



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Doctorado en Humanidades

Mención Letras

TESIS

Las puestas en escena de un autor

**Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial
de Benjamín Prado**

Por Ruiz, María Julia

Director: Dr. Germán Prósperi

Santa Fe, 2018

Índice

Agradecimientos [5]

Introducción [9]

Capítulo I: La escena como categoría de análisis en el debate crítico contemporáneo [17]

Capítulo II: De la *escena* a la *puesta en escena* del autor [31]

1. Recorridos por la tradición francesa [33]
 - 1.1 Proyecto autorial. Juan Manuel Zapata [33]
 - 1.2 Escenografías autoriales. José-Luis Díaz [47]
 - 1.3 Ethos y escena discursiva. Dominique Maingueneau [51]
 - 1.4 Ethos e imagen de autor. Ruth Amossy [62]
 - 1.5 Imágenes de autor, posturas de autor. Jérôme Meizoz [72]
 - 1.6 Debates y balances en torno a las categorías [80]
 - 1.6.1. Del autor y sus dobleces [80]
 - 1.6.2. Críticas al concepto de postura [82]
2. Recorridos por la tradición argentina [86]
 - 2.1 Aportes sociológicos desde los confines. Altamirano/Sarlo [86]
 - 2.2 Imágenes de escritor. María Teresa Gramuglio [92]
 - 2.3 La construcción del autor. Julio Premat [97]
 - 2.4 Poses y posturas. Silvia Molloy [101]
 - 2.5 La pose de escritor. Martín Kohan [103]

Capítulo III: La autopoética como puesta en escena del autor [105]

3. Palabras introductorias
 - 3.1 Poética. Tzvetan Todorov [106]
 - 3.2 Metatexto. Walter Mignolo [108]
 - 3.3 Poéticas de autor. Pilar Rubio Montaner [109]
 - 3.4 Poética de poetas. Jeanne Demers/Ives Laroche [110]
 - 3.5 Autopoéticas. Arturo Casas [111]
 - 3.6 Confluencia de géneros. Rosa Fernández Urtasun [115]
 - 3.7 Poéticas particulares. Adriana Teresa Ochoa [117]
 - 3.8 Poéticas del creador y la conciencia literaria. Víctor Zonana [118]
 - 3.9 Poéticas explícitas. Rocío Badía Fumaz [121]

- 3.10 Figura de autor, sujeto y espacio autopoético. María Clara Lucifora [131]
- 3.11 De la metapoesía a la autopoética. Laura Scarano [135]
- 3.12 Implícito/explicito, interno/externo. La pertenencia genérica [136]
- 3.13 Figuraciones, imágenes, construcción del escritor en las autopoéticas [147]
- 3.14 Reelaboraciones categoriales para leer a Benjamín Prado [151]

Capítulo IV: Sobre la obra de Benjamín Prado [155]

Capítulo V: Las puestas en escena [171]

- 5. Palabras introductorias al análisis del corpus [171]
 - 5.1 El aprendiz. Los inicios a la sombra del maestro [175]
 - 5.2 El compositor. De la puesta en escena al escenario [213]
 - 5.2.1. Rompiendo canciones. “Así se escribió el disco Vinagre y rosas de Joaquín Sabina” [214]
 - 5.2.2. Negándolo todo, incluso la verdad. “La historia secreta de *Lo niego todo* de Joaquín Sabina” [236]
 - 5.3 El aforista. Autopoéticas breves en escena [253]
 - 5.4 El ensayista. El ensayo autopoético en escena [283]
 - 5.5 El poeta. Imágenes de autor en la trayectoria poética [313]

Conclusiones [407]

Bibliografía [411]

Agradecimientos

A Benjamín Prado, por tanto. Por su literatura, por los cinco años de cercana lejanía, por la infinita paciencia y la confianza. Sin su ayuda, ¿qué hubiese sido de esta tesis?

A Daniel Mordzinski, por su hermosa forma de mirar y su humildad al compartirla.

A Juan Zapata, por el contacto, los envíos y la predisposición.

A Germán Prósperi, por sus amorosas correcciones, las tardes de mate y papeles, las risas, el empuje y la amistad.

A mis compañeras de investigación, por compartir la pasión, los viajes y el cariño.

A mis amigos y amigas más cercanos: el sostén de todos los días, la reconciliación con el mundo.

A la familia, por el apoyo.

A Tabaré, por la silenciosa compañía.

A Esteban, por todo.



Benjamín Prado, por Daniel Mordzinski

Esta tesis trata sobre la construcción de una figura de autor: figura que se replica y proyecta en esta fotografía de Benjamín Prado capturada por Daniel Mordzinski. En esta imagen se monta una escenografía que pretende exponer el cuerpo del escritor frente al cuerpo del autor, el sujeto real frente al inventado, la persona de carne y hueso frente a sus figuraciones, sus proyecciones.

Con el espejo como intermediario, como límite y como metáfora del libro que separa éste lado del otro (la vida y la literatura), el sujeto y su reflejo observan al fotógrafo y, más allá, a los futuros espectadores del retrato: nosotros, sus lectores. Como destinatarios de esta fotografía, podemos reconocer una pose, una postura: la del autor que se pone en escena para manifestar una imagen de sí; similar, paralela, espejada, *otra*. El reconocimiento de Mordzinski como autor de esta captura genera un posicionamiento particular del sujeto fotografiado: el “fotógrafo de los escritores” inscribe su legitimidad en la imagen de Benjamín Prado, incorporándola a su *Atlas humano de la Literatura Iberoamericana*. De esta forma, en esta estampa no sólo se juega la construcción de un autor sino el lugar que ocupa esa construcción en la escena literaria: un lugar de privilegio, de reconocimiento, de visibilidad.

Introducción

La vuelta del autor, tanto a las páginas literarias como a las agendas de investigación contemporáneas, manifiesta una de las problemáticas centrales sobre el sujeto en el siglo XXI. La misma pertenece a todos los ámbitos teóricos de las ciencias humanas y sociales y exige una revisión, una problematización, un abordaje múltiple.

Este sujeto que regresa adopta nuevas formas de expresarse, de relacionarse y de posicionarse no sólo en sus textos sino en el mundo real: figura que, ponderada y olvidada en el tiempo, muerta y resurrecta, exige una determinada postura de parte de quien la mire. Lectores e investigadores reciben el concepto de *autor* según una convicción interna; es decir, lo adoptan de una manera determinada: los lectores como una estrategia del discurso o una manifestación del escritor real y los investigadores de la tradición teórica a la cual adscribimos como una mixtura de estas dos instancias.

La pregunta inicial versa sobre cómo abordar este concepto errático de *autor* que se compone en un cincuenta por ciento de lenguaje y en un cincuenta por ciento de realidad, mitad hombre y mitad simulacro, mitad sujeto y mitad discurso. El marco teórico que ensamblamos busca dar respuesta a esta pregunta mediante las metáforas escénicas, aquellas que permiten indagar en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial.

Esta tesis analiza el proyecto autorial de Benjamín Prado a través de las imágenes y posturas de autor que emergen en sus autopoéticas. La hipótesis central de la investigación es que el proyecto autorial de Benjamín Prado condensa una serie de procedimientos textuales y comportamentales de puesta en escena y de construcción del autor.

¿Por qué *Proyecto autorial*?

Porque este concepto -propuesto por Juan Manuel Zapata (2011) y heredero de los aportes de José-Luis Díaz, Alain Vaillant, Jerome Meizôz y Dominique Maingueneau- permite aunar los análisis discursivos de la obra de un autor con la perspectiva sociológica de la literatura. La noción de proyecto autorial se elabora desde “una teatralización de la figura del autor en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria” (Zapata 2011: 42). En otras palabras, es el resultado de una serie de posicionamientos del autor a lo largo de su trayectoria; posicionamientos que se evidencian tanto en el hacer discursivo (en la propia obra) como en las manifestaciones sociales circundantes a ese hacer (en aquello que rodean esa obra). El concepto de proyecto

de autor es “un intento por superar la división entre las aproximaciones internas y externas del hecho literario” ya que “permite describir los fenómenos concernientes a las realidades estéticas como parte de un sistema de relaciones entre los actores e instancias que intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria” (2011: 48)

Además, esta categoría brinda un marco global para la lectura de una trayectoria de autor en sus vaivenes y fluctuaciones en la escena literaria, ya que “permite analizar bajo el concepto englobante de *proyecto*, las diferentes posturas autoriales desplegadas”; es decir, “las constantes y variables de los diferentes escenarios autoriales desplegados en el conjunto de la carrera” (2011: 49). Así entendido, el proyecto autorial es “un mecanismo o serie de estrategias empleadas a lo largo de una trayectoria” (2011:49) y permite “un estudio sistemático de la función-autor” (2011: 48). La obra de Benjamín Prado puede leerse entonces como un proyecto autorial, ya que no sólo está cargada de estrategias de autfiguración y posicionamiento, sino que también atraviesa los “momentos” o las “etapas” de toda carrera de autor descritas por Jacques Dubois: emergencia, reconocimiento, consagración y canonización (Zapata 2011: 54).

Observamos que el universo conceptual de esta tradición teórica se presenta en forma circular, ya que cada concepto explica el siguiente y cada uno es, asimismo, el resultado del precedente. De esta forma, no puede entenderse la construcción del proyecto autorial sin la noción de posicionamiento, y esta última necesita la noción de postura y la postura precisa del concepto de imagen de autor. Así, el proyecto autorial (origen, deseo y finalidad del autor) es la conclusión de una serie de posicionamientos autoriales, posicionamientos que pueden leerse como “posturas”: estrategias de autorrepresentación del autor que buscan un determinado lugar en la escena literaria. Así como el aparato categorial se presenta recursivo y englobante, el mismo no contiene una puerta de acceso exclusiva: podemos ingresar al mapa conceptual desde cualquier término que, explicando su precedente y su consecutivo, lograremos una descripción total de la teoría.

¿Por qué *Posturas*?

Porque la categoría de postura permite conjugar imágenes de autor provenientes tanto de las obras como del medio en el cual éstas se producen. En la confluencia de estas imágenes es donde se erige la postura como una forma de posicionamiento, una manera de instalarse en la escena literaria: no en vano, Meizoz define la postura como “la manera de ocupar una posición en el campo” (2007: 2). Ésta también puede pensarse como parte de las estrategias autoriales que apuntan a la construcción de

una identidad a través de las singularidades de un autor: elecciones, decisiones, modos de adoptar o generar imágenes de sí (estilo, género, tono, entre otras). Estas imágenes emanan no sólo del discurso literario (las obras) sino también del entorno social (apariciones en los medios, presentaciones de libros, entrevistas, lecturas, premiaciones): son productos del discurso y de las conductas, efectos textuales y sociales que emergen de las distintas manifestaciones de un autor. Puestas en perspectiva a lo largo de una trayectoria, estas imágenes son las que despiertan determinadas posturas, aquellas que operan como “palanca de posicionamiento” en la escena, combinando al sujeto de carne con el sujeto de papel. No obstante, es importante aclarar que ninguna de estas imágenes devenidas posturas serían tales si no contáramos con un procedimiento esencial: la puesta en escena del autor.

¿Por qué *puesta en escena*?

Porque es en la puesta en escena del autor donde pueden encontrarse los mecanismos de construcción de una identidad literaria. Las metáforas teatrales no son elementos que manifiesten representaciones superficiales o espectaculares del autor, sino que permiten hablar de una “fabricación que implica un proceso identitario” (Meizoz 2015: 29). De esta forma, la dimensión escénica nos sirve para pensar -junto a Paul Valéry- cómo “Escribir, es entrar en escena” (Meizoz 2015).

Todo el mapa categorial que se aborda en la presente tesis está pensado desde esta dimensión escénica como propia del quehacer literario, motivo por el cual todas las estrategias de figuración del autor implican una puesta en escena del mismo. La metáfora espectacular expone al autor como una especie de “actor” modelador de sí mismo, a la vez que deja ingresar lo mediático en los estudios sobre literatura: según Meizoz, “la dimensión escénica es consustancial a la actividad literaria” (2014: 262).

Dentro de la puesta en escena, las *escenas* son dispositivos de lectura que evidencian la construcción autorial: imágenes en movimiento de un autor que se representa a sí mismo dentro de su obra y alrededor de ella. Dichas escenas son pura potencia: para que haya efectivamente construcción de autor (y con ella posturas, posicionamientos y proyecto), se debe realizar el pasaje de la *escena* a la *puesta en escena*. En ese pasaje se incluyen las imágenes en movimiento del autor, pero instaladas en un determinado espacio, en un escenario concreto: la *escena literaria* es el lugar de convergencia de las obras y su universo colindante, donde un autor puede crearse a sí mismo poniéndose en escena; es decir, proyectando diversas imágenes que, leídas en consonancia y a lo largo del tiempo, pueden constituir el proyecto autorial.

La utilidad de la metáfora escénica se explica también en la importancia que José-Luis Díaz (2009) brinda a las instancias mediáticas que atraviesan a los escritores: la

aparición en los medios, en las redes sociales, en las instituciones literarias y sus mediadoras; en resumen, en todos los circuitos que rodean a la obra. Además de las instancias mediáticas que rodean al escritor contemporáneo, Díaz hablará de las *escenografías autoriales*, las cuales son modelos o “plantillas” de autor disponibles en el tiempo para que los escritores en construcción seleccionen y personalicen. Figuras como el escritor bohemio, el filósofo, el romántico, el clásico forman parte del repertorio de estas escenografías o posturas de autor elaboradas en el tiempo y dispuestas para la adopción del escritor en formación. Este concepto resulta relevante no sólo por la metáfora escénica que manifiestan, sino porque, para Zapata, el proyecto autorial será resultado de la sumatoria de las posturas literarias en consonancia con las escenografías autoriales: espacio de posibles, de imágenes, de tomas de decisión y de posición que se juegan en la elaboración de un autor.

¿Por qué *autopoéticas*?

Porque estos textos son espacios privilegiados de representación autorial, la cual se manifiesta a través de una serie de imágenes de autor surgidas de los textos y del entorno. Con su dominio borroso y sus límites difusos, las autopoéticas permiten realizar una lectura que atraviesa los géneros discursivos en busca de la construcción del autor en su puesta en escena. Esta superación genérica tiene que ver con el propio estatuto de las autopoéticas, las cuales son consideradas textos ambiguos, ambivalentes, de poca especificidad, sin reglas determinadas: prácticas escriturarias a las que un autor recurre no sólo para indagar o explicar los procesos creativos sino también para ponerse en escena. Consideradas como una “clase textual” (Casas 1999), una “manifestación de la conciencia autorial” (Zapata 2010), un “género particular” (Badía Fumaz 2015), un “gesto o práctica” de elaboración de imágenes de autor (Lucifora 2015) o una “confluencia de géneros” (Fernández Urtasun 2000), las autopoéticas se presentan como un espacio propicio para la construcción del autor, un lugar de privilegio donde ponerse en escena.

A la vez, esta categoría teórica se convierte en un dispositivo de lectura para el abordaje del corpus, ya que la misma permite seguir la elaboración del proyecto autorial de Benjamín Prado a través de las etapas propuestas por Dubois (emergencia, reconocimiento, consagración y canonización).

¿Por qué *Benjamín Prado*?

Además de los motivos personales, aquellos que se basan en cuestiones subjetivas imposibles de explicar (¿por qué me gusta una cosa? ¿Por qué me conmueve?), la obra de Benjamín Prado se presenta como un ejemplo interesante para abordar las

construcciones autoriales en todas sus perspectivas: los conceptos de imagen de autor, postura, posicionamiento y proyecto autorial (los principales en nuestro estudio) pueden leerse claramente en la puesta en escena autorial que se manifiesta en los textos autopoéticos del autor. De esta forma, Benjamín Prado ejecuta no sólo un proyecto de obra sino también un proyecto de autor, aquel que atraviesa las etapas enunciadas por Dubois y persigue una posición singular en la escena literaria.

Nuestras investigaciones sobre la obra de Benjamín Prado han tomado diversos rumbos desde que nos hemos abocado a brindar aportes críticos sobre la misma. Atravesando los géneros y las categorías, hemos propuesto distintos abordajes que permiten establecer una mirada plural sobre una obra -hasta el momento- no incluida en las agendas de investigación crítica de la literatura española contemporánea. Esos diversos abordajes han pretendido denunciar la zona de vacancia que esta obra presentaba, a la vez que exponer diversas puertas de acceso a una serie de textos caracterizados por la diversidad y la pluralidad dentro del propio sistema.

Esta tesis se organiza en cinco capítulos. En el capítulo I indagaremos “La *escena* como categoría de análisis en el debate crítico contemporáneo”. En un primer momento realizamos la denuncia del concepto de escena como concepto teórico vacío, cargado de significaciones propias del sentido común. Luego, a la luz de una serie de autores que realizan diversos abordajes de este objeto, recuperamos la escena como un dispositivo de lectura (Bustamante 2004), como una herramienta propia del ser humano en situación de escena (Buchbinder 2011), como una figura del discurso (Barthes 1986), como una instancia enmarcada, una fotografía en movimiento (Andruetto 2015) y finalmente como una categoría de análisis para abordar un corpus (Prósperi 2013). Desde nuestra perspectiva, planteamos la escena como un espacio donde leer la construcción autorial: no obstante, para lograr esa construcción se debe realizar el pasaje de la *escena* a la *puesta en escena*.

En el capítulo II abordaremos el pasaje “de la *escena* a la *puesta en escena*” a través de una serie de recuperaciones teóricas, las cuales proponen diversas categorías propicias para el análisis del corpus. Distinguimos entre dos tradiciones, la francesa y la argentina, puesto que cada una selecciona sus propias etiquetas para elaborar su aparato categorial, aunque el objeto de sus reflexiones sea el proceso de construcción autorial, a mitad de camino entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura. Dentro de la tradición francesa, recuperamos la noción de proyecto autorial de Juan Manuel Zapata (1.1), las escenografías autoriales de José-Luis Díaz (1.2), el ethos y la escena discursiva de Dominique Maingueneau (1.3), el ethos e imagen de autor de Ruth Amossy (1.4) y las imágenes de autor y las posturas de autor de Jerome Meizoz

(1.5). Luego de toda la recuperación teórica, establecemos los “debates y balances en torno a las categorías” (1.6), dentro de los cuales reconocemos las problemáticas que rodean al concepto de autor (1.6.1) y las críticas establecidas al concepto de postura (1.6.2).

Dentro de la tradición argentina, realizamos un recorrido por los postulados sociológicos de Altamirano y Sarlo (2.1), la noción de imágenes de escritor de María Teresa Gramuglio (2.2), la construcción del autor de Julio Premat (2.3), y los conceptos de poses y posturas de Silvia Molloy (2.4) y la pose del escritor de Martín Kohan (2.5).

Todas las categorías reseñadas sirven para la confección de un mapa teórico plural que permite pensar las figuras de autor en permanente construcción escénica, en su puesta de manifiesto tanto en los espacios discursivos como en los medios e instituciones circundantes a la obra.

En el capítulo III nos abocaremos a la lectura de “La autopoética como puesta en escena del autor”, a través de una indagación teórica que recorre las diferentes etiquetas propuestas para pensar el mismo fenómeno: Poética de Tsvetan Todorov (3.1), Metatexto de Walter Mignolo (3.2), Poéticas de autor de Pilar Rubio Montaner (3.3), Poéticas de poetas de Jeanne Demers e Yves Laroche (3.4), Autopoéticas de Arturo Casas (3.5), Confluencia de géneros de Rosa Fernández Urtasun (3.6), Poéticas particulares de Teresa Ochoa (3.7), Poéticas del creador y la conciencia literaria de Víctor Zonana (3.8), Poéticas explícitas de Badía Fumaz (3.9), Figura de autor, sujeto y espacio autopoético de María Clara Lucifora (3.10), Autopoéticas en verso y en prosa de Laura Scarano (3.11). Luego de la recuperación y la puesta en común de las diferencias y los aciertos entre estos teóricos, planteamos un debate sobre la pertenencia genérica de estos textos autopoéticos (3.12), como asimismo la construcción de imágenes de autor en este ámbito (3.13) y los usos de estas nociones categóricas para la lectura de nuestro corpus (3.14).

En el capítulo IV realizaremos un estado de la cuestión sobre la obra de Benjamín Prado y destacaremos aquellos abordajes críticos que la misma ha despertado. Esta instancia permitirá visualizar el vacío o la ausencia de un estudio sistemático de esta obra, la cual se presenta como zona de vacancia que valida nuestras investigaciones y las traduce como aporte novedoso al campo.

Finalmente, en el capítulo V realizaremos la lectura de las “puestas en escena” a través de una serie de mecanismos autoriales expuestos en los textos autopoéticos seleccionados. De estas lecturas surgen determinadas imágenes de autor, las cuales puestas en consonancia con las apariciones mediáticas de Prado y con la trayectoria poética del mismo elaboran las posturas autoriales y, por ende, su proyecto autorial.

En un primer momento encontraremos la imagen de “el aprendiz”, o los comienzos literarios (5.1), correspondiente con la etapa inicial del escritor caracterizada por Dubois en términos de *emergencia*; luego destacaremos “el compositor” (5.2), “el aforista” (5.3), “el ensayista” (5.4), correspondientes con la etapa señalada como *reconocimiento* del autor y finalmente “el poeta” (5.5) en su *consagración*, lugar de construcción donde se completa el proyecto autorial de Prado y donde germinan todas las imágenes de autor procedentes de los apartados y las etapas anteriores anteriores. Estas etapas o momentos de la trayectoria de Prado serán ilustradas no sólo desde el discurso sino también desde la imagen: se incorporan una serie de fotografías que exponen la pose autorial, el cuerpo del escritor, las diferentes posturas adoptadas según el tipo de autopoética a indagar.

En esta travesía de investigación esperamos poder describir aquellas posturas autoriales construidas a lo largo de la trayectoria de Benjamín Prado que han permitido la elaboración de un proyecto autorial y han favorecido determinados posicionamientos en la escena literaria, gracias a las constantes y repetidas puestas en escena del autor.

Capítulo I

La escena como categoría de análisis en el debate crítico contemporáneo

La palabra *escena* suele estar en boca de todos, en diferentes momentos y situaciones de la vida cotidiana, para expresar diversas acciones y emociones humanas. Pero para hablar de escena en las páginas de una tesis doctoral es necesario situarse en un contexto determinado y en un marco teórico puntual. Esta aclaración si bien es elemental creemos que no es vana, puesto que existe alrededor de la palabra escena un vacío teórico y crítico que pocos autores se han encargado de llenar. Desde esta perspectiva, el presente estudio pretende zanjar ese vacío e instaurar *la escena* como categoría metodológica de análisis para leer la obra del escritor Benjamín Prado.

El abordaje teórico sobre dicha categoría se vuelve en extremo necesario cuando asumimos que la misma encierra diversos significados dentro de sí, los cuales pueden contaminarse unos a otros y tornar difusa su interpretación. Ya sea que hablemos de escena como acto de la vida cotidiana (la escena de amor, de amistad, de familia, del crimen), como representación artística (la escena de teatro, la escena fílmica, la puesta en escena) o como ejercicio de lectura (la escena como poética), el concepto está altamente invadido por el conocimiento que brinda el sentido común: sentido que nos permite discernir el uso de la palabra escena según el contexto en el cual la utilizamos y que no exige una problematización de su uso.

A la hora de realizar un abordaje teórico para construir una categoría de análisis productiva, nos vemos en la necesidad de recurrir a campos diversos desde donde interpretar la escena, ya que la ausencia bibliográfica sobre este fenómeno nos llevará a indagar en ideas breves, apenas destellos provenientes de diferentes espacios teórico-críticos. De esta manera iremos tras los pasos de la crítica literaria, el psicodrama, la psicocrítica, el análisis teatral y la propia literatura, entre otras, para asir la palabra *escena* y convertirla en una categoría operativa para el análisis de un corpus. De dicha actividad tenemos el antecedente de Germán Prósperi (2013), quien ha construido un aparato metodológico para pensar la obra de Juan José Millás en términos de una poética de las escenas.

En los estudios literarios –más que en los teatrales- es donde se manifiesta este saber acerca de la escena sin especificaciones ni anclajes teóricos precisos. Encontramos una larga serie de artículos de crítica literaria que en su título incorporan la palabra “escena”; no obstante este hallazgo, ninguno de ellos se propone definir, en ningún momento, qué entienden por ella¹. De su lectura pudimos extraer la conclusión de que la escena se piensa a modo de poética: el concepto trae algunas reminiscencias del ámbito del cual surge (el teatro) pero sus características no están mencionadas ni detalladas. El saber del sentido común inunda la palabra y la desborda, haciéndola decir una pluralidad de cosas –manipulada por una serie de discursos y de campos del saber- que necesitan y merecen una especificación. Nos abocamos a la tarea de definir qué es la escena para algunos campos discursivos para, finalmente, construir la categoría de análisis que nos permita leer el proyecto autorial de Benjamín Prado en términos de *puestas en escenas del autor*.

Para ingresar en el pantanoso terreno del concepto de escena recurrimos al diccionario de la Real Academia Española, donde se proponen las significaciones enumeradas, aquellas que corresponden al sentido común.

Escena

Del lat. *scaena* o *scena*, y estos del gr. σκηνή *skēnē*; propiamente 'choza', 'tienda de campaña'.

1. f. En un teatro, escenario (ll lugar donde se representa la obra).
2. f. Escenario decorado y ambientado para una representación teatral. *La escena representa el salón.*
3. f. En una obra de teatro, parte de aquellas en que se divide un acto y en que están presentes los mismos personajes. U. t. en sent. fig. *La escena final del Quijote.*
4. f. En una película, parte dotada de unidad en sí misma y constituida por uno o varios planos con los mismos personajes.
5. f. Arte de la interpretación teatral. *Es un genio de la escena.*
6. f. Literatura dramática. *La escena española empezó a decaer a fines del siglo XVII.*
7. f. Suceso de la vida real considerado como espectáculo digno de atención. *Una escena de pánico colectivo.*

¹Títulos como “Voces e historia en la escena poética de Gloria Fuertes” (Leuci 2013), “La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes” (González Maestro 2000), “La escena de la traducción poética. La voz de Kathleen Raine en español” (Spoturno 2013), “Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra” (García 2015), “Escenas del silencio y la repetición en la poesía de Samuel Taylor Coleridge” (Calviño 2014), “Escenas del ‘yo’ insurrecto. Creación del sujeto poético y político en el grupo nicaragüense (1969-1990)” (González Álvarez 2011), “Mujeres en la escena poética marroquí” (López Enamorado 2007), “Escenas de la vida bohemia: una aproximación a la creatividad amoral del submundo urbano” (Luengo López 2006). Desde esta perspectiva podemos dar cuenta cómo el concepto de escena suele vincularse con los de poética, poesía, lenguaje o manifestaciones artísticas, pero esa vinculación se produce únicamente en el título, puesto que en el cuerpo de estos trabajos en ningún momento se explicita a la escena como categoría de análisis.

8. f. Ambiente o círculo en que se desarrolla una actividad. *Abandonó la escena política.*
9. f. En arte, representación de un suceso o acontecimiento en que toman parte varias figuras.
10. f. Actuación escandalosa, aparatosa e intempestiva, a menudo fingida, con que alguien pretende impresionar. *Hizo una escena de las suyas. Su marido le montó una escena por llegar tarde.*
- estar en escena** un actor
1. loc.verb. Mostrarse en la representación escénica poseído de su papel, especialmente mientras no habla. *Ese actor está siempre en escena.*
- poner en escena** una obra
1. loc. verb. Representarla, ejecutarla en el teatro.
2. loc.verb. Determinar y ordenar todo lo relativo a la manera en que debe ser representada².

En base a estas significaciones las seis primeras vinculan la escena con la representación teatral o fílmica, es decir, la escena como ficción. Los puntos siete y ocho manifiestan sucesos o espacios de la vida cotidiana y el diez instala la ficción en la misma vida donde, sin actores ni escenario, un sujeto lleva a cabo una actuación. Las restantes vuelven otra vez sobre la escena teatral o artística. Según estas definiciones podemos entender la escena como un fenómeno que pertenece a diversos espacios genéricos (la ficción y la realidad), que puede suceder en varios momentos, en distintos lugares y bajo distintas circunstancias (de día, de noche, en la calle, en la casa, en un teatro; de diversas formas: con peligro, con astucia, con sensaciones y emociones) y que puede ser llevada a cabo por sujetos, objetos y/o espacios múltiples. Esta amplitud en la definición no resulta operativa a la hora de instalarla como categoría; es por eso que acotamos la multiplicidad de sentidos que ofrece y proponemos pensarla como una imagen en movimiento, como un fotograma que se vincula, necesariamente, con un sujeto que encuentra en ella su espacio de construcción.

El teatro es el ámbito más propicio para teorizar sobre la escena; no obstante, no nos detendremos en demasía en este campo, puesto que nuestro interés no es el abordaje de la escena teatral sino la extracción de principios y delimitaciones que permitan teorizar la escena como espacio de significaciones diversas.

En el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1996) encontramos distintas terminologías vinculadas a la escena pero ninguna entrada que figure con ese nombre: escenario (decorado, espacio actoral, lugar de la acción), escénico (que se presta a la acción teatral), escenografía (ciencia y arte de la organización del escenario), escenología (ciencia que estudia todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo), escritura escénica (universo teatral inscrito en el texto), espacio

² Definición del diccionario online de la RAE extraída de <http://dle.rae.es/?id=GDdQbyd>

escénico (espacio perceptible por el público), espectacular (lo percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto), espectáculo (aquello que se ofrece a la mirada), entre otras (1996: 165-181). La ausencia del concepto “escena” hace mella en el vacío terminológico que mencionábamos, ya que no se incorpora esta palabra al diccionario -creemos- por dos motivos: por un lado, por la pluralidad de significaciones que ofrece, y por otro, por su dificultad de delimitación. Por ejemplo, en la entrada “Escenario” luego de su definición se plantea la escena como un sinónimo, como un “segmento temporal de un acto de la obra” (1996: 165). De alguna forma todos los conceptos propuestos hablan de la escena, pero no la definen ni la proponen como objeto de análisis. Como es de esperarse también, todas las entradas refieren pura y exclusivamente al mundo del teatro, de modo que aquí no encontraremos definiciones sobre términos vinculados a la escena que la piensen como espacio plural signifiante. Si seguimos en el ámbito del teatro encontramos vastos estudios que se dedican a indagar la puesta en escena de un texto teatral, pero pocos se dedican al análisis de las escenas, a su caracterización, definición o descripción.

En otro artículo Pavis (1994) define la puesta en escena como “un efecto, una «puesta a la mirada» sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción produce sentido para el espectador” (1994: 173); es una “puesta en relación, en un espacio y un tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes) en función de un público (...) es una noción estructural, un objeto teórico y un objeto de conocimiento” (1994: 173). La inclusión del espectador y la mirada plural a los diversos sistemas de significación nos acercan de a poco a la construcción de un concepto propio de escena, aquel que necesita de ciertos personajes (autor y lector) y de un cronotopo específico de referencia (lo que se erige como escenario).

Contreras Bustamante (2004) también plantea algunas ideas sobre el concepto de escena que abren el paradigma para la construcción de la categoría. En primer lugar, propone pensarla desde dos entradas: tanto desde el campo de los estudios teatrales, donde “es una herramienta de trabajo eficaz e ineludible” (149) como así también como un “dispositivo de entrada a los materiales de trabajo de disciplinas como la semántica, la política, la sociología, la criminalística, la narratología, etc.”, donde encuentra una productividad analítica valiosa (149). La mención acerca de una segunda posibilidad de abordaje del concepto de escena ya permite pensar la misma como categoría analítica, como un “dispositivo de entrada” que habilita leer distintos campos o disciplinas.

Como su área de trabajo es efectivamente el teatro se abocará a indagar la escena como un factor que

permite analizar un texto a través de lo que he llamado unidades escénicas, que sin ser unidades rígidas, me permiten entrar en el texto reconociendo los intercambios comunicativos (de toda índole) que aglutinan los sentidos diversos del texto instalados tridimensionalmente en la escritura. La visión de lo tridimensional es la particular forma de leer el teatro que en su extraña forma avisa de su posible futuro esplendor en las tablas, en el escenario material (150).

Luego la autora se detendrá en lo que llama “escenas cuasi –familiares” en la obra seleccionada,

figuras que se despliegan en las escenas constituyen una especie de familia emparentada por lazos de situación, de contigüidad metonímica (...) son cuasi familiares, en tanto que el parentesco es postizo y en tanto que habitan en una escena cuasi delictiva. La escena familiar es la escena del delito (2004: 150).

A la vez reconoce una doble acepción del término familiar, ya que rescata el hecho de que “las figuras y sus situaciones pueden ser familiares en el sentido de habituales o conocidas”, pero aclara que al ser producto de una reelaboración artística las mismas figuras “se vuelven extrañas, irreales, es decir, artísticas” (150).

Su análisis decantará en la puesta en escena de una obra particular, pero la puerta que deja abierta para pensar la escena como un dispositivo de lectura que se expande a otros campos del saber resulta sumamente productiva para pasar de un concepto a una categoría teórica.

Del texto teatral nos movemos a otro tipo de teatro: el que opera en el psicodrama. Mario Buchbinder (2011), psicólogo, psicodramático y poeta, propone nuevas maneras de pensar la escena “en su carácter general y particular” (2011: 21). Para este autor la escena está en estrecha vinculación con la fantasía y la realidad y su condición imperante es la creación.

Tener una visión panorámica sobre ésta puede echar luz hacia los aspectos particulares, y a la inversa, los aspectos particulares pueden dar luz sobre la escena en general, dado que unos abrevan en el otro. Me refiero a la escena teatral, psicodramática, de la realidad, de la fantasía, del sueño, del psicoanálisis, de la TV y los mass media, la escena única y las escenas simultáneas, entre otras (22).

Este panorama general de las escenas nos interesa puntualmente puesto que nos permite seguir construyendo nuestra propia categoría desde algunas características que el autor le brinda. En primer lugar, piensa la escena “como uno de los

existenciarios, es decir una de las formas de hacerse presente *el ser de la existencia*" (22).

Cuando analiza el espacio de la escena Buchbinder refiere a la etimología de la palabra, la cual deriva de *skéné* que en el teatro griego era el espacio donde ocurrían los acontecimientos:

La marca de la escena es especialmente el espacio. El espacio es el referente y la oscilación entre el vacío y el lleno. Espacio real o imaginario (...) La temporalidad es jugada en la variación del espacio, el espacio como medio, como modo de expresión del tiempo. El tiempo es limitado en la escena al tiempo del acontecimiento. Por esto lo escenográfico no es un elemento superfluo sino que hace a la esencia del trabajo con la escena, incluso aunque no haya nada en el escenario (25).

El escenario ocupa un lugar muy importante puesto que es considerado como "el lugar de la figuración y re-creación de las escenas. Homólogo al papel o a la pantalla del monitor donde se escritura un relato, el escenario es el medio, el espacio, donde la escena se realiza" (25). Según Buchbinder también hay escenas en otros espacios que no son necesariamente un escenario:

Se suele decir cuál ha sido el escenario del conflicto: por ejemplo, la calle, la relación entre los vecinos, el disgusto social. Esos son los escenarios naturales o reales frente al de la re-presentación. Éste no es el lugar «original» del conflicto sino es el lugar ficcional que tiene una cierta distancia del lugar «original». O sea que el efecto de distanciamiento ya está desde el vamos en el dispositivo representacional (25).

Es interesante detenerse en esta idea, puesto que en las escenas literarias la ficción opera desde un distanciamiento entre el mundo real y el mundo de la fantasía, aunque el objetivo de la literatura sea que esa lejanía no se note, sino que se camufle. Asimismo, dichas escenas literarias también conllevan una reelaboración, la cual es atravesada por el proceso de escritura.

Cuando menciona al relato como condición de posibilidad de la escena, aclara que es necesario diferenciar entre el relato previo y el relato escénico: el primero es el textual, el segundo es el espectacular (la puesta en escena). No obstante, el autor aclara que en el relato textual ya hay escena, puesto que ésta no es condición exclusiva de la representación. De esta forma, podemos dar cuenta de cómo el texto –y no exclusivamente el texto teatral- está conformado por escenas que son previas a la especularización, que son pura potencia, puro acto (posibilidad de simbolización) frente a la actuación (acting).

La escena considerada en general implica actantes, espectadores y conflicto; la escena dramática en particular (la indagada por el psicodramático) es un modo de presentarse en la escena y la misma implica componentes reales: escenario, actores, conflicto, espectadores, director y presencia en el marco de la realidad.

El autor realiza una apertura del concepto al habilitar el análisis de la escena no sólo desde la estructura teatral sino también desde

el cine, la danza, la pintura, de la vida real, del lenguaje, del deporte, del sueño; de un sujeto individual, de una situación vincular; escena subjetiva, intersubjetiva, transubjetiva. Todas tienen en común la característica de la escena en general y a la vez sus particularidades. No hay modo de no ejercer acción escénica, dado que el ser humano está siempre en situación de escena. Puede hacerse cargo con mayores o menores grados de conciencia de la escena, pero siempre se está ubicando según cómo la escena y los componentes de ésta lo van requiriendo (30).

Esta interesante propuesta de instalar al hombre en permanente vinculación con la acción escénica nos resulta sumamente operativa y es una instancia a la que volveremos más adelante para pensar las diferentes puestas en escena del autor, las cuales se proyectan hacia los lectores-espectadores: escenas que crean y re-crean un sujeto que se elabora a sí mismo “en situación de escena”.

Nicolás Rosa (1990) permite pensar la escena vinculada a los orígenes, desde una lectura psicoanalítica que emerge de la literatura. Dentro de los estudios sobre la autobiografía piensa los recuerdos de infancia en términos de una “escena arcaica”

Escena arcaica, primaria, primitiva, que funda el acto autobiográfico. Por lo tanto, no habría autobiografía sin esta escena arcaica. Como tal, esta escena implica su propia búsqueda. En el recorrido de esa búsqueda es donde se produce la escena arcaica. No es solamente un efecto de *a posteriori* fundante de todo recuerdo, sino que es escena alucinada en la repetición que la escritura produce en esa búsqueda. Generalmente, luego de *encontrada*- sólo se encuentra lo que ya se conoce- se revela como el dispositivo secreto del deseo de la escritura. Su acentuación de fijeza, de cuadro, de episodio, está dada por su valor de *acontecimiento*. (...) el olvido es fundante de la memoria. La *escena primitiva* funda en su retrospectión la contemporaneidad del acto de escritura de la vida con el acto de recordarla en función del olvido necesario para reconocerla como tal. La forma retórica que la soporta y la construye es el *episodio* (1990: 54-55).

La escena arcaica se vincula con el deseo de escritura, emerge desde el origen y se manifiesta en la autobiografía, “es aquella simulación de la máquina programadora, o si se quiere del engendramiento, simulacro de producción, simulación de fuente, y por ende, de energía escrituraria” (55). En un movimiento paradójico que habla de memorias y olvidos, la escena primaria es generada gracias al olvido, escena “que sólo es tal porque ha sido olvidada, recordada” (57) y en ese recuerdo se funda también el inicio de la memoria.

Si la *escena primitiva* es producto de la lógica ambivalente (no bivalente) entre *amnesia infantil* y *anamnesis*, la anamnesis, en la autobiografía, coincide con la revelación del recuerdo. Lo que el sujeto de la escritura sabe es puesto en el pasado (es un saber del pasado y en pretérito perfecto) y se impone como *revelación* –como episodio- en la escritura de lo biográfico, es siempre algo que se supone vuelve del *secreto pasado infantil* y el pasado sólo es secreto porque se olvida. En el acto autobiográfico *yo* se entera que era *otro* distinto del que es *ahora*, por haberlo olvidado. El saber olvidado por el sujeto me convierte en otro cuando me lo revela la escritura primitiva de ese pasado (59).

Desde el pensamiento de Nicolás Rosa la escena es vinculada con saberes psicoanalíticos que construyen al sujeto autobiográfico en su propia función de escribir, olvidar y recordarse. El yo que se instala como centro de la autobiografía atraviesa *el arte del olvido* para construirse una identidad desde esa escena primigenia, originaria, olvidada y recordada.

Roland Barthes (1986) recopila en sus *Fragmentos de un discurso amoroso* la perspectiva de un yo que permite “poner en escena una enunciación, no un análisis” (1986: 13). Barthes construye un retrato donde se puede leer un lugar de palabra, el discurso de un yo que habla por sobre el objeto que ama, que no tiene voz. Realiza su propuesta desde la retórica de las figuras, entendidas como retazos de discurso o arrebatos de lenguaje: a través de estas es desde donde describirá la escena.

En su acercamiento inicial la define como “intercambio de cuestionamientos recíprocos” pero aclara “La figura apunta a toda «escena» (en el sentido restringido del término)” (113). Esa restricción se limita al terreno del discurso amoroso, que es desde donde piensa este enfrentamiento de diálogo. No habrá otro tipo de escenas que se manifiesten en este libro.

Según Barthes

La escena es como la frase: estructuralmente, nada obliga a detenerla; ninguna coacción interna la agota, puesto que, como en la Frase, una vez dado el núcleo (el hecho, la decisión), las expansiones son infinitamente renovables (115).

Como el amor, la escena es siempre recíproca. La escena es pues interminable, como el lenguaje: es el lenguaje mismo, capturado en su infinito, es esa “adoración perpetua” que hace que, desde que el hombre existe, *no cese de hablar* (116).

Este constante parloteo desde que el hombre existe nos recuerda los planteos de Buchbinder, quien anunciaba que el hombre está en permanente vinculación con la escena: sinsentido perpetuo, para Barthes no cumple funciones ni obedece límites, es “lujosa, ociosa”, se manifiesta en un enfrentamiento de diálogo donde cada participante de la pareja “sueña con tener la *última palabra*”, busca silenciar al otro, “castrarlo de toda palabra”. La escena amorosa se desarrolla con vistas a ese triunfo (117). En búsqueda de ese éxito cada participante hará manifiesta una escena que no tiene final, que no puede ser interrumpida más que por “alguna circunstancia exterior a su estructura: la fatiga de las dos partes (la fatiga de uno solo no bastaría), la llegada de un extraño (...) o incluso la sustitución brusca de la agresión por el deseo” (116).

De esta forma Roland Barthes convierte la escena (amorosa) en figura de análisis, en imagen de enunciación y en fragmento de discurso.

María Teresa Andruetto (2015) plantea el concepto de escena dentro del género cuento, al cual define como “el relato de una historia que lleva, en sus intersticios, escondida, otra” (2015: 71) y desde esa definición plantea

La primera historia, la que elegimos contar, la historia visible, por así decirlo, es la escena del cuento, la escena donde suceden los hechos narrados. La otra no está contada en sentido estricto, sólo está presente a partir de indicios, datos aislados aquí y allá, infiltrados entre las grietas de la historia uno, para que el lector la infiera. La primera funciona como metáfora de la segunda. Dar la parte por el todo, diríamos (72).

Como su interés está centrado en la estética de la recepción le interesa cómo “eso que pretendemos que le llegue a un lector (...) debemos esconderlo adentro de otra historia” (72), en “una historia más pequeña, encuadrada espacial y temporalmente –la escena- en la que se cuenta algo acaso banal o reducido o aparentemente insignificante” (72). Desde esta perspectiva Andruetto entiende la escena como una instancia encuadrada, enmarcada en un espacio y un tiempo, un cronotopo específico que da límites a esa historia que se está contando.

La autora afirma que es sumamente importante “no explicitarlo todo y esconder en los intersticios de la historia visible (la narrada en la escena) la historia secreta (la que

sólo se da por indicios), para que el lector la infiera” (72). En la diferenciación de la escena del cuento y la historia velada, la autora plantea

la historia dos, la escondida, es la verdaderamente importante (...) precisamente por eso debe ser inferida (ya dijimos, todo el placer de leer está en inferir a partir de unos datos). No puede ser contada por sí, es tan grande, tan terrible, tan extensa, que si se dice así, explícitamente, el lector no se conmociona (...) tenemos que decir aquello que queremos sin decirlo; decirlo a través de otra historia que funciona como excusa, como pretexto narrativo (la escena del cuento); decirlo a través de una circunstancia pequeña que permita al lector inferir eso que queremos decir (74).

