sono ricorrenti ma evitano di appesantire la narrazione, assumendo i toni di funesti presagi o di malinconici incisi a seconda del paesaggio in cui ci si muove – una Madrid apocalittica o sfiorata, come Chicago, dal candore della neve –, ecc. Questo fiume verbale sfocia, dopo aver lasciato nel setaccio di chi legge una manciata di *greguerías* lucenti come pepite¹¹⁴, in uno scontato e improbabile *happy end*: Elena e Fanny trovano l'agognata pace e una piena felicità nelle braccia dell'amato, sull'onda di una tradizione letteraria che non contempla l'eventualità di un finale tragico o irrisolto.

7.6. *EL SÉPTIMO VELO* (2007):

UN FEUILLETON DI RITORNI

In occasione dell'uscita del suo ultimo romanzo, Prada ha dichiarato apertamente il debito contratto nei confronti del *feuilleton*, confermando la propria deriva verso un modello di testo diretto a un ampio pubblico (González Barba 2007). L'autore ha poi attaccato le opere di stampo metaletterario e intimista allorché la scrittura diviene strumento di scavo di se stessa o delle inquietudini esistenziali di un personaggio che, dibattendosi nello spazio claustrofobico dell'analisi introspettiva, finisce per essere ingoiato dalle sabbie mobili dell'io' (*Ibidem*). Prada, in *ESV*, continua dunque a distanziarsi dalla letteratura speculativa per abbracciare, ormai senza alcuna riserva, l'intreccio rocambolesco, scegliendo di proiettare sul telone di fondo di un XX secolo straziato dalla Seconda Guerra mondiale, l'epopea di una coppia di giovani, messa a dura prova dalle incognite del passato e del futuro.

La molla che fa scattare il meccanismo della memoria è tragica: in seguito alla morte in un incidente d'auto della giovane moglie Nuria e all'agonia dell'amatissima madre Lucía, divorata da un cancro, per Julio Ballesteros, un impacciato professore universitario cinquantenne¹¹⁵, sembra essere arrivato il momento di sprofondare in un limbo di dolore, anticamera di una rassegnata indifferenza nei confronti del mondo. A sconvolgere però lo stato di torpore che attanaglia Julio, giunge, inaspettata, la confessione di

la pestilencia de los cadáveres carbonizados y de las vísceras sin dueño.» (Prada 2007b: 465).

¹¹³ Vid. Prada 2007b: 43, 75, 86-87, 153-156, 194, 209, 230-232.

¹¹⁴ «Los coloquios amorosos están compuestos de palabras borrachas que trastabillan y caminan sinuosamente, dando rodeos para volver al lugar de partida, y así hasta el infinito, como animales amarrados a una noria que, pese a la repetición de su tarea, no muestran señales de cansancio.» (Prada 2007b: 43). «El ascensor se detuvo sin amortiguación, como un rinoceronte con hipo.» (246).

¹¹⁵ Il cognome rimanda ovviamente ad Alejandro Ballesteros, protagonista di *LT*.

Antonio, il quale, durante la veglia funebre della moglie, gli rivela di non essere il suo vero padre. La vertigine provocata dal non conoscere le proprie origini spinge il protagonista a mettersi sulle tracce del genitore. Gli unici indizi di cui dispone sono un nome e l'indirizzo di un ospizio per sacerdoti a La Bañeza. Nei giardini della casa di riposo, grazie a padre Lucas, un anziano prete che nella Madrid franchista degli anni '50 aveva aiutato Lucía e il suo fidanzato, il narratore scopre di essere figlio di Jules Tillon, un eroe della resistenza francese che, a pochi giorni dalla conclusione del conflitto mondiale, era stato vittima di un'amnesia che aveva cancellato buona parte dei suoi ricordi.

Jules si era risvegliato in un piccolo cimitero nei pressi di Roissy-en-Brie, con una lacerazione alla tempia e il cadavere di un uomo accanto a sé. I suoi passi incerti e il suo cervello crivellato dall'oblio l'avevano condotto sulle sponde di un lago, dove era svenuto dopo un breve dialogo con una ragazza bellissima accompagnata da un elefante. La giovane aveva chiamato in aiuto alcuni membri della *troupe* del circo di cui faceva parte e insieme a loro aveva trasportato il ferito in una *roulotte*. Qui viene operato da André Blumenfeld, un chirurgo ebreo di Marsiglia, entrato nella compagnia di Rafael Estrada per sfuggire alle retate naziste, dal momento che l'attività itinerante non era altro se non una copertura finanziata dai servizi segreti britannici per mettere in salvo i cittadini inglesi rimasti in Francia, divenuta però ben presto anche l'unica possibilità di fuga per molti ebrei perseguitati del regime filotedesco. Estrada e sua figlia Lucía – questo era il nome dell'adolescente che aveva soccorso Jules – erano due repubblicani madrileni che per sfuggire alla guerra civile avevano cercato rifugio in terra francese, trovandosi solo l'orrore di dover sopravvivere, separati l'uno dall'altra, tra gli stenti di un campo di prigionia. Per le doti organizzative mostrate, Fidel aveva ricevuto la proposta dal governo inglese di allestire una falsa *tourné* circense e l'uomo, pur di ricongiungersi con la figlia, aveva accettato e così era nata l'avventura del Circo Estrada.