María Teresa Andruetto considera de suma importancia para la construcción del cuento “el encuadre de la historia en un recorte temporal y espacial estrecho, cuanto más acotado mejor, en una situación condensadora de lo dramático, de un modo similar a lo que sucede con las escenas de teatro” (74) y afirma

Es, digamos, como mirar lo que sucede tras un marco de cuadro vacío. Ver sólo lo que entra, lo que cabe en el marco, y dejar afuera todo el resto. Si algo se sale de escena, hay que dejarlo, porque se ha puesto la cámara en un punto y lo que está fuera del marco no puede ser tomado por ella. Podríamos decir, de algún modo, que un narrador es la cámara. Se vuelve entonces necesaria una “condensación de la mirada” –mirar más de menos- como una forma de aproximarse al hecho de narrar, llegar a lo quisiéramos decir al lector a partir de una escena muy pequeña (74).

Esta autora propone pensar el marco del relato como aquello que limita la mirada, aquello que distingue el universo particular al cual vamos a adentrarnos y lo que queda fuera, como parte de otro universo mayor. La escena se desarrolla bajo ese marco, es esa fotografía en movimiento contenida por un espacio y un tiempo que encubre un relato mayor, aquel que transita por el universo fuera del marco. Asimismo, nos cuenta su experiencia personal a la hora de narrar un cuento con una historia difícil, en la cual “No podía contar todo: tenía que seleccionar, hacer un corte” (75); este corte es

Una mirilla, algo así como el encuadre de una cámara fotográfica. Un encuadre, una escena. Una escena visible, a través de la cual yo pudiera contar esa historia. No contarla en el sentido literal de la palabra, sino sugerirla, de modo que el lector fuera, de ser posible, tocado por ella. Un encuadre: un recorte de tiempo y espacio; es decir, una escena que funcionara como metáfora (75-76).

Ese encuadre es la condición de posibilidad del cuento, la escena que permitirá narrar una historia que dentro de sí contiene otros mundos.

De eso está compuesta la escena en el cuento: un recorte de tiempo y espacio a través del cual se ve el drama de la existencia. Un recorte, una escena, que es siempre una metáfora de la vida. Recorte, cuello de botella a través del que pasa el drama de la existencia. Límite, restricción, donde el cuento encuentra, si es que llega a ser un buen cuento, su belleza (76-77).

Según Andruetto la escena es entendida como una fotografía en movimiento, un fotograma que necesita de los límites que un cuadro le marca para desarrollarse dentro de su universo: un recuadro, un retrato vivo, donde las cosas que suceden son internas a su propio funcionamiento. No obstante lo interesante de su propuesta, la noción del marco como límite obligatorio se nos presenta rígida a la hora de indagar las puestas en escena del autor, las cuales pueden ser tanto discursivas como mediáticas. Desde nuestra perspectiva, la escena será entonces una imagen en movimiento amparada bajo “marcos móviles”, estructuras bisagras que se irán corriendo para dar encuadre a las escenas a la vez que permiten los vínculos, relaciones e influencias del exterior.

Germán Prósperi (2013) propone un marco metodológico que nos permite pensar la categoría de escena como una herramienta de lectura productiva en la obra de Benjamín Prado. Prósperi sistematiza el concepto de escena desde sus representaciones en la lectura y la escritura en el panorama crítico, siguiendo el recorrido teórico de diversos autores que han problematizado estas instancias. Por las páginas del investigador circulan Roland Barthes, Sylvia Molloy, Susana Zanetti, Nora Catelli, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Laura Scarano, Nicolás Rosa entre otros; autores que se han dedicado a problematizar o a teorizar sobre las escenas de lectura y/o de escritura que emergen desde la literatura.

Prósperi comienza planteando:

Entender una obra literaria a partir de la interpretación de las escenas desplegadas en su trama no tiene nada de novedoso ya que ése podría ser el cometido de toda lectura crítica, la que busca desentrañar los sentidos de un texto, sus formas y sus potencialidades a partir de lo que se cuenta (2013: 67).

Creemos que lo novedoso de este estudio no es –como afirma el autor- interpretar las escenas de la trama, sino plantearlas en tanto tal: la construcción de la categoría de escena permite alejar el concepto de su dominio dudoso y acotar la proliferación de

sentidos, a la vez que se presenta como una herramienta metodológica sumamente útil para la lectura de un corpus.

Prósperi recupera tres acepciones diversas del fenómeno:

La palabra escena, término proveniente de la retórica teatral, puede tener otras acepciones. Puede tratarse del terreno policial, en la que el investigador analiza la escena del crimen; puede tratarse del ámbito teatral ampliado, en la que un director pone en escena la representación de una obra; puede tratarse del relato de lo íntimo, en la que los enamorados se demandan afecto y atención a través de una escena. La escena del crimen, la escena teatral, la escena de amor. Tres variedades de una misma representación que encuentra en la literatura otras realizaciones igualmente poderosas (2013: 67).

De las escenas que se manifiestan en la literatura Prósperi indagará, en la narrativa de Juan José Millás, las escenas de lectura, escritura y aprendizaje. Al tratarse de la obra de un escritor que problematiza las instancias “meta”

es evidente la proliferación de escenas que involucren lectores y escritores, textos, soportes, papeles, ediciones. Es por eso que hemos calificado a las mismas como escenas esperables. El segundo tipo que describiremos tiene que ver con lo que denominamos escenas subsidiarias, esto es, escenas que no esperamos en una metanovela, aquellas que remiten al aprendizaje, sea éste de cualquier índole, incluso de aprendizajes de escritura y lectura (2013: 68).

De esta forma Prósperi indagará en las escenas esperables y las escenas subsidiarias de Millás para perseguir la historia de una lectura y de una escritura que conllevan al aprendizaje del escritor. Así, persigue los orígenes para responderse a las preguntas que inauguran su volumen

¿Cómo aprende a escribir un escritor? ¿Cuáles son los rituales de la escritura en tanto acto de puesta en página de los desbordes de la imaginación? ¿Cómo dar cuenta de un antes de la escritura en la que la lectura ocupa un origen innegable? ¿De qué manera un autor transforma en figuras de ficción su propia formación como escritor? (2013: 13).

Es el mismo Germán Prósperi quien comienza a vincular su categoría metodológica con otros espacios, puntualmente con las manifestaciones del autor en sus textos autopoéticos (2012). De esta forma surge la categoría *escenas autopoéticas* en

relación con dos escritores españoles: Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena. Prósperi plantea

En este trabajo leeremos *Historial de un libro* de Luis Cernuda y *Los días de la noche* de Luis Antonio de Villena en tanto espacios en que se condensan diversas flexiones de un ejercicio autopoético común, tales como las escenas de lectura y escritura, las escenas de formación, el reconocimiento de influencias, las relaciones del autor con sus lectorados, los modos de establecer lazos con sus contemporáneos, los esfuerzos por inscribirse en el sistema, las experiencias que dieron origen a la obra poética, entre otras (2012: 175).

Todos los autores reseñados colaboran con sus aportes en nuestra definición de la escena, la cual es entendida como un dispositivo de lectura que se manifiesta a través de una imagen en movimiento, dentro de la cual un autor se construye a sí mismo. Esta construcción se produce gracias a una serie de imágenes de autor que se reproducen tanto en el discurso literario como en el medio social. De esta forma, la escena es no sólo el espacio virtual de construcción del autor sino también el dispositivo a través del cual podemos leer dicho proceso de construcción. Pero esta fabricación de sí se mantiene en una pura virtualidad o una potencialidad hasta tanto no realicemos el pasaje de la *escena* a la *puesta en escena*.

Para mí, escribir es también actuar³

³ Prado, Benjamín (2012). "Benjamín Prado. Entrevista" por Ignacio Reyó publicada el 23-4-2012 en <https://ignacioreyo.wordpress.com/2012/04/23/benjamin-prado/#more-957>

Capítulo II

De la *escena* a la *puesta en escena* del autor

Anteriormente hemos definido la *escena* como un dispositivo de lectura, como una imagen en movimiento puesta al servicio de la construcción de un autor. Ésta es una potencialidad que necesita del pasaje a la *puesta en escena* para poner en funcionamiento los mecanismos de fabricación autorial.

La metáfora escénica opera como disparador para la selección del marco teórico que acompaña nuestras lecturas: los nuevos abordajes sobre la autoría (aquellos que integran tanto el análisis del discurso como la sociología de la literatura) se manifiestan como bisagra, como instancias de análisis intermedias entre el texto y el afuera. Estas perspectivas pretenden dar luz tanto a las puestas en escena del autor que ocurren en el interior de la obra como al universo de posibles que circula por fuera, generando así una lectura macro que pretende aunar, finalmente, vida y textualidad.

Las preguntas que inauguran el problema a indagar y abren un abanico de posibilidades teórico-críticas son ¿cómo se construye un autor? ¿qué procedimientos se ponen en juego en esa construcción? La hipótesis inicial consiste en plantear al *autor* como un dispositivo que se construye a sí mismo y a la vez es construido por terceros al ponerse en escena. Esta puesta se manifiesta tanto discursivamente en el espacio literario como físicamente en el espacio social, a la vez que se constituye como una suma de procedimientos que posicionan la figura del autor dentro de la escena literaria. Todos estos procesos son englobados bajo la noción de *proyecto autorial*, es decir, la trayectoria del escritor que reúne diferentes posturas y posicionamientos de autor a lo largo del tiempo.

Proyecto, trayectoria, posturas, imágenes de autor, ethos, escenografías, poses: procedimientos que colaboran en la fabricación, legitimación y colocación del autor en una determinada posición. De esta forma, tautológicamente, el autor se construye efectivamente en la puesta en escena y la puesta en escena brinda las posibilidades para la construcción del autor.

Las puestas en escena del autor son múltiples y cada una responde a una determinada operación de fabricación y posicionamiento. En la presente investigación nos dedicaremos a abordar en la obra de Benjamín Prado las puestas en escena del autor en sus procedimientos autopoéticos, aquellos que se manifiestan tanto en su

discurso literario (ficcional y no ficcional) como en sus manifestaciones en el entorno social (entrevistas, presentaciones, lecturas, conferencias, entre otras).

Para el abordaje de las teorías sobre el autor proponemos un recorrido dual, comenzando por la tradición francesa –de donde surge y donde se consolidan año a año los debates y propuestas sobre estas problemáticas- y siguiendo por la argentina⁴. Dentro de cada corriente indagaremos autor por autor intentando respetar una cronología, para dar cuenta no sólo de las categorías aportadas sino también de los propios avances, modificaciones y reformulaciones que cada uno realiza en su propia cartografía teórica⁵.

Es necesario aclarar que tanto las nociones foucaultianas sobre la “función-autor” como los aportes sociológicos en literatura de Bourdieu son la base teórica de todos estos estudios, tanto los franceses como los argentinos. No recuperaremos directamente a ninguno de ellos, como así tampoco el mentado debate sobre la muerte del autor y sus intentos de resucitación entre Roland Barthes y Michel Foucault⁶, porque los propios críticos se encargarán de ello.

⁴ La propuesta de pensar por separado los campos de saber de Francia y Argentina tiene una razón no sólo metodológica sino también teórica, ya que en cada espacio se ha pensado la figura del creador desde diferentes nomenclaturas: más vinculada a la noción de *autor* en Francia y más cercana la de *escritor* en Argentina. Esta diferenciación, si bien propone un diálogo sumamente interesante entre las dos tradiciones teóricas, no será abordada en este estudio, puesto que por su complejidad merecería una atención especial que se dispersaría de nuestra investigación inicial. Para profundizar en las diferencias entre las figuras de *autor* y de *escritor* ver Gramuglio (1992), Vaillant (1996), Barthes (2004), Premat (2009), Maingueneau (2009, 2013), Meizoz (2009). Por estar nuestros planteos más cercanos a la noción de autor tomaremos dicha nomenclatura pero sin desmerecer las propuestas de los teóricos argentinos que, si bien no están del todo incorporados en estas nuevas agendas de investigación, han realizado importantes aportes al campo, incluso como precursores de este movimiento teórico actual (Gramuglio 1992).

⁵ Si bien cada uno de los críticos recuperados ha creado o se focaliza en una categoría especial, es importante destacar que la mayoría realiza abordajes de todo el mapa conceptual, motivo por el cual es posible que se produzcan repeticiones y redefiniciones constantes en sus desarrollos.

⁶ La recuperación teórica de todos los planteos de Bourdieu como los de Foucault y el debate de este último con Barthes nos llevarían a gastar muchas páginas que se desvinculan de nuestro interés central: el estudio de las autopoéticas como procedimientos de construcción y de puesta en escena del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado.

II. 1. Recorridos por la tradición francesa

1.1 Proyecto autorial. Juan Manuel Zapata

Como mencionábamos anteriormente, todos los autores que abordan el problema del autor desde esta nueva bisagra teórica, a caballo entre el análisis del discurso y la mirada sociológica, se valen de las hipótesis y los conceptos foucaultianos y bourdesianos para desarrollar su aparato categorial. Una de las lecturas que recupera a dichos autores es la propuesta por Juan Manuel Zapata (2011), quien realiza un recorrido por las ramificaciones teóricas post-debate muerte y resurrección del autor. El interés de Zapata se centra en la reaparición de esta figura problemática en la escena literaria, “un retorno vigoroso y lleno de consecuencias” (2011: 37) figura que, a través del estudio de la función-autor, ha generado una nueva teoría del autor, la cual “ha desempolvado la historia literaria y abierto nuevos horizontes para el análisis histórico-social de la literatura” (2011: 38). Esta nueva teoría se pregunta por las relaciones entre el autor y su obra y por las implicancias de esas relaciones en la interpretación del lector frente al texto, ya que

Si el autor no precede la obra, sino que es el resultado de un complejo proceso de construcción identitaria que no puede ser reducido ni a la existencia biográfica, como lo quería la historia literaria tradicional, ni a un elemento del discurso, como lo quería el estructuralismo, ¿cuál es entonces la relación que se establece entre el autor y su obra? Y más importante aun ¿cuál es la naturaleza de dicha relación para la interpretación de un texto? A partir del momento en que nos libramos de la idea del autor en tanto entidad biográfica que precede a la obra y comenzamos a comprender al autor como la puesta en marcha de todo un sistema de valores que determinan la circulación y la valorización de un texto, el problema no consiste más en reconstruir la intención original del autor, sino en determinar las condiciones de posibilidad de una obra (2011: 38).

El autor así entendido no es un sujeto biográfico ni una mera estrategia textual, sino que alrededor de esta noción circulan una serie de conceptos y procedimientos que permiten la aparición de una obra.

Zapata menciona el problema del nombre del autor cuando recupera las críticas a las que Foucault se enfrenta por *Las palabras y las cosas*, ya que “motivado por la necesidad de aclarar el uso dado a la noción de autor” (2011: 39), el pensador francés explica que su intención “«no era describir a Buffon o a Marx ni restituir lo que habían

dicho o querido decir», ni constituir una genealogía de individualidades espirituales, sino buscar «las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas» (1969:3) (2011: 39).

Al mencionar los procesos de individualización que permiten la emergencia de la categoría de autor, Foucault

se deshacía categóricamente de la idea del autor como un sujeto de carne y hueso (y por lo tanto provisto de una biografía) y lo concebíamos bien como una entidad histórica, como una creación conceptual gracias a la cual circulan y se ordenan los discursos (literarios, científicos, históricos, filosóficos) en la sociedad moderna (...) el nombre de autor “no reenvía pura y simplemente a un individuo real” sino que se refiere a una cierta función que cumplen ciertos discursos en la sociedad (2011: 39).

El nombre de autor es una instancia que no solo designa a un individuo, sino que opera en el discurso a modo de ordenador textual, ya que permite una “función clasificatoria”: estar delante del nombre de autor nos posiciona de una determinada manera a la hora de la lectura, ya que “no vamos a leer un texto de Kafka, de Joyce o de Borges de la misma forma que leemos el periódico o un correo electrónico. Nuestra actitud, nuestra disposición frente a estos textos cambia, se sacraliza” (2011: 40-41):

Darle un nombre de autor a un texto es decir que éste fue escrito en un momento de la historia particular, que posee una unidad de estilo que lo hace singular e irrepetible, que puede ser agrupado dentro de unas obras completas de una forma más o menos coherente y que, a su vez, puede ser catalogado dentro de un grupo de obras con las que guarda eventualmente ciertas filiaciones formales, temáticas o simplemente generacionales (2011: 41).

Si bien la teoría sociológica del autor parte de muchos postulados foucaultianos para desarrollar su posterior análisis, Zapata establece una crítica al pensador francés, ya que en su afán de dejar atrás al autor como persona real para construir una función hermenéutica “parece olvidar el papel que desempeña ese sujeto que firma la obra en la construcción de la función autorial” (2011: 42), y anuncia

La construcción autorial no se reduce únicamente a las operaciones o exégesis textuales a las que se ven sometidas las obras en un esfuerzo de catalogación y valorización, sino que implica también la puesta en escena de un *proyecto autorial*, una teatralización de la figura del autor en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria. De tal suerte, la

pregunta que nos concierne ahora no es ya qué es un autor, sino cómo se construye un autor (2011: 42).

La pregunta sobre el autor es, a partir de estos postulados, la pregunta sobre la construcción del autor: construcción que se produce mediante determinados procedimientos de autfiguración que se producen en la puesta en escena. Dicho en otras palabras: el autor se construye en la puesta en escena, porque la misma brinda las condiciones de posibilidad de existencia y manifestación de dicho autor.

Zapata realiza el pasaje de una concepción hermenéutica a una sociológica del autor, tomando los conceptos de Pierre Bourdieu y de una serie de teóricos que se han dedicado a indagar estas problemáticas; para ello hace hincapié en la teoría bourdesiana de la autonomía de la literatura, donde el francés entiende “el proceso de autonomización de la literatura como el resultado de la consolidación y predominio del valor simbólico sobre el valor económico” (2011: 44). De esta forma, la autonomía del campo “se alcanza a partir del momento en que la esfera de producción restringida acumula el suficiente capital simbólico para producir e imponer por sí misma «las normas de su propia producción y los criterios de evaluación de sus productos» (Bourdieu 1971: 56)” (2011: 44). Cuando ese espacio adquiere su autonomía “delimitado por el valor simbólico y dotado de sus propias leyes de funcionamiento, modos de regulación y criterios de evaluación, lo llama Bourdieu *Campo Literario*” (2011: 44).

Zapata explica cómo del campo literario interesa fundamentalmente la *posición* que se ocupa en el mismo, ya que la misma está atravesada tanto por el capital simbólico como por el social, capital que el escritor “empleará para su beneficio y su mejor posicionamiento” (2011: 45). La posición,

adquirida gracias a la pericia con que juega su capital, orientará sus *tomas de posición*, es decir, determinará todo un *espacio de posibles*, de potencialidades objetivas, entre las cuales el productor hará sus elecciones (género, estilo, temas, movimientos estéticos, etc.). En efecto, todo acto de producción (un texto, un paratexto, un manifiesto...) está mediado por el espacio de “producciones posibles” que se da bajo la forma de alternativas prácticas (2011: 46).

La posición en el campo será determinante en las elecciones que el productor del texto realice, ya que estas manifestarán la singularidad del escritor (en cuanto al género, estilo, temáticas que hacen de ese autor un autor particular) y gracias a ella un posicionamiento reconocible en el campo. Según Zapata

Toda estrategia textual o comportamental (elección de un género y de un estilo y, con ello, la forma de solucionar las problemáticas que esto impone: normas estéticas instituidas por sus predecesores, público al que se dirige, relaciones con las diferentes instancias de difusión y legitimación, o bien, participación en movimientos estéticos, declaraciones, manifiestos o posturas ante los medios) desemboca en la necesidad de marcar una posición, una identidad identificable y sobresaliente en el campo (2011: 46).

De esta manera las tomas de posición implican tanto las estrategias textuales –en cuanto a las elecciones discursivas- como las estrategias de figuración del escritor, ya que se manifiesta “la necesidad de proveerse de un rol, de una imagen, de una identidad escenográfica en función del repertorio de posturas existentes en el campo” (2011: 46).

Zapata vincula las tomas de posición con la problemática de la identidad y con la construcción de una “personalidad literaria”, la cual será sumamente necesaria y hasta obligatoria para existir dentro del campo, ya que

[el aspirante a autor] debe construirse como escritor, definir su postura frente a los otros, pues sólo ésta le permitirá ser reconocido tanto al interior como al exterior del campo. Y puesto que el autor no existe en tanto no sea reconocido como tal, su existencia dependerá entonces de su capacidad de hacerse notar, de hacerse ver, de crear una identidad reconocible por el público (2011: 47).

Zapata se aproxima al concepto de las *escenografías autoriales* (Díaz 2009); aquellas imágenes construidas previamente de las que dispone el escritor para poder existir dentro del campo y disputar lugares de prestigio. El estudio del autor pasará a ser el estudio del personaje del autor, aquel que se pone en escena para posicionar y legitimar su *proyecto autorial* (Zapata 2011). Dicha categoría será de fundamental importancia, ya que

todo análisis de la trayectoria de un escritor, concebida ésta como una serie de *posiciones* y de *tomas de posiciones* adoptadas a lo largo de una carrera en una suerte de batalla por la consagración, implica el estudio de las diferentes mediaciones que se establecen entre el autor, las prácticas y las instancias socio-económicas que intervienen en la construcción del estatuto del autor y del valor de la obra de arte (2011: 47).

La trayectoria de un escritor comenzará a tomar relevancia, ya que la misma es entendida como parte de un proyecto autorial, un mecanismo mediante el cual “el productor cultural asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario” (2011: 48). Dicha noción es heredera del concepto de postura de Jerome Meizoz y del concepto de escenografía autorial de José-Luis Díaz; Zapata aclara en una nota al pie que “lejos de querer introducir un nuevo concepto a la ya enmarañada constelación terminológica de la actual sociología del autor, dicha noción pretende simplificar el debate develando los puntos en común bajo un mismo término” (2011: 48). De esta forma, entiende el proyecto autorial como la sumatoria de las posturas literarias en consonancia con las escenografías autoriales: espacios, tomas de posición e imágenes de autor se cruzan entre estos tres conceptos para intentar dar cuenta de la trayectoria de un autor que se dibuja a sí mismo, tanto en sus textos como en la escena literaria, y que ocupa una determinada posición, buscada por sí mismo y en colaboración con las instancias externas (editores, mercado, lectores). Esta categoría permitiría explicar las variables y las constantes imágenes de autor en el conjunto de una trayectoria puesta en perspectiva, ya que la noción de proyecto autorial

se presenta como un estudio sistemático de la función-autor que se ejecuta en tres movimientos inseparables: 1) los modos de inscripción de la “presencia autorial” tanto en los textos: novelas, poesías, teatro, etc., como en los paratextos: correspondencias, autobiografías, prefacios, manifiestos, etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos (2011: 48).

Asimismo, Zapata afirma –de acuerdo con Bourdieu- que hay una consonancia entre las elecciones estéticas del productor del texto y las estrategias autoriales (Bourdieu 1992: 288), esto es, “entre las representaciones discursivas del productor en el texto y la puesta en escena de sí mismo al interior del campo” (2011: 48). La noción de proyecto autorial pretende “describir los fenómenos concernientes a las realidades estéticas como parte de un sistema de relaciones entre los actores e instancias que intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria” (2011: 48). De esta forma, se superaría el abordaje en dos dimensiones y se integrarían al estudio del hecho literario tanto las lecturas teóricas que focalizan en el texto como las que indagan en el exterior del mismo.

Zapata realiza una importante distinción al aclarar que el proyecto autorial no constituye una escenografía autorial en sí, ya que dicho proyecto remite “a un

mecanismo o serie de estrategias empleadas a lo largo de una trayectoria, lo que permite analizar bajo el concepto englobante de *proyecto*, las diferentes posturas autoriales desplegadas” (2011: 49). De esta forma queda claro que el proyecto autorial contiene y propone una lectura y una interpretación de las distintas imágenes de autor que se producen a lo largo de una trayectoria literaria; imágenes movedizas y hasta contradictorias, por eso es de suma relevancia mirarlas en perspectiva como la historia literaria del autor y su devenir por el campo literario a través de los años.

Una de las problemáticas que plantea Zapata es cómo estudiar la presencia autorial en el marco de las ficciones, ya que aquella no se produce de la misma manera en los géneros ficcionales que en los factuales; no obstante “toda producción discursiva comprende un enunciado y la puesta en escena de dicho enunciado, ese acto discursivo que es la condición y el producto mismo de la enunciación (Maingueneau 2009)” (2011: 49). Sin importar el marco del cual vengan, se trata de “pasar del plano del enunciado al plano de la enunciación y de este último al *proyecto autorial*” (2011: 49), recorrido que propone poner en escena tanto el texto como el autor de ese texto.

Un análisis del proyecto autorial y sus diferentes momentos o “etapas” es planteado por Dubois, autor de quien Zapata recupera su andamiaje teórico porque éste le permite “analizar la trayectoria del autor, de ese autor que se construye en las interacciones con el campo, a partir de cuatro momentos en su carrera: la emergencia, el reconocimiento, la consagración y la canonización⁷” (2011: 54).

En el primero de esos momentos, la *emergencia* o el *querer ser literatura* “el aspirante al estatuto de autor realiza sus primeros pasos en la vida literaria y empieza a definir su proyecto autorial”, proyecto que viene acompañado de la elección de una “identidad imaginaria, de un primer rol que elegirá entre las escenografías autoriales ya existentes” (2011: 54). En esta etapa inaugural, el reconocimiento del aspirante es restringido y por ello suele “asociarse con aquellos que, como él, se encuentran en una situación homóloga en el campo”; de ahí que “las instancias que intervengan en esta etapa sean, por lo general, los salones literarios, los cenáculos, las escuelas o corrientes literarias en emergencia y las pequeñas revistas de difusión restringida” (54).

En el segundo momento, el *reconocimiento* o el *ser literatura*, es cuando el aspirante adquiere estatuto de autor mediante sus primeras publicaciones: en esta instancia los editores y las editoriales intervienen en su inserción en el campo. Asimismo, el flamante autor que se encuentra por primera vez confrontando al público y a los medios de comunicación “se ve obligado a exponer su identidad imaginaria al examen

⁷ Recuperaremos estas etapas del proyecto autorial a la hora de abordar el corpus autopoético de Benjamín Prado.

público, lo que acarrea, por lo general, la necesidad de reevaluar y reacomodar su primera identidad escenográfica” (2011: 55).

El tercer momento es la *consagración* o *hacer parte de la “gran literatura”*: en esta etapa se plantea “el paso hacia la madurez literaria, hacia una identidad social ya instaurada y, por lo tanto, menos movable” (55). Aquí intervienen la crítica, los premios literarios y los medios de reconocimiento del autor, entidades que se valen de algunas estrategias autoriales propias de este momento: publicación de las obras completas, redacción de autobiografía o memorias, liderazgo de un grupo o movimiento literario (56).

Finalmente, la cuarta etapa es la *canonización* o *convertirse en modelo literario*. Ésta se encuentra atravesada más que nada por el ingreso a las instituciones educativas, a los planes de estudio, ya que éstas se dedican a la reproducción del canon, las normas y los valores del campo literario (56).

Zapata instauro a la tradición como un factor constructivo de escenografías autoriales previas:

Toda figuración, toda representación del autor se construye en torno a escenografías ya preexistentes, escenografías que han sido, a su vez, codificadas y legitimadas por las diferentes instancias que componen la institución literaria. Las representaciones que nos hacemos de un autor o de un artista, representaciones que definen nuestras posturas frente a lo que llamamos literario o artístico, han sido construidas y mediatizadas tanto por las instancias de producción, como por las instancias de difusión y circulación del campo. Todas ellas, ya sean los productores mismos o los encargados de difundir o emitir un discurso sobre la literatura, intervienen en las construcciones de las imágenes que nos hacemos del autor y de la literatura (2011: 53).

Así entendidas, las escenografías autoriales son producto de la tradición, están construidas desde siempre y disponibles para que aquellos que aspiren a convertirse en autores las tomen y las adapten a sus propias imágenes de autor.

Zapata resulta una interesante puerta de entrada a estas problemáticas puesto que manifiesta una síntesis de conceptos teóricos pertenecientes a diferentes autores para elaborar un aparato categorial sumamente productivo. Proponemos seguir sus pasos y deslindar dichas categorías para hacerlas propias en beneficio de la lectura del corpus. Unos años después, este autor edita un volumen con la traducción y compilación de una serie de artículos pertenecientes a teóricos de la tradición francesa, con el cual pretende “introducir en el ámbito hispanoamericano las nuevas aproximaciones teóricas y las diferentes apuestas metodológicas que han sido propuestas durante las

últimas dos décadas para abordar el estudio de la figura del autor y el problema de la autorialidad” (2014: 17). En el prólogo a dicho volumen el colombiano elaborará una suerte de introducción al abanico terminológico de esta corriente teórica, proponiendo un recorrido breve por los autores y conceptos más relevantes.

Inicia su recorrido con la propuesta foucaultiana instaurada en “¿Qué es un autor?”, desde la cual destaca la noción de función autorial “para describir la manera en que circulan, se autentifican, se clasifican y se valoran ciertos discursos en la sociedad moderna” (2014: 18) y rescata cómo, según el pensador francés, el autor no es algo que pertenece al orden de lo dado “sino que es una construcción en la que intervienen diferentes instancias (tanto jurídicas como literarias y mediáticas)” (2014: 18). No obstante estos postulados, Zapata vuelve sobre la crítica a Foucault, quien “parecía olvidar el papel que jugaba el productor del texto en ese proceso de fabricación de la figura autorial”, ya que “reduce la construcción del autor a ciertas operaciones textuales” (2014: 18).

Toda una corriente de pensamiento francesa -y de países francófonos- oscilará entre la sociología literaria y el análisis del discurso para abordar la construcción de la identidad autorial. Uno de los exponentes de esta nueva propuesta metodológica será Jacques Dubois, quien

tiene el mérito de articular las diferentes etapas de la carrera de un escritor (emergencia, reconocimiento, consagración y canonización) con sus tomas de posición estéticas (elección de un género, de un movimiento artístico y de un estilo en particular) y con las instancias que participan en cada uno de esos momentos (revistas, cenáculos, editoriales, crítica profesional y académica, sistema escolar, etc.) (2014: 19).

Pese a la utilidad de este método, quedan por fuera tanto la emergencia de la imagen de autor desde la propia obra como asimismo el aporte que realizan discursos aledaños, como la crítica. Esa ausencia o vacío encontrará una resolución en la noción de *ethos* de Maingueneau, entendido como “la imagen que el productor de un texto construye de sí mismo a través de su discurso” (2014: 20). Los aportes del francés resuelven

la tensión entre un análisis sincrónico de la imagen de autor y un análisis diacrónico que tenga en cuenta las obras en tanto tomas de posición estratégicas orientadas a construir una identidad identificable y perdurable dentro y fuera de la institución literaria (2014: 20).

También recupera las propuestas de Ruth Amossy, quien en estrecha vinculación con Maingueneau introduce la noción de *imagen de autor* para diferenciarla en dos instancias: aquella que el autor proyecta de sí mismo (el llamado *ethos* autorial) y aquella que producen los discursos circundantes del autor (editoriales, crítica, entre otras). Según Amossy

Destinada a circular en la esfera pública, la imagen de autor es (...) el resultado de la confrontación entre la imagen de autor que genera la obra y la imagen de autor que generan los discursos que se construyen en torno a esta. La condición de posibilidad de dicho diálogo es la existencia, en el imaginario institucional y colectivo, de ciertos escenarios autoriales (José-Luis Díaz) que circulan en un estado determinado del campo y que determinan su legibilidad e identificación (2014: 21).

Desde esta perspectiva, la noción de imagen de autor (heredera y complementaria de la noción de *ethos*) “permite integrar al análisis intratextual los discursos extratextuales y los actos de persuasión o de negociación que se llevan a cabo en el campo literario para atribuirle un valor al autor y a su obra” (2014: 21).

Si bien Zapata distingue los aportes de Amossy sobre la imagen de autor como producto de procedimientos discursivos e institucionales, también establece una crítica, puesto que la autora “parece olvidar, o por lo menos no se ocupa de ello, que la construcción de una identidad autorial es un proceso que se despliega a lo largo de toda una trayectoria” (2014: 21). Asimismo, Zapata afirma que un autor puede “desplegar en cada texto, sucesiva o simultáneamente, una imagen diferente y no necesariamente complementaria” (2014: 21), motivo por el cual hay que indagar en todo el recorrido de un autor para identificar las diferentes imágenes que se han generado a lo largo de los años.

En este punto Amossy reconoce la importancia del posicionamiento que el autor realiza en el campo literario, motivo por el cual recupera a Meizoz y su concepto de *postura*, el cual opera en la designación de

las conductas *enunciativas e institucionales* complejas por medio de las cuales una voz y una figura imponen su singularidad en un estado del campo literario. En otras palabras, a partir del momento en que la imagen de autor es producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada (pues no es necesario que sea consciente y calculada), esta puede recibir el nombre de *postura* (2014: 21).

La imagen del autor o su postura (la primera según Amossy y la segunda según Meizoz) “no sólo se construye en los textos, sino que también se construye en las actitudes, en las poses, en las formas de hablar, de vestirse o de comportarse que el escritor adopta en su vida institucional” (2014: 22). Con esta apertura teórica Zapata se vuelca a los aportes de Meizoz, quien construye la noción de postura:

Definida como “la forma singular de ocupar una posición dentro del campo literario”, la noción de postura tiene la virtud de articular la dimensión textual (análisis de la imagen que el autor proyecta de sí mismo a través de sus textos) y la dimensión comportamental (análisis de la imagen que el autor proyecta de sí mismo en sus conductas públicas). Síntesis de las nociones de *ethos* y de imagen de autor, la noción de postura se revela extremadamente estimulante para comprender no solamente la doble dimensión del proceso de construcción autorial (textual y comportamental) sino también sus presupuestos institucionales (2014: 22).

De la imagen de autor realiza el pasaje a la postura y al mito, ya que cuando una imagen de autor traspasa barreras temporales e institucionales y se impone “al imaginario colectivo propio de una cultura o un grupo social determinado” (2014: 22) se convierte en figura mítica. Para construirse como tal, la imagen de autor debe ser objeto “de una concentración de discursos y de instancias que la reproduzcan, difundan y multipliquen” (2014: 23); se trata de un proceso en el cual “los diferentes agentes involucrados en la construcción, difusión y valorización de la figura del autor invierten todos en una misma creencia” (2014: 23). Luego de su construcción, el mito necesita afirmarse y materializarse en una realidad histórica, ya que tanto los discursos (con sus tópicos, técnicas y lugares comunes) como las posturas (roles, poses, comportamientos, formas de hablar, de vestirse, etc.) “deben ser corroborados y ejemplificados por los destinos y las vidas mismas de sus representantes” (2014: 23). En este punto Zapata recupera los ejemplos de la bohemia, del escritor comprometido o del poeta maldito como instancias míticas de construcción autorial, ya que el mito debe legitimarse a través de la valorización de las posturas en el ámbito social y colectivo: por ejemplo, cómo la sociedad ha valorado el mito bohemio desde la perspectiva del artista despreocupado, desinteresado, libre de todo prejuicio y de toda vinculación institucional a la hora de crear.

Zapata realiza una apertura a una serie de nociones que estas nuevas formas de pensar al autor habilitan:

Muchos son los ejes de investigación que se abren a partir de los estudios que conforman este volumen: trayectorias de los autores y de los demás agentes del campo literario, funcionamiento de la vida literaria (grupos, movimientos, salones y demás formas de sociabilización), construcción de posturas e imágenes de autor en la obra y en el discurso mediático, impacto de los mitos en la constitución de identidades sociales y literarias, análisis de las mediaciones institucionales desde el proceso mismo de la creación hasta la publicación y difusión de la obra, historia de las representaciones del escritor en el discurso literario, etc. De ahí la importancia de esta antología para el debate académico (2014: 30).

Zapata (2015) focalizará en los aportes de Meizoz en la traducción al español del libro *Posturas literarias*. En el prólogo a dicha traducción realiza otra suerte de reconstrucción del campo crítico circundante para dar cuenta de la relevancia de la categoría y sus alcances, promoviendo estas nociones como parte de las “nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo del autor” (Zapata 2015: 9).

La *dimensión escénica* es una de las particularidades de estos nuevos abordajes sobre el concepto de autoría: según Meizoz, en una cita que retoma de Paul Valéry “Escribir es entrar en escena”. Esta instancia teórica será sumamente productiva para nuestro análisis sobre la obra de Benjamín Prado, ya que nos permitirá leer las puestas en escena del autor en su obra a través de los procedimientos autopoéticos, los cuales brindan diversas imágenes de autor que, puestas en perspectiva, brindarán una(s) determinada(s) postura(s).

Los teóricos que adscriben a esta nueva corriente (Dubois, Maingueneau, Amossy, Meizoz, José-Luis Díaz, entre otros) comienzan a pensar, desde los aparatos metodológicos que proponen, “la manera como se construye la figura autorial tanto en los textos mismos como en los discursos de los agentes que participan en el proceso de difusión y de consagración de estos (editores, críticos, instituciones, etc.)” (2015: 10). De esta forma postulan un doble abordaje, “en la confluencia entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura” (2015: 11). A partir de este punto intersticial Zapata indagará las “diferentes nociones (*ethos*, imagen de autor, escenografía autorial, postura) que han surgido en los últimos años para analizar la manera como un autor construye una imagen de sí mismo para señalar su posición en la escena literaria” (2015: 11).

Zapata focaliza en el concepto propuesto por Maingueneau de *escena de enunciación*, el cual considera particularmente relevante porque

Al elegir un género, un estilo y un soporte considerados como literarios, el productor denota desde ya su intención de ser visto como autor, esto es, de asumir la función-

autor. Designarse como autor, o mejor, construir a través del discurso una “imagen de autor”, implica pues situarse histórica e institucionalmente gracias a la elección de un “dispositivo de enunciación”, de un género, de un estilo, de unos soportes, que el aspirante o el autor ya reconocido actualiza en sus tomas de posición discursivas. Es gracias a esta escena, y a partir de esta, que un productor puede construir un discurso susceptible de ser reconocido como la expresión de un autor (2015: 13).

Desde esta perspectiva la propia escena de enunciación, mediante la elección de determinadas características -o dispositivos de enunciación- perfila al productor del texto como un autor. A partir de ese viraje hacia la instancia autorial, el lector podrá “confrontar la imagen construida por el enunciante al interior del discurso con las informaciones extratextuales que posee de este, asignándole así una corporalidad a la instancia enunciativa que reemplace el vacío dejado por la ausencia del locutor” (2015: 13).

No obstante su aparición en la escena literaria,

para elaborar una imagen particular de sí mismo que lo distinga de los otros autores que comparten junto con él el campo literario no es suficiente asumir una función-autor (elección de un género y un soporte literario) sino que es preciso que el aspirante a ese título incorpore y reelabore en su discurso ciertas representaciones estereotipadas, ciertas imágenes que se encuentran inscriptas en la memoria discursiva del campo y entre las cuales debe elegir para señalar su posición (2015: 14).

Esas representaciones estereotipadas tienen un anclaje histórico al cual el autor que se encuentra construyendo la imagen de sí puede adscribir, rechazar o modificar, de acuerdo con la posición que desee ocupar en el campo: se refiere al concepto de escenografías autoriales de José-Luis Díaz. Este mismo autor propondrá la noción de *escritor imaginario* para referirse a la construcción de la identidad literaria, aquella que supone “la interiorización de ciertas representaciones colectivas que funcionan como modelos de identificación, esto es, de escenas preconstruidas que el escritor actualiza tanto en su discurso como en sus comportamientos” (2015: 15). Dicho de otra forma, el escritor imaginario que se construye a sí mismo antes de presentarse en la escena literaria no es más que una representación mental del escritor, anclada en un determinado espacio y tiempo; un cronotopo específico que construye la escenografía autorial.

A partir de este concepto y en consonancia con la concepción del campo literario como “una escena de combate” (2015: 16), Díaz distingue tres formas de manifestación autorial: las escenografías obsoletas, las emergentes y las dominantes: “es en función

de esta lógica agonística que un escritor adoptará, rechazará o transformará los escenarios que le permitirán señalar su posición en la escena literaria” (2015: 17).

Zapata recupera nuevamente a Díaz cuando éste se pregunta por el paso hacia la puesta en escena de ese imaginario de escritor: la respuesta que encuentra es que “los imaginarios autoriales presuponen unas formas de ocupar un espacio virtual que determinan las maneras como el escritor se enuncia y se produce discursivamente” (2015: 17).

Nuestro teórico focaliza en la noción de postura incorporada por Jérôme Meizoz, la cual incorpora a todos los conceptos previamente enunciados la dimensión escénica, desde el campo léxico y metafórico de la representación teatral. Meizoz define la postura “como la presentación que un escritor hace de sí mismo tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas” (2015: 24), presentación que se vincula con la puesta en escena, ya que, en palabras del teórico francés, “la *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria” (2015: 24). En su definición más amplia, afirma

El mejor equivalente de esta noción sería el término latino *persona*, término que designa la máscara de teatro: etimológicamente hace referencia a aquello a través de lo cual uno habla (*per-sonare*) y que instituye a su vez una voz y su lugar social de inteligibilidad. En lo que respecta a la escena de enunciación de la literatura, el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su *persona*, esto es, de su postura o de su “máscara de autoridad”. O, para decirlo más claramente: una persona solo existe como escritor a través del prisma de una postura, históricamente referida al conjunto de posiciones del campo literario (2015: 24-25).

Para decirlo con otras palabras: cuando un escritor ingresa en la escena literaria, lo hace a través de una imagen que construye de sí mismo, la cual lo lleva a ocupar una determinada posición. La dimensión escénica del concepto de postura de Meizoz nos resulta sumamente operativa en nuestra lectura del corpus, puesto que nos brinda un universo semántico vinculado a las representaciones y las mediatizaciones del autor. Zapata recupera a Valérie Stiénon, para quien la metáfora escénica ofrece un conjunto semántico poderoso para pensar la imagen de autor:

Este supone un cuadro (decorado, organización del espacio), unos accesorios (vestuario), una gestualidad (mímica, declamación), unas interacciones (posiciones relacionadas entre sí que deben ser ocupadas), un juego y una consciencia del juego (papeles que deben ser representados), un margen de maniobra y una creatividad (calidad de la presentación, personalización del papel) (2015: 26).

No obstante la utilidad del concepto de postura, Zapata advierte la necesidad de ubicarlo cronológicamente en su contexto de surgimiento, “la explosión posmoderna de las individualidades y de la autogestión mediática de la imagen” (2015: 26). Asimismo, también llama la atención sobre los diferentes tipos de postura según el tipo de escritor que las lleve a cabo: en esta instancia recupera el artículo de Giraud y Saunier, quienes afirman que la postura “parece reservarse únicamente a los actores de tiempo completo del juego literario (...) dejando así de lado a aquellos que, voluntaria o involuntariamente, no acceden a una amplia visibilidad mediática” (2015: 27). También recupera las palabras de Bernard Lahire, quien distinguía entre las diferentes formas de asumir el rol del escritor:

Aquellos que escriben y publican como diletantes (*los jugadores ocasionales*); aquellos que invierten una parte esencial de su energía en la literatura sin por lo tanto lograr consagrarse enteramente a esta (*los mordidos por el juego*) y aquellos que se ganan la vida, mas o menos correctamente, gracias a la literatura (*los jugadores profesionales*) (2015: 27-28).

Estas recuperaciones sobre las diferentes posturas de los diferentes tipos de escritores tienen que ver con la responsabilidad del investigador que se proponga realizar un estudio concreto de la postura: ésta debe estar siempre anclada en su espacio y su tiempo, y establecer una permanente relación entre la imagen de escritor que surge de los textos y la escena literaria en la cual el escritor se manifiesta.

Zapata también reconoce algunas trampas derivadas del léxico teatral y su universo metafórico que propone disipar antes de comenzar con una investigación:

La utilización de la metáfora teatral para designar la gestión de la imagen pública del escritor corre también el riesgo de quedar atrapada en interpretaciones facilistas que pueden deformar su utilización y significado. Por una parte, la dramaturgia implica la representación, “desempeñar un rol” en un espacio ficcional que se opone a la realidad. Por otra, este carácter de “mascarada” inherente al teatro, de artificio y de simulación, está asociado hoy en día a lo que llamamos la sociedad del espectáculo (...) hablar de una postura hace pensar en una “apariencia”, en una “representación”, en una falta de autenticidad (...) la adopción de una postura tiende a ser vista allí no como la adopción de una identidad literaria (...) sino como una impostura (2015: 28).

De esta forma no debemos confundir la puesta en escena del escritor como enfrentada a la realidad o como “representación mentirosa que se opone al sujeto auténtico,

verdadero, sino como una fabricación que implica un proceso identitario que tiene en cuenta a los otros actores que hacen parte de la escena literaria” (2015: 29).

Las *posturas literarias* de Jérôme Meizoz pretenden, de esta forma, articular las dimensiones retóricas y sociológicas, “esto es, el discurso de los actores y sus tomas de posición en el campo literario” para así dar cuenta de las “conductas enunciativas e institucionales complejas mediante las cuales una voz y una figura se imponen como singulares en un estado del campo” (2015: 32).

Zapata propone abrir líneas de abordaje del concepto de *postura* en su campo de interés, la literatura nacional de Colombia. Aunque el autor lo piensa en un contexto determinado, el concepto de postura es –como hemos visto– susceptible de adaptarse a distintos ámbitos, motivo por el cual indagaremos en las diversas posturas de Benjamín Prado a través de las pautas que Zapata esboza:

Habrá que ver qué posturas se disputan en nuestra escena literaria, cómo se construyen, quiénes las adoptan y por qué, cómo estas impregnan nuestro imaginario literario colectivo e individual, a través de qué medios y soportes se vehiculan y, finalmente, a qué sistemas de percepción y valorización se adhieren al mismo tiempo que ayudan a construirlos (2015: 33).

Estas pautas serán de sumo interés para evaluar no sólo la participación de Benjamín Prado en la escena literaria española sino las posturas de quienes lo rodean (los escritores de la tradición con quienes sostuvo vínculos y los escritores contemporáneos), de su participación en los medios, de su visibilidad.

1.2 Escenografías autoriales. José-Luis Díaz

El pensamiento crítico de José-Luis Díaz (2009) es puesto de manifiesto en una entrevista realizada por Amossy y Maingueneau, en la cual los autores proponen un recorrido profundo sobre los conceptos clave que diseñan el proyecto teórico de Díaz.

El entrevistado se enfrenta al problema de la muerte del autor, el cual “era nocivo para la comprensión de la producción literaria y de su historia⁸” (2009: 2). Partiendo de esta coyuntura se propone una doble exigencia: “trabajar por una consideración teórica de la función autorial en el sentido que Michel Foucault le dio (...) y pensar el despliegue del autor y de sus funciones (plural obligatorio) en la historia” (2). De aquí surge su clasificación del autor entendida en tres niveles: 1) El autor real (el hombre poseedor

⁸Traducción a cargo de Verónica Tomás, Profesora de francés de la ciudad de Santa Fe.

de una biografía), 2) El autor textual (autor del libro y sujeto textual: es un nombre en la tapa, figura en las marcas de enunciación y en las elecciones formales de un estilo, un género, una forma) y 3) El escritor imaginario (el autor tal cual se representa o se deja representar (3). Tomando el tercer nivel como eje de análisis Díaz afirma

 Mi idea era que esta instancia imaginaria, figurativa, representativa, demasiado a menudo pensada como un epifenómeno despreciable, era, de hecho, decisiva, por lo menos cuando se consideraba la historia de las actitudes o de las posiciones literarias en el período escogido como campo de investigación. Porque es primero bajo el ángulo de las representaciones que el autor se ofrecía. Representaciones según todas las declinaciones posibles: imágenes, figuras, mitos, fantasmas, clichés (...) etc. Pero como esas imágenes no vienen solas -sino acompañadas de todo un decorado y de personajes secundarios- y por otra parte ellas no son inmóviles, sino en movimiento, en acción, el dispositivo de la figuración teatral me ha parecido un plan decisivo del despliegue del escritor imaginario. Es por ello que recurrí a la noción de escenografía autoral. Por esas escenografías, fechadas y cambiantes, colectivas pero también personalizadas, hechas suyas, el escritor se da en representación. Gracias a ellas, él adopta también una postura, un rol que estructura enteramente su prestación literaria (3).

Desde esta perspectiva del escritor imaginario es desde donde el autor define su concepto de escenografía autoral. La misma no es un factor puramente discursivo ni de puesta en texto ni de elecciones poéticas, sino que funciona “en el plano de las posturas adoptadas, de las imágenes de sí propuestas y de la toma de un determinado rol” (3). Desde la adopción de una escenografía el escritor no sólo responde a la pregunta de cómo escribir, sino a la más profunda acerca de quién ser “en tanto que escritor sobre la escena literaria y quién ser también en tanto que hombre” (4).

El concepto de escenografía autoral se vincula con el de *escenografía* de Maingueneau, aunque este último limita su acción al discurso, al contrario del propuesto por Díaz que pretende establecer los vínculos con las posturas y las imágenes de autor. Según Díaz “Veo (...) en ese mismo concepto de escenografía, no una coincidencia fortuita, sino una real convergencia. Eso que nos une, es al mismo tiempo el sentido de lo transindividual y la dimensión pragmática de los discursos” (4). La escenografía entendida como convergencia de dos espacios -el textual y el social- se nos presenta como una categoría altamente productiva en nuestros estudios sobre la puesta en escena del autor en sus manifestaciones autopoéticas.

Amossy y Maingueneau establecen la pregunta sobre la forma de adoptar una escenografía autorial de parte de un escritor y el impacto que éste pretende en su trayectoria, a la cual el autor responde

Estudí sucesivamente las escenografías autorales primero como superestructuras históricas, luego según una suerte de campo/contra-campo: vistas del escritor primero, luego vistas de la recepción. Las escenografías autorales exceden pues, al escritor singular, en que éstas son el asunto de actitudes literarias colectivas y transindividuales, fechadas, marcadas por su tiempo, y de las cuales podemos entonces escribir su historia. Exceden también al escritor singular porque no existen sino sólo en el acto de la lectura o más generalmente, de la "recepción" que, por otra parte, supone la construcción de una imagen de autor por los lectores (4-5).

De esta forma Díaz entiende que el escritor imaginario existe sólo en una suerte de mitología recíproca, como anticipación de lo que será, en una lectura de sí mismo.

También plantea que "la adopción de una escenografía no es un ejercicio solitario. Se hace, a menudo, de a varios, en función de comunidades cambiantes y móviles, a veces más soñadas que reales" (5). Esa noción tanto grupal como de movimiento será tomada en cuenta para nuestros abordajes sobre la puesta en escena de Prado, entendida como la construcción de un autor en movimiento dentro de la escena literaria en la cual comparte el espacio con escritores de la tradición y a su vez con otros compañeros de generación.

Ante la pregunta sobre sus vínculos intelectuales con la corriente sociocrítica, Díaz responde "Mis investigaciones se inscriben en el vasto espacio epistemológico de la sociología literaria, pero reivindican una especificidad (...), lo que practico es una especie de 'sociología de las identidades intelectuales'" (5-6); desde esta perspectiva "Los modos de ser, los estilos de vida, las maneras de comportarse y de presentarse, la forma que tiene un escritor de construirse una identidad, son para mí tan esenciales como los modos de escribir" (6).

Esta respuesta habilita a Amossy y Maingueneau para preguntar a Díaz sobre sus vínculos con las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu: ante esta interrogación nuestro autor desarrolla una importante distinción:

Yo preferí hablar de *escena literaria* en lugar de *campo literario*, pero a medida que releo Bourdieu me doy cuenta de que mis posturas están muy próximas de las suyas. Pienso, como él, que toda actitud literaria se hace en referencia a un campo cultural y social. Yo insistí sobre el lado escénico de este espacio de referencia; él sobre la dimensión sociológica de dicho campo. Pero nuestra idea común es que hay un

espacio, “espacio de posiciones” y “espacio de posibilidades” que se debe tener en cuenta para comprender lo que pasa en la literatura en un momento dado. Toda postura literaria y/o escenografía autorial se define estructuralmente en relación con ese campo. Incluso teniendo en cuenta posibles colectivos en relación con los cuales se define toda postura literaria, que no es más que la puesta en forma de una de esas posibles estructuras (7).

Así, de la noción de campo bourdesiano pasamos a la noción de *escena literaria* de Díaz, aquella que nos permite pensar las puestas en escena del autor como un elemento decisivo de la construcción autorial. Como afirma el propio entrevistado, tanto el campo como la escena comparten nociones básicas comunes, pero la categoría de escena literaria insiste en la metáfora teatral que permite focalizar en los procedimientos que ponen en presencia al autor, tanto en sus discursos como en el medio social.

Dichas escenas literarias encuentran su asidero en las escenografías autoriales, las que se ofrecen como marcos en determinados momentos históricos a los cuales los escritores en formación deben recurrir para asimilar o destruir. Pero además -según Díaz- el escritor debe inventar tanto su posición en la escena como su propia identidad: debe crear su obra y a la vez a sí mismo como parte de un mismo proyecto (idea que nos recuerda al proyecto autorial anteriormente enunciado por Zapata).

El concepto de posición -central en los planteos bourdesianos- se entiende como “un lugar que se ocupa no siempre de forma consciente pero sí de manera determinada, es un espacio social reglado que conlleva normas que hay que adoptar o rechazar” (7). En consonancia con estas ideas de Bourdieu

Mis “escenografías autoriales” son en cierta forma el despliegue escénico, la puesta en imágenes y la partición escenográfica desarrollada de esos “puestos” y “posiciones”. Esto sirve -y soy en esto Bourdesiano-, para tomar posición en un campo determinado. Si se tiene sobre todo en cuenta su funcionalidad estructural, sirve esencialmente para definir un lugar pero también una actitud, una manera -de ser y de escribir- en relación de diálogo, a menudo firme con otras actitudes contemporáneas (7).

Díaz se permite reconfigurar el universo semántico bourdesiano para focalizar en aquellas manifestaciones que le interesan, aquellas puestas en imágenes de escritores y sus modos de ocupar posiciones en la escena. Asimismo, se acerca al concepto de campo de Bourdieu como espacio de lucha y combate, donde se establece una competencia en busca de la ocupación de determinadas posiciones. Ante este planteo, Díaz aclara

yo agrego que esos combates poseen un fuerte componente mediático (de ahí el término “escena”). El campo literario restringido y autónomo, en el sentido de Bourdieu, necesita (y Bourdieu no lo dice suficientemente) de ese espacio mediático sin precedentes, espacio de resonancias y reverberaciones, que aporta a la literatura la prensa y el desarrollo de la crítica que le está ligada (8).

El campo autónomo que pretendía el sociólogo se ve irrumpido por los nuevos espacios de mediación del autor: internet, radio, televisión, facebook, twitter, instagram. Cada una de estas instancias sugiere al autor otras maneras de ponerse en escena y cuestionan la supuesta autonomía del campo, ya que según Díaz “[Bourdieu] supone una fuerte autonomización de la esfera literaria en relación con la esfera social” (8), autonomización que (para Díaz) no es tal, debido a esos nuevos espacios de mediación.

Los entrevistadores también preguntan por el personaje puesto en escena en los textos ficcionales y su vinculación con el nombre del autor que figura en la tapa del libro (autoficción), a lo cual Díaz afirma:

Es construyendo un personaje que los representa en el seno de sus obras que los escritores románticos definen su escenografía autorial. Eso les permite abrir a la *persona* del autor el maravilloso continente de la ficción (10).

Desde esta respuesta se inaugura la problemática autoficcional en los postulados de Díaz, quien considera que la ficcionalización de sí es un rasgo determinante de las escenografías autoriales del romanticismo (período determinado que el crítico indaga). El autor vuelve sobre la pregunta inicial para darle otra orientación a su respuesta:

Si la pregunta se refiere a saber si se puede pasar de esas figuras alegóricas y ficcionales, a la escenografía autorial en sentido estricto, mi respuesta es sí: no solamente se puede pasar, sino que es necesario hacerlo si se quiere comprender de veras (...) en acto, lo que llamo el lenguaje autorial en la diversidad de sus recursos (10).

1.3 Ethos y escena discursiva. Dominique Maingueneau

Dominique Maingueneau ha recorrido un largo camino de investigación vinculado al análisis del discurso: los aportes recuperados tienen que ver con estos postulados en

necesaria vinculación con la literatura y, puntualmente, con la construcción de categorías que permitan pensar la construcción de un autor.

En sus inicios definía el *ethos* como una “instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral”, instancia que se caracteriza por ser voz y cuerpo enunciante, ubicado históricamente en una situación de enunciación (1996: 79).

Volvía sobre la definición de *ethos* de Aristóteles en su *Retórica*, quien lo entendía como un medio técnico de persuasión:

“Por el carácter (*ethos*), cuando el discurso se dice de tal manera que hace digno de fe al que lo dice, pues a las personas decentes las creemos más y antes [...] También es preciso que ocurra por el discurso, mas no por tener los oyentes prejuzgada la calidad del que habla” (1967: 135^a, trad. Cast. 1990: 10-11) (1996: 79).

También recuperaba a Roland Barthes, autor que “puso en evidencia la característica esencial de este *ethos*” desde la perspectiva del orador, quien

“debe *mostrar* al auditorio los rasgos de su carácter (importa poco su sinceridad) para dar una buena impresión (...) El *Ethos* es en sentido propio una connotación: el orador enuncia cierta información y al *mismo tiempo* dice yo soy esto, yo no soy aquello” (1966: 212) (1996: 80).

Asimismo, traía a Ducrot cuando afirmaba que “el *ethos* está asociado a L, el hablante como tal. En tanto que L es la fuente de enunciación se ve revestido de ciertos rasgos de carácter que, de rebote, hacen de esta enunciación algo aceptable o repelente” (1984: 201) (1996: 80).

Con estas tres definiciones Maingueneau delineaba su propia perspectiva donde afirmaba que “todo discurso, aún si la niega, posee una vocalidad específica que permite remitirla a una fuente enunciativa” (1996: 80), vocalidad que cuenta tanto para los enunciados escritos como para los orales. En el caso de los escritos, ésta se manifiesta por un determinado tono que testifica lo que dice; o, en otras palabras, el tono es la voz del texto. Esa voz implica también un cuerpo: no cuerpo real sino de enunciación. De este último emerge el origen enunciativo, “una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de garante del habla” (1996: 80).

El garante del discurso, aquel a quien el lector infiere en su lectura del *ethos*, posee tanto un carácter -compuesto de rasgos psicológicos- como una corporalidad -compuesta de vestimentas, gestos y maneras de moverse en el espacio social-. De esta manera

El *ethos* implica así una póliza tácita del cuerpo aprehendida a través de un comportamiento global. Carácter y corporalidad del garante se apoyan entonces en un conjunto difuso de representaciones sociales valorizadas o desvalorizadas, sobre las cuales se apoya la enunciación y que a su vez contribuye a transformar o a consolidar (1996: 81).

La vocalidad a la cual apunta nuestro autor manifiesta “una dimensión constitutiva de la identidad de un posicionamiento discursivo, es como un aliento originario que remite a la intención de una conciencia” (1996: 81). Asimismo, ese posicionamiento conlleva un poder de persuasión “que lleva al lector a identificarse con los movimientos de un cuerpo investido de valores especificados históricamente” (1996: 82).

El teórico proponía correr el eje que la retórica tenía sobre el *ethos* para comenzar a pensarlo no sólo como un medio de persuasión sino también como un dispositivo enunciativo, el cual no puede salirse de una situación concreta del discurso, es decir, de la escenografía. Esta última a la vez era definida como “la escena de habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y que en reciprocidad debe validar a través de la enunciación misma” (1996: 82). No obstante esta definición, nuestro autor prefería el término *escenografía* frente al de *escena* porque

1. Añade a la dimensión teatral de “escena” aquella de la *-grafía*, de la “inscripción”. Más allá de la oposición empírica entre lo oral y lo escrito, cierto tipo de enunciación se caracteriza en efecto por su manera específica de gestionar su autoridad, de legitimarse a través de una doble relación con la memoria: *-grafía* de una enunciación que se sitúa a la vez en una filiación discursiva y que busca propiciar cierto uso recurrente.

2. No se define la “escena enunciativa” en términos de marco, de decorado, como si el discurso sobreviniese al interior de un espacio ya construido e independiente de este mismo discurso, sino que considera el desarrollo de la enunciación como una instauración progresiva de su propio dispositivo de habla. La *-grafía* debe aprehenderse a la vez como marco y como proceso (1996: 83).

En esta distinción entre escena y escenografía se erigen conceptualizaciones teóricas sumamente interesantes para llevar a nuestra lectura del corpus: no sólo se incluye la metáfora teatral -anteriormente recuperada en Díaz- sino que se la vincula a la *grafía*, a la firma, a la inscripción, a la posibilidad de remitir el discurso a una instancia determinada.

Las escenografías de Maingueneau implican un proceso circular paradójico:

Desde su emergencia misma, la palabra supone una situación de enunciación la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de su propia enunciación. La escenografía es así “a la vez aquello de donde viene el discurso y aquello que engendra ese discurso”; ella legitima un enunciado que, a su vez, debe legitimarla, debe confirmar que la escena de la cual procede la palabra es justamente *la escena* requerida para enunciar como es debido la política, la filosofía, la ciencia... (1996: 84).

Maingueneau reconocía que para poder funcionar tanto las escenografías como sus *ethos* deben apoyarse en escenas enunciativas “validadas, es decir ya instituidas en la memoria colectiva” (1996: 84): al igual que las escenografías, estas escenas están construidas en base a una paradoja, porque son externas e internas del discurso, “*exterior* en el sentido de que la preexiste, de que le sobrepasa, pero es igualmente *interior* en la medida en que ésta es también un producto del discurso, el cual la configura en función de su propio universo” (1996: 85).

Unos años más adelante Maingueneau volverá sobre el concepto de *ethos* delineado para preocuparse por los problemas que éste suscita. Se pregunta, además, por el interés reciente (desde los años ochenta en adelante) de la crítica frente a esta noción: entiende que “la dominación de los medios audiovisuales” (2002: 55) es la causa para explicar esta vuelta a un concepto retórico que había dejado de tener interés en el panorama teórico. Es importante destacar que su propia concepción del *ethos* se presenta como transdisciplinaria, motivo por el cual puede resultar propicia e interesante para varios campos de análisis y extender de esta manera sus alcances.

Maingueneau vuelve a definir el *ethos* -siguiendo los planteos de Aristóteles en su *Retórica*- como una forma de causar una buena impresión, por la manera en que se construye el discurso, “en dar una imagen de sí capaz de convencer al auditorio ganando su confianza. El destinatario debe atribuir ciertas propiedades a la instancia que se establece como la fuente del acontecimiento enunciativo” (2002: 56). Ciertas propiedades extradiscursivas se deben tener en cuenta para analizar esa imagen de sí: “el tono de la voz, la mirada, postura, adornos, etc. son igualmente signos, elocutorios y oratorios, de la vestimenta y simbólicos, por los cuales el orador da de sí mismo una imagen psicológica y sociológica (Declercq 1992: 48)” (2002: 56). El *ethos* según Maingueneau

no se trata de una representación estática o bien delimitada, sino sobre todo de una forma dinámica, construida por el destinatario a través del movimiento mismo de la

palabra del locutor (...) implica una experiencia sensible del discurso, moviliza la afectividad del destinatario (2002: 56).

Asimismo, el *ethos* se muestra pero no se dice: “debe ser percibido, pero no [debe ser] hecho objeto del discurso” (2002: 56), es manifestado por el locutor y recibido por el destinatario, que es quien le otorga las significaciones a esas imágenes de sí que el locutor brinda. Esa manifestación no tiene que ver con los atributos reales del locutor sino que el destinatario “atribuye a un locutor inscripto en el mundo extra-discursivo rasgos que son en realidad intra-discursivos, pues son asociados a una manera de decir” (2002: 56). Esto explica que el *ethos* se vincula profundamente con la construcción de la identidad, puesto que se ponen en juego las representaciones que cada participante tiene del otro.

En cuanto a los problemas que surgen a la hora de utilizar el *ethos* como categoría de análisis, Maingueneau reconoce como primera medida la necesidad de distinguir entre el *ethos discursivo* y el *ethos prediscursivo*. Esta diferenciación tiene que ver con que “el *ethos* está crucialmente ligado al acto de enunciación, pero no se puede ignorar que el público construye también representaciones del *ethos* del enunciador antes incluso de que hable” (2002: 57).

Otro de los problemas que suscita la figura del *ethos* tiene que ver con que

en la elaboración del *ethos* intervienen órdenes de hechos muy diversos: los índices sobre los que se apoya el intérprete van de la elección del registro de lengua y de las palabras a la planificación textual, pasando por el ritmo y la facilidad de la palabra. El *ethos* se elabora, así, a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete que obtiene sus informaciones del material lingüístico y del medio ambiente (2002: 57).

Esos órdenes que intervienen forman parte de una decisión metodológica que cada teórico debe tomar: si considera relevante incluir en la construcción del *ethos* los elementos no verbales (como vestuario, gestos, posturas y demás) que construyen la escena de enunciación, o si se decide no incluirlos. Según Dominique Maingueneau, “el problema es mucho más delicado porque el *ethos*, por naturaleza, es un *comportamiento* que, en tanto tal, articula lo verbal y lo no verbal para provocar en el destinatario efectos que no se deben solo a las palabras, al menos no por completo” (2002: 57). En esta última sentencia podemos ver la postura del teórico, quien decide incorporar aquellos comportamientos no verbales que están necesariamente implicados en la escena de formación del *ethos*.

Otra problemática relevante que plantea el autor es que “la noción de ethos reenvía a cosas muy diferentes según se lo considere desde el punto de vista del locutor o desde el del destinatario: el ethos ambicionado no es necesariamente el ethos producido” (2002: 57). Este desfasaje entre las imágenes que desea proyectar el locutor y las que efectivamente construye el destinatario es, para el teórico francés, un efecto más común de lo que se piensa.

Mainqueneau, volviendo otra vez los pasos sobre la *Retórica* aristotélica, propone resumir ciertas ideas generalizadas sobre el ethos:

El ethos es una noción discursiva, se construye a través del discurso, no es una “imagen” del locutor exterior a la palabra.

El ethos está profundamente ligado a un proceso *interactivo* de influencia sobre el otro. Es una noción *híbrida* (socio / discursiva), un comportamiento socialmente evaluado que no puede ser aprehendido fuera de una situación de comunicación precisa, integrada ella misma en una coyuntura socio-histórica determinada (2002: 58-59).

De estas nociones aristotélicas saldrán las propias de nuestro autor, filiadas al análisis del discurso en los géneros instituidos, donde la noción de ethos permite “reflexionar sobre el proceso más general de la *adhesión* de los sujetos a cierto posicionamiento” (2002: 59). Luego, opta por una concepción más *encarnada* del ethos que “recubre no solamente la dimensión verbal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas adjudicadas al 'garante' por las representaciones colectivas” (2002: 59). Desde esta perspectiva identifica un “carácter” que depende de los rasgos psicológicos y una “corporalidad” asociada a lo físico; además de “una manera de moverse en el espacio social, una disciplina tácita del cuerpo aprehendida a través del comportamiento” (2002: 59).

Mainqueneau plantea su noción de escena de enunciación, compuesta a su vez por tres escenas: la primera, la *escena engoblante* “da su estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico...” (2002: 63); la segunda, la *escena genérica* define un género o subgénero del discurso (editorial, sermón, guía turística...); y la tercera, la *escenografía*

no es impuesta por un género, sino construida por el texto mismo (...) es la escena de habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y que este debe validar a través de su enunciación misma: todo discurso, por su mismo desarrollo, pretende instituir la situación de enunciación que le resulta pertinente. Entonces, la escenografía no es un marco, un decorado, como si el discurso sobreviniera en el interior de un

espacio ya construido e independiente de él, sino es lo que la enunciación instaure progresivamente como su propio dispositivo de habla (2002: 63).

La escenografía ejerce un movimiento circular: desde que surge la palabra es transmitida por un ethos que se valida a sí mismo a través de la enunciación. De esta forma, la entiende como “lo que viene en el discurso y lo que engendra el discurso” ya que “legitima un enunciado que, volviendo sobre ella, debe legitimarla, debe establecer que esa escena en la que viene la palabra es precisamente *la* escena requerida para enunciar tal circunstancia” (2002: 63).

En 2009 el teórico vuelve sobre algunos puntos de su obra para replantearse la noción de imagen de autor. En primer lugar, propondrá pensar esta problemática como doble: por un lado, el autor y, por otro, la imagen de autor. Esta distinción marca una toma de posición, ya que considera que no hay que subsumir la imagen del autor a las teorías precedentes en torno al autor, sino que hay que abordar “en un cuadro teórico coherente, las inquietudes que se encontraban dispersas en diferentes campos de la historia literaria” (2009: 49) para estudiar este concepto.

Maingueneau plantea cómo “la noción de autor y de imagen de autor exceden las categorizaciones tradicionales” ya que

El “autor” –aquella instancia de la que se ocupa Michel Foucault en su famoso texto de 1969- no se reduce ni a la instancia enunciativa, correlativa al “texto”, ni a la persona de carne y hueso, correlativa al “contexto”. En cuanto a la “imagen de autor”, esta no se reduce ni al productor del texto ni al público: constituye una realidad inestable, pues es el producto de una interacción entre interventores heterogéneos (2009: 51).

Es gracias a la ruptura de las nociones tradicionales que podemos pensar la categoría de imagen de autor, ya que “la puesta en escena que acompaña la construcción discursiva del escritor dejó de ser aprehendida como un conjunto de actividades que permanecen fuera de esa especie de círculo sagrado que es el Texto” (2009: 51). La imagen de autor irrumpe en este escenario “como una dimensión que hace parte tanto de la comunicación literaria (...) como del discurso literario en tanto actividad que se lleva a cabo en un espacio social determinado” (2009: 51).

Maingueneau vuelve sobre su concepto de *escena de enunciación* para ampliar sus consideraciones, ya que para hablar de enunciación en literatura no alcanza sólo con configurar un mundo de ficción y una escena discursiva (como anunciaba hacía dieciséis años) sino que esa escena “es, al mismo tiempo, condición y producto de dicho discurso” (2009: 51). Estas problemáticas, anuncia el teórico, también son

abordadas por las nociones vecinas de *ethos* (Maingueneau y Amossy), *postura* (Viala y Meizoz) y de *imagen de autor* (Maingueneau, Amossy, Meizoz); categorías que permiten alejarse del estudio puramente textual para pasar a considerar otros factores de índole sociológica, aunque también Maingueneau nos avisa que “la dificultad consiste en no pasar del «textualismo» al «sociologismo», lo cual nos traería de nuevo, bajo un ángulo diferente, al dispositivo tradicional” (2009: 51).

El autor francés anuncia cómo el análisis del discurso no se ha preocupado a grandes rasgos del problema de la autoría en los textos, y pasa a solucionar dicha falencia estableciendo una teorización y una categorización del concepto de autor. En primer lugar, aclara que se centrará en la autoría de orden textual (aunque asegura que no es el único orden donde se manifiesta la condición de autoría, y propone el caso jurídico como ejemplo). Luego plantea que “el problema consiste pues en determinar las condiciones a partir de las cuales un texto es susceptible de poseer un autor” (2009: 53), para responder a este interrogante de la siguiente forma:

una producción textual solo es “autorizable” si es objeto de una representación que nos permita aprehenderla desde afuera como un todo (...). Para que exista una “autorización”, es preciso que el enunciado (...) sea delimitado e introducido en un espacio en el que se determine, a partir de un conjunto de orígenes posibles, una atribución, esto es, una responsabilidad. De ahí que la dimensión de origen (X se encuentra en el origen del enunciado) se mezcle con la dimensión ética (X debe asumir su enunciado) (2009: 53).

Otra de las conclusiones que extrae en su recorrido es que “a primera vista, los términos de «autor» y de «imagen de autor» tienden a aplicarse a los productores de la esfera estética” (2009: 53), cuestión nada menor, ya que el estatuto de autoría cobraría mayor fuerza o relevancia a la hora de hablar de un producto artístico. Estos productos singularizan al hacedor de literatura, el cual “pretende calificarse, acreditarse y reconocerse únicamente a partir de la producción de textos” (2009: 54).

Luego de este recorte del objeto (trabajar con autores que se definan por sus productos estéticos o artísticos) Maingueneau establecerá una distinción tripartita sobre la noción de autor. En primer lugar, denominará al “autor responsable”, aquella instancia que responde por un texto

Esta no atañe ni a la instancia enunciativa, ni al productor de carne y hueso (dotado de un estado civil), ni al escritor (en tanto agente que se define a partir de la puesta en marcha de estrategias de posicionamiento dentro del campo literario). Esta instancia no

tiene nada de específicamente literario, pues la función “*ser el autor de un texto*” puede aplicarse a cualquier tipo de texto (2009: 55).

En segundo lugar, denominará al “autor-actor”, instancia que al organizar su existencia en torno a la producción de textos

debe administrar una trayectoria, una carrera. No se trata necesariamente de una profesión, pero sí de una actividad, de un comportamiento (...). Este tipo de estatuto varía en función de los lugares, las épocas y, según las diferentes posiciones que ocupen los interesados, se le pueden atribuir diversas representaciones estereotipadas (2009: 55).

En tercer lugar, denominará al “autor-autoritas”, es decir, al autor en tanto correlato de una obra, “una instancia dotada de una autoridad”:

Si por su naturaleza misma todo texto implica un “autor responsable”, sólo un número reducido de individuos accede al estatuto de “autor-autoritas” (...) Para ello, es necesario circunscribirse a un *Opus*, y no a una serie contingente de textos dispersos. En ocasiones, el *Opus* puede estar constituido por un texto único, ya sea porque su autor se consagró a la escritura de un único texto o porque solo un texto suyo logró retener la atención (2009: 55).

Maingueneau plantea que todo texto literario que manifiesta un “autor responsable” es susceptible de convertirse en “autor-autoritas”, pero “este no será una *autoridad* en el sentido de *autoritas*, esto es «fuente de autoridad», si un tercero no le consagra una «imagen de autor» que este pueda modelar” (2009: 56). Así entendida, la imagen de autor brindada por terceros es factor clave para la consagración de un autor: la misma “despliega un espacio de relaciones: relaciones entre texto y su autor (que toma en consideración las representaciones de los diferentes públicos) y relaciones entre las representaciones que el público se hace del autor y de sus textos” (2009: 56).

Asimismo, el teórico identifica diferentes etapas en la construcción y emergencia de la figura autorial: en primer lugar, reconoce las “autorialidades puntuales”, aquellas en las que el productor (sea individual o colectivo) se presenta como responsable de textos que no constituyen aún un *Opus*: propone como ejemplo los textos publicados en diversos medios por un periodista que no ha recopilado ese material en un volumen. En segundo lugar, reconoce las imágenes de autor que el mismo productor del texto crea, las cuales pueden tomar dos vertientes: producir textos que lo conviertan en un autoritas potencial (novelas, poemas, ensayos, etc.) o reunir textos dispersos y

convertirlos en *opus*. En tercer lugar, reconoce una distinción entre autoritas: el que se encuentra en potencia y por ello pasa inadvertido, y el reconocido, aquel que posee una imagen de autor, puesto que es el único que entra en interacción con otras instancias exteriores a sí mismo (2009: 57). Finalmente menciona a los autoritas que adquieren estatuto de “gran autor”, los cuales son tan reconocidos en el medio que son intervenidos por editoriales y circuitos del mercado literario, ya que “se publican textos que ellos no habían destinado a la publicación: borradores, correspondencia privada, tareas escolares, diarios, cuadernos, etc.” (2009: 58). De esta forma Maingueneau plantea la necesidad de “distinguir entre las diferentes formas de autorialidad, pues todo texto tiene un «autor-responsable» y el *ethos* correspondiente, pero no todo texto hace parte de un *Opus* capaz de conferir una imagen de autor” (2009: 58).

Finalmente aparece el problema del nombre, ya que lo considera una condición necesaria “pero no suficiente para acceder al estatuto de «autor-autoritas»”, aunque sí alcanza para la construcción de un *Opus*: “un nombre de autor (seudónimo), una experiencia singular marcada por un estilo, la permanencia en el tiempo” (2009: 59) son los factores condicionantes para lograr su existencia.

Años después Maingueneau vuelve a preguntarse sobre la operatividad del concepto *imagen de autor* frente a los vecinos *ethos* o *postura* porque el primero no pertenece a un solo ámbito, sino que “aparece como una realidad inestable y confusa, el producto de una interacción entre participantes heterogéneos” (2015: 17). No obstante, dicho concepto se presenta útil para el campo del análisis del discurso, el cual “está destinado por naturaleza a trabajar en zonas fronterizas” (2015: 17).

Luego de redefinir la imagen de autor como “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor” (2015: 18), Maingueneau procede a recuperar la distinción previamente establecida de tres valores diferentes de la noción de autor: autor “responsable”, autor “actor” y autor “auctor”⁹ Asimismo, rectifica algunos postulados de *El discurso literario* del año 2004, donde intentó

discutir la división elemental del escritor en dos figuras: una que sería la creadora de una obra; otra que llevaría una existencia social. Con este fin, desarrollé una distinción entre tres entidades: la «persona» (el individuo fuera de la creación literaria), el «escritor» (el actor en el campo literario), el «inscriptor» (el que enuncia el texto). Esas tres entidades (...) se atraviesan la una a la otra, en una estructura paradójica de nudo Borromeo. Así que no hay primero “la persona”, que sería merecedora de una

⁹ Resulta de interés comparar las traducciones existentes, puesto que las mismas al dar diferentes nomenclaturas al mismo fenómeno pueden instaurar nuevas miradas, explicar o aclarar ciertos puntos de la teoría de Maingueneau.

biografía, después “el escritor” que actuaría en el espacio literario y finalmente “el inscriptor” que se encargaría de la enunciación: ninguno de los tres es fundamento o pivote (2015: 20).

De esta forma manifiesta la insuficiencia de la distinción planteada con anterioridad, lo que lo lleva a reformular también su concepto de imagen de autor, definido por “zonas de activación”: las que conciernen al texto y al actor, actor “cuyo comportamiento se apoya y actúa sobre las representaciones colectivas de lo que es la actividad normal de escritor en un lugar y en un momento dados” (2015: 21). Dicho actor tiene un trabajo doble, de configuración y de figuración en función de la imagen que pretende modelar de sí:

La «configuración» está orientada hacia el ajuste de la obra; pasa por varios géneros: manifiestos, debates, escritos sobre otras artes, prefacios a obras de otros escritores, obras sobre otros escritores... Permite reorientar la trayectoria de conjunto en la cual se inscribe cada obra singular: ser escritor es también gestionar la memoria interna de sus textos y de sus actividades anteriores y reorientarlas en función de un porvenir. A este trabajo de «configuración» se mezcla el trabajo de «figuración» a través del cual el autor, en cierto modo, se pone en escena como escritor: viaja o no, vive retirado en el campo o en el centro de una gran ciudad, sale en televisión o esconde su cara, concede entrevistas a la prensa escrita, etc. (2015: 21).

De la descripción de estos dos procedimientos Maingueneau concluye que la imagen de autor “se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla” (2015: 21). A la vez, evalúa algunas consideraciones sobre las obras que colaboran con la construcción de la imagen de autor: los personajes utilizados (que pueden generar identificación con el autor), el clima del relato, el ethos discursivo que emana tanto del enunciador como de la escenografía, los géneros bajo los cuales toman forma los textos (e identifican al autor en un determinado espacio del campo), la manifestación del “autor-responsable” (la cual se manifiesta tanto de la enunciación del propio texto como de la lectura de los paratextos), el nombre de autor como activador de representaciones (y sus seudónimos o heterónimos), el ethos editorial (los materiales de elaboración del formato-libro). Además de estos elementos que emanan de la propia obra y de su inmediato contexto editorial, están las imágenes que surgen del propio escritor, las cuales el autor busca controlar “en tanto actor de la institución literaria, a través de sus comportamientos y de sus textos de acompañamiento (...)” (2015: 25). Aquí Maingueneau establece una distinción entre el

escritor y la persona: el primero, “actor en la escena literaria, produce signos a través de sus textos de «figuración» y sus contextos de «configuración», pero también a través de algunos gestos significantes” (2015: 25), los cuales pueden ser provocaciones, elecciones, decisiones. La persona, por otro lado, ejerce sus vínculos con el escritor y con el enunciador de formas muy variables, siempre dependiendo del contexto y el posicionamiento: algunos productores toman su vida para hacerla literatura y otros se empeñan en esconder sus datos biográficos en la obra. Asimismo, los chismes y las habladurías también colaboran en la construcción de la imagen de autor, reforzando datos reales o construyendo mitos, dotando al escritor de supuestos elementos de la persona.

El teórico francés realiza una importante aclaración sobre la imagen de autor:

Como el autor, la imagen de autor tampoco es un punto fijo ni una zona de contacto entre instancias estables: es una frontera movедiza, resultante de un juego de equilibrio inestable en reconfiguración permanente. La noción de imagen de autor, de hecho, como todo lo que atañe a la autorialidad, es particularmente sensible, en efecto, a la diversidad del hecho literario en el espacio y el tiempo (2015: 26).

Siempre cambiante, siempre en movimiento, la imagen de autor se adapta a los cambios sociales y contextuales que acompañan la noción de autoría. Maingueneau plantea como ejemplo los manifiestos del siglo XIX y XX de los diversos movimientos literarios, los cuales buscan una autonomía y una definición particular de lo que consideran literatura: en ellos, los procedimientos de figuración y de configuración son constantes. En nuestra contemporaneidad nos encontramos “en un universo en el cual el escritor debe constantemente legitimar su proceso creativo elaborando una imagen de autor a la medida de su obra” (2015: 26).

El teórico manifiesta a modo de conclusión que la imagen de autor nuclea los tres polos de la comunicación literaria: la producción (ya que el creador la ajusta en función de la imagen de autor), el texto (el formato, la organización y la puesta en circulación dependen de esa imagen) y la recepción (para los lectores/espectadores la imagen condiciona la interpretación).

1.4 Ethos e imagen de autor. Ruth Amossy

El recorrido teórico realizado por Ruth Amossy se asemeja en mucho al de Dominique Maingueneau, no sólo por la construcción de conceptos comunes como el ethos y la

imagen de autor, sino por el lugar desde el cual ambos los abordan: el análisis del discurso. Estos autores se han abocado a reconstruir y sistematizar dichas categorías, extraída la primera del campo de la retórica y puesta a funcionar en un nuevo espacio contemporáneo de análisis, y configurada la segunda a partir del ethos en permanente diálogo con la sociología literaria.

Amossy (2000) atraviesa los principales autores que han acudido a la noción de ethos para indagar en sus propios campos; esta pluralidad de abordajes habla a las claras de un concepto amplio que permite lecturas multidisciplinares. Para definir el ethos afirma que:

Para ejercer una influencia, el que toma la palabra o la pluma debe adaptarse a sus alocutarios tratando de imaginar tan fielmente como sea posible su visión de los temas. Debe hacerse una idea acerca del modo en que sus oyentes lo perciben ¿Qué autoridad posee ante ellos? La importancia atribuida a la persona del orador en la argumentación es un punto esencial de las retóricas clásicas, que llaman *ethos* la imagen de sí que el orador construye en su discurso para contribuir a la eficacia de sus palabras (2000: 2).

La autora realiza el mismo camino teórico que su colega Maingueneau, ya que cita a Aristóteles y a Roland Barthes, como así también a Benveniste y a Ducrot, considerando las teorías de la enunciación de ambos y sus diversos acercamientos al ethos. También vuelve puntualmente sobre Maingueneau, que es quien profundiza en esta noción desde el análisis del discurso, tomando como base la escena de enunciación, instancia necesaria para que el enunciador pueda legitimar su palabra. Además, Amossy recupera su aparato categorial completo: escena englobante, escena genérica y escenografía, voz del discurso (oral o escrito), tono, carácter, corporalidad y modo de habitar el espacio social (2000: 4).

Luego se adentra en las teorías de Goffman, quien muestra que

toda interacción social, definida como “la influencia recíproca que los interlocutores ejercen sobre sus acciones respectivas cuando están en presencia unos de otros” (1973: 23) exige que los actores brinden con su comportamiento voluntario o involuntario una cierta impresión de sí mismos que contribuya a influir en sus interlocutores en el sentido deseado (2000: 5).

Goffman adopta la metáfora teatral y habla de *representación* entendida como “la totalidad de la actividad de una cierta persona en una ocasión dada para influir de determinada manera en los participantes” (2000: 5); asimismo habla de *papel* o de

rutina que son “el modelo de acción preestablecido que se desarrolla durante una representación y que se puede presentar o utilizar en otras ocasiones” (2000: 5). Entre sus conceptos también define la *cara* como “el valor social positivo que una persona reivindica efectivamente a través de la línea de acción que los otros suponen que ella ha adoptado en el curso de un contacto particular”. Según Amossy “la cara es una imagen de mí delineada según ciertos atributos sociales aprobados y compartidos” (2000: 5).

La autora también recupera los planteos de Bourdieu, para quien

el poder de las palabras reside en las “condiciones institucionales de su producción y de su recepción”, es decir, en la adecuación entre la función social del locutor y su discurso, en el sentido de un ritual debidamente reglado. Un discurso no puede tener autoridad si no es pronunciado por la persona legitimada para pronunciarlo en una situación legítima ante receptores legítimos y si no es enunciado bajo formas legítimas (2000: 6).

Para el sociólogo el *ethos* toma otra acepción que la tradicional de la retórica, ya que propone vincularla a su concepto de *habitus*, desde el cual el *ethos* designa

los principios interiorizados que guían nuestra conducta hacia nuestro inconsciente: la *hexis* corporal se refiere a las posturas, a las actitudes corporales, igualmente interiorizadas. Todas permiten dar cuenta de las posturas que un agente social adopta cuando está comprometido en cualquier intercambio simbólico. Las formas adquiridas de decir y de presentarse intervienen necesariamente en los rituales que representan los intercambios verbales socializados (2000: 6).

Amossy recupera la distinción propuesta por Maingueneau entre *ethos* discursivo y *ethos* prediscursivo cuando se interioriza a preguntar “de qué modo el discurso construye un *ethos* fundado en datos prediscursivos distintos”, es decir no sólo verbales, porque “la imagen elaborada por el locutor se apoya en elementos preexistentes, como la idea que el público se forma del locutor antes de que tome la palabra o la autoridad que le confiere su posición o su status. Estamos entonces en el plano del *ethos* previo” (2000: 7). Según Amossy

Llamaremos entonces *ethos* o imagen previa, por oposición al *ethos* oratorio que es plenamente discursivo, a la imagen que el auditorio puede formarse del locutor antes de que tome la palabra. Esta representación, necesariamente esquemática, es modulada diferentemente por el discurso. El *ethos* previo se elabora sobre la base del

rol que cumple el orador en el espacio social (sus funciones institucionales, su status y su poder) pero también sobre la base de la representación colectiva del estereotipo que circula sobre su persona. Precede a la toma de la palabra y la condiciona parcialmente (2000: 7).

De esta forma la autora entiende que el *ethos* se desarrolla en dos instancias: a nivel prediscursivo, que es donde opera el status institucional del locutor y la posición que tiene en el campo (instancias que le brindan legitimidad a su palabra) y donde el auditorio construye la imagen previa del locutor antes de hablar; y a nivel discursivo, donde interactúan la escena genérica y la escenografía (como modelos inscritos en el discurso) con la imagen que el locutor proyecta de sí desde su enunciación (2000: 7-8).

Amossy también vincula la noción de *ethos* con el imaginario social, ya que “Como el auditorio, el *ethos* es tributario de un imaginario social y se nutre de los estereotipos de su época: la imagen del locutor se basa necesariamente en modelos culturales” (2000: 8). Según esta perspectiva hay que tener acceso a un número de imágenes de una determinada sociedad, imágenes que estén socialmente aceptadas, que sean estereotipos de un momento y un espacio determinado. Para analizar estos vínculos entre *ethos* e imaginario hay que tener en cuenta

- La imagen que uno se forma de la categoría social, profesional, ética, nacional, etc. del locutor
- La imagen singular que circula de un individuo en el momento del intercambio argumentativo
- La posibilidad de imágenes distintas, visiones antagónicas, del mismo locutor según el auditorio enfocado (2000: 8).