Trascorsa una decina di giorni, Tillon esce dal coma in cui era sprofondato, proprio mentre a Parigi si festeggia la fine dell'occupazione tedesca. Le uniche immagini del passato che riesce a richiamare alla mente, anteriori all'inizio del conflitto, gli permettono di ritrovare la sua casa parigina, dove scopre che sia la madre sia la sorella erano state accusate di aver collaborato con i nazisti: alla prima è toccata l'umiliazione di vedersi spogliata e oltraggiata dai partigiani, la seconda invece è finita in carcere. Nell'intrico di corridoi e celle di quell'inferno dantesco, il giovane non solo riesce a trovarla, ma, grazie all'incontro con un soldato della resistenza che afferma di dovergli la vita, può portarla via con sé. Uscito dalla prigione, Jules è più confuso che mai: il militare gli ha ricordato il suo soprannome da partigiano, Houdini, e, inoltre, il suo sguardo ha incrociato gli occhi grigio perla

di una prigioniera che lo squadravano con odio e quando aveva chiesto chi fosse, i carcerieri gli avevano risposto che apparteneva al gruppo di prostitute di Henri Lafont – un individuo arricchitosi in connivenza con i tedeschi – e che per questo sarebbe stata fucilata di lì a poco. Al peso di un'esistenza contrassegnata dall'incapacità di ricostruire il filo spezzato della memoria si sommano scrupoli di ordine sentimentale: Jules è innamorato di Lucía ed è corrisposto, ma sul loro amore grava l'ombra di André, anch'egli invaghito della ragazza. La tensione sfocerà in una rissa in cui il partigiano si accanirà su chi gli ha salvato la vita. Il chirurgo, umiliato e offeso, abbandonerà la *troupe* di Estrada, perdendosi tra le cicatrici di una metropoli devastata dalla guerra e accarezzata dalla neve.

Fidel insegna i trucchi del mestiere a Tillon e lo convince a lavorare come illusionista nel suo circo. È un periodo di intensa felicità che però termina quando il padre di Lucía muore e la compagnia viene sciolta. Il governo inglese, in segno di riconoscenza nei confronti dell'impresario spagnolo, fornisce alla figlia di questi e a Jules due passaporti britannici, offrendo loro ogni tipo di appoggio diplomatico. I giovani, sperduti in un mondo che prova a risvegliarsi dall'incubo della violenza, ascoltano il richiamo della nostalgia e decidono di tentare la sorte stabilendosi a Madrid. La città è fedele riflesso della Spagna del dopoguerra, una nazione bigotta, ripiegata nella propria rassegnazione di cipolla e silenzio. Jules e Lucía in un clima così asfissiante non sarebbero in grado di cavarsela senza l'aiuto di padre Lucas, un prete impulsivo e robusto che trova loro un alloggio e li orienta in quella desolata geometria di miseria e dittatura. Tra mille difficoltà riusciranno a sbarcare il lunario grazie a uno spettacolo di varietà nel cabaret Pasapoga, dove mentre Tillon si destreggia tra lucchetti e catene, la sua compagna intrattiene il pubblico con battute salaci e con l'esuberanza discreta del proprio corpo. Quando il futuro sembra poter riserbare almeno le braci di una modesta allegria, i fantasmi del passato riaffiorano e, al termine di un'esibizione, l'illusionista viene minacciato da due individui dall'accento tedesco. La cadenza metallica delle voci di Hans Döbler e di Carlos Fuldner getta Jules in una spirale paranoica che lo costringe a rinunciare a Lucía e al bambino che lei porta in grembo per ricostruire il rompicapo degli anni della sua militanza antinazista: dopo un doloroso addio, Houdini va incontro al suo destino. La ragazza incinta, rimasta sola, continua a lavorare al Pasapoga, consumata dagli sguardi lascivi dei clienti e dalla speranza di poter riabbracciare l'amato, ma i mesi passano e la disillusione prende il sopravvento: la stanchezza e le preoccupazioni per il figlio che sta per nascere la convincono ad accettare la proposta di matrimonio di un goffo produttore di biscotti, Antonio, e così Lucía si trasferisce nella plumbea cittadina di Tordesillas, apprezzando la bontà d'animo del marito e riversando tutto il suo affetto sul bambino, unico pegno di un amore irripetibile, troncato dalla pazzia e dalla ferocia umana.