Algunos años más tarde la autora vuelve sobre estas nociones para preguntarse por el lugar del *ethos*, al cual decide ubicarlo en la intersección de varias disciplinas: la retórica, la pragmática y la sociología de los campos. Su inquietud surge a partir de la pregunta “¿El *ethos* debe ser considerado una construcción puramente lingüística o una posición institucional?” (Amossy 2005: 1). Para contestarse recurre nuevamente a la postura de Bourdieu, para quien “el principio de la eficacia de la palabra no está en su sustancia propiamente lingüística (...) [sino que] deriva de la adecuación entre la función social del locutor y su discurso” (2005: 1); de esta forma el discurso debe ser pronunciado por una persona que esté legitimada y en una situación legítima. Según el sociólogo

El *decir* para él, no puede ser un *hacer* sino en la lógica del intercambio, y esta se da por definición como una interacción social. En otros términos, pasamos de los *speech acts* [actos de habla] a los intercambios simbólicos entre participantes que son agentes sociales. Este pasaje implica que tomemos el discurso en una doble perspectiva. Primero, una perspectiva *interaccional*: la eficacia discursiva no puede ser comprendida fuera del intercambio entre los participantes. Luego, una perspectiva *institucional*: ese intercambio es indisoluble de las posiciones ocupadas por los participantes en el campo (religioso, político, intelectual, literario...) en el interior del cual actúan (2005: 2).

Contrariamente a los planteos bourdesianos, Amossy recupera a la pragmática contemporánea, la cual investiga la eficacia de la palabra en el interior del intercambio verbal, sin preocuparse por los vínculos o manifestaciones sociales que se encuentran por fuera de lo específicamente lingüístico (2005: 2). Esta ciencia define al *ethos* como “un fenómeno discursivo que no debe ser confundido con el estatus social del sujeto empírico” (2005: 2) y estudia tanto la interacción verbal como al locutor que pronuncia el discurso y construye una imagen de sí. De esta forma, se tiene en cuenta los participantes, el escenario y los objetivos del intercambio verbal.

La autora propone pensar estas dos tradiciones teóricas como complementarias para el análisis del *ethos*, a partir de la mirada de la retórica propuesta por Chaim Perelman. Según este autor, el auditorio es una instancia fundamental que se erige como construcción del orador: la interacción entre ambos sectores se realiza necesariamente “por medio de la imagen que se hacen uno del otro. La representación que el enunciador hace de su auditorio, las ideas y las relaciones que presenta, y no su persona concreta, son las que modelan la empresa de persuasión” (2005: 3). De esta forma “la construcción discursiva del *ethos* se hace al calor de un verdadero juego especular” (2005: 4).

La integración de las disciplinas para pensar el fenómeno del *ethos* resulta sumamente operativa, ya que la pragmática “le permite trabajar la materialidad del discurso y analizar la construcción del *ethos* en términos de enunciación y género discursivo” y la sociología “le permite no solamente destacar la dimensión social de *ethos* discursivo, sino también su relación con posiciones institucionales exteriores” (2005: 10). Desde esta perspectiva Amossy sienta las bases de un estudio del *ethos* integrado:

En el año 2009 nuestra autora vuelve sobre la noción de *ethos* para ponerla a funcionar en estrecha vinculación con la imagen de autor, entendida en su naturaleza como “doble”. En primer lugar, considera la imagen de autor no como el autor real, sino como una “figura imaginaria”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el

texto como en sus alrededores” (2009: 67). De ahí que proponga pensar en su doble naturaleza: aquella que proviene del mismo autor en sus obras literarias y aquella que proviene de afuera, de los discursos sociales, históricos y mediáticos que intervienen entre el texto y el lector.

Amossy propone un interesante planteo vinculando la noción retórica del *ethos* con la imagen de autor para lograr “una mejor comprensión de las dimensiones discursivas e institucionales del hecho literario” (2009: 67), y expone su hipótesis: “la manera en la que se cruzan y se combinan estas imágenes influye tanto en la interacción entre el lector y el texto como en las funciones dentro del campo literario” (2009: 68). Propondrá estudiar esas combinaciones desde tres aspectos, abordando en primer lugar la imagen del autor en tanto representación discursiva elaborada fuera de la obra; en segundo lugar “se explicará y se legitimará la noción de «*ethos* autorial»” desde los estudios literarios y el análisis del discurso (el propio texto), y por último se verificarán estas nociones en un ejemplo concreto “para articular los *ethe* autoriales y las imágenes de autor producidas fuera de la obra de ficción, esto es, en el campo y en la comunicación literaria” (2009: 68). Aclara que su trabajo asume un carácter programático, motivo por el cual despliega estrategias metodológicas que nos invitan a seguir su recorrido teórico y a proponer una postura similar en nuestras propias investigaciones.

Ante “la muerte del autor” de Roland Barthes realiza una aguda observación:

esta resurrección solo afecta la reflexión crítica: las reticencias de las investigaciones científicas jamás interfirieron en la profusión de discursos sobre el autor en la esfera pública. Una abundante producción ha sido consagrada, y sigue siéndolo, a la puesta en escena de los personajes que encarna el autor (...) De ahí que se elaboren y circulen discursos que esbozan una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en la televisión (2009: 68).

Amossy entiende la “imagen” de autor en el sentido literal de la palabra, “esto es, en el sentido visual del término”; esa imagen “se duplica en una imagen de sentido figurado” y se compone de dos rasgos distintivos

1. Está construida en y a través del discurso, por lo que no puede confundirse con la persona real del individuo que escribe, pues se trata de la representación imaginaria de un escritor en cuanto tal.

2. Es esencialmente producida por fuentes externas y no por el autor mismo, pues se trata de una representación de su persona y no de una representación de sí mismo. Por eso se distingue del *ethos* discursivo, o de la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso (2009: 68-69).

Desde esta distinción plantea cómo la imagen de autor en los discursos mediáticos o críticos “obedece a distintos imperativos que corresponden a las funciones que esta debe ocupar en el campo literario” (2009: 69). Esas funciones son de promoción (en los fenómenos de ventas), de instancia cultural (o conocimiento de interés general), de patrimonio cultural (cuando lo que circunda el nombre de un autor se vuelve de relevancia para enriquecer el patrimonio) y/o de intervención en la comunicación literaria. Estas instancias pertenecen a la imagen del autor creada por terceros. A partir de ellas Amossy realiza otra distinción de imagen de autor, aquella creada por el mismo escritor en diferentes espacios: en sus metadiscursos internos y externos a su obra literaria, metadiscursos que se traducen en términos de autopoéticas.

En cuanto a éstas reconoce la entrevista como uno de los únicos géneros en los que el autor puede regular una presentación de sí mismo, aunque esa presentación se ve constantemente negociada con el entrevistador, motivo por el cual concluye que no siempre el escritor puede controlar la imagen proyectada. Esa imagen “no le es indiferente al escritor. Por el contrario, este desea, en una cierta medida, controlarla” (2009: 79) y en ese deseo de control el escritor debe, quiéralo o no, “situarse en el mundo de las letras, esto es, posicionarse en el campo literario. De ahí que su imagen de autor juegue un rol fundamental para determinar la posición que ocupa o que desea ocupar” (2009: 70).

Según la autora, hay géneros donde el escritor se siente más cómodo a la hora de forjar una imagen de sí, aquellos en donde “genera una voz diferente de la que vibra en su obra e intenta conferirle un lugar, en algunos casos determinante, en el caleidoscopio de imágenes que se construyen en torno a su nombre” (2009: 70). Esos géneros pueden ser los prefacios, lugar donde se elabora un *ethos* particular vinculado con el nombre propio de quien firma el libro: sin proponérselo, nuestra autora está hablando de las autopoéticas explícitas o externas como un género valioso que permite al autor proyectar su imagen sin intermediarios.

De la imagen que se le atribuye por un tercero al *ethos* que el autor construye de su persona (o, en otras palabras, de los textos que gravitan alrededor de la obra a aquellos que, como el prefacio, hacen parte integral de esta) circulan múltiples imágenes, diferentes y contradictorias, que proponen un caleidoscopio movedido del autor (2009: 71).

No obstante estas imágenes movedizas (imagen que anteriormente planteábamos en cuanto a la construcción del autor) se pueden reconocer algunas características fundamentales de las mismas: primero “pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época y se modelan a partir de aquello que Díaz llamó «escenarios autoriales»” (2009: 71); esto quiere decir que las imágenes que se proyectan están indefectiblemente ancladas en un momento histórico determinado y forman parte de un imaginario social. Según Amossy, estos modelos “no son simplemente impuestos desde fuera, sino que los escritores mismos participan en su gestación, los hacen circular y se los apropian” (2009: 71); por ejemplo, en las imágenes del poeta bohemio, del escritor existencialista o del comprometido se inscriben ciertos hitos históricos y sociales que han tenido un determinado valor en su tiempo.

Pero no sólo la imagen de autor se vincula con los imaginarios sociales, sino que aquella “es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario” (2009: 71); es en esta instancia cuando Amossy recupera los aportes de Jérôme Meizoz sobre la *postura* para designar

“las conductas *enunciativas e institucionales* complejas por medio de las cuales una voz y una figura imponen su singularidad en un estado del campo literario”. En otras palabras, a partir del momento en que la imagen de autor es producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada (pues no es necesario que sea consciente y calculada) esta puede recibir el nombre de postura. Esta “no solo es una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector”, sino que es “co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este”, por los diversos mediadores que la difunden (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos (2009: 71).

El concepto de postura de Meizoz le permite a Amossy vincular la imagen de autor con el rol que ésta juega en el campo literario, ya que “el escritor, al ver que se le atribuye una imagen que le asigna una posición y un estatuto, se esforzará por reforzarla o por desbaratarla” (2009: 72). Además,

La postura se refiere al acto asumido por el escritor. Esta designa las modalidades a partir de las cuales el escritor asume, reproduce o intenta modificar la manera en que los discursos de acompañamiento lo representan. De ahí que la postura sea más bien la palanca para un posicionamiento que el indicador de una posición (2009: 71).

Este concepto resulta para Amossy sumamente operativo, ya que desde la postura del autor se borran las distinciones entre las imágenes que surgen desde el texto y las que surgen desde los discursos circundantes. No obstante, para ocupar una *posición efectiva* en la escena “la imagen construida por el autor debe ser reconocida por las instancias de difusión y de legitimación. Esta es la condición necesaria para que ambas imágenes coincidan”, aunque también “el autor puede verse a sí mismo ocupando una posición diferente de la que le otorgan las instancias de legitimación. En este caso, las imágenes no tienen por qué coincidir. De ahí la importancia de la negociación” (2009: 72). Dicha negociación se produce entre las imágenes producidas por terceros y las imágenes del propio autor; todas ellas insertas en los mismos moldes culturales y en los mismos escenarios donde se legitiman y consagran. Producto de este convenio “se desvanece la frontera entre aquello que se construye en los textos del autor y aquello que, al elaborarse en el exterior de estos, está fuera de su control” (2009: 73).

Amossy continúa los derroteros teóricos refiriéndose al problema del ethos en contraposición a la figura de *autor implícito*: vuelve a Roland Barthes, quien plasmaba su deseo de autor, deseo entendido por nuestra autora “como una dimensión inherente a la lectura” (2009: 73). En este sentido,

El lector buscará percibir, de manera espontánea, a aquel que, al otro lado de la cadena, le remite un texto sin exhibirse, sin mostrar, en la mayoría de los casos, su propia persona, designada simplemente en la portada. Al imaginar a aquel que se encuentra en el origen del texto, al atribuirle un rostro, un cuerpo, un carácter, unas opiniones, el lector intenta concretar un diálogo. Al hacerlo, construye un personaje hipotético con el que le gustaría entrar en relación (2009: 73).

Como el ethos remite al origen del discurso –en este caso, a aquel sujeto que le dio origen al texto- brinda a los lectores una sensación de totalidad, al cerrar el círculo y buscar a ese alguien que nos habla con un nombre propio desde la portada, nombre que se impone a través de “su escritura, a través de sus temas, su intriga, su imaginario, su estilo” (2009: 73). De esta forma, “Existe pues un ethos autorial que la polifonía (la voz del narrador que cubre eventualmente la voz del productor) no consigue erradicar” (2009: 74).

Amossy realiza la pregunta que atraviesa el campo de los estudios literarios en las últimas décadas cuando se interroga “¿Podemos extender la noción de ethos a la noción de autor e introducir así en la comunicación literaria una figura imaginaria que se ajuste al nombre del signatario?” (2009: 74). Para responderse pondrá a funcionar

el *ethos* autorial como la “imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso en general y, en particular, en el discurso literario” (2009: 75):

La noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto. El *ethos* autorial es un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión de intercambio verbal. Este señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. Al esbozar una imagen de aquel que asume la responsabilidad de lo dicho, el *ethos* muestra cómo dicha imagen permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario (2009: 76).

Volviendo sobre la comunicación literaria, distingue distintas funciones que la imagen de autor puede generar en los lectores: respeto, autoridad, complicidad, distancia, provocación, irritación. Asimismo, “la presentación que el locutor hace de sí mismo varía en función de sus objetivos, del contexto institucional en el cual se expresa, del contexto cultural y de las circunstancias históricas del intercambio verbal” (2009: 76).

Amossy, analizando un caso puntual (el de Jonathan Littell), realiza una pregunta que apunta al corazón de la problemática del autor en nuestros tiempos:

¿quién es el hombre que se esconde detrás de su personaje y del nombre que aparece en la portada del libro? Los medios y la crítica académica intentan responder a esta pregunta construyendo una imagen del hombre real –de la persona biográfica del escritor-. Así, una representación de Jonathan Littell se instaura en el caleidoscopio móvil de comentarios y de retratos. Esta imagen de autor –ella misma discursiva, pero elaborada en el discurso de acompañamiento de la obra y no de la trama misma de esta- juega un rol importante en la interpretación y posicionamiento de la obra (2009: 80).

Gracias a las imágenes de autor que el propio escritor fomenta en sus textos y en sus manifestaciones públicas, como así también las imágenes que forjan los medios y los discursos aledaños (premiaciones, comentaristas, campañas mediáticas, crítica académica, entre otras), la obra literaria puede variar en sus interpretaciones y sus modos de ser leída: a tal punto impacta este *ethos* autorial y estas proyecciones del autor.

Del *ethos* del narrador al *ethos* autorial (y a las imágenes de autor producidas en los discursos extranovelescos) se puede observar la manera en que las imágenes que el locutor produce de sí mismo y las representaciones fabricadas por un tercero se entrecortan y se complementan en una dinámica que afecta tanto la lectura del texto como la posición institucional del escritor (2009: 83).

1.5 Imágenes de autor, Posturas de autor. Jérôme Meizoz

Jérôme Meizoz es el autor que se ha dedicado a sistematizar y construir la categoría de *postura*, entendida rápidamente como “la manera de ocupar una posición en el campo” (2007: 2). En el volumen dedicado a este concepto Meizoz elige la modalidad dialógica, llevada a cabo entre dos personajes (“el curioso” y “el investigador”) para expresar con claridad y sencillez aquello que entiende por postura.

Recupera a Alain Viala, el primer autor en conceptualizar dicho término y cita:

Existen diferentes maneras de asumir o de ocupar una posición; se puede, por ejemplo, ocupar, de una manera modesta, una posición ventajosa, o se puede ocupar, con mucha pompa, una posición modesta. En ese sentido, utilizaremos pues la noción de postura (la manera de ocupar una posición) [...] Al relacionar [la] trayectoria [de un autor] con las diversas posturas que allí se manifiestan (o con la continuidad de una misma postura) –y que, por decirlo de alguna forma, constituye la “marca” específica de un escritor, esa propiedad que lo distingue y que le atribuimos a los que mejor se destacan) se descubre la lógica de una estrategia literaria (Viala, “Eléments de sociopoétique”, pp. 216-217) (2007: 2)

Para evitar confusiones Meizoz propondrá una definición más global del concepto de postura que la que sugería su antecesor. Reconociéndole los aportes realizados, le recuerda a Viala que la postura no es sólo un elemento del *ethos* autorial proveniente de la retórica, sino que también es un elemento comportamental proveniente del contexto. De esta manera, invierte el orden instaurado por Viala, el cual consideraba la postura como un elemento constitutivo del *ethos*, para pasar a considerar al *ethos* como constitutivo de la postura.

Según Meizoz describir el *ethos* de un escritor forma parte de una operación sociopoética, ya que “permite concebir, en un mismo movimiento, tanto la «estrategia» de éste en el campo como sus opciones formales, esto es, su poética” (2007: 2). Este aporte nos resultará sumamente operativo para la lectura del corpus, puesto que en la

poética de nuestro autor pueden leerse ciertas estrategias de singularización que construyen un estilo particular de escritura y con él, un determinado posicionamiento. Para aclarar la confusión terminológica a través de la pregunta que “el curioso” realiza (“¿Podrías entonces aclarar la definición que propones?”) el “investigador”¹⁰ define nuevamente la postura como “una manera singular de ocupar una «posición» en el campo literario” (2007: 3), como constituyente de “la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público” (2007: 4). En este punto propone

convocar la noción latina de *persona* utilizada en el teatro para designar la máscara. Esta se refiere tanto a la voz como a su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor solo puede presentarse y expresarse provisto de su *persona*, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye para el público una imagen de sí mismo (2007: 4).

Asimismo, la postura no puede ser reducida a “un artificio, a un acto promocional o a una estrategia en el sentido corriente del término”, aunque en el mundo contemporáneo en el que vivimos regido por las mediatizaciones, “las puestas en escena del autor constituyen una parte integral de la nueva manera de considerar la existencia pública de la literatura” (2007: 4).

Meizoz se ve en la necesidad de redefinir constantemente su concepto para librarlo de posibles ambigüedades:

Por postura entiendo algo que es común a todos los escritores (y a todos los artistas en general), algo que se encuentra ligado a su propio estatuto: una manera de enfrentar, en su sentido literal, de adoptar una figura (buena o mala) frente a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el “juego” literario o artístico. Todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no (...). Sin embargo, la postura solo adquiere su verdadera significación en relación con la posición que el autor ocupa en el espacio de posiciones literarias posibles en un momento determinado del campo. De ahí que no debemos contentarnos con la sola descripción de los elementos más visibles o puramente cosméticos de una postura, como si se tratara únicamente de una puesta en escena intencional (2007: 5).

En su composición la postura presenta una doble dimensión, una *conducta* y un *discurso*, es por este motivo que el teórico la entiende como

¹⁰ Tanto “El curioso” como “El investigador” son dos posturas diferentes que asume el autor Jérôme Meizoz: de esta forma, expone su teoría en el discurso a la vez que se pone en escena y asume un rol dual.

la presentación que un autor hace de sí mismo y las conductas públicas relacionadas con lo literario (premios discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la “postura” de un autor, describimos simultáneamente los efectos del texto y de las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología (2007: 6).

La postura según Meizoz “recubre la noción retórica de *ethos*” anunciada por Maingueneau y Amossy, ya que “el *ethos* se refiere entonces a la imagen que el remitente impone de sí mismo a través de su discurso, imagen que le permite asegurar su impacto” (2007:6). Desde esta perspectiva el *ethos* sucede únicamente dentro del mundo discursivo; en cambio la postura es un concepto que combina tanto el texto como aquellas características que lo circundan y lo rodean. Asimismo,

Sin importar el tipo de postura que se adopte –de poeta de la corte, de galante, de libertino, de hombre honesto, de dandy, de poeta maldito-, todas tienen en común el hecho de que pueden ser consideradas como un repertorio histórico de *ethos* que han sido incorporados, exhibidos, transformados o firmados. Así pues, podemos relacionar en nuestro estudio la posición que un autor ocupa en el campo con sus opciones estéticas, sus conductas literarias públicas y su *ethos* discursivo (2007: 7).

Meizoz vincula su concepto de postura con los planteos de Maingueneau, quien además de profundizar en el *ethos* ya enunciaba los tres niveles o tipos de abordaje ante la imagen del autor que el locutor construye. Recordemos: la escena global, donde se encuadran los discursos (político, literario, religioso, etc.), la escena genérica, la cual distingue entre géneros y la escenografía o escena de la palabra, es decir el *ethos* (2007: 8).

“El curioso” realiza una pregunta sumamente interesante sobre la individualidad o la generalidad de las posturas que resultará clave para el desarrollo de la categoría, a la cual el autor responde

la acción postural se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias. En el campo literario abundan los relatos fundadores, las biografías ejemplares, y todo autor que se convierte en tal lo hace en referencia a aquellos grandes ancestros de los que éste

toma prestado las creencias, los motivos, pero también las posturas. Se trata de una forma de sociabilización de las prácticas literarias (2007: 10).

Dicho con otras palabras, “aunque toda postura se presenta como singular, ésta incluye simultáneamente en sí misma la influencia de lo colectivo” (2007: 11).

Ante la pregunta del curioso sobre las relaciones entre postura y ficción, el investigador reitera que los textos literarios manifiestan una postura en la confluencia entre la construcción que hace el autor de sí y el campo en el que se instala. Lo interesante aquí es cómo Meizoz considera que “no se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de éste, sino de la construcción de una imagen que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra” (2007: 12). En este diálogo entre personajes o diferentes posturas del teórico francés se problematiza la cuestión de la *auto-creación* del escritor: “una postura reengendra al autor, lo condensa: ésta coincide con la posición y con el estatuto de una actuación tanto física como verbal” (2007: 14), de este modo el autor se inventa a sí mismo a través de la manifestación de una postura. Así,

Una postura sólo se comprende a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria y la posición del autor (origen, formación, etc.) con los grupos literarios (redes de escritores ya sean contemporáneos o del pasado); con los géneros literarios en la que ésta se invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y finalmente con los públicos a la que se dirige (instancias de asignación de valor, críticos, etc.) (2007: 14).

Meizoz vuelve nuevamente sobre la vinculación entre postura y poética, cuando afirma que “la adopción (conciente o no) de una postura me parece ser una parte constitutiva del acto creador. Una postura se construye conjuntamente con una poética: es la manera de *adjudicar un tono*” (2007: 15). Esa elección del tono, de la voz –a decir de Maingueneau-, del género, de la forma, es lo que define un estilo de escritura, lo que singulariza a un escritor, aquello que lo catapultará a intentar ocupar una determinada posición en la escena literaria.

Dos años más tarde Meizoz vuelve sobre sus aportes al campo para seguir problematizando la noción de postura en los “fructuosos intercambios con Ruth Amossy y Dominique Maingueneau” (2009: 85), teóricos con los cuales se vincula para discutir las nuevas instancias que rodean a la figura del autor. El debate entre analistas del discurso y sociólogos de la literatura permite una reconciliación a través del concepto de postura, puesto que el mismo implica “una relación entre los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo literario” (2009: 85).

En *Posturas literarias* el teórico pretendía

articular las dimensiones retórica y sociológica, esto es, el discurso de los actores y sus tomas de posición en el campo literario. Allí observamos las conductas enunciativas e institucionales complejas por medio de las cuales una voz y una figura se imponen como singulares en un estado del campo literario (2009: 86).

Meizoz entiende la postura como una categoría heredera de la escenografía autorial definida por Maingueneau como “la dramaturgia inherente a toda toma de palabra que centra su atención sobre la instancia enunciativa del discurso” (2009: 86). De esta forma, la piensa como heredera pero establece ciertas especificaciones, ya que la postura

no es únicamente una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector. Esta revela un proceso *interactivo*: es co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos (...). La postura se forja así gracias a la interacción entre el autor, los mediadores y los públicos, anticipando o reaccionando a sus juicios (2009: 86).

Distingue al editor, aquel interventor previo a la publicación, como primera instancia a considerar; luego aborda la periferia del texto, distinguiendo lo que llama “peritextos” (presentación del libro, noticia biográfica, fotografías) de los “epitextos” (entrevistas con el autor, cartas a otros escritores, diario literario)¹¹.

Al provenir del estudio de los géneros factuales -puntualmente de la autobiografía y el pacto autobiográfico de Lejeune-, nuestro autor se realiza una pregunta pertinente:

En una ficción ¿dónde se sitúa el autor? ¿Cuáles son los vínculos que se pueden establecer entre el autor, el narrador y los personajes? El *ethos* en cada uno de ellos no tiene por lo general nada en común. ¿Podemos hablar entonces de “postura” en una ficción? (2009: 87).

Consideramos que sí es posible hablar de una postura en la ficción, ya que abordaremos las autopoéticas como puesta en escena del autor en la obra de

¹¹ Esta clasificación no queda muy clara al no referir teóricamente a qué autor está remitiendo en esta clasificación, o si la misma es propia. Asimismo, las instancias que incluye en cada categoría son exiguas, ya que podríamos incorporar en ellas más manifestaciones.

Benjamín Prado, y dichas autopoéticas pueden ubicarse tanto en el ámbito de la ficción como en el ámbito de los discursos factuales. En este sentido, las autopoéticas operan como un mecanismo de construcción de la figura del autor que no distingue géneros discursivos: de ahí la operatividad del concepto para abordar un corpus extenso y plural como es la obra de Prado.

Meizoz recupera nuevamente a Maingueneau, quien se preguntaba si era indistinto el uso de *ethos* o el de *postura*, y en el seno de esa cuestión Jérôme redefine: “vale la pena preguntarse si resulta útil para el conocimiento multiplicar las entidades nominales infinitamente. Sin embargo, tras haber examinado la cuestión respondería negativamente” (2009: 88). Para nuestro autor no son lo mismo *ethos* y *postura*, ya que “en el corpus de la literatura escrita el *ethos* se infiere a partir del interior de un discurso y no puede incluir una conducta social como el traje que lleva aquel que se presenta como escritor” (2009: 88). Para darle mayor peso a su respuesta, recupera la definición de *ethos* del propio Maingueneau, quien lo define como “una noción discursiva, este se construye a través del discurso, no es una «imagen» del locutor exterior a la palabra” (2009: 88). De esta forma, se entiende que la noción de *postura* es englobante a la del *ethos*, ya que pretende abarcar un fenómeno mayor que incluye no sólo las manifestaciones del autor en su discurso literario, sino las intervenciones históricas, sociales y políticas que colaboran en la construcción de una imagen de autor.

A modo de resumen, Meizoz propone pensar la *postura*, la imagen de autor y el *ethos* discursivo como “las tres escenas donde se juega la emergencia del discurso literario” (2009: 93). A estas tres escenas las vincula con la noción anteriormente recuperada de escenografía o escena de enunciación de Maingueneau, aquella que involucraba en sí misma esos tres niveles:

- Escena englobante
- Escena genérica
- Escenografía:
 - Postura
 - Imagen de autor
 - Ethos* discursivo (2009: 93).

De esta forma entiende cada concepto como una parte que va siendo contenida o englobada por otra: “primero, un *ethos*, luego una imagen de autor, producto de las luchas de interpretación, finalmente, una *postura* (de autor y, más allá, de editor)” (2009: 95).

Cuatro años más tarde el autor vuelve a dedicarse a las problemáticas autoriales, esta vez para plantear, a través de ejemplos concretos y puntuales, cómo el artista se exhibe, se pone en escena, adquiere visibilidad y toma una nueva existencia pública. Según Meizoz “La vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espejularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse” (2013: 253). En esta instancia, propone expandir el objeto de estudio, al concebir cómo “Hablar de *actividad literaria* es designar un campo de investigación que se extiende más allá del estudio de los textos y que va hasta la *presentación que los escritores hacen de sí mismos* en una situación pública” (2013: 255). En esta expansión

La modernidad mediática juega un rol esencial en estos fenómenos de autorepresentación. Los medios contemporáneos han agregado al libro su autor visible, por no decir televisivo. Estos presentan en la escena pública aquellos personajes cuyo actuar es teatralizado por el medio mismo (2013: 255).

Recupera la voz del crítico Olivier Nora, quien expone cómo hoy en día “consumimos la voz y la imagen del autor sin haber leído, en la mayoría de los casos, una sola línea de su obra: el efecto carismático propio a la escritura ya no reposa en la lectura, sino en el audio y en la visión” (2013: 256). Asimismo, a través del análisis de la performance artística de Marina Abramovic, plantea que “*la puesta en escena del artista es el objeto mismo de la obra*” (2013: 256). En estas instancias el acento está puesto no en el objeto de arte sino en la presencia humana en tanto que obra.

Desde el ejemplo literario el cuerpo del autor se hace igualmente presente:

Las presentaciones públicas exigidas a los escritores (lecturas, firmas de libros, entrevistas) o aseguradas por los colectivos (lecturas con músicos, veladas declamatorias) son parte integral de la circulación de textos. En dichas *actividades*, los autores encarnan sus escritos, ya se trate de promoverlos o de *performarlos*. Varios términos han sido forjados estos últimos años para designar estos fenómenos: se habla de “literatura expuesta”, de “literatura contextual” o incluso de “literatura fuera del libro” (2013: 257).

Meizoz observa un “trabajo de mediatización” de los escritores, regido por los formatos propios de la era del espectáculo. La literatura planteada como *actividad* más allá del texto impreso exige poner en vinculación un conjunto de usos y de conductas que hacen parte de su enunciación, tanto autorial como editorial (2013: 258). Para pensar

esta problemática el teórico vuelve a un ejemplo concreto, el de Margarite Duras, quien realiza -a su entender- una *enunciación profética*:

cuando un autor performa su texto, tal *encarnación* es al mismo tiempo un acto enunciativo (un *ethos*, una vocalización, un tono) y un «efecto dramático» en un contexto ritualizado. Asimismo dicha *performance ritualizada* señala una *posición en el campo literario* (2013: 259).

Meizoz recupera, con afán de sintetizar y sistematizar, algunas nociones diseminadas que resultan sumamente potentes a la hora de realizar un abordaje de corpus:

1. La *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria.
2. La *noción de autor* designa aquí no una identidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*.
3. La autorepresentación puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario (2013: 262).

Remite a Paul Valéry, quien afirma que “Escribir, es entrar en escena” (2013: 262). También recupera a Jean-Paul Sartre quien, en la lectura de Flaubert, propone que

“Escribir (...) no es simplemente producir una obra, es *encarnar un rol*. En efecto, un escritor, cualquiera que sea la época a la que pertenezca, si desea recuperar su ser – es decir, si se toma en serio- está obligado, por más grande que sea, a encarnar el rol del escritor” (2013: 263).

Concluye aclarando que la literatura para las ciencias y los estudios sociales no es “ni monumento nacional, ni documento fetiche. Más bien es una actividad social compleja en la que se negocia colectivamente, por medio de las representaciones, la pluralidad ambivalente de las experiencias humanas” (2013: 263). La vinculación entre ambas actividades (la literaria y la social) y el diálogo que establecen le permite a nuestro teórico plantear que

La actividad literaria, cuyo texto no es inerte, constituye un diálogo ritualizado por las instituciones de la palabra que distribuyen los roles (autor, lector, mediador) y codifican los géneros; menos que reglas fijas, se pueden observar allí regularidades, pues los actores sociales ejercen en estas improvisaciones capaces de transformar las rutinas. Esta poética, resueltamente histórica y social, invita a superar la división entre lógica interna de los textos y aquella, externa, de las instituciones literarias; entre las formas y el campo de las prácticas que regulan sus actualizaciones (2013: 264).

1.6 Debates y balances en torno a las categorías

1.6.1. Del autor y sus dobleces

Los autores recuperados en este capítulo han elaborado no sólo un aparato categorial apto para la lectura de un corpus, sino que han tematizado la figura del autor en su entramado teórico-conceptual. Haremos una breve referencia a estas clasificaciones y tipologías porque consideramos que, si bien resultan interesantes, éstas producen más confusión que claridad a la hora de definir a un autor y sus diversas funciones.

Mainqueneau establece una distinción triple en la figura del productor textual: distingue entre la *persona* (ser civil), el *escritor* (la función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (el enunciador del texto)¹² (Zapata 2015: 13). Esta separación pretende tomar en cuenta una mirada histórica de la literatura al analizar a la persona o ser civil, una mirada sociológica al analizar al escritor o la función autor en el campo y una mirada discursiva al analizar el escriptor o enunciador del texto del cual surge el *ethos*. Estas tres miradas convergen en los tres conceptos propuestos y desarrollados anteriormente por los autores reseñados: postura, imagen de autor y *ethos*.

Meizoz también vuelve sobre esta distinción para intentar responder a la pregunta sobre cómo abordar la instancia autorial, aquella que presenta tres facetas, las cuales “se imbrican como en el anillo de Moebius” (2009: 87). Para el teórico “estudiar una postura es abordar simultáneamente (...) las conductas del escritor, el *ethos* del escriptor y los actos de la persona” (2009: 87). También recupera a José Luis Díaz, quien propone una categorización alternativa: la distinción se realiza entre

el hombre de letras, que incluye a la persona y al escritor de Mainqueneau, el administrador formal del texto, que coincide con el escriptor y, finalmente, la figura del escritor corresponde al orden de lo imaginario, legible en los textos (...). Esta última noción coincide con la de “imagen de autor”, con la diferencia de que Díaz: 1) mezcla sin razón alguna el escritor (en cuanto rol social) y la persona (en cuanto identidad civil) y 2) disocia el hombre de letras de la figura del escritor y se priva así de considerar relacionalmente su interacción y sus efectos. Para mí, se trata de separar artificialmente fenómenos que están ligados entre sí (Meizoz 2009: 87).

¹² Esta distinción toma diferentes nombres según las traducciones, lo cual establece mayores complicaciones al proliferar etiquetas distintas para un mismo concepto.

La crítica establecida por Meizoz pretende limpiar el campo de clasificaciones y subclasificaciones innecesarias, como también condensar diversas etiquetas que pueden pensarse como fenómenos conjuntos. No obstante, vuelve sobre los postulados de Maingueneau para intentar establecer vínculos entre las tres instancias del autor y los tres conceptos centrales trabajados: *ethos*, imagen de autor y postura.

Maingueneau me sugirió, retomando la terminología de sus trabajos, lo siguiente: el *ethos* designaría esa imagen que el escritor da de sí mismo en un texto singular y que se limita únicamente a este (...). La postura, por el contrario, se referiría a la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre. Encuentro esta formulación muy pertinente, pues recuerda que el *ethos* se origina en el discurso, mientras que la postura nace de una sociología de las conductas. En efecto, la "postura" denota la manera mediante la cual un autor se posiciona singularmente, dentro del campo literario, al elaborar su obra. Tal presentación de sí mismo se construye en el tiempo y, de cierta forma, de manera acumulativa (Meizoz 2009: 89-90).

Una vez que delimita las diferencias entre *ethos* y postura mediante el diálogo con Maingueneau realiza la misma tarea con las nociones de Ruth Amossy, a la cual le reconoce la ductilidad de abordar, mediante el concepto de imagen de autor, tanto textos factuales como ficcionales. Meizoz menciona cómo

gracias a su enunciación (...) la instancia autorial proyecta una imagen de sí misma en el texto. El lector se hace una imagen del escritor con la ayuda de las diversas huellas que este deja. Así, la imagen de autor se distingue de la del narrador que, en lo que le concierne, está incluido en el universo de la ficción. En síntesis, el *ethos* discursivo del escritor constituye, a mi parecer, uno de los elementos de la imagen de autor, pues está tejida a partir de múltiples tipos de información, intra y extratextuales (2009: 90).

Finalmente y en una suerte de condensación teórica que instaura el concepto de postura como el más amplio y global, Meizoz resume los debates llevados a cabo con sus compañeros,

- Como resultado de un análisis interno, la noción de *ethos* discursivo concierne al discurso del escritor.
- Como resultado de un análisis interno, la noción de imagen de autor concierne al discurso del escritor en relación con las informaciones de las que dispone el lector sobre el escritor.

- Rechazando la distinción entre lo interno y lo externo, la noción de postura concierne a las conductas del escritor (o, dicho de otra forma, las estrategias de posicionamiento del escritor dentro del campo literario) en relación con el discurso del escritor y con los actos de la persona (2009: 93).

José-Luis Díaz también propondrá la noción de *escritor imaginario*, aquella que refiere a la construcción de la identidad literaria, la cual supone

la interiorización de ciertas representaciones colectivas que funcionan como modelos de identificación, de escenas pre-construidas que el escritor actualiza tanto en su discurso como en sus comportamientos (Zapata 2014: 15).

Dicho de otra forma, el escritor imaginario que se construye a sí mismo antes de presentarse en la escena literaria no es más que una representación mental del escritor, anclada en un determinado espacio y tiempo; un cronotopo específico que construye la escenografía autorial.

Estas clasificaciones del concepto de autor, si bien se presentan atractivas y novedosas en el mapa contemporáneo, no serán puestas en práctica en este estudio: optamos metodológicamente por el concepto de *autor* propuesto por estos teóricos pero sin diferenciar entre persona/escritor/escriptor.

1.6.2. Críticas al concepto de postura

Giraud y Saunier (2012) se acercan a la noción de postura iniciada por Alain Viala y teorizada por Meizoz, la cual –ya lo hemos dicho- tiene como objetivo captar la figura del autor desde la presentación de sí, tanto desde la instancia discursiva (las propias obras literarias) como desde la no discursiva (las poses corporales, gestos, vestimenta y demás actitudes). Desde este concepto se puede abarcar no sólo una obra sino un conjunto de obras, lo que permite describir una trayectoria y un proyecto literario: características que han dado a esta noción crítica un cierto éxito y una buena recepción.

Los autores reconocen -a través de Meizoz- que la adopción de una postura literaria es “históricamente posible gracias a la transformación de la situación del autor en la segunda mitad del SXVIII y gracias a la constitución de un campo literario”¹³ (2012: sn). Aunque otorguen un cierto mérito al concepto de postura, Giraud y Saunier

¹³ La traducción es nuestra.

plantean que a la hora de analizar casos puntuales esta categoría puede tener ciertas falencias o vacíos, debido a la universalidad que la misma pretende; universalidad que es dejada de lado por Meizoz al asignar la postura sólo a escritores profesionales, cuando la define como “un rasgo o un gesto físico de un hombre célebre” (Meizoz 2007) (2012: sn). Entendida desde esta posición, la postura sería una categoría excluyente a la hora de establecer un análisis literario, ya que los autores manifiestan de qué manera “existen muchas oportunidades para existir públicamente como escritor sin ser un escritor reconocido (pequeñas editoriales regionales, pequeñas ferias del libro regionales, pequeños premios y concursos literarios, etc.)” (2012: sn).

Desde esta perspectiva hay varias formas de puesta en escena que difieren según el grado de notoriedad del escritor, ya que “Podemos suponer que los escritores poco reconocidos por las organizaciones literarias y mediáticas de consagración y legitimación muestran una postura literaria, aunque sea más difícil de asir” (2012: sn). Según los teóricos el concepto de postura tendría -al contrario de lo propuesto por Meizoz- mayor operatividad en el análisis de figuras autoriales “menos implicadas en estrategias de puesta en escena de sí” (2012: sn).

Asimismo, realizan una observación a la categoría desde el punto de vista metodológico. Según Meizoz el corpus “natural” de análisis de la postura se compone de diversos tipos de texto (correspondencia, entrevistas, diarios, memorias, autobiografías, testimonios) a través de los cuales el escritor toma posición en el espacio público y donde la instancia enunciativa puede vincularse a la figura del autor (2012: sn). Según los autores habría que preguntarse cómo leer esos índices que indican la postura, ya que todos pertenecen a distintos órdenes y registros. Sería conveniente elaborar una estructura categorial que permita organizar y analizar los índices desde una perspectiva que sea metodológicamente sustentable.

Otra dificultad de la noción de postura radica en su apego demasiado sistemático a la noción de campo literario, ya que Meizoz la definía como “la manera singular de ocupar una posición en el campo literario” (2007: 18) (2012: sn). Esa vinculación genera en Giraud y Saunier la pregunta por los límites de la postura, la cual está íntimamente vinculada con la auto-creación del escritor. Meizoz asocia su despliegue con la posibilidad estratégica de que el autor “repita” su posición en el campo literario: la postura “deja a la acción humana un margen de maniobra en el corazón de sus determinismos (2007: 27)” (2012: sn); pero si cada escritor puede producir y controlar la imagen que brinda de sí en la escena literaria hay que concluir en que las posibilidades de repetición de su imagen no son infinitas sino que, por el contrario, son limitadas. Los escritores no inventan de la nada las posturas que adoptan, sino que se sirven de las ya existentes para posicionarse de una determinada manera. Además, es

preciso ubicar a los escritores en su contexto, cosa que Meizoz identifica al referirse a la postura como enmarcada por posibilidades históricas construidas y localizadas (2012: sn) y entendida como un fenómeno colectivo.

Para captar las prácticas del escritor Meizoz utiliza datos biográficos pero en forma de amplias propiedades posicionales (como origen, formación, etc.) y de una manera limitada y no sistemática (es decir, no se presenta de forma programática como un método de análisis) (2012: sn). Giraud y Saunier entienden que para comprender la actividad literaria de un escritor determinado no alcanza con indagar en el origen social o en la trayectoria poética: la postura sería, para éstos, una indagación de aquellas problemáticas o situaciones que animan al escritor a producir.

A través de los ejemplos de Zola y Nothomb los autores cuestionarán ciertos “puntos débiles” del concepto de postura establecido por Meizoz, ya que es desde casos puntuales donde mejor pueden leerse las falencias y desde donde se pueden realizar aportes para la construcción de una categoría sólida y una metodología de análisis. No obstante estar de acuerdo con esta crítica, creemos que la libertad que el concepto brinda precisamente por no estar dotado de un armazón categorial cerrado aporta posibilidades de análisis novedosas y abre líneas diversas de abordaje en su campo de estudios.

Los autores Saint-Amand y Vrydaghs (2011) también vuelven sobre el concepto de postura para pensar las tres áreas desde las cuales se lo puede abordar: la primera es metacrítica y se propone reflexionar sobre los retos y limitaciones de la categoría. Las que le siguen pertenecen al ámbito de la práctica: la segunda está centrada en la relación entre el autor y la ficción y la tercera está focalizada en el receptor.

Para indagar en la génesis del concepto los autores recuperan el origen latino de la palabra según el cual posee dos acepciones: postura como posición o como disposición. La postura como posición ya ha sido utilizada por Montaigne en sus *Ensayos* como un sinónimo de “actitud” o de “posicionamiento” del cuerpo. Como una deriva del sentido comienzan a esparcirse por los diccionarios sentidos figurados que no toman solo la postura del cuerpo, sino que comienza a pensarse en una “actitud moral”¹⁴ (2011: sn), una condición social, política, económica. Asimismo, en el ámbito científico de las humanidades, la postura se utiliza como un término genérico para describir un tipo de enfoque científico, axiológico, metodológico y epistemológico.

Los autores anuncian una cierta preocupación o cuando menos un cuidado frente al análisis postural, ya que se preguntan por la validez de los materiales que se recolectan para construirla: “existe un gran riesgo (...) de cruzar el límite entre la

¹⁴ La traducción es nuestra.

investigación y la recopilación de anécdotas o de hundirse en la descripción psicologizante” (2011: sn). Del mismo modo proponen precaución a la hora de analizar la postura de autores lejanos en el tiempo, los cuales precisan de una recontextualización que puede resultar problemática:

Desde este punto de vista, la necesidad de pasar por la descripción de los compañeros, los interludios poco fiables de cierta prensa y los chismes para comprender la dimensión comportamental de un agente hace que el trabajo del investigador sea dudoso y poco fiable (2011: sn).

Los autores se centrarán en analizar la postura en textos autobiográficos, pero no excluyen a los textos ficcionales como constructores de posturas:

hay por lo menos dos casos en los que estos textos pueden ser solicitados por el intérprete. En primer lugar, cuando el autor, en un discurso que realiza con su propio nombre, hace un juicio sobre sus obras de ficción (...). Segundo caso: algunos personajes de ficción se construyen como el doble del autor porque comparten el mismo nombre, algunos pasos de su trayectoria, una ideología similar... (2011: sn).

Desde esta perspectiva Saint-Amand y Vrydaghs incorporan como formadores de posturas a las autopoéticas y a las autoficciones como mecanismos de puesta en escena del autor.

En cuanto a la recepción, consideran que no debe pensarse la postura en términos de pose o de artificio: si bien cada escritor presenta al público una imagen de sí mismo que ayuda a colocarlo en la escena literaria, ésta no constituye una estrategia puramente promocional, sino que es “algo común a todos los escritores (y a todos los artistas en general) que se adjunta a su propia condición” (2011: sn).