Questo è quanto padre Lucas racconta a un esterrefatto Ballesteros; però per ogni porta che si chiude ve n'è sempre un'altra che si apre e nelle battute finali della loro conversazione il sacerdote insinua la possibilità che Tillon sia ancora vivo e pronuncia il nome di uno psichiatra catalano, Enric Portabella. Il medico rivela al narratore di aver avuto in cura suo padre nel manicomio di Santa Coloma de Gramanet, dove Jules era stato rinchiuso in seguito a una condanna per l'omicidio di un cittadino tedesco – si tratta di Döbler, un ex SS che aveva torturato il partigiano durante la guerra e che lo stava pedinando –. Era affetto da paranoia: attorno a sé vedeva solo piani orditi della Gestapo per eliminarlo. Siccome su di lui le sessioni di elettroshock non avevano avuto gli effetti sperati, il direttore dell'ospedale aveva affidato quel paziente a Portabella. Lo studioso, ricorrendo all'ipnosi, era riuscito a far sì che Jules ritrovasse il filo interrotto della sua memoria.

Tillon era un ragazzino quando aveva iniziato a lavorare insieme al padre nello stabilimento Renault del quartiere di Billancourt. Tra gli immensi capannoni e gli sbuffi delle presse, aveva stretto amicizia sia con Marcel Lalande, un operaio appartenente al sindacato comunista, sia con il capofabbrica Vasili Kuznetsov, un russo menscevico scampato alla persecuzione bolscevica, della cui figlia, Olga, Jules si era innamorato. A sconquassare la normalità di questa *banlieue* parigina, ci penseranno i primi bombardamenti tedeschi che seppelliranno tra lamiere contorte e piloni d'acciaio divelti il genitore del giovane. Il futuro partigiano giura di vendicarsi e non appena la fabbrica cade nelle mani dei nazisti, sabota da solo l'intero sistema di produzione. Jules viene arrestato dalla Gestapo e rinchiuso nel carcere di Fresnes, da dove però, grazie alle sue innate abilità nell'armeggiare con serrature e lucchetti, evade. Comincia così un periplo solitario che lo condurrà a prendere parte alla resistenza – adottando lo pseudonimo di Houdini –, tra le cui file incontrerà Marcel Lalande. La sua cellula antinazista si rende protagonista di rischiosissime azioni di guerriglia e a Tillon toccherà il tristissimo compito di uccidere con le proprie mani l'anziano Kuznetsov, accusato da Marcel – che porta a prova di quanto sostenuto vari documenti redatti dal capofabbrica – di aver denunciato all'amministrazione dello stabilimento di Billancourt numerosi operai dissidenti. Nel corso di un altro attentato, la Gestapo lo sorprende in un covo segreto e Houdini comprende che qualcuno ha rivelato alle SS l'indirizzo del suo nascondiglio.

Jules sarà sottoposto a tremende torture e verrà condannato a morte. Solo l'intervento di Olga, venuta a conoscenza della sorte di quell'adolescente che un tempo la importunava con le sue incerte attenzioni, riuscirà a salvarlo: la donna in cambio della sua vita cede alle *avances* dell'ambasciatore tedesco. La figlia di Kuznetsov si prenderà cura del corpo martoriato del giovane, il quale la ricompenserà con tutto il suo amore. Tra le miserie della fame e della prostituzione i due cercano di sopravvivere in attesa della

fine della guerra, rassicurati dal loro reciproco affetto e aiutati da Henri Lafont, che un tempo aveva annoverato Olga tra le migliori cabarettiste dei suoi locali. Parlando con l'amata, Jules comprende di essere stato raggirato: Lalande l'aveva violata quando lei era ancora una ragazzina e, inoltre, le denunce di Kuznetsov che l'ex operaio aveva consegnato al partigiano non potevano essere state stilate dall'anziano menscevico perché questi non sapeva scrivere in francese.

Nella confusione degli ultimi giorni del conflitto ricevono da Lafont provviste, un'auto e una grande quantità di denaro – guadagnato grazie ai traffici illeciti con i tedeschi – per rimettere insieme i frammenti delle loro esistenze una volta ristabilita la pace. Houdini e la giovane credono sia meglio nascondere i soldi e Tillon parte di notte alla ricerca di un luogo sicuro: non sa che nel cimitero di Roissy-en-Brie si troverà faccia a faccia con Marcel. Tra le tombe, Jules dà libero sfogo al rancore nei confronti dell'ex compagno di resistenza, accusandolo di averlo utilizzato come strumento di una vendetta personale, ma Lalande a sua volta gli rinfaccia di aver spifferato ai nazisti il nome di un loro contatto, condannando a morte certa moltissimi partigiani. Nessuno sa più dove stia la verità e solo la dialettica delle armi può redimere la questione: Marcel crolla a terra colpito dalle pallottole della pistola di Houdini, mentre quest'ultimo perde i sensi dopo che una sventagliata dello Sten imbracciato dall'operaio comunista gli lambisce la tempia.

Ballesteros aggiunge così un altro tassello al ritratto del padre, eppure la sua indagine non si esaurisce nel salone dello psichiatra perché dai loro colloqui spunta a sorpresa un nome che sembrava ormai perso nel vicolo cieco del tempo: André Blumenfeld. Il chirurgo, in seguito all'umiliazione infertagli da Jules, era tornato a Marsiglia dove aveva provato a dimenticare Lucía dedicandosi a raccogliere tutto il materiale possibile riguardante l'olocausto. Dall'accumulo di documenti, testimonianze e scritti, era sorta la Fondazione Blumenfeld e proprio tra i locali di quell'ente parigino, Julio viene a sapere per bocca della figlia di André, Sabine, il resto della storia.

Una volta dimesso dal manicomio di Santa Coloma, Jules non aveva avuto il coraggio di sconvolgere la fragile felicità familiare di Lucía ed era fuggito a Buenos Aires. In Argentina il destino lo porta di nuovo a imbattersi nei fantasmi del nazismo e si ritira tra le nevi di La Cumbrecita, un minuscolo villaggio costruito in buona parte da criminali di guerra tedeschi sfuggiti al processo di Norimberga, forse nel tentativo di osservare con i propri occhi la vita di quelle belve spegnersi lentamente o forse perché il vero Tillon era già morto troppe volte durante la guerra e il passato era ormai l'unico rifugio dove non sentirsi perduto.

A distanza d'anni Ballesteros, con accanto Sabine, ripercorre i passi del padre: il genitore è una figura scavata dal vento e dalle fatiche e le parole da lui pronunciate nel tentativo di trattenere un figlio ritrovato all'ultimo

istante sono coltelli che lacerano la carne. Julio gli dà le spalle e corre a perdersi verso Sabine che lo attende ai piedi della montagna, corre incontro a un domani ignaro di terrore e odio, avido di luce e progetti, verso un futuro che non è fine ma principio.

7.6.1. LA LETTERATURA È UN GIOCO DI SPECCHI

Prada in questo libro riprende i temi della colpa e del rimorso, già sonati in *LVI*, per inserirli in un contesto che trascenda il singolo individuo e doni loro, oltre a una spiccata dimensione collettiva, una profondità storica, giungendo a conclusioni in aperta polemica con le proposte del governo socialista di José Luis Rodríguez Zapatero¹¹⁶. L'atteggiamento di Prada è piuttosto contraddittorio poiché se da un lato è deciso a denunciare le meschinità commesse sia dalle truppe di occupazione sia dalla Resistenza – demonizzando in particolar modo nazisti e comunisti come facce di una stessa medaglia¹¹⁷ –, dall'altro sembra voler invitare a superare le atrocità perpetrate con un'amnistia generale, perché l'odio e la crudeltà erano montati in circostanze straordinarie. Eppure nessuno dei personaggi principali di *ESV* pare riflettere appieno questa posizione: Tillon è incapace di perdonare se stesso e coloro che lo hanno torturato o tradito e per questo motivo si autoesilia in Argentina; Lucía, l'unica ad aver provato a rimuovere la propria gioventù, muore mestamente con un segreto sulle labbra e un cruccio nel cuore; Ballesteros s'intestardisce nel portare alla luce l'intera vicenda del genitore e solo una volta saziata la propria curiosità decide di iniziare una nuova vita, che però è inevitabilmente frutto di quanto visto e udito. La memoria dunque, in contrasto con le tesi dell'autore, per demistificare e comprendere sembra aver bisogno di addentrarsi nel mattatoio della Storia se vuole ripartire in maniera imparziale le responsabilità e, quando queste sono state accertate, è pressoché impossibile chiedere a vittime e carnefici di dimenticare la propria paura, la propria vergogna o il proprio disprezzo, senza che l'amnistia diventi amnesia.

Lo scrittore affronta quest'opera di scavo trasversale tra le nefandezze dell'umanità ricorrendo a un universo narrativo 'prefabbricato' e si notano varie affinità con opere anteriori. La struttura di *LVI* ed *ESV* è identica: vi è un prologo che funge da introduzione ai fatti, seguito da due parti corpose

¹¹⁶ «En plena ofensiva de la oficialista 'memoria histórica', Juan Manuel de Prada sostiene que "la recuperación del pasado debe ser misericordiosa y comprensiva con la mezquindad humana. Si no es así, no será fecunda. El héroe de la resistencia Jules Tillon representa un pasado que hay que recuperar y, también, desmitificar. Yo creo en la memoria que desmitifica y comprende".» (Doria 2007).

¹¹⁷ «A Estrada, en cambio, aquel pacto germanosoviético le confirmó que nazismo y comunismo eran expresiones del mismo Mal, disfrazadas con apariencias antípodas.» (Prada 2008b: 202).

che culminano in un epilogo rassicurante, non lasciando nulla in sospeso e soddisfacendo la curiosità del lettore. Ballesteros, in qualità di narratore, ricalca le movenze di Alejandro Losada e per mezzo di una *quest* che ricorda molto da vicino quella, certamente più letteraria, di *LEDA*¹¹⁸, riscopre una figura non comune oltre a compiere un cammino di formazione e di crescita personale. Anche il modo di condurre la diegesi è simile: chi narra è un ascoltatore attento – di dialoghi o di nastri registrati¹¹⁹ – che rinuncia alla prima persona quando riporta sulla pagina ciò che ha udito, preferendo esprimersi attraverso una voce narrante neutra e onnisciente.