Estos críticos si bien denuncian los problemas a la hora de abordar un corpus con una categoría tan abierta como es la de postura -como realizaran anteriormente Giraud y Saunier-, a la vez reconocen las ricas posibilidades de análisis que pueden darse, siempre y cuando se tenga el cuidado de tratar a cada autor en su contexto y de no hacer del análisis postural un mero “anecdotario”.

II. 2. Recorrido por la tradición argentina

2.1. Aportes sociológicos desde los confines. Altamirano y Sarlo

Una lectura profunda de los aportes bourdesianos a la teoría sociológica de la literatura es realizada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1977), quienes indagan en los sujetos e instituciones que intervienen en los procesos literarios. Estos autores vuelven sobre las -ahora ya clásicas- preguntas de Foucault acerca de quién habla en el discurso, quién es el titular, quién posee el derecho de pronunciarlo: preguntas que “podrían, con ligeras variantes, resumir la problemática del autor considerada desde el punto de vista sociológico” (Altamirano/Sarlo 1977: 109). La dificultad a la hora de comprender y analizar la función-autor desde esta perspectiva se produce al encontrar algunas consideraciones fuertemente arraigadas en el panorama teórico: autor como origen y sentido de la obra, como centro de la creación, como instancia de originalidad y manifestación de una subjetividad. Es “Contra este cuerpo de nociones y problematizándolas [que] se ha ido constituyendo un modo propiamente sociológico de interrogar la función-autor” (110).

Los autores proponen incluir en el estudio sociológico sobre el fenómeno literario a la conciencia ideológica del escritor, ya que

El modo en que éste se ha percibido y se percibe, así como el modo en que ha percibido y percibe el carácter de su actividad no representan un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar para mostrar su verdad “social”. Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la “conciencia de sí” del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa “conciencia de sí” forma parte de la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta de ese doble juego (110).

De esta forma Altamirano y Sarlo denominan *conciencia de sí del escritor* a lo que más adelante Amossy, Maingueneau y Meizoz llamarán imágenes de autor y Gramuglio imágenes de escritor. Como manifestación de una ideología, esta conciencia o imágenes forman parte de la práctica literaria, como así también del proyecto mismo del escritor. Del todo a la nada: de la sobreabundancia del autor y su biografía como explicación del texto al borramiento posmoderno de todas sus huellas, “la cuestión del autor sólo puede ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de

relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente” (114).

Lo que nuestros teóricos llaman *el reclamo del autor* surge del creciente interés por las biografías, autobiografías, diarios íntimos y demás textos de escritores y artistas:

Ese culto a la biografía, que es uno de los rasgos del romanticismo y que contribuirá a dar forma a la imagen del artista creador, capaz de inventar sus propios medios discursivos en virtud de sus necesidades de expresión, es correlativo de la constitución sociológica del autor literario tal como lo conocemos hoy: el escritor especializado en la composición de cierto tipo de textos, que se dirige a un público crecientemente anónimo por la mediación del mercado (115).

Para hacerse preguntas referidas al autor desde una perspectiva sociológica es necesario considerar al escritor como parte de un sistema de relaciones a la vez que como fuente autónoma de sus obras: es en este doble juego donde se constituye la imagen de autor. Altamirano y Sarlo establecen un recorrido por lo que denominan la sociología del autor cuyo objeto es “el estudio de la inserción del escritor como categoría dentro de la vida social” (116). Las preguntas que pueden resumirse de esos estudios serían “¿quiénes producen, en una sociedad determinada, composiciones lingüísticas, escritas o no, consideradas literarias? ¿para quién? ¿cómo obtienen esos productores sus medios de subsistencia?” (116). Los teóricos argentinos recuperan la voz de Antonio Candido, para quien hay tres variables que definen la posición del escritor en la estructura social: en primer lugar, la conciencia grupal (la imagen que construyen los propios escritores acerca de su rol especial y específico en la sociedad); en segundo lugar, las condiciones de existencia en la sociedad (profesionalización, mecenazgo, atribución de cargos) y en tercer lugar, el reconocimiento de la sociedad frente a su labor. A partir de estas variables Altamirano y Sarlo discurrirán sobre las distintas instancias interventoras en los procesos literarios: la figura del mecenazgo, la construcción del mercado, el rol del editor, la elaboración de un público. Luego se introducirán en la problemática del origen social del escritor, para preguntarse cómo éste marca o determina las condiciones y las prácticas de escritura. Es importante destacar que al tratarse de casos sumamente variados es imposible establecer un principio generalizador, y por ello los autores plantean el problema en términos de dos preguntas: cuál es el origen social de un escritor y cómo se posiciona frente a ese origen. Para responder a estas preguntas recurrirán a los planteos teóricos de Sartre y de Bourdieu, quienes buscan establecer un estudio sociológico del escritor, cada uno desde su propia perspectiva.

Jean-Paul Sartre encuentra su programa teórico en vinculación con el materialismo histórico, y considera que es la obra literaria la que debe ser comprendida de manera inmanente y la que suscita el problema del autor: “es *Madame Bovary*, por ejemplo, una vez que su significación propia ha sido analizada y aprehendida, la que provoca la pregunta por Flaubert, sujeto biográfico concreto y «actividad significativa»” (130). Sartre entiende que ni la obra ni la vida del autor son irreductibles una a la otra, sino que “se aclaran mutuamente” pero a la vez “la obra nunca revela los secretos de la biografía; puede ser simplemente esquema o hilo conductor que permita descubrirlos en la vida misma” (131). De esta forma “se trata de poner en funcionamiento una hermenéutica histórica capaz de dar cuenta del proceso social, pero «diferencial» al mismo tiempo, que ha constituido a un individuo determinado en tal escritor” (131).

Altamirano y Sarlo aclaran

Que un individuo esté condicionado por su origen de clase y en general por las estructuras sociales objetivas en que se halla incluido es una premisa del materialismo histórico que Sartre comparte sin objeción. Pero la cuestión es cómo pensar y analizar ese condicionamiento (...) O sea: ¿cómo interioriza un individuo las determinaciones exteriores que más tarde objetivará bajo la forma de actos, gestos o discursos que llevan su marca social? Para comprender este movimiento de interiorización-exteriorización es esencial aferrar las instancias y el funcionamiento de las “mediaciones” (133).

Una noción interesante que los autores rescatan de Sartre es la de *proyecto*, entendido como

ese impulso teleológico que lleva a trascender *lo dado* (esto es: el conjunto de condicionamientos objetivos que estructuran una situación) a través de actos cuya significación realiza y cuestiona al mismo tiempo las determinaciones de la realidad. Toda objetivación humana (la obra literaria puede ser una de sus formas) exterioriza sus condiciones de emergencia, pero conlleva siempre un plus de significación que la dota de una especificidad irreductible en virtud de ese movimiento superador que define al proyecto (135).

El proyecto no debe entenderse como un programa consciente y deliberado sino que el mismo se inscribe en las objetivaciones de un individuo, aunque éste no lo reconozca (135). Asimismo, entendido como característica que otorga una cierta unidad al trayecto biográfico de un escritor, debe no obstante atravesar el “campo de los posibles”, es decir, “el espacio social e históricamente condicionado que

circunscribe lo que un individuo, situado y «fchado» puede hacer” (136). Esos posibles vienen cargados de historias previas y pueden constituirse en “instrumentos culturales”, aquellas categorías del saber, ideas particulares y lenguaje en que se expresan (136).

Altamirano y Sarlo resumen la problemática sartreana acerca del autor: recuperamos la cita en toda su extensión porque la misma clarifica y condensa todo lo mencionado en el presente apartado:

1) el escritor no es el vehículo transparente del “espíritu de una época” o de una ideología (...); 2) Las formas de vínculo de un escritor con su clase de origen no son obvias y para analizarlas hay que tener presente las instancias mediadoras, como la institución familiar, pero no sólo ella; 3) esas instancias mediadoras y los condicionamientos concretos que producen en el individuo que las atraviesa no tienen que funcionar necesariamente de modo coherente entre sí, produciendo siempre lo mismo aunque bajo diversas formas; 4) todo campo de condicionamiento es complementario de un campo de posibilidades y viceversa; 5) las relaciones sociales y, en general, el conjunto de los condicionamientos en que se halla inscripto un individuo no operan como límites o presión puramente exterior: son interiorizados en figuras y grados variables y, en virtud de esa variabilidad, no tienen la misma eficacia en la constitución de un sujeto; 6) la inclusión de los “instrumentos culturales” dentro de los “posibles” sociales permite encarar en nuevos términos dos viejas preguntas: ¿qué hizo un “autor” con una “forma”? ¿qué hizo una “forma” con un “autor”? (140-141).

Desde la visión de Altamirano y Sarlo, Pierre Bourdieu rechaza la concepción biográfica de Sartre, al entender que su esfuerzo por superar el biografismo tradicional no alcanza para salirse de ese encuadre. El sociólogo francés propondrá “construir una sociología de la producción simbólica que sea a la vez una sociología de sus productores, los intelectuales” (142). Para lograrlo recurrirá a diferentes campos discursivos, como la sociología tradicional (Weber, Durkheim), los pensamientos de Sapir y Whorf acerca de los sistemas simbólicos –lengua, mito, arte, ciencia- como formas de construcción de la realidad, el estructuralismo lingüístico y antropológico, el marxismo y la sociolingüística.

En la ruptura con el biografismo que intenta explicar la obra literaria desde la vida del artista, Bourdieu anuncia el “estado del campo intelectual”, espacio donde el escritor ocupa necesariamente una posición. La noción de *campo intelectual* integra tanto a los artistas como a los productores culturales, englobándolos en un espacio social que posee una estructura y una lógica determinada. Asimismo, si bien está constituido históricamente –de manera diacrónica- se lo puede pensar en sincronía: el “estado del

campo” se piensa como un sistema de relaciones entre miembros determinados por sus posiciones particulares. De esta forma se generan lo que Bourdieu llama *propiedades de posición*, las cuales se vinculan de diferentes modos con el “capital cultural”: legado de temas y convenciones que constituyen el patrimonio cultural legítimo de una sociedad determinada (144-145).

El capital cultural propone diferentes tipos de participación del artista según la posición que ocupen en el campo: no es lo mismo constituirse como un artista oficial que como uno de vanguardia, ya que los lugares que se ocupan son antagónicos, de centralidad por un lado y de marginalidad por el otro.

Según Bourdieu

los artistas y escritores, al menos a partir del siglo XIX, forman parte de la clase dominante, aunque ocupan dentro de ella el lugar de una fracción dominada. Lo cual les otorga una colocación ambigua dentro de la estructura social y frente al “gran público”, compuesto por la fracción dominante (que dispone del poder económico y político) y las clases subalternas. De donde se desprende un doble sistema de relaciones: la que se establece entre la comunidad intelectual y los “otros” (relaciones mediadas siempre por la lógica específica del campo), y la que se establece entre los propios integrantes de la comunidad. La posición de un escritor dentro del campo intelectual no puede, entonces, ser definida conectándolo directamente con su origen de clase, sino que se determina por la intersección de este doble juego de relaciones (145).

Altamirano y Sarlo focalizan en la problemática de las posiciones del campo intelectual, a las cuales consideran como tomas de posición, entendidas en un momento concreto de la historia de ese campo. La productividad de esta noción se encuentra en la indagación por el significado de esa toma de posición, y es allí donde comienza a operar la biografía del escritor. Pero recalcan nuevamente que la biografía no debe entenderse como la respuesta al secreto de la obra, sino que permite interpretar las condiciones sociales que inculcaron en el sujeto un *habitus* de clase (147).

Este sistema de disposiciones, resultado de un proceso de inculcación en que intervienen dispositivos sociales diversos (como la familia o la escuela) no es asimilable a una ideología ni, menos aún, a un discurso deliberado y consciente. Funciona más bien como un esquema de percepción y de acción común a todos los individuos del mismo grupo, que interiorizan a través de él las estructuras objetivas del mundo social. El *habitus*, matriz de toda objetivación, incluida esa forma de objetivación que son los

discursos, tiene la cualidad de ser lo suficientemente flexible como para engendrar respuestas nuevas ante situaciones nuevas y, sobre todo, como para transfigurarse con arreglo a la lógica específica de cada campo (148).

Según los autores el *habitus* de Bourdieu es general a un grupo y, por el contrario, el estilo es entendido como “esa marca particular que portan consigo todos los productos de un mismo *habitus*” (148); estilo como producto de un desvío, pero siempre vinculado a una determinada época o clase. Asimismo

El principio de las diferencias entre los *habitus* individuales radica en la singularidad de las *trayectorias sociales* y ello legitima la búsqueda, dentro de una historia individual, de los rasgos sociológicamente pertinentes que han determinado un “tipo particular de *desviación* respecto al haz de trayectorias características de la clase” (149).

El *habitus* permite explicar qué es lo que torna a un escritor disponible para ocupar una posición en el campo intelectual; por otro lado el *proyecto literario* “sólo se define en el encuentro, en el ajuste, entre el *habitus* y la estructura y problemática del campo intelectual al que se incorpora” (150).

Los teóricos argentinos encuentran algunas falencias en el concepto de *habitus* aplicado al espacio literario, ya que inicialmente ha sido pensado como una categoría que explica “el modo en que las determinaciones sociales se suscriben en las estructuras de la subjetividad” (152), pero este concepto se transforma en una especie de comodín al cual se lo responsabiliza de todo lo que no puede atribuirse a la estructura del campo.

Por otro lado, el concepto de *campo intelectual* proporciona medios, posibilidades y límites al proyecto de un escritor, lo cual lo hace sumamente productivo para indagar el espacio de producción literaria¹⁵.

¹⁵ Sergio Pastormerlo realiza una lectura profunda sobre el concepto de campo bourdesiano. Define a las sociedades modernas como conjunto de campos (artístico, religioso, económico, científico, político, etc.) relativamente autónomos. “Una buena manera de definir un campo consiste en definir qué es lo que allí está en juego, es decir, el capital o poder específico que se disputa en su interior. En el caso de un campo literario, lo que está en disputa es un capital simbólico específico (prestigio, reconocimiento o legitimidad literarios) y las luchas que mantienen entre sí los sujetos e instituciones del campo (escritores, revistas, editoriales, etc.) están orientadas a su acumulación” (2008: 93). Pastormerlo enumera una serie de etiquetas que operan como conceptos englobantes: el campo de producción cultural -aquel que se asemejaría al concepto de superestructura marxista- contiene al campo artístico -que incluye campos de manifestaciones artísticas como ser la música, la pintura, etc.- que a la vez contiene al campo literario. Una característica importante del concepto de campo tiene que ver con su vinculación ineludible a la autonomía: “no hay campo sin un cierto grado de autonomía que permita reconocerlo como una zona social diferenciada” (2008: 94).

Las recuperaciones teóricas de Altamirano y Sarlo en el año 1977 ponen de manifiesto una inquietud frente a los planteos inmanentistas del estructuralismo y abren en Argentina todo un camino de abordajes sociológicos frente al objeto literario.

2.2. Imágenes de escritor. María Teresa Gramuglio

María Teresa Gramuglio (1992) es otra de las figuras que ha vinculado tempranamente los nuevos aportes sobre la teoría del autor desarrollada en Francia con el campo argentino, a la vez que ha sido precursora en su noción de *imagen de escritor*. Desde la recuperación de Alain Viala, Gramuglio instaura un aparato categorial potente para pensar la elaboración de las imágenes y figuras del escritor, desde una perspectiva de la sociología de la literatura, como lectora de Bourdieu y deudora de los conceptos de campo intelectual, campo de poder y campo literario.

Gramuglio plantea la noción de *imagen de escritor* como “un motivo que remite no a la poética sino a un aspecto vinculado a la historia literaria en la Argentina” (1992: 37) y la define como una construcción propia de los escritores en sus textos, entendidos éstos “en el sentido más amplio y laxo del término: puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aún de casos fronterizos como un reportaje” (1992: 37).

A las imágenes generadas en los textos las define como

figuras de escritor, que (...) suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos (1992: 37).

En torno de estas cuestiones propone leer “cómo el escritor representa, en su dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor y (...) cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” (1992: 38). Esta perspectiva nos vincula con los planteos que quince años más tarde realizará Meizoz en sus *Posturas literarias*, ya que la misma abarca tanto las nociones de ethos y de imagen de autor –aquella imagen que surge de los propios textos o “en la dimensión imaginaria” según Gramuglio– como la de postura, la cual integra “lo estrictamente subjetivo” con el lugar dentro del sistema literario y dentro del sistema social. Gramuglio especifica en qué consisten esos lugares de pertenencia que el escritor mismo se da, tanto en la literatura como en el espacio social. En el primer caso incluye

su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado (1992: 38).

En el segundo caso, el lugar que el escritor piensa para sí mismo en la sociedad incluye

la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extraliterarias (...): las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder (1992: 38).

De esta forma, en todas las figuras que el escritor proyecta en estos espacios se insinúa “tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es” (1992: 38-39): ideas que conjugan una ideología literaria y una ética de la escritura, “ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse (...) en una moral del estilo, una moral de la forma” (1992: 39). Todas estas nociones se encuentran condensadas en la contemporánea categoría de *postura*, puesto que la misma comporta tanto una posición poética sobre el propio hacer literario como una posición ética en vinculación con el propio campo y el lugar que se pretende ocupar en el mismo. Asimismo, se hace presente la noción de autopoética, aquella manifestación mediante la cual un autor enuncia sus consideraciones o principios literarios a la vez que delinea una imagen de autor a través de ella.

Gramuglio prosigue con su lúcida descripción incorporando aquellas figuras que han llegado a convertirse en tópicos en el paradigma literario: el escritor fracasado que no posee libertad para consagrarse a su obra o el genio solitario e incomprendido propio del romanticismo. Estos tópicos, construcciones atravesadas por la historia que “se reformulan y resemantizan en función del contexto en que se inscriben” (1992: 39), son el antecedente de lo que José-Luis Díaz llamará *escenografías autoriales*: figuras aceptadas y disponibles en el campo literario a las cuales los escritores echan mano para construir la propia imagen.

Las figuras de escritor son bautizadas por Gramuglio como *ideologemas* en el sentido que Jameson le otorga al concepto: “unidades discursivas complejas, a vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos” (1992: 39-40), conflictos que ponen en juego una serie de elecciones y valoraciones a la hora de elaborar una autoimagen como escritor. Gramuglio condensa

las ideas anteriormente desarrolladas con una cita de Alain Viala, quien en el año 1983 afirmaba «El imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario y su estética, la forma que da a esa imagen» (Viala: 10)” (1992: 40).

Para Gramuglio la autonomización de los campos literarios en las literaturas nacionales ha sido fundamental para desarrollar las imágenes de escritor en la literatura argentina, objeto central de su interés. Dicha autonomía permite el florecimiento de textos “que tienen como tema algún aspecto de la vida literaria, que designan, con la ficción o con la polémica, los lugares del campo y los puntos de conflicto presentes, que proponen representaciones y que edifican mitos” (1992: 43). Asimismo, no propone pensar las transformaciones del campo literario argentino como “llave maestra y explicación omnicomprendensiva de las imágenes de escritor” (1992: 44) sino que pretende realizar un paso metodológico casi inverso: leer las imágenes de escritor

poniendo las estrategias discursivas y las estrategias de escritor en relación de implicación mutua, para seguir en sus articulaciones los modos específicos y diferenciados que revisten tanto los conflictos inscriptos en la formulación del proyecto literario, como los sistemas de valor que sustentan la concepción acerca de la función de la literatura y del escritor (1992: 45).

En este sentido, las *estrategias discursivas* serían los antecedentes del ethos y de la imagen de autor, y las *estrategias de escritor* serían los antecedentes del concepto de postura. La autora aclara este último, el cual a su vez es definido por Viala como

el conjunto de operaciones –discursivas y no discursivas- que los escritores realizan para hacer carrera: son estrategias que ponen en juego el estatuto social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria (1992: 45).

Tanto la noción de proyecto literario como la de trayectoria (aquellas que Zapata enunciará casi veinte años después) son fundamentales a la hora de abordar un compendio de textos de un mismo autor, ya que éstos están atravesados por el concepto de *obra* y ligados a la noción de postura. Esta última permite realizar una lectura sistemática de las diferentes posiciones que un autor va desarrollando en su trayectoria en pos de su proyecto literario.

Gramuglio se suma al debate sobre la noción de autoría y establece una llamada de atención sobre el *autor* al enunciarlo como “alguien cuyo nombre se convierte en la

marca que confiere unidad a un conjunto de textos” (1992: 45), siguiendo la definición de Lejeune en *El pacto autobiográfico*.

En su análisis del corpus sobre Manuel Gálvez y Roberto Arlt, Gramuglio plantea vincular las imágenes de escritor que surgen de los propios textos literarios con las autoimágenes que surgen de otros espacios textuales (por ejemplo, autobiografías, memorias, diarios íntimos, prólogos y, sin enunciarlo, autopoéticas¹⁶), como asimismo con el proyecto literario, con los nuevos actores que ingresan al campo y con los movimientos sociales del contexto histórico. De esta forma se establece un mapa de relaciones que ayudan a definir e interpretar las imágenes de estos escritores. A la vez, plantea la diferencia existente entre las imágenes de los dos escritores analizados, diferencias que no son producto únicamente del estado del campo ni de la clase social de cada escritor ni incluso de factores puramente subjetivos, sino que

Se trataría entonces de capturar la índole sobredeterminada y fuertemente histórica de estas figuras, en el sentido de que ellas remiten a conflictos individuales, posiciones y estrategias diferentes que generan estructuras simbólicas e ideológicas también diferentes, inscriptas en un campo literario diversificado y complejo con temporalidades heterogéneas, donde se ponen en juego no sólo distintas instancias de legitimación y reconocimiento sino, sobre todo, maneras distintas de concebir la relación entre la escritura y los sistemas de valor (1992: 64).

Al año siguiente Gramuglio continúa con sus investigaciones sobre la construcción de la imagen del escritor. Se propone “considerar algunas de las imágenes de escritor que Lugones construye en sus textos” para dar cuenta de cómo el nacionalismo “no es algo que permanezca exterior a sus «adjetivos y metáforas», sino que está en la base misma de ellos, en tanto orienta una parte considerable de sus estrategias literarias y elecciones formales” (1993: 6). Es decir, su proyecto de escritura está sustentado por una poética que apunta a los fines de la construcción de un nacionalismo argentino. De esta forma, la teórica anuncia:

Voy a considerar el nacionalismo como un ideario, o conjunto de ideas que, si bien distan de ser homogéneas y no siempre alcanzan una formulación sistemática, apuntan a promover la realización de lo que estima es un destino nacional, sea éste la constitución de un estado, la integridad territorial, la restauración o el logro de la

¹⁶ En este sentido Gramuglio propondría una lectura de las autopoéticas “en el plano texto/texto” a decir de Arturo Casas (2000) o una lectura del texto literario en función del metatexto, a decir de Mignolo (1982).

congruencia entre la unidad política y la unidad cultural, la homogeneización de la población y aún la expansión colonial, etc. (1993: 6).

Por otro lado, la imagen de escritor “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social” (1993: 7). La autora amplía su definición y anuncia

Uso la palabra *imagen* para subrayar justamente el aspecto *imaginario* de esa construcción. Y pienso que la figuración de un lugar en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar. Por otra parte, la figuración de un lugar en el espacio social implica imaginar una relación con instancias regidas por otras lógicas: con los sectores sociales dominantes o dominados, con los aparatos institucionales y con los dispositivos del poder (1993: 7).

Imagen en su concepción imaginaria: Gramuglio se adelanta a lo que luego José-Luis Díaz conceptualizará como *escritor imaginario*, aquella representación mental del escritor antes de convertirse en autor.

En el análisis de la figura de Lugones, la autora entiende la construcción de la imagen de escritor como “la clave de bóveda que confiere significación a sus cambios estéticos e ideológicos”, cambios que se manifiestan no sólo en sus ideas nacionalistas sino también en sus «soluciones formales» (1993: 8). Establece la filiación entre Lugones y el imaginario romántico establecido por Víctor Hugo y su imagen de escritor, ya que el escritor francés “proveyó de una voz y una retórica utilizables a escritores de campos literarios diferentes, que aún no habían hallado las suyas propias” (1993: 9): en palabras de José-Luis Díaz, el romanticismo prestó una de las *escenografías autoriales* para la formación de nuevas literaturas en el siglo XX. De esa filiación seguirán los análisis que María Teresa Gramuglio¹⁷ realiza de las

¹⁷ Julia Romero (2008) sigue los pasos de María Teresa Gramuglio abordando la problemática sobre la figura del escritor y el intelectual en Argentina, a la vez que vincula estas nociones con otras pertenecientes a la sociología de la literatura. Romero plantea: “La historia de la literatura es también la historia de los intelectuales y su relación con la sociedad, de sus posiciones frente a las ideas que directa o indirectamente interactuaron con sus concepciones estéticas. Es también la historia de los posicionamientos ante los hechos de la historia, ante otros escritores, ante las ideas acerca de lo que es la literatura, pero es también el reconocimiento de tradiciones y del campo intelectual” (107). Romero puntualiza en la distinción entre escritor e intelectual, “términos que se relacionan con un quehacer específico, sin duda ligados, pero sin ser necesariamente equivalentes” (108). La diferencia que la autora plantea vincula la noción

diferentes imágenes que Lugones ha construido a lo largo de su trayectoria, imágenes siempre “tramadas con el ideario nacionalista” (1993: 15). La conclusión a la cual arriba nuestra autora es que

Quizás los cambios de Lugones que tanto han desvelado a la crítica puedan explicarse entonces acudiendo a la noción de imagen de escritor y analizando en los textos sus diversas construcciones y reformulaciones en relación con la dinámica del campo literario y sus “posibles” (...) los distintos elementos del ideario nacionalista orientaron elecciones formales y estrategias discursivas que resultaron funcionales a la construcción de imágenes poderosas del escritor como figura fundante de la nacionalidad, pero de bajo poder de consagración según las normas y valores de los sectores del campo literario que se caracterizaban por su creciente tendencia a la autonomización (1993: 21-22).

II.3. La construcción del autor. Julio Premat

Julio Premat (2006) se incorpora a los debates sobre la noción de autoría e introduce algunas problemáticas interesantes sobre esta figura y sus líneas de abordajes posibles, desde diferentes tradiciones teóricas y críticas.

Reconoce que el de *autor*

no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos -y en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura- (2006: 311).

Asimismo, establece algunas afirmaciones “sintéticas e involuntariamente reductoras” que resumen el panorama teórico-crítico actual sobre la noción de autor.

No se puede hoy en día plantear la cuestión teórica del autor sin recurrir a una especie de página legendaria del pensamiento crítico contemporáneo, que es “la muerte del autor” decretada por Barthes en 1986, ampliada por la “función autor” y el “poco importa quién habla” de Foucault en 1969. Sin embargo, la puesta en duda del sujeto biográfico en tanto que origen unívoco del texto literario y de la intencionalidad como

de intelectual a la “historia del compromiso ético, a las valoraciones de cada sociedad y de la época a la que pertenecen. La expresión «imagen de un intelectual» concilia, en este sentido, el *imaginario* del escritor con su posicionamiento ético” (108).

clave de la creación son inherentes a los discursos literarios sobre la modernidad, y muy particularmente los del siglo XX (2006: 311).

Según Premat la puesta en duda del autor se instaura en tres niveles: el lingüístico (al pensar la lengua como un sistema autónomo y preestablecido), el psicoanalítico (al pensar al sujeto como hablado por otro) y el sociológico (al pensar al autor como una institución social determinada). Los tres niveles “socavan el principio en sí de la intencionalidad en tanto que clave de interpretación del texto” (2006: 312). A partir de estos principios, se deja de buscar en el sujeto de origen una explicación del texto, pero en la exacerbación de los años '70 se construye una utopía imposible, la de “excluir al autor del análisis literario, la de fomentar una circulación libre de textos sin un sujeto en su origen, la de borrar la frontera entre autor y lector” (2006: 312).

Las nuevas perspectivas a las cuales refiere, aquellas que revisan los postulados setentistas, no sólo buscan poner nuevamente al autor dentro de las agendas de investigación literaria, sino que proponen “una redefinición del autor” (2006: 312). Múltiples manifestaciones demuestran esta vuelta al fenómeno autorial, tanto desde la producción literaria misma (con la explosión de la intimidad y la autobiografía) como desde una llamada “moda crítica” (en la que se ahonda en nuevas manifestaciones como la autoficción, la mitografía autorial, la subjetividad) y desde los nuevos espacios públicos en los cuales el autor ingresa (manuscritos, diarios íntimos, aparición en los medios). De esta forma, estas nuevas apariciones de la subjetividad autorial plantean la problemática “de la intimidad, del lugar del individuo en un período histórico y cultural determinado” (2006: 312). Se pasa a plantear al autor desde “una perspectiva colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica” (2006: 312).

Una de las explicaciones que Premat encuentra a la sobreabundancia de marcos teóricos sobre el autor se basa en que “la literatura occidental es una literatura que funciona alrededor del sujeto, que problematiza y dramatiza la individualidad (aun cuando, en algunas opciones teóricas, la niegue)” (2006: 313). La individualidad se vincula con la originalidad de la propuesta literaria del sujeto, el cual es “único, determinado, cuya intención y voluntad se cristalizaría en cada texto” (2006: 313).

El escritor -ese sujeto único- a través de su biografía germina autorrepresentaciones que vinculan la vida con el texto: de esta forma “el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas pericias biográficas transforman y determinan el sentido de los textos” (2006: 313). En ese traspaso de escritor a personaje de autor se juegan una serie de *ilusiones biográficas* -a decir de Bourdieu- que sostienen la vida detrás de las ficciones, o dicho de otra forma “la existencia

imaginaria de la vida del autor detrás del texto le atribuye a toda vida una dimensión narrativa ordenada” (2006: 313).

Una de las ramas teóricas derivadas del texto “¿Qué es un autor?” de Foucault insiste en la búsqueda de la *función-autor* o del *efecto-autor*, el cual “tiene que ver con una búsqueda de sentido, con la construcción de una intencionalidad y un lugar de resistencia al flujo discursivo y a lo infinito del proceso de significación” (2006: 314). Esa vuelta hacia la intención pone el foco en la ilusión biográfica, intentando atribuir una cierta lógica y un sentido a las existencias personales convertidas en biografías. De esta forma –y luego de la muerte del autor- el mismo Roland Barthes postula el *deseo de autor* como

un discurso que me está destinado y cuyo sentido, aunque sea en última instancia indescifrable, está supuestamente cargado de revelaciones. El autor es otro yo que organiza, establece, determina, delimita y, por supuesto, significa. Ese otro yo funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee. Leer es, a la vez, confrontarse con un discurso y con un origen del discurso, origen que se define a la vez como ideológico y como imaginario (2006: 314).

La existencia de la otredad en el caso del autor y del lector manifiesta, a decir de Premat, identidades fantasmáticas: cuerpos existentes que se vinculan con el acto de lectura y de escritura. De esta forma, “Escribir supondría construir un personaje o darle consistencia a una instancia virtual; en un «como si», un hombre o una mujer se instalan en una posición progresivamente definida, la de autor/a” (2006: 314).

El autor, paradójicamente, es a la vez el origen del texto y su producto, a la vez que “es una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual” (2006: 315). Premat se acerca a los postulados de la corriente francesa, la cual piensa al autor desde una perspectiva combinada entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura y plantea

Una serie de textos con el mismo nombre es un autor, pero también una estética es un autor (un común denominador de características, con el efecto de intencionalidad supuesta que así se define). O sea: el texto crea al autor pero el autor es el que crea las condiciones de posibilidad de la obra (el autor y su nombre son el lazo que lleva del conjunto disperso de textos a ese conjunto coherente y organizado, delimitado y cerrado, que llamamos obra¹⁸) (2006: 315).

¹⁸ Estas vinculaciones entre nombre de autor y obra ya fue enunciada por María Teresa Gramuglio (1992).

Desde estas nociones concluye que el autor es una construcción tanto social (en la medida en que el campo cultural fija parámetros y expectativas) como imaginaria (en tanto que personaje):

el autor se construye con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción literaria, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo: ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado (2006: 315).

Según el teórico, la historia literaria está llena de ejemplos de escritores que producen una figura de sí en tanto que autores, desde diversos procedimientos: manuscritos, ritos de escritura, estrategias de edición, puestas en escena ficticias del acto de creación, debates estéticos subyacentes en los textos, imágenes fotográficas o discursivas sobre sí mismos, reacciones frente a los efectos de sus textos, entre otras. Esa figura de sí es ambivalente y “condicionada desde afuera, por el campo cultural en el que se incluye, condicionada desde adentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura” (2006: 315): esos condicionantes determinan el proceso de autofiguración.

Premat considera que se es autor cuando se inscribe “al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones elípticas, de los parricidios y las expiaciones”, porque “El autor es esa figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y a una producción” (2006: 315-316). En este sentido

se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo. Axioma que se cumple desde la sociología de la literatura (se es autor en relación con presupuestos del mercado, del campo literario y de sus figuras dominantes), desde el psicoanálisis (en relación con las figuras paternas, referenciales, o con una identidad genérica: ser autor, ser autora), desde la historia literaria (relación con el panteón establecido, con el canon, con los centros dominantes de una cultura, con la definición masculina de la autoridad de escritura) (2006: 316).

La investigación de Premat versa sobre la autofiguración de autores argentinos, los cuales no sólo construyen su propia identidad como escritores, sino que construyen una literatura nacional (como ya anunciara Gramuglio):

el antepasado primero, la figura referencial para cualquier escritor argentino, es un personaje literario: un payador llamado Martín Fierro. Ser autor es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, los de la gauchesca (2006: 316).

Al año siguiente el autor vuelca sus nociones teóricas en la lectura de un caso particular: la imagen de escritor de Borges. para quien “escribir es escribirse, narrarse, representarse, intervenir con su voz y su imagen en espacios públicos, creando y modulando a un personaje” (2007: 1). Desde este marco teórico anuncia

En paralelo a la producción textual, o imbricado en ella, se juega otra ficción, que impone, no sólo escribir textos sino también inventarse como autor de esos textos: no hay genio sin figura, la figura es el espacio en que se resuelven las imposibilidades y las tensiones de la escritura en el siglo XX. No hay un genio nuevo sin una figura diferente, y para que esa figura sea operativa, debe ser ficticia, o sea, como lo hace la ficción, postular la ambigüedad, la contradicción, la simultaneidad de los contrarios (2007: 1).

El teórico argentino propone una lectura “homogénea” de Borges siguiendo su autofiguración, aquella que “concierna tanto una incorporación mitificante de su biografía, las abundantes ficciones de autor que circulan en su obra, como la puesta en escena de un personaje público”¹⁹ (2007: 1). La autofiguración es –en la obra de Borges y para nuestro teórico- “el espacio privilegiado para resolver las aporías de la creación, estableciendo las condiciones de posibilidad de la obra y el medio para legitimar su identidad de escritor en Argentina” (2007: 1).

II.4. Poses y posturas. Sylvia Molloy

Sylvia Molloy (2012) es otra de las autoras que brinda un aparato categorial para pensar la puesta en escena del autor: las nociones de *pose* y de *escena* nos permiten establecer vínculos fructíferos con nuestros propios postulados.

En estos planteos habitan una “serie de escenas de voyeurismo, una serie de escenas donde alguien espía a alguien, yo incluida, sin saber demasiado bien qué se busca” (2012: 12). Desde la lectura de «escenas culturales» Molloy nos presta su modo de pensar las imágenes como disparadores de reflexión crítica: mirada que compartimos y que pretendemos fomentar. Su visión se centra en indagar cómo en esas escenas culturales “se enfrentan, entran en pugna, se reconocen o, más generalmente, se niegan nuevas formas de «ser en sociedad» y (lo que no siempre es lo mismo) de «ser

¹⁹ Consideramos que la puesta en escena se produce en todos los ámbitos, no sólo en el social como destaca Premat.

en la nación»” (12). Ubicada a fines del siglo XIX y principios del XX en Hispanoamérica, la autora se propone

determinar a qué estrategias se recurre para clasificar estas nuevas formas (...) [y] mostrar cómo intelectuales de todo tipo, médicos, políticos, literatos, en un acto de verdadera colaboración en el que se cruzan ingeniosa y disparatadamente la ideología, la clínica, la literatura y la política práctica, *diagnostican* estas nuevas formas de ser que, de pronto, cobran una visibilidad que, hasta entonces, no se les reconocía (13).

Esas nuevas formas son producto de un cruce entre género y nación: si bien esta temática no tiene que ver con nuestras indagaciones, sí se asemeja la manera de mirar, de leer las imágenes, de pensar en términos de escenas.

La autora inicia su relato en primera persona del singular: “Comienzo con una escena” (18), en la cual relata el impacto que la conferencia de Oscar Wilde tuvo en José Martí: desde esa escena de lectura pública del primero y de voyeurismo del segundo, Molloy insta una nueva forma de leer, desde la mirada puesta en la pose. Ésta contiene una “fuerza desestabilizadora” que la convierte en “gesto político” (43) y afirma:

En el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos (...) A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales. Para reflexionar sobre el trabajo de pose, quiero rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas: ver qué gestos acompañan, antes bien determinan, la conducta del *poseur*. Pensar sobre todo cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura (43).

La exhibición forma parte de la conformación de la pose, ya que “Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca” (44). Esa mostración y consecuente visibilidad es fundamental para lograr la pose, ya que “Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (44). La pose implica una exageración que conlleva la atención del espectador, es un juego que da visibilidad a lo innombrable: según Molloy, “Wilde *juega* a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo - de tanto *posar* a ese algo- da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable” (45). En ese juego de posar la homosexualidad, Wilde se acerca a eso que todavía no tiene nombre. La pose finisecular, aquella que le interesa a la autora, “remite a un

histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*" (47) a la vez que

problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata ahora no meramente de actitudes -languidez, neurastenia, molicie- sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social (48).

El nuevo actor que ingresa en la escena se ha valido de actitudes posturales para lograr constituirse finalmente como sujeto emergente: la pose le ha permitido su surgimiento. En el amaneramiento como pose -y no en la pose como signo de amaneramiento- Molloy encuentra lo que llama "epistemología de la pose" y define:

1) la pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significante; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como "pose": una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significante. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo (49).

II.5. Pose de escritor. Martín Kohan

Martín Kohan (2009) también aborda la problemática de la pose vinculada a las posiciones corporales de los escritores a la hora de ser retratados. En una reseña sobre las fotografías de Alejandra López, Kohan expone la problemática de la pose de escritor: la misma es entendida -contrariamente al pensamiento de Molloy- como manifestación de la verdad, ya que el sujeto que escribe es aquel que por excelencia escamotea su cuerpo detrás de la escritura. A la hora de ser retratado, la pose se convierte en lo más auténtico de aquella persona que no sabe qué hacer con su cuerpo expuesto, que ha nacido para vivir del otro lado, en la invisibilidad. Kohan anuncia

Qué más verdad que la pose, la pura pose, puede haber en un escritor. Lo suyo es la escritura, que es decir sacar el cuerpo, por mucho que se insista con metáforas en

sentido opuesto y se hable de que hay “un cuerpo de la letra”, que se escribe “poniendo el cuerpo”, etc. Porque llega un día en que el escritor tiene que poner el cuerpo ahí, al menos para ser fotografiado (...) Una cosa es esa “imagen de escritor” que se hace con palabras, un tramo más del decir. Y muy otra es esta clase de imagen: la que se da a ver en el cuerpo expuesto a la captación de la fotografía (2009: 1).

Interesa la diferencia establecida entre la imagen de escritor construida por el discurso y la imagen entendida en términos visuales, aquella que expone el cuerpo del que escribe. Ambas colaboran en la construcción de la imagen de escritor, puesto que, si bien como lectores elaboramos nuestras propias imágenes de ese sujeto origen de la escritura, también perseguimos la instancia visual del escritor. Por ejemplo, Cortázar se expone tanto en los fragmentos de Morelli de *Rayuela* como a la orilla del Sena bajo la mirada de Sara Facio; Borges despierta imágenes de Borges tanto en “El Aleph” como en un sillón con su gato y su bastón.

Para pasar a la construcción visual del escritor, Kohan se vale de la *pose*, donde se manifiesta una verdad del escritor:

los escritores posan. Adustos o embibliotecados, posan; posan para actuar lo aurático, para fingirlo, para ocultar su inexistencia. En esa pose, por eso mismo, se encuentra su verdad. La pose no viene a encubrir una verdad, tampoco a descubrirla; la pose es la verdad. No la oculta, pero tampoco la representa; la ejecuta (...) lo posado se remarca, subrayando el artificio, entregando a la contemplación la verdad de lo impostado (2).

A la vez, enuncia que las fotografías de Alejandra López intentan desestabilizar las poses de los escritores con el fin de “obtener de ellos (no de ellos, sino de su apariencia) alguna clase de autenticidad” (3): esa autenticidad que proviene de la literatura de cada autor y se refleja, de alguna forma y en algún destello, en las poses no posadas de los escritores a quienes retrata.

Kohan recurre a Roland Barthes, quien anunciaba que la fotografía era la certificación del “haber-estado-ahí de su objeto”: estas fotos de escritores tomadas por López “vendrían a señalar qué tan complicado y laborioso puede ser ese estar ahí. Sobre todo para aquellos que hacen de la escritura un recurso para no estar, para practicar el arte del retraimiento, una rara pasión de ausencia” (5). Rara pasión que no se manifiesta en nuestro caso, ya que Benjamín Prado es un escritor que, mediante sus posturas -tanto literarias como visuales- promueve estrategias de autotfiguración que lo anclan no sólo a su obra sino a la escena literaria y social.

Capítulo III

La autopoética como puesta en escena del autor

Si nos guiamos por las agendas contemporáneas de investigación en literatura comprobamos, a ciencia cierta, que la explosión del yo, la vuelta del autor y la importancia del lector han subido al podio desde finales del siglo pasado y, en este nuevo milenio, hasta nuestros días. Esta centralidad del sujeto en los estudios literarios encuentra su asidero en nuestras páginas, las cuales pretenden indagar la puesta en escena del autor en la obra de Benjamín Prado. Una de esas puestas en escena se produce a través de las manifestaciones autopoéticas, las cuales -a causa de su incipiente fortalecimiento teórico y crítico- se presentan en el campo a modo de incógnita. Las preguntas que surgen sobre la naturaleza de esta categoría -qué es una autopoética, cómo se aborda, con qué finalidad, mediante qué procedimientos, bajo qué circunstancias, entre otras- ofrecen aún respuestas diversas, no consensuadas por los pocos teóricos y críticos que se han dedicado a profundizar estas temáticas.

En las siguientes páginas estableceremos un recorrido por zonas problemáticas y de dominio confuso del fenómeno autopoético -definiciones, caracterizaciones y aperturas-, invocando las palabras de los teóricos que se han ocupado de ella para elaborar un punto de vista propio.

Desde nuestra perspectiva instauramos la autopoética como una categoría teórica y metodológica, como un dispositivo de entrada a la lectura del corpus. A la vez, la definimos como una práctica o procedimiento que, mediante la puesta en escena que ejerce del autor, manifiesta imágenes del mismo, las cuales puestas en perspectiva a lo largo de una trayectoria literaria -discursiva y social- generan determinadas posturas de autor: posturas que delinean un proyecto autorial.

Como primera zona problemática encontramos diversas nomenclaturas para el mismo fenómeno: poética (Todorov 1973, 1975), metatexto (Mignolo 1973, 1982), poética de poeta (Demers y Laroche 1993), poéticas de autor (Rubio Montaner 1990), poéticas del creador literario (Zonana 2007, 2010), poéticas explícitas (Badía Fumaz 2011, 2015, 2017), poéticas particulares (Teresa Ochoa 2002), poéticas de autor (Fernández Urtasun 2000), autopoéticas (Casas) entre otras. Cada etiqueta se filia al padre que le dio nombre; de esta manera, la elección de llamar al fenómeno de una u otra forma nos vincula con un referente crítico particular.

Adscribimos al término *autopoética* de Arturo Casas porque el mismo hermana los dos conceptos que aglutina esta palabra en el mismo nivel sintáctico y con la misma relevancia: «auto» como marca del sujeto en primera persona y «poética» como marca de la textualidad creada.

Se mencionarán las otras etiquetas pero sólo en función de diferenciar los aportes de distintos autores.