All'interno di *ESV* ritorna il classico sistema di coppie e terzetti sfruttato dall'autore: vi sono situazioni già abbozzate altrove e inoltre i personaggi non si discostano dagli archetipi elaborati da Prada¹²⁰ o spesso presentano caratterizzazioni estreme. Marcel Lalande e Carlos Fuldner, per esempio, non mostrano palesi affinità con altri esseri pradiani, però si rifanno a *clichés* ben precisi e vengono utilizzati dallo scrittore in maniera schematica per esemplificare le similitudini che intercorrono tra l'ideologia nazista e quella comunista. Marcel è il paradigma dell'uomo di partito, cieco seguace di Stalin, disposto a calpestare gli affetti e a tramare spregevoli doppi giochi pur di obbedire ai suoi superiori; mentre Fuldner rappresenta l'emblema del gerarca visionario, codardo e camaleontico, con gli occhi puntati verso un vagheggiato avvenire in cui la razza tedesca si sarebbe imposta sugli altri popoli. Entrambi si muovono con scaltrezza felina e i loro discorsi prescindono dal singolo per inseguire chimere di dominio scandite dal pronome 'noi'¹²¹.

Prada accompagna poi il suo manicheismo e le riprese autoreferenziali con giri di frase martellanti, costellando il testo di effetti ecolalici. Le cita-

¹¹⁸ È curioso notare che 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 Sagí]. ¿Quién nos asegura que haya muerto?» (Prada 2000: 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.» (Prada 2008b: 61).

¹¹⁹ 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 tra Chambers e Fanny.

¹²⁰ Per uno studio dettagliato degli esseri di carta creati da Prada e sulla serialità delle situazioni in cui vengono coinvolti rimandiamo al seguente articolo: Cattaneo 2011.

¹²¹ «-yo sólo recibo órdenes de la Komintern. [...] Nuestra fuerza está en la unidad de acción, Jules. -Marcel no renunciaba al apostolado-. Si cada uno se dedicara a seguir sus impulsos, seríamos derrotados. El partido siempre tiene razón.» (Prada 2008b: 464). «nosotros pensamos en la magnitud de nuestra empresa. Y por eso sus victorias son irrelevantes; nuestros fracasos en cambio, forman parte de un plan mucho más ambicioso, son oportunidades para un nuevo comienzo. [...] Los ojos abultados de Fuldner ni siquiera se cruzaban con los de Jules, estaban fijos en una lejanía imaginada [...]. -Habrá un mundo nuevo, Jules. ¿Y quién gobernará ese mundo, sino Alemania?» (310).

zioni non si riducono però a un mero *divertissement* endogeno giacché si è di fronte a un autore incline per istinto a disseminare rimandi impliciti o ammicchi al mondo delle lettere. Senabre (2007) individua tra le volute della penna pradiana le intromissioni di Gerardo Diego, Antonio Machado, Dámaso Alonso, Shakespeare, San Juan de la Cruz e Pedro Salinas¹²². Nella scena seguente, in cui Jules sfugge a un rastrellamento organizzato dai tedeschi, sembra invece possibile riconoscere un'eco di *Soldados de Salamina* di Javier Cercas (2001: 102-104), allorché Sánchez Mazas viene graziato da un soldato repubblicano:

Durante horas escuchó el trasiego de soldados por los alrededores, removiendo a punta de bayoneta la pinaza, escrutando la espesura con linternas que, de vez en cuando, colaban fugazmente su luz entre la celosía que formaban sobre su cabezas brezos y helechos. [...] Entonces ocurrió: el cañón de un fusil hurgó en la hoya, apartó la maleza y permitió a Jules vislumbrar el rostro de un soldado de la Wehrmacht, con el uniforme raído y las facciones consumidas por el miedo o el estupor. [...] Jules esperó durante un segundo la descarga a bocajarro que le borraría el rostro, o la voz de alarma que alertase a otros soldados que anduviesen por los alrededores; pero el segundo se consumió y el soldado continuaba sopesando, entre fastidiado y misericordioso, cuál debía ser su reacción. (Prada 2008b: 573)

La misericordia mutuata da Cercas si trasforma però in feroce istinto di sopravvivenza e, in seconda battuta, in commosso pentimento che imita i gesti del protagonista di *Im Western Nichts Neues* (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*)¹²³ – nel testo di Remarque i ruoli di vittima e carnefice sono ribaltati, poiché un militare tedesco uccide un fante francese, e lo scenario è quello della Prima Guerra mondiale –:

Palpó el uniforme que todavía guardaba el calor de su anterior dueño en busca de un paquete de tabaco; creyó encontrarlo en un bolsillo interior de la guerrera, pero el bulto era en realidad una cartera, escualida y pobretona, sin más contenido que varias cédulas de identidad y salvoconductos militares y una fotografía muy manoseada, casi amarillenta de tan manoseada, en la que el

¹²² In *ESV* vengono inoltre menzionati, in maniera esplicita, Petrarca (Prada 2008b: 19), Dostoevskij (127), Alfonso Vidal y Planas (184), Valle-Inclán (185), Washington Irving (242), Chateaubriand (249), Omero (251), Borges (369-370), Dante (403), Gaston Leroux (505), Zola (520), Drieu La Rochelle (530).