3.1. Poética. Tzvetan Todorov

La *Poética* de Todorov (1973) es una referencia obligada a la hora de sistematizar el concepto de autopoética, porque la misma permite comenzar a especificar un campo que, hasta entonces, estaba contenido en una sola palabra:

La *poética* viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios. Por oposición a la interpretación de obras particulares, no se propone nombrar el sentido sino que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra. Pero por oposición a ciencias como la psicología, la sociología, etc., busca tales leyes dentro de la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque de la literatura a la vez “abstracto” e “interno” (1973: 30).

Para explicar este enfoque de la literatura Todorov recurre a las palabras de Valéry, quien también se pregunta sobre la pertinencia del término:

“El nombre de *Poética* nos parece que le cabe, entendiendo esa palabra según su etimología, es decir, como nombre de todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras de las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la substancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía”. La palabra *Poética* se referirá en este texto a toda la literatura, sea o no versificada; incluso casi se tratará exclusivamente de obras en prosa (1973: 32).

De esta forma y a través de las palabras de un poeta, Todorov define el objeto y comienza a elaborar su “Poética estructuralista”, pero antes nos recuerda que “la más célebre de las *Poéticas* -la de Aristóteles- no era más que una teoría relativa a las propiedades de ciertos tipos de discurso literario” (1973: 32). Mediante esta justificación refuerza la pertinencia del término en los estudios contemporáneos,

término que se replicará –modificado y adaptado- en todos los autores que recuperaremos.

Dos años después nuestro autor vuelve sobre sus pasos para seguir reformulando algunas cuestiones referentes a la poética y su vinculación con la historia literaria. Recupera el planteo inicial de dos actitudes frente al objeto: “La primera considera la obra literaria como un fin último; según la otra, cada obra particular es considerada como la manifestación de «otra cosa»” (1975: 103). Todorov realiza un recorrido similar a su artículo anterior, pero con algunas precisiones nuevas: “la poética no se ocupa de tal o cual fragmento de una obra, sino de esas estructuras abstractas que ella denomina «descripción» o «acción» o «narración»” (1975: 109).

Todorov es el primero que inicia la llamada de atención sobre la necesidad de postular “la existencia de otro tipo de estudios que se propongan, precisamente, describir las obras mismas” (1975: 158) ya que la poética estudia las propiedades del discurso literario y no las obras particulares: estas últimas se encuentran en los estudios de historias literarias (1975: 158). De todas maneras, vuelve a aclarar que “una reflexión teórica acerca de la poética que no se alimenta con observaciones acerca de las obras existentes resulta estéril e inoperante” (1975: 158).

Para el autor “Parece sobreentenderse que el objeto de la poética es la literatura o, como se dijo antes, la literariedad; y su método, las leyes que gobiernan su propio discurso” (1975: 169); pero afirma que, si miramos más de cerca, las dos nociones se vuelven borrosas, porque

toda obra poética (...) trata de literatura, pero a través de ella trata -en un nivel más profundo- de su propio discurso, de la imagen de la literatura que éste propone. El objetivo final de semejante obra consiste siempre en la construcción de una teoría (1975: 169).

De esta forma, Todorov anuncia una inversión: el objeto de la poética es su método y la literatura “es precisamente el lenguaje que le permite a la poética replegarse sobre sí misma, el mediador que ésta utiliza con vistas a su propio conocimiento” (1975: 170). Así, concluye afirmando que

Si para la poética es, alternativamente, objeto y método en la perspectiva inversa, la literatura crea, a primera vista, formas verbales a las que la poética da un nombre pero a través de las cuales ésta sólo trata acerca de sí misma. La poética es en cierto sentido un lenguaje -no el único- del que dispone la literatura para hablar de sí misma.

Cada una de ellas es un lenguaje que trata del otro y al mismo tiempo, cada una de ellas solo trata de sí misma (1975: 171).

3.2. Poética y metatexto. Walter Mignolo

En el mismo año de publicación de la *Poética estructuralista* de Todorov, Walter Mignolo (1973) introduce una distinción categorial que luego abrirá camino a su concepto de *metatexto*²⁰, el cual se relaciona directamente con el fenómeno autopoético. En su artículo “La escena y la escritura” propone sistematizar los dos conceptos del título, teniendo como eje los estudios sobre la *poética*, según la cual

entendemos dos cosas: el ejercicio de la literatura (P1) y la reflexión o teoría de la literatura (P2) (...). Por *Poética* (P2) entendemos la Teoría General (TG) que se forma a través de varias Teorías Poéticas Específicas (TS) (1973: 5).

Cabría preguntarse en este punto qué es lo que considera Mignolo como “teorías poéticas específicas”, puesto que dentro de esta categorización podríamos pensar diferentes corrientes dentro de la teoría literaria (por ejemplo estructuralismo, psicocrítica, post-estructuralismo, estética de la recepción, crítica genética, etc.) o podríamos considerar las diferentes poéticas que cada autor manifiesta en sus textos (poética borgeana, poética cortazariana). La poética para Mignolo debe ser pensada dentro de lo que él llama “Teoría General del Lenguaje o Semiología”, puesto que esta ciencia propone leer los textos como producción, instancia que le interesa particularmente.

En el año 1982 Mignolo vuelve a considerar a la poética, esta vez centrada en la construcción de la imagen del poeta desde el texto literario y desde lo que llama *metatexto*:

Un recorrido por algunos poetas representativos de la vanguardia nos llevará a ejemplificar dos de los niveles que nos permiten inferir la figura del poeta: 1) los procedimientos que en los poemas la actualizan, y 2) el metatexto en el que conceptualmente se reflexiona sobre el ser y la función de la poesía (1982: 136).

²⁰ Sólo nos dedicamos al metatexto desde la perspectiva autopoética y no desde los estudios teóricos acerca de lo «meta», ya que los mismos conforman un amplio universo que se desvía de nuestro interés central.

Mignolo comienza a llamar la atención sobre estos textos marginados por la teoría de la literatura: llamada que doce años más tarde escuchará Pilar Rubio Montaner en España, ya que será quien manifieste con mayor énfasis la necesidad de estudiar estos textos dentro de una teoría de la comunicación literaria.

Mignolo afirma que

La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa, a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines (1982: 143).

Esa manifestación conceptual de los escritores “guía la producción literaria en un momento histórico²¹” (1982: 148). El dato sobre la cronología no es menor, ya que, al marcar su historicidad, establece límites de interpretación.

3.3. Poéticas de autor. Pilar Rubio Montaner

Pilar Rubio Montaner (1990) retoma el llamado de Mignolo a prestar atención sobre una clase de textos a la cual la española llama *Poéticas de autor* en el título de su intervención y *poéticas del emisor* en el cuerpo del trabajo; aunque sus planteos no buscan definir, categorizar o sistematizar estas poéticas, sino que sólo buscan denunciar un vacío. “La necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una Poética del emisor, sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a

²¹ María Clara Lucifora establece una crítica que nos parece pertinente rescatar: “pareciera que Mignolo presupone una coherencia que no siempre tiene lugar en ambas instancias [obra – presupuestos estéticos], o por lo menos, no advierte las posibles incoherencias o fisuras (...) insistimos en el hecho de no presuponer una coherencia entre los textos y los metatextos de un autor y, por lo tanto, problematizamos la condición de «guía de la interpretación» que el crítico atribuye a estos últimos (Lucifora 2015: 3). Lucifora considera que el problema en Mignolo está en leer el metatexto como instancia subsidiaria del texto literario. La misma crítica se trasladará a la autora Delfina Muschietti, quien en su artículo del año 1985 propone pensar la relación entre los textos poéticos y los *extratextos*. Si bien afirma que no existen sólo correspondencias sino también contradicciones entre la imagen del sujeto que surge de la estrategia textual y la del autor que se construye en el extratexto (crítica a Mignolo, quien sólo buscaba coherencias) la concepción sigue siendo subsidiaria frente al texto literario. Dicha crítica se hará extensiva también hacia Pilar Rubio Montaner, quien manifestará la importancia de estudiar las Poéticas de autor dentro de una teoría literaria pero en necesaria correlación con la obra literaria.

un conocimiento completo de la comunicación literaria (y artística en general)” (1990: 186).

Según Rubio Montaner en la interpretación de la obra no pueden marginarse (olvidarse o descuidarse) ni la interpretación del autor y su intención, ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto (187); de esta forma propone nuevas instancias de estudio para la figura del autor, como son las intenciones y el inconsciente. Su propuesta propone erradicar “lagunas en el conocimiento del hecho literario” (188) que se generan por el vacío teórico sobre la poética de autor, la cual

puede completarnos una Estética de la producción literaria, dado que nos permite considerar: a) cómo gracias a estas reflexiones, surgidas desde la producción misma, puede abordarse también (sin invalidar otras propuestas) una Teoría de la literatura que surge en contacto con la propia creación y no al margen de ésta; b) en qué medida dichas reflexiones coinciden con las propuestas que los teóricos puros han elaborado en torno al hecho literario y en qué puntos son divergentes unas y otras reflexiones; y c) la posibilidad de encontrar, en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta ahora en la teoría de la literatura, lo que supondría un modo de ampliar el campo de conocimiento estético-literario (188).

De este modo el aporte de la autora es brindar una breve definición de lo que entiende por poética de autor o poética del emisor –reflexiones surgidas desde la producción misma- y su punto fuerte radica en la insistencia de abordajes sobre este objeto de estudio olvidado, sin pretensiones de caracterización²².

3.4. Poética de poetas. Jeanne Demers e Yves Laroche

Tres años después en el país vecino de Francia, Jeanne Demers (1993) inaugura el monográfico sobre “Poéticas de poetas” anunciando que éstas se desarrollan a partir del siglo 20 como herederas de la revolución romántica y la filosofía individualista, alejándose de las normas establecidas y demandando para sí la vuelta al vínculo directo con la inspiración y la liberación temática. Desde esta perspectiva la poética se

²² La crítica que Lucifora realizará a esta autora tiene que ver con la necesidad de “superar la consideración instrumental de estos textos y estudiarlos como un corpus que otorga indicadores no sólo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, al contexto de producción, al lector diseñado, entre otras cuestiones” (Lucifora 2015: 6).

convierte en algo propio de cada autor, ya que cada uno le otorga una determinada importancia a la reflexión de la propia praxis. La definición de la poesía surgirá, entonces, del interior de cada poeta y conformará un sistema personal y propio.

En el mismo número y junto a Yves Laroche, los autores proponen pensar estas poéticas de poetas consideradas dentro del metadiscurso poético. Para ello inauguran la pregunta acerca de si se puede hablar de un *modelo* de poética de poetas, a lo cual responden que se trataría en todo caso de descifrar lo importante de ciertos textos con características comunes. De ahí que este corpus, aun teniendo características similares, es contrario a propósitos docentes o didácticos. De esta forma, la pregunta por el modelo muta, ya que los autores también plantean que podría tratarse en realidad de un género que evita ser clasificado, porque el mismo se basa en la subjetividad de cada poeta²³.

En el corpus del monográfico evidencian una indiscutible unidad, más allá de las distintas entradas posibles y de la separación de los poetas del canon, ya que observan por un lado variedad y por otro constancia. No obstante, reconocen que este corpus “escapa a toda sistematización, pues no es posible crear, a partir de sus componentes, una estructura artificial, ni establecer la existencia de un género” (Lucifora 2015: 4), por ello, buscan “las características fundamentales de un conjunto de textos (definido pero flexible) cuyo parentesco es evidente” (Lucifora 2015: 4). En estos textos, “el poeta pretende definir *la* poesía en función de su propia práctica, para terminar reconociendo que este fenómeno artístico escapa a toda definición que no sea parcial, provisoria y abierta” (1993: 157) (Lucifora 2015:4).

3.5. Autopoéticas. Arturo Casas

En el año 1999 Arturo Casas propone renombrar las Poéticas de autor como *autopoéticas*, para pensar las reflexiones o manifestaciones de un autor acerca del hecho literario. Casas vuelve sobre la llamada de alerta que desde hace casi veinte años se está manifestando sobre estos textos marginales y propone ponerlos en el centro, brindándoles un nombre específico que problematiza no sólo la poética sino también al autor.

...he pensado que podría ser oportuno articular algunas bases para el estudio de una clase textual a la que seguimos sin prestar excesiva atención. La identificaremos como

²³ La clasificación de las autopoéticas como género será retomada por Badía Fumaz en el apartado 3.9

clase de textos autopoéticos, y convendremos en que en ella entran, aunque no con timbre de exclusividad, las formulaciones que se conocen como *autopoéticas o poéticas de autor*, etiqueta esta última elegida por Rubio Montaner (1990) en un trabajo en el que reclama un cambio de actitud hacia ese núcleo textual, y de manera específica su integración tanto en una estética de la producción artística como en una teoría general de la comunicación literaria (1999: 210).

Casas recupera la llamada y la pone a funcionar, pero esta vez no sólo como una denuncia sobre el vacío o la ausencia de atención frente a estos textos²⁴, sino que propone una definición, una categorización, ciertos límites –aunque muy flexibles- y posibles líneas de abordaje.

A la hora de definir su categoría en formación Casas advierte sobre esta falta de consenso teórico que venimos delineando en nuestro recorrido²⁵, este “dominio borroso” que se complejiza ante ciertas marcas del discurso autopoético: su “imprecisión metalingüística y conceptual, su asistematicidad y su fragmentariedad” (210). No obstante este dominio confuso –el cual se manifiesta para la crítica pero no para los lectores comunes, quienes percibimos y reconocemos de inmediato este tipo de textos- Casas aventura una definición:

[se trata de] una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas (210).

En su artículo menciona a Glowinski, autor en el cual luego Víctor Zonana se basará para postular las poéticas de autor como manifestación de la conciencia literaria. A partir de esta recuperación, Casas propone distinguir

entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras actuantes en el ámbito de manifiestos, reflexiones teóricas, etc.; y las segundas incorporadas de forma necesaria a toda obra literaria desde el momento en que ésta constituye siempre un juicio o

²⁴ Lucifora destaca del artículo de Casas el intento por centralizar la categoría y no trabajarla de manera subsidiaria, como realizaran anteriormente Mignolo, Muschietti y Rubio Montaner: “sería deseable que este corpus textual no se estudie únicamente como instancias de «revelación» acerca de la verdad de la obra o como guía para su interpretación” (2015: 8).

²⁵ La marplatense vuelve sobre los postulados de Casas cuando afirma que no hay consenso teórico acerca del dominio de lo autopoético, con lo cual se acerca a Demers y Laroche, debido a la no especificidad textual y la imprecisión de estos textos donde, no obstante, los lectores podemos identificarlos como familiares (2015: 8).

documento crítico que se proyecta sobre el marco de convenciones y la jerarquía de normas del sistema literario matriz (214).

La distinción entre poéticas implícitas y explícitas es para nuestro estudio de una importancia fundamental porque la misma nos permitirá operar con textos tanto ficcionales como no ficcionales²⁶.

Casas continúa con la caracterización de su objeto focalizando en las poéticas explícitas. Propone incluir dentro de su categoría

los prólogos o epílogos, obras propias o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas (214).

Además de la distinción genérica (ficcional o no) y de la enumeración de aquellos textos que incluiría en un estudio sobre poéticas explícitas (no ficcionales) Casas distingue entre “autopoéticas de representatividad individual o colectiva” (215), esto es: aquellas pertenecientes a un grupo o movimiento o las particulares de un autor. Luego plantea la necesidad de atender a las relaciones entre obra y poética del autor en el plano texto/texto, lo cual nos remite a los planteos ya recuperados de Mignolo y Lucifora sobre la coherencia entre el proyecto creativo y lo desarrollado en la literatura²⁷.

Finalmente considera “ajustar las dimensiones tipológico-textuales de las autopoéticas (...) Pero lo relevante en este momento sería la discusión sobre la pluralidad tipológica que la clase textual autopoética admite en su seno” (215). Esas dimensiones son vastas y, como vimos en la anterior cita, a nuestro autor le interesa más dirigir la mirada hacia la pluralidad.

Antes de enunciar las posibilidades de indagación teórico-metodológicas, Casas enuncia lo que Gadamer llamó “principio de productividad histórica” y lo vincula con la categoría autopoética para pensar las relaciones entre esta tipología textual particular y la dimensión temporal

²⁶ Volveremos a esta cuestión en el punto 3.12

²⁷ Lucifora cuestiona en este plano la lectura texto/texto y se pregunta “¿hay que exigir coherencia? ¿es necesario que haya correlación entre ambos? ¿sería un defecto por parte del autor la incoherencia entre ambas instancias? Quizás en ocasiones la incoherencia sea buscada o quizás también el escritor sólo pretenda lograr modos de reconocimiento y de prestigio a través de su discurso teórico, que no ha logrado (...) con su obra ficcional. (2015: 9)

Bajo perspectiva hermenéutica, todas esas redes, incluida la que enlaza la obra de un escritor con su autopoética, están sometidas a lo que Gadamer llama *principio de la productividad histórica*, enraizado en su denuncia de las carencias de un historicismo ingenuo y en la noción de *distancia temporal* (...) [ésta] no se presenta como algo a *superar*, antes bien, es la base misma del acto de la comprensión, que nunca pierde de vista el entronque con la tradición y con el específico desarrollo histórico de la comprensión del texto de que se trate, esto es, su *historia efectual* (216).

Mediante este principio no sería posible encontrar ninguna autopoética cerrada en sí misma, definitiva y clausurada. Por este motivo, los modos de abordaje que Casas propondrá serán muy flexibles y diversos, ya que nuestro autor entiende que nos encontramos frente a una categoría y un campo de estudios en plena construcción. Nos sugiere cinco posibilidades de indagación de los textos autopoéticos

1) en sentido Foucaultiano, como manifestación textual de la función-autor; 2) en relación con el acto autobiográfico y en general con la órbita de problemas asociados a la *literatura del yo*; 3) a la luz del lugar sistémico que tal acto ha desempeñado históricamente; 4) desde las teorías psicocríticas de la literatura; y 5) en comparación con actos homólogos que provienen de otros campos artísticos (plástico, cinematográfico, musical, etc.) (217).

De esta enumeración resultan de utilidad metodológica para nuestro estudio particular los puntos uno y dos: la autopoética como manifestación de una función de autor y la vinculación de la autopoética con las literaturas del yo. Estos dos modos de abordaje atraviesan las tradiciones teórico-críticas francesa y argentina, ya que a través de estos procedimientos persiguen las categorías de ethos, imagen, y postura de autor. Casas finaliza su breve artículo dejando más puertas abiertas que certezas, pero brindando un nombre a la categoría que permite, finalmente, poner en igualdad de relevancia tanto al autor que escribe como aquello que escribe²⁸.

²⁸ Lucifora plantea “Una conclusión interesante que es posible extraer del artículo, entre otras, es el hecho de que los textos autopoéticos no importan tanto en su contenido como en el gesto que implican o el efecto que causan al circular por el campo artístico” (Lucifora 2015: 9). Esta afirmación nos resulta un tanto extrema, y creemos necesario establecer un punto de equilibrio entre dos tendencias muy marcadas en este campo: no se puede considerar a las autopoéticas exclusivamente como herramientas para leer la obra literaria, pero tampoco afirmar que en las autopoéticas no importa tanto su contenido como el gesto. Creemos necesario establecer un punto medio en el cual tanto gesto como contenido sean de igual importancia.

3.6. Confluencia de géneros. Rosa Fernández Urtasun

Un año más tarde Rosa Fernández Urtasun (2000) presenta su aporte al campo en el cual piensa la relación entre las poéticas y las autobiografías que, como zonas contiguas, a veces confluyen en un mismo texto. La justificación de sus planteos radica en que la revisión y reflexión sobre la propia obra de un escritor muchas veces se vincula -indefectiblemente- con la vida misma, y asimismo el proceso inverso: a veces la autobiografía de un escritor suele recalar en cuestiones explicativas sobre la producción literaria.

Quando los autores autobiográficos son al mismo tiempo escritores de obras de ficción -novelistas, dramaturgos, poetas- nos encontramos ante una situación muy particular, ya que la mirada retrospectiva sobre la propia vida lleva inevitablemente a una reflexión sobre la obra escrita, y el hecho de que la distancia obliga de modo casi inconsciente a la formulación teórica de ese mismo quehacer. En las obras de los escritores, las autobiografías se transforman en poéticas (2000: 537).

La autora repasa en la importancia de las poéticas en España a partir de las surgidas con el naturalismo, ya que “la ilustración empieza a comprometer a los escritores haciéndolos responsables de su influencia en la sociedad” (537). Revisa el romanticismo pero se detiene en la generación del '98, donde los autores

Junto a una evolución estilística muy personal y a la postre muy distinta, todos sienten la necesidad de expresar de un modo más o menos vivencial o teórico el sentido de su vida precisamente como escritores. El eje alrededor del cual giran sus reflexiones no es la literatura sino el escritor. Y, de nuevo, en el escritor arte y vida se confunden de tal modo que lo que empieza siendo una poética personal acaba en una autobiografía (538).

Fernández Urtasun explicita su objeto de estudio y asegura que no le interesa definir ambos géneros ni tampoco indagar en la descripción de sus posibles conexiones, sino que pretende manifestar la complejidad que plantea “su interrelación en estas obras en un momento histórico inicial que considero altamente significativo de lo que a lo largo del siglo XX será una práctica habitual en la inmensa mayoría de los escritores” (538). La autora deja constancia de un problema que no resuelve: llama géneros a las autobiografías y a las poéticas “por comodidad, aunque propiamente no estén

definidos como tales²⁹ (539). A Fernández Urtasun le interesa indagar exclusivamente las ocasiones donde la confluencia de ambos es inevitable, y argumenta

Porque una buena autobiografía, desde el punto de vista de la calidad literaria, es la que está escrita por un buen escritor. Y un escritor que hable de su vida de algún modo deberá reflejar ese rasgo tan fundamental de ella que es su producción poética. Al mismo tiempo, en obras escritas con apariencia de declaración de intenciones encontramos de manera explícita las alusiones biográficas: la declaración personal, las influencias, los gustos particulares o la voz de la experiencia (539).

La autora teorizará sobre la poética y sobre la autobiografía en dos apartados diferentes. En el primero de ellos volverá sobre Todorov, filiándose a los demás autores que han recuperado anteriormente su figura para explicitar cómo “En el uso poético del término, la poética hace referencia a la teoría de la literatura en general, a los principios estéticos que rigen el quehacer literario” (540). Menciona cómo esta concepción moderna se aparta de la tradicional gracias a los aportes del formalismo ruso, el estructuralismo y el post-estructuralismo, que lo que buscan es “llegar a identificar las propiedades generales que hacen posible la literatura” (540).

En una nota al pie recupera diversas definiciones del término *poética* de diccionarios de términos literarios, los cuales hacen casi en su totalidad referencias a “teoría interna de la literatura” (540).

El hecho de que la poética se entienda como una teoría que se cierra sobre sí misma o como una explicación que remite a la realidad es especialmente interesante cuando la teoría general no busca en primera instancia la comprensión de la literariedad en general sino el hacerse de manera objetiva con la propia escritura (542).

A continuación, postula la no existencia de un término específico que defina la teoría de la literatura personal de un autor, y por ello se utiliza el término en singular, personalizado como *Poética de tal o cual autor* (542), término que Casas elabora el año anterior. Este tipo de abordaje es una de las aristas que el concepto de autopoética permite:

el autor trata de entender el por qué y el cómo de su propia producción, y al final lo que acaba buscando es una comprensión de sí mismo y de su propia vida. Hay detrás de este tipo de poética una verdadera indagación que por serlo remite indefectible a un

²⁹ La pregunta por el género será indagada por Badía Fumaz en el apartado 3.9.

universo externo, a una realidad al mismo tiempo subjetiva y objetiva, a un tiempo vivenciado (542).

3.7. Poéticas particulares. Adriana Teresa Ochoa

Adriana Teresa Ochoa (2000) también vuelve sobre el discurso de Todorov cuando plantea la necesidad de diferenciar en el término *poética* las dos acepciones que porta: por un lado, la tendencia hacia lo universal (traducida en la búsqueda de explicaciones teóricas generalizadas, elaboración de paradigmas, construcción de reglas y normas unificadoras) y, por otro lado, la tendencia hacia lo particular (hacia la explicación de la propia obra y las conjeturas sin ánimos de generar tendencias).

...diferentes acepciones que la tradición ha asignado al término "poética". Tzvetan Todorov señala como principal sentido el que se refiere a toda teoría interna de la literatura. Sin embargo, también reconoce su uso para designar los códigos normativos de las diferentes escuelas literarias, así como la "elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etcétera) literarias" (2002: 183).

Para marcar la diferencia recupera al ya citado Walter Mignolo, quien establece una distinción categorial entre comprensión hermenéutica y comprensión teórica. La autora, siguiendo estos postulados, propone pensar las poéticas particulares de los autores como *comprensión hermenéutica* y la teoría de la literatura generada por los formalistas rusos como *comprensión teórica*.

Su definición sobre lo que considera las poéticas particulares es de sumo interés, puesto que en ella comienza a delinear cuestiones que se vinculan con el sujeto autopoético.

Toda escritura de una obra literaria, así como su interpretación, presupone explícita o implícitamente una poética, entendiendo el término como un modelo particular o paradigma que las orienta y regula. Las definiciones esenciales que sostenga explícita o implícitamente un escritor, una generación o un crítico, nos proporcionan las pautas para entender de qué manera se está concibiendo la literatura y bajo qué criterios se está evaluando. (...) Si nos situamos en este nivel de análisis estaremos frente a una pluralidad de "poéticas" particulares, esto es, de toma de posiciones diversas frente a lo que se pueda o no definir como literario, las cuales nos remiten a los tres elementos

que configuran la “comprensión hermenéutica”: el autor, la comunidad interpretativa y el crítico o lector (185).

La autora plantea la paradoja de las poéticas universalistas, las cuales buscan reglas y generalizaciones pero encuentran su asidero y su materialidad en la particularidad, puesto que los abordajes al objeto de estudio nunca son totales, sino que son sólo un fragmento, una parte, una mirada. Asimismo, concluye en que será más razonable pensar en *poéticas plurales*

En este último punto valdría preguntarse si entonces es válido hablar, desde las diversas teorías de la literatura, de una poética (el sistema literario) o de varias poéticas (las descripciones individuales de los fenómenos literarios). Me inclino a apostar por una posición que tienda a la pluralidad de las poéticas (reconociendo el papel del sujeto, de la historia, de los diferentes contextos culturales, etc.), pero sin olvidar un factor de cierre ante la dispersión subjetiva: el reconocimiento de las regularidades, de las constantes, que pueden ser descriptas teóricamente (190).

3.8. Poéticas del creador literario. Víctor Zonana

Víctor Zonana propone pensar el fenómeno desde la categoría *Poéticas del creador literario* (2007). Antes de brindar su definición y caracterización denuncia la polisemia de la palabra *poética*, entendida en criterios generales (poética de la ficción, poética del espacio, poética de la ironía, entre otras), espaciales (poéticas latinoamericanas), temporales (poéticas del siglo XX) o estéticos (poética romántica). Afirma: “La palabra *poética* significa actualmente muchas cosas. La prueba de esta plurivocidad se halla en los usos del término en diferentes estudios denominados *Poética*³⁰” (2007: 15). Para delimitar el uso específico que hará de dicha palabra vuelve –como los demás autores mencionados- a Todorov

Las denominaciones citadas pueden reducirse, con la ayuda de Tzvetan Todorov, al menos a tres vectores de sentido identificables: a) la poética en tanto teoría o reflexión acerca de la literatura o de fenómenos asociados a ella, b) en tanto conjunto de elecciones de un autor entre todas las posibilidades constructivas del objeto literario, c) en tanto conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada

³⁰ La denuncia que Zapata establece sobre la pluralidad de significaciones de la palabra “poética” es similar a la que establecimos al inicio de nuestro recorrido teórico sobre el concepto de “escena”.

escuela literaria, reglas que permiten identificar su estilo (Todorov 106) (Zonana 2007: 16).

Luego de estas acepciones se acerca a una definición propia de poética, a la cual denomina como “el estudio del arte literario en cuanto creación verbal” (2007: 21) y propone algunas características propias de este fenómeno

Es un saber de carácter factivo que tiene, empero, un conocimiento del universal (general). Hace una aplicación a un particular de un conocimiento de carácter general. Desarrolla generalizaciones a partir de un corpus dado; enuncia principios, fines, establece categorías, reconoce partes (...) Aspira (...) a un estatuto sistemático, descriptivo y explicativo de los fenómenos que estudia. Toma como objeto específico de estudio la creación de la obra artística verbal y los efectos que provoca su recepción (2007: 21).

Hay ciertos nudos problemáticos generales que vienen dados desde siempre, lo cual establece algunas regularidades: frente a este tipo de estudio las preocupaciones por la creación del objeto literario y sus técnicas, el lenguaje poético con sus rasgos y vinculaciones y los géneros y sus correlaciones establecen una serie de cuestiones que la poética aborda como constante desde hace tiempo y que genera una suerte de paradigma (2007: 22).

Luego de esta clasificación Zonana se adentra en lo que denomina *poéticas del creador literario*, las cuales serán su objeto de estudio. Para definir las propone un recorrido por los diversos pactos de lectura existentes en literatura: en la poesía el pacto lírico, el cual está dotado de afectividad; en la narrativa el pacto fabulante, el cual porta la acción, y el ensayo para el pacto crítico, el cual porta una significación de principios y valores. Cuando el escritor se pone a reflexionar sobre aspectos literarios se posiciona en otro marco institucional al que no tiene acostumbrados a sus lectores, y desde este cambio de espacio genera otras lecturas, otros roles, otros efectos. A la vez, sigue manteniendo un lugar especial como creador, lo cual trae a ese nuevo marco institucional la experiencia previa que ya posee el creador como tal (2007: 24).

Cuando se hace el traspaso de escritor a crítico se genera un distanciamiento de la obra, la cual se constituye como objeto de reflexión. Este traspaso tiene que ver con los debates y polémicas en el campo en el cual un escritor está inmerso, campo frente al cual necesita posicionarse, auto-explicarse, defenderse y autojustificarse, tanto a él mismo como a sus elecciones de estilo, de lengua, de género, entre otras. A la vez que marca este distanciamiento con la obra, hace referencia a los acercamientos o a las vinculaciones genéricas que producen las poéticas de autor con otras tipologías

textuales, puntualmente con la autobiografía (2007: 26), lo que trae el eco de las palabras de Fernández Urtasun, autora anteriormente citada.

Zonana recupera seis tensiones que atraviesan la poética del creador³¹; seis núcleos problemáticos desde los cuales se pueden indagar estas particulares poéticas: 1) Articulación contexto, grupo, individuo: esta tensión permite pensar al autor en su cronotopo específico, vinculado con el medio pero en su búsqueda individual. 2) Dialéctica anterioridad/posterioridad de la reflexión con respecto a la creación efectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos: tiene que ver con el momento de la reflexión sobre la obra. 3) Relación programa/realización concreta: afecta a la constatación de si su programa se cumple o no en la obra; cosa que no siempre se produce. 4) Conceptos, metalenguaje y metalenguaje naturalizado: indaga en cómo explicita su propia poética, si desde un saber más académico o más vinculado al lenguaje común. 5) Diferencia entre la especulación sobre la obra propia y la especulación sobre la obra ajena: esta tensión permite pensar cómo la obra ajena ayuda a poner luz sobre la propia, donde buscar las tomas de posición del escritor, los puntos de interés, las vinculaciones estéticas, entre otras. 6) Poética de autor y representación del yo: esta tensión se relaciona con las figuraciones de escritor, las imágenes que pretende dar de sí, el lugar que pretende ocupar, las relaciones con el espacio autobiográfico, entre otras. Estas seis tensiones atraviesan el marco teórico propuesto por las tradiciones francesa y argentina y permiten elaborar una metodología de abordaje autopoético frente al corpus textual.

Zonana nos presta su “andarivel metodológico” para realizar un abordaje personal: a partir de una serie de preguntas nos introduce a pensar cuatro problemáticas: 1) Objeto de la reflexión: ¿Cómo se delimita o recorta? ¿Cuál es el corpus que la compone? ¿Se organiza en partes? ¿Cuáles son? ¿Cuáles son los temas o preocupaciones que aborda el autor en su poética? 2) Propósitos: ¿El autor enuncia los objetivos o alcances de su reflexión? ¿Guarda relación con los programas grupales? ¿Busca una ubicación personal? 3) Nociones operativas y metalenguaje: ¿Cuáles son los géneros usados por el autor para la expresión de su poética? ¿Emplea metalenguaje o lo elude? 4) Relación entre reflexión y práctica artística: ¿Cuándo aparece? ¿Antes, durante o después de la creación? ¿Se vincula con los problemas de su tiempo? (2007: 39). No obstante la enumeración de interrogantes, Zonana nos recuerda que la poética de cada autor puede suscitar nuevas preguntas, dejándonos abierta la posibilidad de seguir construyendo otros acercamientos posibles al fenómeno. En este sentido, tendremos en cuenta sus planteos metodológicos pero

³¹ Las líneas de apertura se asemejan a las ya postuladas por Casas, pero en el autor argentino encuentran mayor especificidad.

no los seguiremos al pie de la letra en pos de analizar aquellas particularidades que surjan del análisis del proyecto autorial de Prado.

Tres años después Víctor Zonana vuelve sobre el tema para detenerse en lo que llama *conciencia literaria*: “la reflexión sobre el objeto literario puede concebirse (...) como manifestación de la conciencia literaria” (2010: 11). Esa conciencia puede surgir de muchas maneras: en comentarios de los creadores sobre sus obras, manifiestos, textos críticos en toda su amplia gama, enunciación de normas o de teorías. Según el teórico, la crítica, la poética y la teoría de la literatura como formas de esa conciencia literaria “deberían verse desde esta perspectiva como instancias de mediación: mediación del escritor con la tradición literaria y mediación de la obra con sus lectores/espectadores potenciales” (2010: 11-12).

Zonana anuncia la importancia de distinguir entre las poéticas del creador literario y la crítica del investigador, puesto que en las primeras se “exhibe un trabajo especulativo que observa el fenómeno desde un ángulo probablemente ajeno a la formalización” (2010: 14). También propone pensar las poéticas de autor como

un modo de proponer un ordenamiento de la propia trayectoria poética. Tanto en las declaraciones en entrevistas como en textos metapoéticos, los escritores tienden a diseñar el sentido de una trayectoria, ya sea para diseñar la unidad de los hitos que componen su producción o para indicar la aparición de cortes y cambios de derrotero (2010: 14).

3.9. Poéticas explícitas. Rocío Badía Fumaz

Rocío Badía Fumaz (2011, 2015, 2017) también se ha encargado de indagar en el campo de las autopoéticas; en sus varios artículos y en su tesis doctoral se ha preocupado por la historización, sistematización, caracterización y aplicación del concepto en la lectura de corpus. En la tesis sobre Antonio Colinas realiza un recorrido teórico profundo por todos los autores que han aportado al campo, instancia que recuperaremos brevemente para realizar algunas observaciones.

Llamando la atención sobre las diferencias entre los términos *poética* y *poéticas explícitas* la autora recurre a la definición de que brinda el Diccionario de la RAE. En sus cuatro acepciones del término poética contempla:

1.f. Poesía (arte de componer obras poéticas).

2.f. Disciplina que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura.

3.f. Tratado en el que se recoge la teoría poética. En la biblioteca hay una buena colección de poéticas.

4.f. Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor (2015: 25).

Desde esta perspectiva menciona cómo el término puede tomar diversas acepciones (aquellas denunciadas por los teóricos anteriormente citados), las cuales generan confusiones, y afirma que

Encontramos numerosas formas de aludir a las poéticas explícitas, lo que conlleva, además de una menor visibilidad de estos estudios al no estar asociados entre sí mediante el uso de una terminología normalizada, una cierta confusión derivada, precisamente, de la insistencia en uno u otro rasgo en lugar de un análisis exhaustivo de los textos como género. Sin duda, se echa de menos un estudio completo que no se construya, como es frecuente en la literatura crítica del tema, sobre una reivindicación de tal o cual rasgo (2015: 38).

Badía Fumaz realiza un recorrido por las diferentes etiquetas refiriéndose a las poéticas particulares (Adriana de Teresa), poéticas de autor (Rubio Montaner y Víctor Zonana), poéticas de poeta (Demers y Laroche), pragmática de poetas (Demers), autopoéticas (Casas, Lucifora). Algunas reflexiones se ponen a consideración sobre esta recuperación que la autora realiza: la primera se vincula con su indagación sobre el concepto *poéticas de autor*, el cual afirma que “no ha sido sistematizado en ningún artículo académico” (2015: 42). En este sentido, Víctor Zonana (2007, 2010) ha realizado un amplio desarrollo sobre el concepto, tanto en su definición como en su caracterización y proyección, de modo que la denuncia sobre el espacio vacío frente a esta etiqueta resulta incómoda. Según la autora,

El problema más destacable inherente al uso de esta propuesta es la ambigüedad generada por el término autor, en tanto que toda poética –y toda producción textual– tiene un autor, más allá de todos los matices que se puedan hacer a esta afirmación (2015: 43).

Los “matices” de la afirmación anterior merecerían un desarrollo en la argumentación, porque el término “autor” carga en sus espaldas con una vasta tradición teórica y sería preciso aclarar desde qué corriente se habla cuando se menciona este concepto.

En el desarrollo sobre las poéticas de poeta de los franceses Demers, Laroche y Popovic sí menciona la particularidad de que

se explicita el carácter literario del emisor especificando que es la poética de un autor literario, permitiendo la emergencia en el término, entonces, de uno de los rasgos constitutivos de este tipo de textos, como es que su autor sea también un autor literario. Lógicamente, el autor de una poética de poeta debe entenderse como un autor literario, sin restringirse la autoría sólo a los autores que practican el género lírico (2015: 43).

En esta misma línea de investigación recupera a Fernando Lázaro Carreter, quien propone el cambio de epíteto *autor* al de *poeta* al establecer una “distinción entre el autor como la persona biográfica y el poeta como la entidad en quien éste se convierte al escribir”³² (2015: 44). Este autor entiende las poéticas de poeta como

la concepción [por parte del autor] de su quehacer, previo al acto de ejercerlo (Lázaro Carreter 1990: 10). No abunda en la caracterización u observación de las poéticas de poeta explícitas, sino que se limita a las implícitas, las cuales, por lo menos en ciertos aspectos, trata de desvelar (2015: 44).

Badía Fumaz llama la atención sobre las “Pragmáticas de poeta, poiéticas y autopoiéticas” donde según Demers y otros autores franceses “se reclama un giro hacia una orientación más basada en la fundamentación práctica sobre la que se elabora el texto” (2015: 45). Asimismo, también recupera a René Passeron, quien propone toda una disciplina (Poïetique) en la que

el propósito es reflexionar sobre el proceso de creación artística, dando lugar a las poiétiques que (...) reclaman una mayor incidencia en el proceso de creación frente a la más tradicional poétique (Passeron 1989 y 1996) (2015: 45).

Finalmente recupera a Christophe Genin, quien distingue entre poiética –cuando se reflexiona sobre obras externas- y autopoiética –cuando la reflexión es sobre una obra personal-. Badía Fumaz aclara que estos pensamientos “no han tenido apenas repercusión en el ámbito hispánico” (2015: 45). No obstante la mención de las propuestas, no se ahonda en el pensamiento de estos autores.

³² Esta distinción si bien recuerda la separación de Maingueneau entre persona, escritor y escriptor resulta confusa, puesto que el autor en todas las tradiciones teóricas contemporáneas no es entendido como un ser biográfico sino como una estrategia discursiva.

Pocos años atrás Badía Fumaz (2011) se preguntaba sobre la necesidad del poeta de escribir poéticas, y las definía como una mezcla de indagación y explicación que genera un doble movimiento, hacia adentro y hacia fuera del texto.

Todo género literario tiene su propio código. Toda obra literaria genera asimismo una serie de preguntas cuya respuesta debe de igual modo contener, de forma que, construyéndose, construya sus propios límites teóricos. ¿Qué lleva entonces a un poeta a estudiar esos límites fuera del discurso que le es propio? La necesidad de indagación, por un lado, y la de explicación por otro, forman un doble movimiento – hacia dentro uno, hacia fuera el otro- que aparece intermitentemente en cualquier tradición literaria (2011: 1).

Estos movimientos internos y externos derivan para la autora en la investigación por el método de trabajo, ya que los poetas no son científicos y no necesitan exponer un rigor cientificista a la hora de hablar sobre su materia: diferenciación que ya Zonana se encargó de recordar.

El poeta, este pensador privilegiado sobre su propia materia, dista de ser científico. Pero ¿acaso lo necesita? La distancia que separa al teórico ortodoxo del poeta que reflexiona, pese a que ambos comparten el objeto de estudio, es grande pero necesariamente enriquecedora. Poco margen tiene el teórico para plantear desde un método particular cuestiones que van desde la relación entre ética y estética (...) hasta el papel que debe tener el poeta en la sociedad (2011: 1).

La autora define a las *poéticas explícitas* –su objeto- como ensayos sobre poesía, escritos por alguien conocedor de la materia en términos ni totalmente poéticos ni totalmente científicos: “el ensayo se presenta como el género idóneo donde el poeta, como pensador idóneo de su propia materia, puede encauzar sus propuestas con mayor libertad” (2011: 2). De esta libertad es desde donde surgirá “un ensayo (...) sobre poesía, con la peculiaridad de que el autor es un sujeto privilegiado que se aviene a mostrar el intrincado mundo que queda entre la práctica y la teoría...” (2011: 2). Como textos de borde son considerados por la autora como *pequeños ensayos* por su fragmentación, a la vez que sus características son las mismas que las del género ensayo: la subjetividad del autor, el destino es hacia la crítica o presentación de ideas, el alejamiento del dogma y el acercamiento a la aproximación y la manifestación de la experiencia del ensayista. Si el ensayista es poeta, se nota en su forma, porque se presenta una estilización pronunciada:

La conciencia de su propia falibilidad, la construcción del pensamiento en el momento mismo de la composición y, casi sobre todo ello, la inextricable combinación de forma y contenido hacen del ensayo un género literario más, cualidad que aparece muy potenciada cuando el autor es, por añadidura, poeta. Lo cierto es que esto hecho condiciona la génesis y la forma de los ensayos, que, además de presentar una estilización formal muy pronunciada, introducen reflexiones, ausentes de otro modo, sobre la propia labor creadora (2011: 2).

Lo que diferencia a las poéticas explícitas de los ensayos en general es que éstos están escritos por un poeta, hablan de poesía, tienen una forma estética muy marcada y suelen ser fragmentarios.

La autora realiza una extensa caracterización de lo que denomina *poéticas explícitas*, teniendo en cuenta los «aspectos formales» y los «núcleos de contenido» de las mismas. De acuerdo con los primeros, se refiere a la tipología textual incorporada dentro del marco de las poéticas explícitas

Los tipos de texto ensayísticos sobre poesía escritos por poetas que encontramos con mayor frecuencia son: a) ensayo en sentido estricto, b) colección de reflexiones, generalmente bajo la forma del fragmento, c) introducciones a antologías propias o de otros poetas, d) poéticas que anteceden los propios versos en una antología, e) artículos periodísticos, en revistas especializadas o en monografías, f) conferencias transcritas, g) entrevistas, h) colección de ensayos breves sobre poetas, i) álbumes de lecturas (2011: 3).

Además de la tipología incluida, también remite al estilizamiento formal como característica propia de este tipo de ensayos producidos por poetas: indica los rasgos retóricos y menciona “complicación de la sintaxis, saturación de figuras retóricas del contenido (analogías, metáforas, etc.), reflexión sobre el lenguaje por medio de recursos como la desmembración de palabras para hacer evidente su etimología...” (2011: 3) entre otros.

Acerca de los «núcleos de contenido» la autora diferencia cuatro puntos o ítems, los cuales operan como ejes de lectura de las poéticas explícitas: el yo poético, definición y función de la poesía, ética y estética, y el yo creador de cara a la tradición³³.

En el 2017 Badía Fumaz realiza una serie de producciones críticas donde reformula algunos conceptos expresados previamente y profundiza en nuevas zonas de interés.

³³ Volveremos sobre estos ítems, porque los mismos se ponen en estrecha vinculación con los “índices autopoéticos” planteados por Lucifora (2015).

Retoma la explicación sobre el florecimiento de las poéticas explícitas en el siglo XX, entendidas éstas como un género:

La abundancia de textos ensayísticos donde los autores literarios describen aspectos de la literatura relacionados con el proceso de creación, la función de la literatura o la imagen del poeta contrasta con la escasez de estudios teóricos sobre el género. Este trabajo indaga en los orígenes y características de estas poéticas explícitas para plantear los rasgos imprescindibles que permiten reconocerlas como un tipo de texto particular (2017a:1).

La autora pone especial atención sobre esta necesidad de recuperar la instancia teórica (volviendo sobre el llamado iniciado por Mignolo y seguido por Rubio Montaner y Casas) ya que “no se han estudiado de forma sistemática los aspectos formales de estas poéticas explícitas provenientes del creador” (2017a: 1) y frente a este vacío teórico aventura una posible razón: “el discurso del creador toma diferentes y variados cauces que complican su delimitación y distinción frente a otros tipos de texto similares, como las artes poéticas o los manifiestos”³⁴ (2017a: 1).

Frente al vacío teórico sobre estos textos considerados como género, expone la paradoja del auge de las poéticas explícitas, y para ello recurre a Gianni Vattimo quien afirma que

Seguramente una de las definiciones más generales que se pueden dar del siglo XX desde el punto de vista de las artes es la que lo señala como «el siglo de las poéticas». Esta afirmación ambiciosa le sirve para introducir toda una serie de cambios que la mentalidad artística -tanto desde la creación como desde la crítica- ha sufrido desde el Romanticismo hasta la actualidad. Son estos cambios, adelanta, los que han permitido no sólo la existencia sino el auge de las poéticas explícitas (...) [en el siglo XX] asistimos a la explosión de la individualidad particular del hombre que se inicia en el Romanticismo, otorgando, en consecuencia, una posición mucho más realzada a la figura del autor literario, atención que surge en el Renacimiento y se consolida en el Barroco (2017a: 2).

Badía Fumaz asegura que el movimiento del mercado editorial en España colabora con la puesta en boga de las poéticas explícitas; además, la imagen que el escritor da

³⁴ Desde nuestra perspectiva esta segmentación es innecesaria, porque las autopoéticas no son pensadas en este estudio como género sino como procedimiento que atraviesa los géneros, como manifestación de la puesta en escena del autor. De esta forma, las artes poéticas, los manifiestos y otros tipos de texto afines serán considerados igualmente autopoéticos.

de sí mismo y su necesidad de afirmarse en el campo de debate también ayuda a la explosión de este género, donde cada individuo escribe su propia poética.

Luego de la sistematización vuelve a brindar características a este género particular de fronteras movedizas, el cual se sitúa entre el ensayo, el artículo académico y la obra literaria, “compartiendo características con los tres tipos de textos pero manteniendo unos rasgos particulares que permiten su individualización” (2017a: 2). Esos rasgos son los que ayudan a reconocerlos como poéticas explícitas:

Lo cierto es que más allá de su encaje actual en el sistema genérico, el reconocimiento de la poética explícita como tipo de texto puede sustentarse atendiendo a los siguientes criterios: a) existencia de un corpus de textos homogéneo; b) simetría con otros tipos de texto, como los manifiestos, las artes poéticas, las poéticas universalistas o la metaliteratura; c) existencia en el lector de un horizonte de expectativas; d) posibilidad de negación o parodia del género; e) existencia de antologías y recopilaciones; y f) existencia de un nombre o etiqueta para el género (2017a: 7).

La autora continúa dibujando los límites de este concepto que transforma en género, poniéndolo en contraste con otros limítrofes, ya que -en su opinión- las poéticas explícitas están dentro del género ensayo como un subgénero (apuntando no a lo científico, sino a lo artístico) y comparten con la autobiografía, la confesión y las memorias el espacio del yo, “ese yo de origen que rige fuertemente el texto y que conecta las poéticas explícitas con otros géneros que han merecido una importante atención por parte de la crítica reciente” (2017a: 8). Ante las fronteras permeables entre géneros, Badía Fumaz vuelve a definir lo que entiende por poéticas explícitas

Frente a otros géneros del yo, las poéticas explícitas van a tomar formas variadas, pero fundamentalmente muestran su pertenencia genérica en función de su contenido y, de forma menos pronunciada, por determinados rasgos del discurso. De este modo, encontraremos poéticas explícitas que toman la forma de ensayos, epístolas, artículos periodísticos, discursos, prólogos, etc., sumando a sus características intrínsecas los rasgos particulares de esos géneros. Por lo tanto, pueden verse las poéticas explícitas como agrupación de textos tipológicamente diversos que comparten una afinidad temática, la indagación sobre la obra literaria propia y la concepción del hecho creador, y un rasgo discursivo fundamental, la exposición desde el yo, que permite considerarlos a la vez como un único tipo de texto. (2017a: 9)

Recupera a Philippe Lejeune y sus teorizaciones sobre del género autobiográfico para, en paralelo a su propuesta, proponer los siguientes rasgos que delimitan las poéticas

explícitas como género:

1) identidad de sujeto (autor) y objeto; 2) Características del autor o emisor externo: a) autor literario, b) individualidad, c) no anonimia; 3) Tema tratado: literatura, incidiendo en los aspectos relacionados con la creación poética; 4) Forma del lenguaje, a) prosa, b) carácter no literario (2017a:11).

Estos índices de caracterización son fundamentales para la autora. A la identidad de sujeto y objeto la entiende como “identidad entre aquel que compone el texto y la materia sobre la que se ocupa –él mismo” (2017a: 11). Esta identidad permite la aparición de una escritura desde el yo, desde la individualidad que evita convertirse en voz universal (2017a:12). En relación con el segundo punto el autor debe ser inexorablemente un creador literario, el cual debe estar dotado de su propia individualidad, y la no anonimia es “consecuencia inevitable de la primera exigencia; es decir, en tanto que el autor debe ser un autor literario, el público debe conocer su nombre para recibir de forma apropiada el género” (2017a:12). El tercer ítem debe ser “la reflexión sobre la literatura, incidiendo en los aspectos que conciernen fundamentalmente al momento de la creación poética, el origen de la creación y la imagen del poeta” (2017a:13-14). Finalmente, el cuarto punto o la forma que toman las poéticas explícitas debe ser, fundamentalmente, prosa no literaria.

Luego de esta clasificación taxonómica³⁵ Badía Fumaz trae a consideración algunas características secundarias que pueden o no manifestarse en estas tipologías textuales

Entre los rasgos secundarios más destacados quiero mencionar la frecuente brevedad, la informalidad en el estilo, la intertextualidad, el humor, la presencia de anécdotas, la abundancia de deícticos y (...) la asunción por parte de los autores de su provisionalidad, lo que circunscribe cada poética explícita a un momento concreto de la producción de su autor (...). Frente a una explicación definitiva y universal, las poéticas

³⁵ Es preciso aclarar que, desde nuestra perspectiva de análisis, casi ninguno de estos rasgos que la autora marca como fundamentales son necesarios para definir una autopoética, ya que la misma puede estar escrita por un autor que no sea reconocido en la escena literaria (es decir, por un novato o por un escritor marginal), puede no ser literaria su temática (puede explicar los pasos de cómo escribió un ensayo periodístico, por ejemplo), y puede estar escrita en verso (incluida en un poema o en una canción). El rigor categorial de Badía Fumaz no permite la apertura a la hora de pensar este fenómeno en expansión, el cual admite ser indagado no solamente desde una perspectiva genérica, sino sobre todo de sujeto, de campo, de momento histórico, entre otras. Badía Fumaz pretende caracterizar y tipologizar una categoría que, por su “dominio borroso” y su constante dispersión y asistematicidad, no consigue encontrarse cómoda en una estructura que la limite. Volvemos sobre nuestras críticas, porque consideramos que las autopoéticas no son un género sino un dispositivo de lectura, un mecanismo de puesta en escena del autor.

explícitas se reconocen en esa sujeción al momento de la composición y a la individualidad de su autor, a la que no se renuncia (2017a:14-15).

De esta forma el factor histórico al que hacían mención tanto Casas (con el principio de productividad histórica) como Zonana (distanciamiento de la obra) ingresa en el discurso de Badía Fumaz, dando a sus poéticas explícitas un carácter temporal fundamental e ineludible.

En otra de sus producciones del año 2017 retorna al llamado iniciado por Walter Mignolo y seguido por Rubio Montaner, donde redefine su objeto y plantea

Las poéticas explícitas, conocidas también como autopoéticas o poéticas de autor, condensan el pensamiento literario de los autores imponiendo ciertas características derivadas de su formalización ensayística. Este trabajo busca reivindicar el papel de las poéticas explícitas como corpus necesario para los Estudios Literarios, fundamentalmente en las investigaciones relacionadas con el proceso de creación o la función de la literatura (2017b: 1).

Badía Fumaz establece una serie de preguntas destinadas a desestabilizar la categoría para problematizar y pensar la misma desde otros ángulos, otros marcos teóricos, otras perspectivas.

¿Cómo han de complementarse entonces las poéticas de autor y la teoría poética? La cuestión no radica en si puede ser el creador un buen lector de su propia obra, sino en que la reflexión enclavada en la creación, necesariamente no académica, permite iluminar aspectos de la teoría literaria que difícilmente se pueden plantear desde una perspectiva ajena a la práctica creadora (2017b: 7).

Recupera a Rosal Nadales, quien cuestiona el estatuto no ficcional de las poéticas explícitas:

“Y sobre todo ¿son de fiar las poéticas? ¿lo que se expresa en ellas responde a una cierta «verdad» o es una construcción más tan artificiosa como cualquier poema en la que las autoras no hacen sino construir otro sujeto poético pensante que muestra otra más de las múltiples máscaras?” (Rosal, 2006: 417) (2017b: 9)

y se pregunta junto a Domínguez Caparros

“¿se deben tomar al pie de la letra a la hora de caracterizar el pensamiento del autor?” (...) Por supuesto, la respuesta es no. No pueden incorporarse las poéticas explícitas a la Teoría de la Literatura como claves interpretativas de la obra de un autor (...) sino como lecturas posibles y, en cualquier caso, extraordinarias fuentes de información para comprender la idea de literatura, de creación poética y la imagen del poeta en un momento dado, tanto por lo que dicen como por cómo y por qué lo dicen (10)³⁶.

En otra producción teórica de 2017, Badía Fumaz propone nuevas perspectivas para seguir pensando las poéticas explícitas, vinculadas a cuestiones autoriales que piensan al creador no en función de su obra literaria, sino en la función de crear. Ingresan en el horizonte de interés de la teórica las distintas construcciones ficcionales que un autor hace de sí mismo a través de imágenes manifestadas en las poéticas explícitas; imágenes que vinculan al autor textual con el autor biográfico de diversas formas. Esas vinculaciones no son siempre de correspondencia sino que se manifiesta un alejamiento generado por procesos que tienen más que ver con el pacto ambiguo (Alberca) que con el pacto autobiográfico (Lejeune).

La teórica vuelve sobre sus artículos anteriores para reformular algunas sentencias que manifiestan una necesidad de apertura y nuevos abordajes. Según sus afirmaciones previas, para ser creador de poéticas explícitas se debía estar constituido como un escritor reconocido -con un cierto movimiento en el mercado editorial- para hacer efectivas sus publicaciones, “Es decir, la poética explícita se constituía por ser su autor un autor literario” (2017c: 23). No obstante, aclara que el contexto actual

parece favorecer a la vez el mecanismo contrario: un autor puede ser reconocido en esta categoría por tener una poética explícita donde se muestre tal y como expone su proceso de creación, no siendo inverosímil la no existencia previa de una obra. Si los núcleos de contenido típicos de la poética explícita son la función de la literatura, el proceso propio de creación o la imagen de uno mismo como poeta, se plantea como posible la exposición de estos fundamentos aún antes de existir una obra propia (2017c: 23).

Para abordar estas problemáticas la autora sugiere focalizar en los estudios autoficcionales para pensar el género de las poéticas explícitas, donde se produce una “identificación total entre autor biográfico y yo literario, cuyo éxito mismo radica en esa estrecha relación” (2017c: 23). Estas indagaciones encuentran su asidero en las

³⁶ Junto a Caparrós, Badía Fumaz se posiciona en contra de la postura de tomar las poéticas explícitas como correlato directo del texto literario, enfrentándose de este modo a Mignolo y a Rubio Montaner.

alteraciones que han sufrido las características tradicionales de las poéticas explícitas en los últimos años, “fundamentalmente debidas al incremento de su literariedad, provisionalidad, recurrencia al extrañamiento y la crítica y parodia del género como signo del cambio de estatuto del autor...” (2017c: 24). Dichas modificaciones o alteraciones “amplían la distancia entre autor biográfico e imagen de autor en el texto, favoreciendo una independencia de la imagen de autor textual y por tanto una tendencia a su construcción” (2017c: 24).

En esta elaboración de un nuevo marco de investigación Badía Fumaz propone pensar las autopoéticas como un mecanismo autoficcional, lo cual inscribe un original camino teórico y metodológico de parte de la autora y habilita la apertura de la categoría, la cual ya no es concebida como un género cerrado sino como un dispositivo ficcionalizador³⁷.

3.10. Figura de autor, sujeto y espacio autopoético. María Clara Lucifora

En sus primeros aportes al campo de las autopoéticas Lucifora (2012) propone estudiar la “construcción del sujeto pero esta vez en textos ensayísticos, no-ficcionales, como son las autopoéticas (también llamadas “poéticas de autor”)” (2012: 289). Para ello, recupera las distintas etiquetas que dan nombre al fenómeno (las de Mignolo, Demers y Laroche, Rubio Montaner, Casas y Zonana); se detiene en la definición de Arturo Casas y profundiza en los aportes de Zonana. Este último es quien le va a permitir pensar las autopoéticas como un espacio de construcción de la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público, “una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (Zonana 32) (2012: 290).

Desde estos aportes Lucifora piensa dos instancias fundamentales para el abordaje de la categoría

Por un lado, las autopoéticas como espacio de construcción, de armado de una figura de escritor, funcional a un proyecto literario y a un espacio definido en el campo intelectual (Zonana); por otro, el estudio de estos textos desde sus particularidades

³⁷ Desde nuestra perspectiva tanto las autopoéticas como las autoficciones forman parte de los procedimientos de puesta en escena del autor: éstas últimas colaboran en la construcción del autor a través de su puesta en escena ficcionalizada mediante el uso del nombre propio como indicador de identidad compartido entre autor y personaje.

textuales (como el contenido, los formatos y las estrategias) y contextuales, en función de una obra literaria y de un espacio público definido (Casas) (2012: 290).

Así, Lucifora afirma su hipótesis de trabajo, la cual consiste en pensar a las autopoéticas como una

práctica discursiva fundamental para el posicionamiento del escritor en su campo intelectual, que le permite articular una imagen de sí mismo y de su quehacer en relación con la tradición literaria, con sus pares generacionales y con el espacio social en el que se inserta. Por lo tanto, tres conceptos: figura de autor (o autofiguración), proyecto creador y campo literario serán los pilares fundamentales³⁸ de esta investigación (2012: 290).

En el año 2013 Lucifora interviene sobre las figuraciones de autor que Luis García Montero manifiesta en sus textos autopoéticos. Recupera algunas definiciones sobre las poéticas de autor y las autopoéticas para puntualizar en “las posibles estrategias de autofiguración por las que el escritor granadino García Montero construye una imagen de sí mismo en textos que podríamos calificar de autopoéticos” (2013: 179).

La autora propone indagar los ensayos autopoéticos del poeta porque allí se “permite apreciar algunas formas de autofiguración por las que el escritor busca establecer para sí mismo y exhibir ante sus lectores una constelación de imágenes propias” (2013: 181). Las aperturas que Lucifora propone a la categoría se vinculan con las críticas a los autores citados, ya que busca abandonar el uso utilitario de las autopoéticas como guía o explicación del texto literario para

centrar el estudio de esta clase textual analizando las relaciones que estos textos establecen con la obra de la que emergen, con otras obras y escritores contemporáneos o de la tradición, con el campo intelectual y cultural, con los campos económico y político, con la comunidad de lectores, [ya que] permite dilucidar nuevas perspectivas en el análisis de la figura de un autor y de su quehacer literario (2013: 182).

³⁸ Los tres pilares propuestos por Lucifora son similares a los propios: desde nuestra perspectiva operamos con el concepto de *escena literaria* definida por Maingueneau y José-Luis Díaz. Esta elección terminológica vincula nuestros planteos autopoéticos con la puesta en escena de los autores como espacio de construcción autorial. Asimismo, la noción de proyecto creador (concepto bourdesiano) es abordada desde el concepto de *proyecto autorial* de Juan Manuel Zapata y la de figura de autor será pensada como el pasaje de *imagen de autor a postura autorial* (Maingueneau, Amossy, Meizoz).

En 2015 la marplatense publica un extenso artículo dedicado a las autopoéticas. Realiza, en la primera parte, un recorrido histórico y en la segunda su aporte tanto a la categoría como a su inscripción en el campo. Asimismo, define lo autopoético reuniendo todas las perspectivas indagadas que le resultan de utilidad metodológica

De acuerdo con lo visto hasta aquí, podríamos definir lo autopoético como la especulación o reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario (Zonana), en circunstancias intencionales y discursivas muy heterogéneas (Casas). Se incluyen en este dominio una cantidad muy diversa de textos, cuyo parentesco es fácilmente reconocible, incluso por los lectores medios, pero que, sin embargo, escapan a toda sistematización, pues no se ha logrado un consenso teórico acerca de su estatuto y su función (Demers, Casas). Los textos que podemos encuadrar en esta categoría poseen un fuerte carácter fáctico, porque se originan en las prácticas de los escritores e intentan, en muchos casos, alcanzar conclusiones generales sobre la naturaleza del arte, de la literatura, sobre el lenguaje o la condición del artista (Zonana). Sin embargo, no hay en ellos pretensión de universalidad, pues buscan alejarse del tratado teórico, para postular principios o presupuestos estéticos del autor que firma y cuyo nombre coincide con el de las portadas de sus libros (Casas). Esta perspectiva subjetiva genera, por un lado, una fuerte focalización en el yo, y por otro, la construcción de una figura de autor que se distingue de la persona real (Mignolo, Muschietti, Casas, Zonana) (2015: 13).

Lucifora se suma al cuerpo de autores que caracterizaron las autopoéticas, brindando “algunas líneas de análisis abiertas y flexibles que permitan analizar la obra de cualquier escritor de la literatura universal, de acuerdo con sus características peculiares” (2015: 13). Recupera los cruces entre autopoética y autobiografía desde Víctor Zonana, pero no remite a Fernández Urtasun, que es quien ha profundizado en esta confluencia de géneros. Desde esta perspectiva incluye el estudio de las autopoéticas dentro de las llamadas escrituras del yo, “cuyo protagonista es un sujeto-autor, que entabla relaciones complejas de identidad con el sujeto histórico; una identidad difusa, ambigua, evanescente y, en algunos casos, muy problemática” (2015: 14).

La propuesta original de la autora radica en la ampliación del concepto de autopoética a la consideración de un *espacio autopoético* –en consonancia con el espacio biográfico de Lejeune y el autobiográfico de Arfuch– como marco desde el cual poner en tensión los textos autopoéticos con otros géneros y manifestaciones propias de las escrituras del yo. Ese espacio biográfico es recuperado como

un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptibles de configurar (...) la presencia de un yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida (Del Prado et al 220). En este espacio autobiográfico confluyen, a través de múltiples canales, diversos modos y formas del proceso autobiográfico como acto literario (221) (2015: 14).

La autora se vale de ese espacio que excede los límites genéricos para pensar lo autopoético como una zona permeable que establece vinculaciones múltiples y diversas entre la vida y la obra de un autor, inclusive dentro de los mismos textos.

En analogía con ello, proponemos postular la existencia de un espacio autopoético, que nos otorga un marco metodológico más flexible y factible de ser aplicado a las múltiples formas y circunstancias en las que el gesto autopoético tiene lugar (2015: 14).

Para caracterizar el espacio autopoético recurre a una serie de huellas o índices que configuran tanto la poética como la imagen de autor: estas huellas no son fijas, están en permanente construcción y son inasibles en su totalidad (2015: 14). Los índices son autorreferenciales³⁹, y los distingue como: 1) temáticos (referidos al hecho artístico); 2) de sujeto (imagen de autor, lector en el texto); 3) genealógicos (diacronía, tradición) y 4) del campo (sincronía, polémicas y demás⁴⁰) (2015: 15). Según estos índices se discrimina lo que son las autopoéticas (las que posean mayor número de esos índices) de otros textos en los que aparecen estas huellas pero de manera marginal, fragmentaria y/o dispersa. Estos textos, si bien no son considerados como autopoéticas propiamente dichas por la autora, son considerados valiosos porque ayudan a construir la ideología estética del autor.

Lucifora también distingue, dentro de las autopoéticas, dos conjuntos discursivos: las obras sujetas a la convención de ficcionalidad por un lado (2015: 15) y las sujetas a la convención de referencialidad (géneros ensayísticos) por otro (2015: 16). Las primeras “poseen una voluntad manifiesta de exhibir el artificio y el simulacro del texto, basada

³⁹ Estos índices al ser autorreferenciales pueden ser pensados como la puesta en escena del autor y su correspondiente construcción, la cual se realiza a través del seguimiento de las diversas imágenes que, juntas y en perspectiva, brindarán la(s) postura(s) autorial(es).

⁴⁰ Los índices o huellas de Lucifora están en estrecha vinculación con los planteos de Badía Fumaz; de hecho, se puede proponer una correspondencia directa entre ellos: lo que Lucifora llama “índices de sujeto” será “el yo poético” en Badía Fumaz, los “índices temáticos” serán “definición y función de la poesía”, los “índices del campo literario” serán “ética y estética” y los “índices genealógicos” serán “el yo creador cara a cara con la tradición”. Esta correlación entre ambas autoras puede plantearse de manera problemática (como una lectura no reconocida entre ellas) o como una mera casualidad (si la consideramos como la producción simultánea en dos continentes).

en la no-identidad⁴¹ entre el sujeto empírico y el sujeto textual” (2015: 16); en las segundas “la fuente del lenguaje coincide con el autor y lo dicho en el discurso encuentra referencia concreta en la realidad extratextual; por tanto, hay correferencialidad en ambas instancias” (2015: 16). No obstante, Lucifora aclara que no hay que eludir el hecho de que quien habla en estos discursos es una construcción, producto de una mediación verbal que no coincide con el sujeto histórico, aunque la voluntad manifiesta de identificación entre el sujeto histórico y el textual generen una identificación muy difícil de eludir (2015: 16). Esta distinción es metodológica pero no por ello tajante, ya que muchas veces pueden cruzarse los textos de un ámbito al otro. Asimismo, propone pensar los ensayos como gesto, “una acción concreta vinculada tanto al quehacer estético como al medio en el cual se insertan” (2015: 17), y recupera todos los subgéneros que pueden incorporarse bajo el gran paraguas del ensayo: “prólogos, introducciones, prefacios, epístolas, diarios, anotaciones, discursos o conferencias, artículos periodísticos, etc.” (2015: 17).

Para esta autora, las autopoéticas

serán un espacio privilegiado de construcción de una figura autorial que le dé al escritor una cierta identidad como tal, un lugar en la tradición a la que se adscribe, una posición en el campo literario y, por tanto, una cierta legitimidad tanto para su condición de autor, como para su práctica, buscando obtener reconocimiento y prestigio (2015: 17).

3.11. De la metapoesía a la autopoética. Laura Scarano

Laura Scarano (2017) se suma al debate autopoético desde su campo de indagación: las reflexiones autorreferenciales en el ámbito de la poesía. Realizando un vasto recorrido que persigue a la mayoría de los autores reseñados en este estudio, la autora establece un pasaje desde la metaficción y la autorreferencia en literatura a la metapoesía, categoría que “presenta mayor atraso teórico” (2017: 135) en comparación a los demás marbetes “meta” que gozan de mejor salud; aunque “Desde siempre se ha hablado de «poesía sobre la poesía» como un fenómeno discursivo” (2017: 136). Scarano recupera las voces de algunos teóricos hispanistas que han delineado el campo metapoético: Castagnino, Peltzar, Talens, Carnero y Pérez Bowie, Lanz y Vara Ferrero, Sánchez Torres, entre otros. En sus definiciones se deja asentada tanto la importancia del programa estético que se enuncia (poética) como del

⁴¹ Esa no-identidad se rompe frente a las autoficciones autopoéticas: desde esta perspectiva volvemos a los últimos aportes de Badía Fumaz, quien proponía establecer la vinculación entre estas dos tipologías textuales.

medio a través del cual se lo enuncia (poema). En este recorrido se destaca Arturo Casas, quien advierte la ambivalencia “de todo texto metapoético, situado en una frontera entre la pura retoricidad de la ficción lírica y la referencialidad del discurso argumentativo” (2017: 137): según Casas la metapoesía se situaría “en los márgenes de o sobre los planos empírico y fictivo” (Casas 2005: 75) (2017: 137), lo cual llevaría a entender “la importancia general que se le concede al estudio de la co-referencialidad entre metapoema y poéticas ensayísticas para el abodaje de la teoría estética de un autor, es decir, el estudio integral de su Arte Poética” (2017: 137).

En la recuperación sobre artes poéticas y poéticas de poetas Scarano recurre a otros autores ya reseñados: Todorov, Vattimo, Mignolo, Rubio Montaner, Lázaro Carreter, Zonana, Urtasun, Demers, Badía Fumaz, de Teresa Ochoa, Caparrós, para llegar finalmente al rótulo *autopoética* creado por Arturo Casas, al cual define con sus propias palabras como

un tipo de práctica discursiva asociada a las “escrituras del yo”, que exhibe abiertamente los postulados *meta*, partiendo de la figura de sujeto/autor (*auto*). Emparentada con el concepto de *intencionalidad o proyecto autorial* de Gadamer, la autopoética como conjunto textual y pragmático ofrece novedosas pautas epistemológicas y metodológicas para definir la *función-autor* (Foucault) (2017: 141).

Según Scarano la autopoética como categoría permite “subrayar la teoría personal de un autor, porque el acento está puesto en el prefijo *-auto*, que señala su propia concepción del hecho literario” (2017: 142). Desde esta perspectiva, la autopoética hace foco “en el «sí mismo» y las diversas operaciones autorreferenciales que caracterizan estos textos, confirmando un parentesco con la noción de autoría” (2017: 142).

La autora recupera a Lucifora para establecer una definición de autopoéticas, a las cuales piensa como “*prácticas discursivas* fundamentales en el quehacer literario de un autor, pues en ellas se construye una *figura de sí mismo* y de su obra, funcional tanto a su *proyecto creador* como a su inserción en el *campo literario*” (2017: 147).

3.12. Implícito/explicito; interno/externo. La pertenencia genérica

Una de las zonas problemáticas que genera menos consenso a la hora de abordar las autopoéticas es la cuestión sobre su pertenencia genérica. Las preguntas que surgen al calor de este debate son: ¿existe la ficción autopoética? ¿es la autopoética un

género *per se*? ¿se incluye dentro de otros géneros? ¿por qué pactos (veracidad/ficcionalidad) se rige? ¿es posible pensar una relación directa entre ficción y manifestación de una opinión?

Arturo Casas inicia el debate con su diferenciación entre autopoéticas implícitas y explícitas: las primeras pertenecientes al ámbito de las ficciones y las segundas por fuera. Esta separación no resulta del todo clara debido a su nomenclatura, puesto que, según entendemos, toda poética es explícita: toda manifestación de un autor que toca en algún punto las esferas creativas (tanto el hombre que crea como el objeto creado y la circulación del mismo) es una manifestación abierta y explícita que no distingue espacios ni géneros. Por este motivo hace algunos años nos vimos en la necesidad de renombrar la clasificación de Casas y llamarla según el espacio que ocupan en relación con la ficción: autopoéticas internas si están dentro del ámbito ficcional y autopoéticas externas si están por fuera del mismo (Ruiz 2013). Si bien nuestras primeras aproximaciones a estas problemáticas han sido breves e ingenuas o utilitarias, no obstante seguimos sosteniendo la importancia de considerar como autopoética toda tipología textual que ponga en escena al autor, sin importar el género del cual provengan. Desde esta postura no sólo nos posicionamos en un espacio teórico propio, sino que podemos debatir con los autores mencionados acerca de sus abordajes del objeto autopoético.

Badía Fumaz (2015) en su recorrido teórico sobre las poéticas explícitas recupera el concepto de autopoética de Arturo Casas, el cual ha tenido cierto éxito en el ámbito de la crítica española e hispanoamericana, para destacar la “relación reflexiva entre autor y texto (...) reflexión sobre la actividad propia o, apuntando un poco más lejos, sobre la actividad literaria desde el punto de vista del creador” (2015: 45). En esta recuperación afirma:

Pese a que el término sin duda es exitoso en cuanto a aquello que resulta más intuitivo y permite la caracterización del tipo de texto a partir de uno de sus rasgos básicos, la autorreferencialidad, la propuesta de Arturo Casas puede resultar algo confusa en tanto que abarca tanto las poéticas explícitas como las implícitas (2015: 46).

Frente a esta distinción Badía Fumaz delimita su posición: “Esta necesidad de matizar en cada caso si se trata de una autopoética explícita o implícita resta operatividad al término” (2015: 46). Desde nuestro punto de vista dicha diferenciación no pierde operatividad sino que gana en pluralidad, ya que nos permite abordar diferentes espacios (fccionales y no fccionales) donde las manifestaciones autopoéticas efectivamente existen, vinculadas sobre todo al sujeto que las promueve.

Para justificar la elección de su concepto, Badía Fumaz define a las poéticas explícitas como “la explicitación de la poética implícita que puede abstraerse de la obra de cualquier autor, explicitación realizada por parte del mismo autor” (2015: 47). Para expresar la diferencia entre poética implícita y explícita recurre a José Domínguez Caparrós, quien siguiendo a Michal Glowinski (autor ya citado por Casas y por Zonana) afirma

los materiales que sirven para el establecimiento de la conciencia literaria son diversos. En primer lugar, hay toda una serie de documentos que se presentan como juicios metaliterarios y que tienen que ver con la explicación de las reglas literarias. Tales son: manifiestos, declaraciones de propósitos que puede hacer un escritor, reflexiones teóricas o críticas de autores. Toda esta serie de juicios metaliterarios nos proporciona la poética explícita. En segundo lugar, la conciencia literaria se manifiesta en la poética implícita, inmanente, que forzosamente toda obra literaria implica, pues la obra misma es una manifestación de la conciencia literaria, de la convicción del autor de que la literatura debe ‘hacerse’ de acuerdo con una serie de reglas –precisamente aquellas a las que obedece su trabajo (Domínguez Caparrós 1986: 205) (2015: 47-48).

No obstante esta aclaración, tanto Domínguez Caparrós como Glowinski consideran que la poética explícita

también puede aparecer en el marco de la obra literaria en forma de «fragmentos abiertamente discursivos incrustados en la obra; o en la parte del universo de la ficción –por ejemplo, cuando una persona expone su teoría literaria, o cuando varios personajes discuten un problema literario» (Domínguez Caparrós 1986: 205), fragmentos que en este trabajo se van a considerar como parte de lo metaliterario, separado de lo que entendemos como poética explícita –que desde esta perspectiva no forma parte de la obra literaria- para lograr una mayor funcionalidad del término (2015: 48).

Frente al cuestionamiento sobre qué tan explícita debe ser una poética para considerarla como tal, Badía Fumaz recupera nuestras palabras del año 2013, donde en una nota al pie menciona

Dentro de lo que previamente se ha decantado por el uso del término autopoética, María Julia Ruiz alude a la inexactitud de los términos explícito e implícito con los que Arturo Casas especifica el tipo de autopoética. Su crítica resulta interesante, aunque en la tradición española estos términos no plantean en mi opinión problema alguno, en tanto que propone cambiar “la designación de autopoéticas «implícitas» y «explícitas»

por «internas» o «externas»; es decir, que el adjetivo se corresponda a la pertenencia o no del texto al campo de la ficción. Hacemos esta aclaración porque creemos que toda autopoética es explícita, se produzca en un poema, en una novela, en un tratado o en un texto de corte académico; puede aparecer solapada entre los versos, simbolizada o metaforizada, pero la manifestación verbal de una concepción poética es siempre una manifestación y, por ende, es explícita” (Ruiz 2013) (2015: 48).

Esta recuperación pone en evidencia la necesidad de una toma de posición frente al problema y la elección de un camino teórico y metodológico. El campo de las autopoéticas, espacio que transitamos aquellos interesados en perseguir al autor en sus diversas manifestaciones, es un campo abierto y en permanente construcción, motivo por el cual se permiten divergencias y decisiones que encausan las investigaciones hacia distintos horizontes.

La autora vuelve sobre la distinción entre el espacio ficcional y el no ficcional, afirmando que

una clasificación más adecuada nos parece aquella construida sobre una primera separación entre texto literario y no literario. Las poéticas explícitas serían, por lo tanto, textos primariamente no literarios que se ocupan de la poesía, fundamentalmente desde el punto de vista de la creación (2015: 59).

Una crítica que podemos establecer a esta afirmación es el carácter de «literario» que la autora inscribe, puesto que un texto de opinión de un creador literario sobre la literatura que se resuelve en el ámbito de la no ficción también forma parte de un género literario (el ensayo). Insistimos en que la división debería considerarse dentro de los parámetros de los pactos ficcional o referencial.

En la recuperación sobre lo implícito y lo explícito, Badía Fumaz vuelve a nombrar esta condición literaria que criticamos:

Aunque dicha terminología puede conducir a confusión, no en vano encontramos poéticas implícitas con una expresión muy explícita en la obra literaria, la diferencia esencial conduce al carácter primariamente literario de una frente a la otra. En la poética implícita, la función primera del texto es la literaria; el contenido de pensamiento literario aparece supeditado a ella, en el caso de las obras logradas. Por el contrario, la poética explícita, pese a poder tener asimismo una función literaria, tiene una función primariamente no literaria (2015: 68).

Domínguez Caparrós, autor al cual Badía Fumaz recupera en diversas ocasiones, aunque entiende por poética explícita fragmentos incluidos dentro de la ficción (cuestión que la autora no comparte) afirma que estas manifestaciones “nunca se pueden tomar al pie de la letra, como opiniones del autor real” (2015: 80), puesto que todo autor es una construcción de autor⁴². Se suma al debate Javier del Prado, quien anunciaba que “ya se sabe que los poetas mienten cuando hablan de su poesía” (1993: 43). Esta recuperación también propone indagar en los vericuetos de la construcción del autor como figura textual atravesada por las ficciones.

Badía Fumaz insiste sobre la cuestión de implícito/explicito; interno/externo (2017a), afirmando su posición:

Casi todas las manifestaciones críticas sobre este asunto han sido ambivalentes o se han decantado por considerar como poéticas explícitas también textos literarios, es decir, la metaliteratura. Así Arturo Casas asume la posibilidad de identificar plenamente autopoética y poema (215) mientras que María Clara Lucifora reivindica el papel del observador para decidir desde qué perspectiva enfrentarse a un mismo texto, si como metapoesía o como autopoética (2017a: 11).

Esta afirmación hace mella en la problemática que para nuestro análisis es central: las autopoéticas entendidas como un mecanismo o procedimiento de puesta en escena del autor que puede darse tanto en las ficciones como en las no ficciones. Badía Fumaz da por zanjada esta problemática desde una nota al pie de un artículo: esta actitud no hace más que demostrar nuevamente la diversidad de intereses y la pluralidad de miradas que genera y ofrece una misma categoría. La autora se focaliza en caracterizar las poéticas explícitas como género y en generar un aparato categorial, mientras que desde nuestra perspectiva proponemos analizar los mecanismos de puesta en escena del autor y su proceso de construcción a través de las autopoéticas. Lucifora (2015) también propone repensar la distinción de Casas entre poéticas implícitas y explícitas según estén incorporadas a la obra ficcional o no, teniendo en cuenta que las primeras ya son de por sí testimonio de un marco previo de convenciones y jerarquías literarias (Lucifora 2015: 9). En una nota al pie, declara

Consideramos esta distinción quizás un poco confusa. Si bien es necesario diferenciar entre las autopoéticas que se encuentran dentro de los textos recogidos por la convención de ficcionalidad y aquellas que se encuentran por fuera de esta regla, las categorías «implícitas» y «explícitas» resultan poco claras, principalmente las primeras,

⁴² Esta postura comienza a delinear los futuros acercamientos de Badía Fumaz al campo autoficcional a través de las autopoéticas (Badía Fumaz 2017c).

en las que el término usado favorece la confusión: pueden ser aquellas que no declaran los principios de forma abierta y explícita, sino que hay que obtenerlos por inferencia (y en este caso, haría referencia a toda la obra de un autor) o pueden ser las declaraciones explícitas de la poética de un autor, pero incluidas en la obra ficcional. En nuestra propuesta, evitaremos esta distinción, si bien tendremos en cuenta las diferencias entre cada uno de los casos mencionados (2015: 21).

De esta forma la autora resuelve la indagación de las autopoéticas por las convenciones de ficcionalidad o de referencialidad, pero sin trabajar desde “lo explícito” de la manifestación. Al igual que a Badía Fumaz, a Lucifora esta distinción no le resulta un problema, puesto que su objeto de estudio está compuesto por un corpus de textos no ficcionales.

Zonana (2007) reflexiona sobre las fronteras genéricas a la hora de delimitar el objeto de estudio. Advierte que de la propia obra se puede deducir, gracias a las elecciones y opciones constructivas, la poética. A este proceso de investigación en el cual un crítico persigue en los textos y en datos extratextuales (los metatextos de Mignolo o los extratextos de Muschiatti) de un autor los diversos principios que guían la creación, los llama *poética implícita* (como uno de los dos caminos que Lucifora planteaba frente a la distinción de Casas):

Ciertos estudios denominados *Poética de X*, surgen de un trabajo del investigador quien, en función de la resultante textual y de otras fuentes como la biografía del escritor, su canon de lecturas, su participación en movimientos estéticos, extrae los principios que han guiado la praxis creadora. Se habla en estos casos de una *poética implícita* (Zonana 2007: 33-34).

Por el contrario, a veces “el escritor expone sus ideas acerca de la literatura. Cuando esto sucede es importante reconocer los géneros empleados para exponer esas ideas y los medios a través de los cuales esos textos circulan” (2007: 34). A este procedimiento lo denomina *poéticas explícitas*, las cuales funcionan en diversos géneros: 1) Textos teórico-críticos: ensayo, artículo, reseña, manifiesto; 2) Paratextos (con sus peritextos: prólogos, prefacios, notas al pie, posfacios y sus epitextos: no están en el texto sino que circulan libremente, como las entrevistas, el reportaje, el coloquio, la conferencia, las cartas, los diarios); 3) Textos metapoéticos: poemas que se refieren a la construcción del poema. Son diversos y se clasifican según distintos criterios: por su tema, su forma de expresión (directos o simbólicos), el nivel de

generalidad al que aspiran. Esa generalidad remite a preguntarnos por los vínculos entre poética y escritura metapoética⁴³ (2007: 35-36).

Zonana realiza su aporte al campo sobre lo implícito y lo explícito, donde lo primero ya no será aquello que esté dentro de la obra de ficción, sino que será la propia poética del escritor sustraída por las inferencias de un investigador. Lo explícito será, en efecto, una declaración de principios que puede darse tanto en la ficción (textos metapoéticos) como en la no ficción (textos teórico-críticos o paratextos). Zonana focalizará en las poéticas explícitas, pero entendidas éstas como declaraciones claras y reconocibles pertenecientes a distintos géneros en los cuales se manifiestan y circulan; proposición a la cual adherimos, pero sin incorporar el epíteto “explícito”, puesto que desde nuestra perspectiva lo damos por sentado.

María Rosal Nadales (2006) aborda las diferentes opiniones de escritoras españolas sobre su labor autopoética; en la pluralidad de su indagación encuentra distintas posturas que abren el abanico de actitudes, como asimismo inauguran las preguntas: ¿para qué sirven las autopoéticas? ¿cómo leerlas? ¿quién habla en ellas? ¿para qué? ¿cuál es su finalidad?

¿Qué piensan las poetas? ¿Cómo lo expresan? ¿Qué callan? (...) El soporte expresivo –a veces en prosa, a veces en verso- discurre desde las poéticas explícitas, muchas de ellas por encargo, hasta las poéticas implícitas en poemas que aluden directamente a la escritura o indirectamente a través de temas y motivos más variados pero que muestran de manera oblicua las posturas de las poetas, la visión que tienen de sí mismas como escritoras, como sujetos líricos, como ciudadanas en una sociedad que secularmente las ha negado como escritoras, como sujetos pensantes e incluso como personas (2006: 415).

De este modo la autora considera a las poéticas explícitas como aquellas no ficcionales y las implícitas como las ficcionales o los metapoemas o poemas que construyen una imagen de escritora. Rosal Nadales va más allá y problematiza la finalidad y utilidad de las autopoéticas

Por otra parte ¿a quiénes sirven las poéticas: a las poetas mismas, a los lectores, a los críticos y lectores expertos? (...) ¿Qué puede aportar la reflexión teórica pura, incluso desnuda de metáforas? ¿Tendrán razón las poetas cuando afirman que el lugar de cualquier poética válida no es otro que los poemas? (...) ¿Por qué entonces ese

⁴³ Esta caracterización de Zonana se vincula con los planteos de Laura Scarano, quien admite la posibilidad de pensar las “autopoéticas en verso” como parte de las reflexiones autorreferenciales en la poesía.

empeño de no pocos críticos y antólogos por indagar desde presupuestos teóricos en la propia escritura? ¿Qué aporta de nuevo o de interesante para que merezca superar el fastidio o sacrificio que manifiestan las escritoras? (416-417).

Desde esta serie de interrogantes se desarrollará el planteo de la construcción del sujeto autopoético como una instancia ficcional -aquella que mencionará Badía Fumaz diez años después (2017c)-.

Y sobre todo, ¿son de fiar las poéticas? ¿lo que se expresa en ellas responde a una cierta “verdad” o es una construcción más tan artificiosa como cualquier poema en la que las autoras no hacen sino construir otro sujeto poético pensante que muestra otra más de las múltiples máscaras? Y, si así fuera, ¿se trataría de una máscara intencionada o involuntaria? ¿La mujer que escribe una poética –al igual que el hombre- se estaría mirando en un espejo o retratando a su capricho? (417).

Para esta autora la confianza sobre una autopoética se ve condicionada tanto en la pertenencia o no al campo de las ficciones como en cuanto a la construcción del sujeto autopoético: construcción que, desde esta propuesta, puede comenzar a dibujarse como instancia ficcional.

Para finalizar con la instancia teórica la autora se realiza una pregunta que, en su respuesta, manifiesta la metodología de lectura que guiará su trabajo

Ante el desprestigio de tal labor reflexiva ¿por qué hemos querido realizar este trabajo? ¿Por qué profundizar en unos textos que, aun pretendidamente sinceros, puedan ser una elaboración ficticia más? De cualquier manera es difícil saber dónde empiezan las máscaras y dónde acaba el disfraz y aun entendiendo que las poéticas que han constituido nuestro objeto de estudio pudieran estar –intencionadamente o no- manipuladas, no se nos escapa por eso la peculiaridad de nuestro trabajo y cómo hemos de leer (...) bajo sospecha, indagando en lo que dicen y en lo que silencian (2006: 418).

Javier del Prado Biezma (1993) también llama la atención sobre las *poéticas de los poetas* (utilizando la etiqueta de Demers y Laroche) y afirma que el teórico o el crítico tienen “la obligación, por decencia, simplemente, de tener presente la opinión del creador, como el ingeniero agrícola la del hortelano y el sacristán la del fraile” (1993: 43). Asimismo, manifiesta –como Rosal Nadales- su desconfianza frente a los planteos que los escritores realizan sobre su propia labor:

Ya se sabe que los poetas mienten cuando hablan de su poesía; no podemos olvidar que viven inmersos en la ficción del lenguaje; fabulan, mitifican y mistifican acerca de su «creación». Nadie quiere desvelar los secretos de su oficio, máxime si, desde el romanticismo, su oficio se ha elevado por esfuerzo propio y por despecho social, hasta las alturas arcanas de lo sagrado, de lo inútil. Pero los poetas, en su ficción, dicen verdad, y a veces los hay, humildes o pedantes, que acceden a desvelarnos de la manera más simple y más clara, en la medida de lo posible, los secretos y funciones del arte (43).