¹²³ «La sua uniforme è ancora a metà aperta. Il portafogli si trova facilmente. Ma esito a mettervi le mani. [...] Indeciso, tengo in mano il portafogli. Mi sfugge dalle dita e si apre; ne cadono alcune fotografie, qualche lettera. [...] Sono i ritratti di una donna e d'una bambina, piccole fotografie da dilettante, davanti a un muro d'edera.» (Remarque 1986: 193).

soldado que acababa de asesinar posaba junto a su esposa, ambos con el atuendo propio de los campesinos bávaros, risueños y orgullosos de sostener en brazo a sus vástagos: uno apenas tendría cuatro o cinco meses de edad [...]; el otro andaría por los dos o tres años. [...] Jules se sintió también infinitamente vil, como atrapado en el cuerpo de una bestia. (Prada 2008b: 574-575)

Abbondano poi i riferimenti alla Bibbia o ad altri scritti religiosi¹²⁴, divenuti sempre più frequenti nel corso degli anni in seguito all'acuirsi della fede cristiana dello scrittore. Questi richiami si incastonano in una prosa che non presenta sostanziali cambiamenti rispetto a quella sfoggiata in *LVI*: il tono generale oscilla ancora tra improvvise pennellate poetiche¹²⁵ e incursioni tremendiste¹²⁶, favorite dall'onnipresenza di uno struggente sentimentalismo tra le macerie di un'umanità che rivela il suo lato ferino in un gioco al massacro che fa accapponare la pelle, mentre il paesaggio sembra restare attonito, con gli occhi sgranati¹²⁷. La scrittura di Prada, nell'impeto di un fluire torrenziale che nella maggior parte dei casi l'agilizza rispetto al passato, persevera nell'avvolgersi, di tanto in tanto, in mulinelli baroccheggianti che sovraccaricano la pagina¹²⁸. Lo stile, a volte troppo affettato, intacca anche qualche dialogo, facendo suonare impostata la voce dei personaggi (Prada 2008b: 486-490)¹²⁹. Altre caratteristiche che non vengono meno sono la pre-

¹²⁴ Vid. Prada 2008b: 116, 117, 127, 149, 244, 264, 273, 280, 349.

¹²⁵ «Una de las magias más gratificantes que la vida nos depara consiste en espiar el sueño de quienes amamos: inconscientes y con los párpados caídos, se dejan apropiarse enteramente por la mirada que los venera; en su indefensión plena y confiada, se ofrecen a nuestra observación puros como niños, invulnerables como dioses. Lucía se apretó contra Jules, hasta sentir la flexibilidad fornida de su cuerpo como un molde que la modelase, hasta sentir su palpitación como el aleteo de una luciérnaga. Pensó que esa palpitación la protegía y cobijaba; aunque tal vez fuese al revés.» (Prada 2008b: 159).

¹²⁶ «Un desorden de sensaciones atroces sacudió entonces a Jules: vio una fusta rasgando una piel –¿su propia piel?– con la precisión quirúrgica de un escabello, vio una fresa de dentista excavando unas encías –¿sus propias encías?– hasta atorarse de esquirirlas de hueso y piltrafas sanguinolentas, vio la llama de un soplete besando las llagas –¿sus propias llagas?– de un cuerpo agitado por los espasmos, un cuerpo que crepita y desprende un olor nauseabundo de grasa quemada.» (Prada 2008b: 385).

¹²⁷ «Las estrellas emitían su parpadeo allá en lo alto, inmutables ante las nimias tragedias de los hombres, inmutables ante el clamor de la sangre derramada que quizás formara parte de la secreta sinfonía universal que les permitía seguir brillando.» (Prada 2008b: 565, 592, 753, 759).

¹²⁸ «El crepúsculo mugía como un toro que se desangra e incendiaba con sus estertores el agua del lago. Los vencejos empezaban a sobrevolar su superficie [...] a la caza de los insectos que se refugiaban del calor entre los carrizos; después de llevarse a su presa en el pico, se alzaban en un vuelo vertical y en el cielo trazaban, como arquitectos improvisados, estelas que eran bóvedas y arbotantes tejidos en el aire, ábsides y cúpulas de elegancia ojival, catedrales del algarabía.» (Prada 2008b: 99).

¹²⁹ Senabre (2007) a proposito di questa improbabile conversazione scrive: «En otras ocasiones, lo convencional se convierte en inverosímil. La escena en que Jules habla con el prisionero

senza di descrizioni espressioniste¹³⁰ e il fugace brillare di metafore dal giro ben calibrato che le avvicina alle *greguerías* ramoniane¹³¹. Non manca infine il guizzare di un'intratestualità insistita che con i suoi riflessi – di nuovo trasposizione nel complesso del romanzo dell'anafora sul singolo foglio¹³² – detta i tempi del narrare, con un incedere ipnotico, che scandisce un testo di ritorni¹³³.

L'ultimo libro di Prada è dunque il prodotto di un cuoco tradizionalista che accantona qualsiasi ansia d'innovazione¹³⁴ o sfida letteraria per dedicarsi a combinare esclusivamente ingredienti con cui ha una certa dimestichezza e che sa dosare con il giusto equilibrio. Questa fedeltà a un ricettario sembra preludere a una produzione futura da collocarsi – paradossalmente, viste le premesse dell'esordio pradiano – nel vastissimo ambito della letteratura popolare che risponde a un concetto di 'pop' degradato e stereotipato¹³⁵, dove la penna si accontenta di eleganti voli radenti senza mai provare a stravolgere le leggi della gravità.

de la celda contigua –que acaba de sufrir una terrible tortura– a través de una rendija de la pared –como en una inesperada versión carcelaria de Píramo y Tisbe–, el prisionero, que llega emitiendo estertores, comienza a charlar inmediatamente con una sintaxis compleja y culta [...], imposible en la postración física en que se encuentra. La literatura arrolla en estos casos la verosimilitud.»

¹³⁰ «Tenía el cabello, de un rubio ceniciento, peinado hacia atrás con gomina, unos ojos saltones, como de besugo que no sale de su asombro [...]; en la mejilla izquierda lucía una cicatriz de piel satinada en la que nunca había vuelto a crecer la barba, una cicatriz de aspecto anfibio o genital.» (Prada 2008b: 295).

¹³¹ «Reconoció como golondrinas aquellas criaturas aladas que surcaban el aire como saetas disparadas por la ballesta de Dios.» (Prada 2008b: 80). «el miedo era un perro meando en cada esquina, enzarzado en una lucha agónica con sus propios ladridos.» (537).

¹³² Vid. Prada 2008b: 74-75, 216, 302, 317, 318, 407, 484, 574, 576, 603, 625, 638, 645, 656, 660, 662-663, 724, 745.

¹³³ «Una máscara de hieratismo que protegía bajo siete velos su secreto.» (Prada 2008b: 21). L'immagine dei sette veli che coprono un segreto ricompare alle pagine 45, 365, 424, 634, 688, 743. «Hans era enjuto, terroso, con las mejillas ametralladas por la viruela y los ojos chicos como alfileres; su boca carecía prácticamente de labios, como si se la hubieran hendido directamente sobre la piel, y renqueaba de un pie.» (311). I dettagli delle guance «ametralladas» e della bocca simile a una fenditura compaiono spesso: vid. 429, 477, 601, 607, 709. Anche la somiglianza dei personaggi femminili con Miriam Hopkins (15, 17, 41, 72, 642, 652) e «los ojos de mosaico bizantino» di Olga (142, 157, 246, 437, 457, 501, 564, 665, 671, 711, 725) divengono un ritornello.

¹³⁴ Forse le sequenze narrative in cui, con tecnica cinematografica, vengono alternate le immagini d'amore tra Olga e Jules e l'arresto dei partigiani francesi conseguente alla soffitta di Tillon, costituiscono l'unico timido tentativo di uscire dal solco tracciato dalla narrazione 'classica': vid. Prada 2008b: 708-712.

¹³⁵ «el estilo propio de la narrativa verdaderamente popular –no las novelas con tema pop que se publican en editoriales independientes [...]– es un *high style* relamido y estreñido que no perdona ni uno solo de los *topoi* inmortales de la literatura [...]. En esa misma línea cabría hablar, en literatura contemporánea, de una *jerga de la autenticidad novelística* que constituye el verdadero estilo del mercado. Sucede con frecuencia que ese estilo se nos aparece no ya como una remisión a la alta cultura contra el pop, sino más bien como una *segunda redacción* sería de un texto que, en primera instancia, podría muy bien ser pop.» (Fernández Porta 2009: 14-15).

QUEL CHE RESTA DI UN NAUFRAGIO

Riprendendo la metafora del labirinto utilizzata nel prologo, una volta riavvolto il filo di Arianna e ormai prossimi all'uscita con una mappa su cui si è delineato a poco a poco il tracciato dei sentieri percorsi, ecco che ci si trova di fronte a un disegno complesso. Le lettere spagnole, a partire dallo snodo socio-economico e culturale a cavallo degli anni '80 e '90 – vero e proprio punto di rottura e frammentazione di ideologie, filosofie, dogmi, teorie, correnti, stili, ecc. –, hanno amalgamato più che mai gli interessi letterari con quelli pecuniari e si sono aperte a un'ibridazione tra generi e ambiti semiotici differenti, perdendo consistenza e correndo il rischio di tramutarsi, secondo un'immagine che Valls (2009: 195-211) mutua da Zygmunt Bauman, in una sostanza vischiosa, restia a lasciarsi modellare dalle mani del critico o dello studioso.

Nel corso di queste pagine si è cercato di individuare e analizzare l'istante in cui tale passaggio dallo stato solido a quello liquido ha iniziato a essere palese, per osservarne le modalità, le cause e gli effetti. Il brodo primordiale della 'Cultura X' è stato sintomatico di una nuova concezione del narrare e, soprattutto, del pubblicare poiché sono sorte implicazioni extraletterarie che attualmente, lo si voglia o meno, sono ineludibili qualora si decida di occuparsi di letteratura contemporanea: il fatto culturale è ormai sottoposto in maniera sistematica a un processo mediatico che lo snatura e lo converte in spettacolo, alla ricerca dell'assenso di un pubblico non più considerato una massa da educare, bensì un potenziale bacino di utenti o compratori. La letteratura però non è un materiale che si possa estrarre dal nulla, ma richiede un atto creativo che, seppur debole o fiacco, ha bisogno di retroalimentarsi e così, nell'impetuoso Maelström generato dal desiderio di lauti guadagni, oltre alle previsioni di profitto, sono confluite varie tendenze formali e concettuali già abbozzate da autori inseriti appieno nella tradizione spagnola (barocchismo, gusto per la metafora a effetto, *autoficción*, apertura nei confronti dell'immaginario cinematografico e musicale, umorismo, ammirazione per l'asciuttezza della prosa anglosassone, ecc.) o appartenenti a

realità straniera (crudezza del realismo statunitense, abulia giovanile, presenza invasiva dei *mass media*, ecc.).

Nel decennio 1990-2000 vari aspiranti scrittori si sono afferrati a queste possibilità – offerte dall'integrazione della Spagna nel contesto mondiale e al contempo dal dissolversi del complesso di inferiorità patito nei confronti di altre letterature durante l'epoca della dittatura – come se fossero tavole di una nave spezzata da una tempesta: c'è chi ha tentato di costruirsi una zattera riunendo vari frammenti; molti, riluttanti a mollare un appiglio sicuro, sono affogati tra il Cariddi della gioventù e la Scilla della maturità; qualcuno ha sfidato il ribollire del mare con una barca leggera, approntata con la consapevolezza dei materiali a disposizione; altri, infine, hanno preferito essere issati a bordo di enormi e lussuosi transatlantici. Con il presente saggio si è cercato di porre ordine nel turbolento passato prossimo della letteratura spagnola contemporanea, con l'intento di dimostrare che persino in un periodo considerato da molti una terra desolata vi sono motivi di interesse e che non si è trattato di una mera parentesi a se stante, poiché in quegli anni si è consumata la piena modernizzazione della cultura iberica, all'insegna di un livello letterario forse non eccelso¹, ma comunque con il sorgere di un modo di narrare eclettico, sensibile a un ampio spettro di stimoli e in grado di fornire una chiave di lettura di quanto avviene oggi e avverrà in futuro, tanto che Valls, fermissimo detrattore della 'Generación X', nel tratteggiare un quadro complessivo del romanzo attuale, cita correnti, tecniche, influenze e soluzioni formali accolte, saggiate o semplicemente lambite, dai tre autori di cui abbiamo seguito le tracce nell'arco di quasi un ventennio:

La novela, en suma, se ha caracterizado por su realismo, en sus versiones enriquecidas o complejas de que dicha estética viene valiéndose en estas décadas, pero también en la definitiva asunción de un cierto experimentalismo, que pasa por la natural asimilación de las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela estructural y del lenguaje poético, así como por la asunción plena, tanto de la propia tradición narrativa, de los maestros de la literatura española e hispanoamericana, como de la foránea, en especial de los prosistas en lengua inglesa (de Phillip Roth al fallecido David Foster Wallace) y los escritores centroeuropeos. (Valls 2009: 204)

¹ «lo más preocupante quizá haya sido la dificultad para encontrar un relevo esperanzador a aquel extraordinario grupo de muy diferentes narradores que inició su trayectoria en los setenta y primeros ochenta (Mendoza, Luis Mateo Díez, Pombo, Fernández Cubas, Javier Marías, Merino, Chirbes, Millás y Vila-Matas), aunque otros muchos de aquellos que tanto prometían hayan acabado fracasando o sucumbiendo, en diversos grados, claro está, frente a la instantaneidad del mercado.» (Valls 2009: 201-202).

Questo libro prende corpo dalla rielaborazione della tesi presentata a conclusione del Corso di Dottorato di ricerca in Iberistica presso l'Università di Bologna ed è frutto di un percorso costellato di incontri e amicizie, di discussioni e chiacchierate. Sarebbe impossibile citare tutte le persone che hanno contribuito in maniera diretta o indiretta alla sua stesura, però vorrei ringraziare, in modo particolare, la prof.ssa Emilia Perassi per aver dato abbrivio alla presente Collana di Dipartimento; la prof.ssa Mariateresa Cattaneo per la fiducia e l'interesse riposti nelle mie ricerche; il prof. Danilo Manera, maestro di scrittura e viaggi; il prof. Domingo Ródenas de Moya per aver condiviso con me, con estrema generosità, il suo tempo e la sua immensa cultura; Miguel Ángel Cestao per la sua acutezza critica e la sua ironia; Barbara e Natalia per avermi indicato il cammino con i loro passi; Emily e Giada per le difficoltà affrontate insieme; Gonzalo e Johanna, per avermi donato Barcellona; Raúl per la pazienza e la precisione d'artigiano; e, soprattutto, Sonia e Daniele, per aver sempre assecondato le mie passioni, e, ovviamente, Luisa, per l'appoggio costante nonostante i sacrifici.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