No obstante la brevedad de su planteo, el mismo abre puertas para pensar este fenómeno cada vez más vinculado al ámbito de las ficciones.

Graciela Ferrero (2012) en su tesis doctoral dedicada a la lectura de Luis García Montero en clave metapoética incluye una breve reflexión sobre las autopoéticas, a las cuales piensa como *discursos contiguos* a los metapoemas pero niega totalmente la posibilidad de incorporarlos al campo autopoético.

La clave está en la amplitud de la clase textual de las autopoéticas en la concepción de Arturo Casas: en su variante implícita, aparecen de modo necesario en la obra de creación de cada autor. ¿Podrían los metapoemas incluirse en esta modalidad? La respuesta es negativa: los hemos caracterizado como textos que hacen explícita su condición de artificio a través de una retórica y una estructura metapoéticas que orientan la comprensión de los lectores (2012: 32).

Asimismo, en el plano de las poéticas explícitas tampoco es plausible homologar los metapoemas: “la relación más acorde es la de «analogía», que no supone identidad sino semejanza a pesar de las diferencias” (2012: 32). Lucifora establece una crítica a esta determinación excluyente de Ferrero:

permaneceremos quizás en una posición menos definitiva que la adoptada por la crítica cordobesa: la cuestión de si puede haber poemas autopoéticos o si el término cede por completo su lugar a la categoría de metapoesía; o en el caso de que no fuera así ¿cuál es la relación entre el «espacio *meta*» y lo que nosotros llamaremos más adelante «espacio autopoético»? Sin duda, ambos rótulos refieren al fenómeno de la autorreferencialidad y quizás sea sólo la posición del observador la que decida estudiar esos poemas como metapoesía (en el contexto de un estudio más amplio sobre los procesos de autorreflexión que los versos generan sobre sí mismos), o como autopoéticas (en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor) (Lucifora 2015:12-13).

Es esta posición del observador que criticaba Badía Fumaz la que nos permite elegir cómo recibir los textos autopoéticos que provengan de la ficción. En nuestro caso, no nos resulta problemático aceptar que una manifestación de principios poéticos y/o estéticos pueda provenir de cualquier espacio literario, tanto del ficcional como del referencial.

Laura Scarano (2017) también problematiza los dominios autopoéticos en su campo de acción y pertenencia, y desde su bagaje teórico enuncia: “A mi juicio los ensayos de poética y los metapoemas son parte pues de una misma constelación discursiva, y desarrollan de modo ejemplar los núcleos de la ideología autorial” (2017: 143). Y continúa:

Aquí propongo usar el término *autopoética* para aludir a esos dos conjuntos textuales (verso y prosa) dentro de un mismo espacio discursivo. En las *autopoéticas en verso* opera la convención ficcional que distancia al hablante del autor, aunque a menudo se infiere de ellas una coherencia con la ideología estética autorial (susceptible de corroboración con los metatextos). Las *autopoéticas en prosa*, por el contrario, están sujetas a la convención de referencialidad y opera una identificación inmediata entre enunciador y autor, que el lector no pone en duda (aunque subsiste el carácter de artificio de la propia mediación verbal). A esta interacción debemos agregar las posibles fisuras y contradicciones que pueden observarse entre verso y prosa, textos emparentados sin duda y firmados por el mismo autor (2017: 143).

Scarano propone separar las autopoéticas en dos campos: *en verso* (autopoéticas en poemas) y *en prosa* (ensayo, prólogos, conferencias, cartas, diarios, columnas, entrevistas, manifiestos) (2017: 143). No obstante la claridad metodológica que supone esta clasificación a la hora de realizar algunos abordajes de corpus específicos, en el presente estudio trabajaremos con el concepto de autopoética a secas: desde nuestra perspectiva, estos textos permiten atravesar y zanjar la cuestión genérica, ya que operan como mecanismo de puesta en escena del autor, puesta que se realiza en múltiples ámbitos (discursivos y sociales).

Scarano afirma que tanto las autopoéticas en verso como en prosa se construyen

de una miríada de componentes específicos que contribuyen a crear el *ethos* autorial: imágenes y contraimágenes de poeta, metáforas argumentativas y arquetipos asimilados o deconstruidos dentro de la tradición lírica, modelos de lector propuestos, metalenguajes específicos referidos a la familia léxica de la poesía, formas del manifiesto y construcción de pro, para y contra-destinatarios, enunciación polémica y

tropos de refutación, etc. (2017: 143).

En una decisión teórica y metodológica, la autora marplatense se alinea con Arturo Casas al entender que “la autopoética puede ser muchas veces «simultáneamente, y en toda su integridad, *poema* o incluso *poemario*» (2000: 215)” (144); y reafirma su punto de vista, el cual apoyamos desde nuestras propias conjeturas teóricas:

En nuestra definición, la *autopoética* dentro del género lírico señala un conjunto textual que puede identificarse con lo que tradicionalmente se denominó discurso metapoético o autorreferencial (...) estableciéndose una relación de identidad con lo que tradicionalmente se llamó *metapoesía* (2017: 144).

La decisión de Scarano de adoptar el rótulo *autopoética en verso* frente al tradicional de *metapoesía* se define por una necesidad de englobe: la autopoética como manifestación de principios o expresión de opiniones permite reunir bajo su marco a los metapoemas y a las llamadas *Artes Poéticas*, aunque aclara:

Sabemos que cualquier tipología debe mantener ciertos márgenes de reflexividad, para contemplar zonas fronterizas: pero sin duda la comodidad del rótulo está apoyada en el hecho irrefutable de que, en el caso de las *artes poéticas*, son las convenciones genéricas las que priman más que un contenido determinado, como indicaciones en el mapa, que tienen que ser tenidas en cuenta en la interpretación. Se trata de metapoemas, deudores de un molde y una tónica, dentro de un conjunto mayor que son las autopoéticas. Su distinción radica precisamente en eso, en hacer manifiesta y explícita su condición de *ars poética*, por el cual el poeta se incorpora a una tradición lírica donde dialoga texto y paratexto, construyendo lo que Ferrero llamaría un *locus programático* (2017: 146).

Es desde esta perspectiva donde Scarano propondrá realizar dos tipos de abordajes de las autopoéticas en verso: desde una instancia pragmática -lo cual implica observar texto y paratextos- y desde una instancia más discursiva -donde se lean procedimientos y técnicas de lo metapoético al interior del texto- (2017: 146).

Los aportes de Scarano al campo de las autopoéticas permiten, por un lado, aunar etiquetas y reunir bajo un solo concepto una serie de manifestaciones autoriales sobre el quehacer literario; y por otro lado permiten seguir indagando en la construcción del *ethos autorial* o en las diferentes imágenes de autor que se ponen en escena mediante esta “práctica discursiva” (2017: 417). Adscribimos abiertamente a su concepción de

pensar dentro de la esfera autopoética a toda manifestación que un autor realiza acerca del hacer literario, provenga de las ficciones o de las no ficciones.

3.13. Figuraciones, imágenes, construcción del autor en las autopoéticas

Walter Mignolo (1982) pone en foco la cuestión de las figuraciones del poeta en vinculación con las autopoéticas (figuraciones de los poetas en lo que él denomina “metatextos”). Mignolo reconoce que “la figura del poeta cuya creación se busca es a la vez una imagen correlacionable con la imagen autoral” (1982: 35) y propone pensar tres tipos de procedimientos que “sobresalen en la construcción de la figura del poeta: 1) las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio; 2) la disonancia en las categorías de la persona, y 3) la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto” (1982: 137). Su artículo discurre sobre los poetas de vanguardia y las imágenes que los mismos construyen desde los propios poemas y en vinculación con el metatexto. Desde esta lectura se habilita la posibilidad de vincular directamente las autopoéticas con la construcción de una imagen de escritor, temática que interesará a Zonana, a Lucifora, a la última Badía Fumaz (2017c), a Scarano (2017) y a nuestras propias investigaciones.

Arturo Casas (1999) introduce brevemente la cuestión de la imagen de escritor como proyección de las autopoéticas cuando enuncia el principio de productividad histórica y la consabida distancia temporal que se manifiesta en estos textos. De allí se deriva la imposibilidad de una autopoética definitiva y la necesidad constante del escritor de clonaras en el tiempo (1999: 217). Esta clonación es una manifestación imperial de generar nuevas y constantes imágenes de escritor, donde el sujeto autopoético se inscriba y se manifieste.

Víctor Zonana (2007) profundiza en la construcción de imágenes de escritor en las poéticas de autor. Desde el corrimiento del lugar de creador a otro marco institucional como es el de crítico, la imagen que se proyecta del escritor es otra; genera otros horizontes de expectativa, otras instancias de lectura, otros pactos. Además, en este corrimiento Zonana instala al escritor en el campo:

La reflexión teórica del creador está más implicada en una agenda determinada por los problemas poéticos surgidos al calor de debates actuales del sistema literario en el que se inscribe. Está implicada también (...) en las dificultades y problemas que se le plantean como creador en función de elecciones concretas como las del estilo, el lenguaje y/o el género, la relación obra/mundo, la finalidad de la obra (2007: 25).

De las seis tensiones que Zonana planteaba, la última de ellas focalizaba en la representación del yo, las figuraciones de escritor, las imágenes que pretende dar de sí, el lugar que busca ocupar, las relaciones con el espacio autobiográfico, entre otras.

Esta imagen incide en su interpretación y en su recepción de un modo más dramático. Epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema (2007: 32).

Esa imagen está en relación con la situación emergente, canónica o remanente que ocupa el escritor en determinado momento y cómo estas posiciones pueden relacionarse también con la definición de los principios que guían su actividad creadora (2007: 33).

Lucifora retoma a Víctor Zonana, a quien considera “el más concreto y preciso respecto de la sistematización del concepto” (2015: 10) y menciona las características que hacen referencia al sujeto: la reflexión teórica como influenciada por los debates del sistema literario en que se inscribe, implicada en las elecciones del autor. Destaca el corrimiento que ejerce el creador literario al situarse en otro marco y recupera nuevamente las seis tensiones que Zonana plantea como posibles abordajes a la categoría, focalizando en la imagen del escritor y en cómo ésta debe ser situada en su cronotopía, “el contexto de inserción del autor y cómo éste influye en la construcción de la figura autorial que se desprende del texto analizado” (2015: 11).

Lucifora centra su atención en las figuraciones y construcciones de imágenes de autor que emergen de los textos autopoéticos: desde esta propuesta pondrá poner a funcionar al *sujeto autopoético*

Esta perspectiva subjetiva genera, por un lado, una fuerte focalización en el yo, y por otro, la construcción de una figura de autor que se distingue de la persona real (Mignolo, Muschietti, Casas, Zonana). (...) la mediación que el lenguaje ejerce en la textualización del yo implica siempre una operación de construcción, más o menos consciente, que metamorfosea al sujeto empírico, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquél, que es, en definitiva, una máscara (2015: 13).

En esta operación de construir la imagen de sí mismos, los escritores

seleccionan la información que desean brindar, resaltando algunos datos e ignorando o minimizando otros y arman una figuración funcional tanto a su proyecto de escritura como a su posicionamiento en el campo intelectual/literario. De este modo, se otorgan una máscara, cuyos rasgos son similares a los del rostro verdadero, pero en cuanto a estatuto existencial lejos están de ser idénticos, equiparables (2015: 18).

Para esta autora las autopoéticas son *gestos* concretos, acciones lingüísticas de un autor. Por ello

las diversas estrategias de autofiguración, los procedimientos y operaciones que éste pone en marcha al escribir un texto de estas características, son medios que le permiten construir para sí una figura de escritor distinta (en diversos grados) de su existencia histórica y también diversa de aquella que surge de su obra literaria; una figura a través de la cual busca obtener, sostener o mejorar su espacio en el campo literario/artístico, es decir, su grado de reconocimiento y legitimación (...) esta imagen se une a las figuraciones que resultan de los otros textos del mismo autor y, a modo de rompecabezas, conforman una determinada función-autor (2015: 18).

El aporte crítico de Lucifora es considerar a las autopoéticas como un tipo de texto que “permite apreciar algunas formas de autofiguración por las que el escritor busca establecer para sí mismo y exhibir ante sus lectores una constelación de imágenes propias” (2013: 181), cuestión sumamente interesante que dialoga de manera directa con nuestra forma de entender las autopoéticas como mecanismos de puesta en escena del autor.

Rocío Badía Fumaz (2017c) vuelve a pensar el fenómeno de las imágenes de autor desde las autopoéticas y propone

comprender, a partir de la construcción ficcional de una imagen de autor dentro del género de las poéticas explícitas, donde ese autor construido está unido por medio del nombre propio con su equivalente biográfico, el cambio de percepción actual en la constitución del escritor (2017c: 22).

Para abordar estas problemáticas sugiere focalizar en los estudios autoficcionales para pensar el género de las poéticas explícitas, donde se produce una “identificación total entre autor biográfico y yo literario, cuyo éxito mismo radica en esa estrecha relación” (2017c: 23).

Badía Fumaz recupera el concepto de teatralización de Maingueneau, donde se pone en valor la acción “reforzándose la separación entre obra, autor y autor biográfico en

tanto que elementos ajenos a la obra literaria configuran también la imagen de autor. Actuar como autor (...) será suficiente para ser autor” (2017c: 25).

La autora abre su paradigma teórico al comenzar a pensar a las poéticas explícitas como manifestaciones que se actualizan constantemente, las cuales deben surgir a cada momento, producto de los cambios y devenires temporales⁴⁴. En el marco de estas problemáticas recupera a Aparicio Maydeu, quien plantea que la obsesión actual por la creatividad se combina con la “exacerbada vanidad contemporánea”, ya que se persigue la creación por el puro hecho de convertirse en creador: “La obra ha quedado arrinconada como elemento que otorga el ser autor” (2017c: 29). Los lectores, la audiencia, el público pasan a ser un elemento decisivo, ya que su aprobación legitima al autor como tal.

[en esta] proliferación de lo que pueden llamarse actitudes creadoras multiplica no sólo el número de poéticas explícitas sino también el número de gestos o actitudes autoriales. En las poéticas explícitas esto se reflejará (...) en un realzamiento del gesto creador frente al contenido del texto, así como en la ficcionalización de la imagen de autor (2017c: 30).

Badía Fumaz afirma que el proyecto creador se sustenta sobre la importancia de tener una *imagen de autor*, la cual no tiene por qué tener correspondencia estricta con el autor biográfico. De hecho, si bien las poéticas implícitas exigen tener un nombre propio para constituirse como tal, a la vez se genera un movimiento contradictorio frente a ese nombre de autor mediante diversos procedimientos que lo problematizan: imitación, parodia, distanciamiento, juego, entre otros (2017c: 30). La autora se pregunta: “¿Supone esto una disolución del autor, o por el contrario, una potenciación del mismo?” (2017c: 31). Su respuesta propone derivarse hacia una crisis del concepto que supone, a su vez, su valoración: “La crisis actual del autor podría comprenderse en realidad desde la multiplicación del autor, tanto en número como en imagen múltiple” (2017c: 31).

Los planteos inaugurales de Roland Barthes y de Michel Foucault (muerte y función del autor, donde se cuestiona la existencia de un autor por fuera de la obra) resultan complejos a la hora de vincularlos con las poéticas explícitas “debido al adensamiento autorial del género que lo convierte en vehículo idóneo del autor y a su vez en campo adecuado para explorar sus manifestaciones en el mismo” (2017c: 32), pero cuando el vínculo se establece permiten ver este nuevo lugar de autor que emerge, gracias a la

⁴⁴ Como ya mencionaba Casas al postular el ejercicio de clonación de autopoéticas que los escritores realizan debido al principio de productividad histórica.

“potenciación actual de ciertos rasgos del género, como la individualidad, la provisionalidad, la escritura del yo o la problemática en torno al nombre propio...” (2017c: 32). En este nuevo marco –según Badía Fumaz- el autor ha dejado de funcionar como clave interpretativa, lo mismo que sus poéticas explícitas han dejado de ser guías que expliquen o describan las obras literarias; lo que no quiere decir que las imágenes o construcciones del autor no condicionen de alguna forma la lectura de la literatura.

Se concluye así que el género de las poéticas explícitas tiende a disolver la imagen del autor, generando un momento de crisis, pero paradójicamente para reforzar y proponer una imagen de autor creada por el texto, fragmentaria, contradictoria y provisional (2017c: 33).

La autora finaliza con la siguiente llamada exploratoria, a la cual pretendemos responder con la presente investigación⁴⁵.

parece necesario explorar algunos mecanismos de construcción de la imagen autorial indicados, aquellos que implican su teatralización: de qué forma inciden en los rasgos textuales de las poéticas y qué vinculación existe entre estos rasgos y comportamientos extratextuales que también configuran al autor, como son su participación en actos literarios, recepción de premios, presencia en jurados literarios, etc. (2017c: 34).

3.14. Reelaboraciones categoriales para leer a Benjamín Prado

La elección del término *autopoética* frente a las demás etiquetas tiene que ver no sólo con los intereses particulares sobre los planteos de Arturo Casas, quien brinda una categoría sumamente abierta y en permanente construcción, sino también con el prefijo *-auto* incorporado delante de *poética*: de esta forma queda instaurado, desde el nombre de la categoría, el mismo nivel de relevancia sintáctica entre los dos componentes que forman la palabra. Para Casas, la persona que la escribe y la poética escrita tienen la misma importancia; así, nuestro autor se vincula con las problemáticas referidas a la literatura del yo a la vez que inscribe su nombre en una tradición teórico-crítica abocada a estudiar los fenómenos de autofiguración en los textos literarios.

⁴⁵ El marco teórico seleccionado colabora a responder las preguntas de Badía Fumaz.

Nuestros aportes a la categoría nunca han sido puramente teóricos, sino que siempre han estado al servicio de la lectura de la obra de Benjamín Prado. Asimismo, nunca hemos establecido clasificaciones ni taxonomías, sino que hemos debatido algunas caracterizaciones propuestas por otros autores y hemos propuesto nuevas formas de abordajes en la práctica crítica.

En 2013 comenzamos a indagar las formas de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado, a través de dos procesos autorreferenciales: las autopoéticas o “la opinión del autor como marca de inscripción (Ruiz 2013: 2) y la autoficción como auto(r)ficción. Tras la recuperación teórica de voces como las de Rubio Montaner, Zonana y Casas nos detuvimos en este último autor y su distinción entre poéticas implícitas y explícitas, a partir de la cual nos permitimos

renombrar el binomio, ya que creemos redundante su denominación: desde nuestra perspectiva, toda autopoética —entendida como manifestación de principios u opiniones— es explícita, ya sea que se diga en lenguaje poético o en lenguaje coloquial. Por esto, decidimos rebautizar esta clasificación y diferenciarla desde la pertenencia que manifiestan con el espacio literario: las llamaríamos autopoéticas «internas» cuando formen parte del texto ficcional (cuento, novela, poesía) y «externas» cuando se encuentren fuera del espacio literario (cartas, notas, paratextos, entrevistas, etc.) (2013: 3).

Como en todo proceso de investigación algunas afirmaciones mutaron o se matizaron: anteriormente asegurábamos que la pregunta por las etiquetas era indistinta: “da lo mismo hablar de autopoética o de poéticas de autor. Tomaremos la categoría de Arturo Casas, porque en futuras investigaciones la leeremos como una glosa necesaria del concepto de autoficción” (2013b: 3). Dicha sentencia cambió, puesto que la autopoética no ha sido leída bajo este paradigma, sino que fue abordada individualmente como uno de los procedimientos de puesta en escena del autor.

En 2014 comenzamos a problematizar al sujeto autopoético en la obra de Benjamín Prado:

analizaremos los vaivenes autopoéticos en *Pura lógica*, compilación de aforismos del año 2012 en la que el autor reúne, bajo el nombre del escritor ‘Benjamín Prado’, sentencias de personajes de su mundo de ficción, como así también opiniones otorgadas en entrevistas, artículos críticos, periodísticos. La pregunta última frente a este volumen sería ¿quién habla en *Pura lógica*? (2014: 183).

Más tarde aventuramos una hipótesis sobre los juegos autopoéticos en la poesía de Benjamín Prado y la posibilidad de incorporar las *artes poéticas* dentro del dominio autopoético:

podemos pensar estas autopoéticas (o poéticas de autor) también como «Artes poéticas», como un espacio ficcional donde se mixturan opiniones, declaraciones y juicios de valor con metáforas, comparaciones, paralelismos, entre otros (...) [Benjamín Prado] Su proyecto de escritura comprende esa mezcla, mixtura entre poesía y creencia, entre verso y opinión (Ruiz 2015: 168).

En 2016 recurrimos a los aportes de Philippe Lejeune y su espacio autobiográfico y a Lucifora y su espacio autopoético para pensar la construcción del sujeto autopoético y las imágenes de escritor en las memorias de Prado *A la sombra del Ángel. Trece años con Rafael Alberti* (2002). Allí afirmamos que “Este espacio autopoético, manifestación dentro del reservorio de las llamadas «escrituras del yo» es el que opera en las explicaciones que Prado da acerca de su obra” (2016: 5). De esta forma

La emergencia y el auge de la intimidad que caracteriza a este milenio vuelve a confirmarnos que el autor está, siempre, *a la sombra* de sus palabras. Es por esto que nuestras indagaciones en la obra de Benjamín Prado siempre rondan el carácter autopoético y/o autoficcional de sus textos: carácter que sigue poniendo el acento en la persona, en aquel de carne y hueso que firma con su sangre y dice, directa o indirectamente «yo soy, yo vivo, aquí estoy» (2016:12).

En 2017 volvimos sobre la construcción del sujeto autopoético, pero esta vez focalizando en el género ensayo, para preguntarnos

¿qué hacer con ese sujeto indefinido que vuelve a dibujarse en las páginas, que levanta de a poco la voz y nos muestra con orgullo el reducto de su subjetividad? Esta reaparición en escena, tanto en el discurso de la ficción como en los de la no ficción, nos lleva a preguntarnos no sólo por la identidad de ese sujeto incómodo que parece afincarse cada vez más, sino por las acciones del mismo: contar la propia vida —o inventársela—, ensayar una lectura, redactar un diario, dar testimonio, entre otras. Nos preguntamos, junto a Alberto Giordano, «¿qué hacen consigo mismo los escritores a través del registro de su privacidad y qué hace con ellos, en qué los transforma secretamente, la escritura de lo íntimo⁴⁶?» (2017: 203)

⁴⁶ Pregunta establecida en el Programa del Seminario «Literatura y vida. Autofiguración y experiencia en las escrituras del yo», dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, en el marco del Doctorado en Humanidades, mención Letras.

Asimismo, volvimos a plantear el uso de etiquetas o rótulos para referirnos a los textos autopoéticos, vinculados éstos necesariamente con las literaturas del yo.

La vuelta del autor como material teórico a indagar en el espacio literario atraviesa en la actualidad un período de auge y efervescencia; por ello, bautizar como «autopoética» a la opinión del autor acerca de su obra y de la literatura en general pretende no sólo ligar el cuerpo del escritor con el espacio literario, sino también el cuerpo del teórico con una tradición acerca de lo «auto» que se encuentra en crecimiento y expansión. La categoría «poéticas de autor» (según Víctor Zonana) se relaciona más con el campo literario y los problemas de la recepción y finalmente las «metapoéticas» tienen su asidero en los discursos del metalenguaje (2017: 204).

El interés por las diversas formas de inscripción del yo en los textos de Benjamín Prado (primer acercamiento teórico) fue decantando en un procedimiento que ha mostrado, conforme los avances en la investigación, una apertura y una proyección. La autopoética como manifestación de la puesta en escena del autor permite profundizar en un fenómeno que, en un comienzo, era simplemente una tipología textual y que ahora se ha convertido en un procedimiento de construcción de la postura autorial.

Asimismo, la vinculación entre las categorías *escena* y *autopoética* nos ha permitido delinear las *puestas en escena autopoéticas*, las cuales ponen el foco en una imagen de autor que se mueve entre dos estrategias: la opinión y la creación. En estas operaciones el escritor se pone en escena a la hora de crear y a la hora de opinar sobre su propio hacer literario o el ajeno, generando diversas imágenes de sí mismo: el escritor que lee, el que conjetura, el que sentencia, el que dice la verdad, entre otras. Estas imágenes puestas en perspectiva a lo largo de la trayectoria, y en consonancia con el proyecto autorial, brindarán una(s) postura(s) de autor, aquella que puede leerse tanto desde su propio discurso como desde el espacio social; esto es, desde cada instancia donde el autor tenga algo para decir.

Capítulo IV

Sobre la obra de Benjamín Prado

Pocos y aislados han sido los abordajes críticos que se han realizado sobre la obra de Benjamín Prado. Algunos de ellos responden a un análisis del texto desde núcleos temáticos (memoria, identidad) o a nivel de la trama (análisis de personajes), otros a estudios sobre movimientos o generaciones en donde la obra de Prado se encontraría incluida (“Generación X” en narrativa, “Poesía de la experiencia” en poesía).

No se han encontrado, hasta la fecha, abordajes críticos sobre la obra de Benjamín Prado que realicen una lectura sistemática, interactiva, que atraviese los géneros, que establezca relaciones más allá de las explícitas que los propios textos proponen. No obstante, algunos aportes resultaron interesantes para establecer diálogos sobre nociones teóricas, críticas e interpretativas acerca de la obra de Benjamín Prado.

Comenzando con poesía encontramos las palabras de Juan Senís Fernández (2001), quien realiza un estudio de la poética pradeana en términos de «culturalismo», definido como “la inclusión en una obra de elementos procedentes del mundo de la cultura, o si se prefiere, del imaginario cultural” (2001: 143). Para este autor “la poesía de Benjamín Prado es una poesía de la experiencia estética” (138) donde “se poetiza una experiencia estética, es decir, el contacto con el arte y las ficciones en un sentido amplio (...) [es] una obra con una fuerte carga culturalista y también metapoética” (138-139). Senís Fernández propone un estudio de corte estructuralista sobre la poesía de Prado, la cual “está llena de continuas referencias culturalistas, que aparecen bajo la forma de citas, referencias o alusiones en poemas de todo tipo” (140) y en su análisis distingue dos tipos de culturalismo: el que se encuentra en la superficie del texto (menciones que no afectan el tema principal del poema) y el que estructura el texto (no son simples menciones sino que su tema y su construcción están atravesados por elementos culturalistas). El interés del crítico sobre la poesía de Prado surge

al margen de su calidad, su valor estético y su belleza, de la sorpresa que produce toparse con una producción poética tan reiteradamente culturalista en un poeta que, en sus inicios, estuvo unido al grupo granadino conocido como “la otra sentimentalidad” y que aparece como veterano de la amplia nómina de poetas que Luis García Martín incluye en *La Generación del 99...* (138).

Los aportes de Senís Fernández resultan interesantes en sus preguntas implícitas, aquellas no enunciadas: ¿a efectos de qué la poética de Prado se construye como “culturalista”? ¿Cuáles son los motivos por los cuales el autor decide incorporar esa serie de referencias dentro de su universo poético? ¿Cómo impactan dichas referencias en cada poema en particular y en la obra en general? A partir de las posibles respuestas podemos vincular los aportes del crítico a nuestro marco de análisis, si consideramos que las referencias y los elementos culturalistas forman parte de una estrategia de posicionamiento del autor en la escena literaria, una estrategia de singularización, de construcción de un estilo personal, de una identidad de autor.

Si bien la poesía es el género en el cual Prado comienza su carrera como escritor es, en contraposición, el espacio menos indagado por la crítica: apenas algunas menciones en antologías o en los ensayos como el de Díaz de Castro (2002), autor que anuncia:

Benjamín Prado posee esa rara cualidad que consiste en lograr que nos alcance como sencilla una escritura que por su incesante movimiento imaginativo y por el tino de su circulación libre no lo es. Ello es posible porque el poeta atiende con inteligencia ágil a la conciencia personal y al tiempo colectivo, porque su norma personal del “todos nosotros” domina hasta su escritura más intimista (2002: 266).

En su volumen sobre la poesía de la experiencia Araceli Iravedra (2007) dedica un apartado de su antología a la poesía de Benjamín Prado, la cual comienza con el poemario *Un caso sencillo* (1986) estrechamente vinculado al ambiente granadino de la otra sentimentalidad. Con este libro, Prado

se instalaba en el territorio de la ciudad para aplicarse con un lenguaje narrativo al análisis de los sentimientos de todos, ya que la vida personal es historia común en “este libro lleno de comercios, hoteles, / pequeños corazones con vistas a la calle” (2007: 351).

La autora destaca cómo la compañía de Alberti y Gil de Biedma -entre otros- en la vida del joven poeta “no sólo da cuenta de una genealogía, sino que indica la elección de los tonos precisos para expresar una voluntad transformadora que se aloja en la realidad cotidiana y en los sentimientos más íntimos” (2007: 351). A la vez, también destaca la influencia albertiana en ciertos procedimientos de *Un caso sencillo*, como lo es por ejemplo la simbología de la luz; y manifiesta, con la aparición de Bob Dylan en

un epígrafe, “no sólo la presencia habitual de referentes de la cultura pop, sino la proyección en los poemas de imágenes, recursos y estructuras narrativas procedentes de la canción” (2007: 352). Estos elementos populares a la vez conviven con lo que la autora llama la «alta cultura» (y lo que Senís Fernández llamaba «culturalismo»): estas estrategias manifiestan que “la síntesis de literatura y vida se fija como una de las marcas más reconocibles de la poesía de Prado” (2007: 352) y continúa

El “paisaje artificial” de sus libros se puebla de un denso repertorio de resonancias culturales que se imbrican con los momentos vividos, y así la poesía de la experiencia se convierte de modo particularmente intenso en experiencia de la poesía, de la tradición y la cultura (2007: 352).

Iravedra realiza un breve recorrido por la poesía publicada por Prado hasta el año 2007, en el cual menciona a *Asuntos personales* como el volumen donde menos se hallan referencias a esta alta cultura para dejar paso a un “escenario de *road movie* (autopistas, moteles, estaciones de servicio, luces de faros y neones...)”⁴⁷ (2007: 352). *Cobijo contra la tormenta* es, según la crítica, “un libro de reflexión sobre la poesía en el que reaparece un culturalismo que interioriza el mundo” (2007: 352) y *Todos nosotros* por su parte “registra las «huellas digitales» de nombres admirados que son homenajeados y reescritos como un pretexto para la indagación personal” (2007: 353). En este volumen del año 1998 Benjamín Prado “a través de estas historias célebres, y siguiendo una pauta que domina hasta su escritura más intimista (Díaz de Castro), el autor viene a hablarnos de todos nosotros” (2007: 353).

Según la autora, con *Ecuador Prado*

pone ante los ojos del lector la singularidad de un ejercicio poético que funde incansablemente cultura y experiencia, mitología literaria y confesión personal, con una solvencia imaginística y una libertad expresiva -del metro tradicional al verso libre, de la transparencia al aliento visionario, de la contención aforística a la plétora verbal- que se ensancha a medida que se afianza la voz del autor (2007: 353).

En *Iceberg* (2002) “sostiene las constantes temáticas y constructivas de esta escritura, en unos poemas que refuerzan con recursos propios de la canción (la estructura paralelística, la reiteración anafórica) su condición memorable” (2007: 353-354), y en *Marea humana* (2006) “somete a la luz reveladora de la palabra poética una galería

⁴⁷ En *Asuntos personales* ingresa la mitología del autor; por ese motivo las referencias culturales merman y priman aquellas referencias a un universo ‘personal’.

variopinta de tipos (...) trazada con abundancia de ingenio, sorpresa metafórica y diversidad de registros y de tonos, aunque prevalezca la sentencia y la rotundidad conceptual” (2007: 354). La autora concluye su breve reseña sobre la poesía de Prado de la siguiente forma:

Fiel a una convicción sostenida, el poeta ha querido liberar a la lírica del peso excesivo de la primera persona; y así ha extremado un postulado actuante desde el primero de sus libros, donde el protagonismo evidente del tú y el nosotros ya señalaba una voluntad de apertura al lector y la solicitud de su complicidad (2007: 354).

La poesía de Prado, pese a las sucesivas ediciones de sus poemarios y en particular de su poesía reunida en una amplia antología (*Ecuador*), no ha tenido el abordaje crítico que la misma se merece. Los datos que aporta el mercado editorial hablan de una gran cantidad de lectores, pero de una escasa o casi inexistente indagación crítica. A causa de esta ausencia o vacío nos hemos abocado a la lectura de su poesía en diversas ocasiones (ver Ruiz 2013a, 2013b, 2014, 2015, 2016).

La narrativa de Benjamín Prado ha generado algunas lecturas críticas, pero -como decíamos anteriormente- ninguna ha propuesto un abordaje sistemático ni una lectura relacional profunda. Las mismas se caracterizan por focalizar en una sola novela, desde su pertenencia a un determinado movimiento o por la temática que la misma aborda. Un caso de estas propuestas es el estudio de Raffaella Tonin (2000), quien se propone indagar en *Raro* -primera novela del autor del año 1995- las referencias vinculadas al mundo de la cultura anglosajona (música, cine, literatura), estudio que nos recuerda al propuesto por Senís Fernández en el ámbito de la poesía. Según Tonin

Para leer la novela en cuestión, por tanto, no es necesario dominar un tipo de información relacionada con el país de procedencia, los personajes de la cultura, la situación política. El “idioma” que hace falta conocer es el que se estudia en los chistes o en las frases memorables de películas, en los versos o en los fragmentos de la literatura, y en las letras de la música, todo ello de procedencia norteamericana y anglosajona: es allí donde el lector de *Raro* tiene que ir a buscar la “gramática” y el “léxico” que le sirven para entender la novela (2000: 138).

Podemos, al igual que con el artículo de Senís Fernández, indagar en la pregunta implícita de Tonin: ¿cuál es la finalidad de la incorporación de este “idioma” particular de referencias anglosajonas? Si bien varios autores lo entienden como un grito de

liberación luego de años de dictadura, también podemos pensarlo como una etapa de inicio, de primeros balbuceos narrativos donde el autor sienta algunos de los pilares que se sostendrán a lo largo de su obra. Podemos pensar este “idioma” como parte inicial de un proyecto que luego irá mutando pero que conservará el estilo poético que aquí se presenta, basado en la incorporación de referencias de diversas procedencias (Ruiz 2016c).

Similar análisis realiza Eva Navarro Martínez (2003), quien aborda “la aparición de una serie de escritores cuyas novelas presentaban una enorme impronta de la cultura audiovisual y de la música pop-rock” (2003: 1). Desde la perspectiva de la autora

La música sobrevuela los escenarios de estas obras y las envuelve. Pero lo destacado es que las referencias musicales no son sólo elementos estéticos, sino que forman parte del entramado narrativo y desempeñan un papel destacado en el conjunto de la novela, apareciendo en ellas como parte de la descripción o como trasfondo a un diálogo o a una narración (...). En este sentido las referencias musicales cumplen una función similar a la que desempeñan en el cine: sirviendo de complemento a la imagen representada. Se puede decir, en este sentido, que nos hallamos ante novelas dotadas de banda sonora (2003: 1-2).

Desde esta hipótesis la autora realiza la lectura de *Raro*, donde “la importancia que para la obra tiene la música es tal, que los cantantes y músicos nombrados en ella adquieren el *status* de personajes” (2003: 5). No sólo los músicos se convierten en personajes: la música es un personaje, se entremezcla en los diálogos, se presta para momentos de reflexión y silencio, es evocada por los sujetos, es reconocida por su estética y por el movimiento que genera a su alrededor.

Según Navarro Martínez “los escritores han elegido cuidadosamente la música más acorde al ritmo y al tono de sus novelas. La música reviste la trama, le da matices y completa la representación de todo el conjunto” (2003: 7). Junto a la autora podemos afirmar que, en las primeras novelas de Prado se establece una sintaxis musical, que lleva la narración adelante tanto como aquello narrado. De la misma forma, *Raro* puede leerse como si se tratara de un disco, ya que cada capítulo puede ser leído de manera independiente pero conservando una línea estética y algunos personajes satélites, como si fueran canciones en un álbum (Ver Ruiz 2016c).

Otra lectura sobre *Raro* de similar envergadura es la propuesta por Maarten Steenmeijer (2007) quien incluye a Benjamín Prado dentro de la Generación X, también llamada “Generación Kronen” o “Grupo Nirvana”. Dicha incorporación se debe a la “rebeldía contra la alargada sombra de los idearios y discursos del franquismo y

su concomitante abrazo de poéticas más libres, más modernas y, si se quiere, más cosmopolitas” (2007: 3). Según esta autora, las críticas establecidas a las primeras novelas de este grupo -entre ellas *Raro*- “muestran que la construcción identitaria en ellas se distingue radicalmente de la narrativa establecida y aceptada” (4), construcción que se caracteriza por “un pensamiento literario propio que se empeña en ser auténtico y que, según mi hipótesis, tiene sus propias maneras de plasmar y legitimar su autenticidad” (4). Desde esta perspectiva recurre al rock anglosajón como una estrategia de legitimación identitaria y como “uno de los campos semánticos y discursivos esenciales de la narrativa que nos ocupa aquí” (4).

La autora se detiene en la portada de *Raro*, la cual inscribe la imagen de Kurt Cobain “como mártir de toda una generación” (12). Dentro de las páginas Steenmeijer encuentra una

avalancha de presencias y referencias al mundo del rock con las que -junto con las del cine y la literatura- los personajes intentan llenar un vacío identitario y que tienen una función icónica: refuerzan la idea afirmada por el propio autor de que las diez partes que constituyen el libro pueden ser leídas como una canción (13).

Similar al planteo de Navarro Martínez, *Raro* se presenta como una novela musical que comparte rasgos con muchas otras de su contemporaneidad, motivo por el cual es incluida y etiquetada dentro de la Generación X.

Nuestro aporte crítico sobre las dos primeras novelas de Prado ha indagado en las problemáticas mencionadas, tanto la manifestación de una sintaxis musical como también en la metaficción, los nexos entre novela y poemas del autor, las problemáticas auto(r)ficcionales y los vínculos entre los personajes de *Raro* y *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (Ruiz 2013b, 2013d y 2016c).

Sobre la novela *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, De Amo-Sánchez Fortún (2010) ha realizado una lectura en clave metaficcional para “analizar las técnicas y recursos literarios” (2010: 21) que utiliza Benjamín Prado en su texto. El autor establece un recorrido teórico profundo por la categoría *metaficción* entendida como “un tipo de escritura que llama la atención sobre su forma o sobre su proceso de construcción (...), mostrando sin tapujos su naturaleza artificial y cuestionando la relación entre ficción y realidad” (21-22), a la vez también la define como “no un subgénero sino una tendencia o una función inherente a toda ficción narrativa” (22). Luego de estas definiciones se centra en el análisis de las diferentes manifestaciones metatextuales de la novela de Prado, ya que

en ella se resumen extraordinariamente todos los aspectos relacionados con la metáfora enunciativa: aquella en la que se deconstruye el propio concepto de novela (...) mediante el uso de procedimientos discursivos que arremeten constantemente contra las normas que regulan el código literario. Esta peculiaridad permite (...) *textualizar* una teoría de la novela mediante las digresiones estético-literarias que realiza el autor a lo largo de la obra (25).

El autor enumera las diferentes manifestaciones metatextuales que aparecen en *Donde crees que vas y quién te crees que eres*: novela de la novela, polifonía y desintegración de la unidad del texto, revisión crítica del lenguaje referencial, metalepsis, espacio y tiempo simultáneos, el libro y sus paratextos como objetos de análisis, intertextualidad irónica y autorreflexiva. Mediante estos recursos Prado propone

revisar a fondo los presupuestos clásicos sobre los que se construye la narrativa juvenil, ya que esta novela promueve una manera de activar los componentes de la competencia literaria y del intertexto lector diferente a como lo hace la práctica tradicional (32).

Estos aportes resultan sumamente interesantes pues permiten ser trasladados a novelas vecinas del autor, aquellas que también cuentan con mecanismos metaficcionales y que habilitan la construcción de un diálogo entre ellas.

Encontramos diversas lecturas sobre *Alguien se acerca*, novela de Prado del año 1998 en la cual se problematiza tanto la figura del doble a nivel de la anécdota como la instancia de metalepsis a nivel discursivo.

Franklin García Sánchez (2012) plantea cómo en esta novela se reactivan

con notables originalidad y riqueza temas esenciales de la historia de la ficción, particularmente vivos en nuestra época, como el desdoblamiento de la identidad, las fronteras porosas entre sueño y vigilia y (...) entre realidad ficticia y fenomenológica (2012: 285).

Sobre esta novela el crítico plantea que se “despliega una disposición clásica que (...) se funde armoniosamente con un estilo visualista de tendencia cinemática” (285) para problematizar las instancias metaficcionales, caracterizadas como “uso del pirandellismo en el tratamiento de la problemática ficción/realidad” (288). Para este autor, la cuarta novela de Benjamín Prado

se caracteriza por crear una trama en el nivel de la enunciación, con el establecimiento de fronteras entre realidad y ficción o, más específicamente, entre “autor” y entes ficticios; fronteras porosas donde se llevan a cabo travesías ontológicas. Sea como fuere, este orden de pirandellismo abre las puertas a la forma más original de fantástico, la única, por cierto, que se desempeña en la forma misma, la cual es perturbada, subvertida por (...) una trama, una historia: es, pues, el fantástico de la enunciación (289).

Desde nuestra perspectiva, pensamos en términos de *metalepsis de autor* o de *metalepsis del personaje* (Genette) y no en términos de “pirandellismo” como anuncia García Sánchez, puesto que las nociones genettianas permiten vincular estos planteos con el campo teórico de la metaficción y no sólo con la praxis literaria. Estas *metalepsis* son instancias de irrupción, donde el personaje o el autor atraviesan su propio mundo e ingresa en el del otro, generando un impacto en la lectura.

Otro abordaje sobre *Alguien se acerca* es realizado por Jezabel Koch (2014), quien realiza una lectura sobre la identidad, la dualidad y la alteridad en el nivel de la trama, desde el desdoblamiento del personaje principal Unai y su conversión en Andrés. Su planteo central radica en estos tres conceptos, a través de los cuales propone entender cómo “la identidad se despliega en el juego que supone la transitoriedad y la representación” (2014: 948) a través de la otredad que “permite delimitar la propia identidad por medio de una operación de contraste: somos lo que no son los otros, en tanto que los otros no son como nosotros (Todorov)” (948) y gracias a la alteridad, aquella que en la novela “opera como punto constitutivo de la misma, no en términos oximorónicos sino inmanentes” (948). Desde esta tríada pensará la constitución identitaria desde los objetos que rodean al personaje, la literatura que lee, el viaje que realiza: todas instancias diegéticas en las cuales la identidad “se revela compuesta por una base dual, permitiendo que ser suponga ser otro y uno mismo, un ser doble, atravesado por la alteridad” (957). El análisis de Koch se realiza al nivel de la anécdota, desde una mirada a los personajes: proponemos en trabajos futuros pensar el impacto de la construcción de dichos personajes vinculados a las instancias metalépticas, que son las que ponen de manifiesto el carácter de artificio de ambos personajes -no sólo de Andrés-.

La última lectura encontrada sobre *Alguien se acerca* es la propuesta por Raúl Illescas (2013), quien aborda los vínculos entre la novela y el cine, como asimismo entre la novela y el género policial negro. El crítico considera a la novela

un texto fundamental que supone un punto de partida, porque en primer lugar, puede leerse como un abandono lento pero preciso de las características que identificaron a la *Generación X*. En segundo lugar, permite entrever otras formas de experimentación que exhiben una búsqueda personal del autor madrileño. (...) nuestro análisis consiste en desvelar de qué modo se inscribe el policial negro en este texto. Es decir, cómo Prado propone una reescritura del género (2013: 69).

Este “texto bisagra” propone “una reflexión sobre la precariedad de la vida” (69) desde las referencias al cine noir y las novelas baratas, mediante un proceso inverso de transposición: “si la relación transpositiva tradicional supone el pasaje de la literatura al cine, Prado invierte el orden -o lo continúa- y a partir del film de Tay Garnet [*El cartero llama dos veces*] ensaya una reescritura” (76). A la vez, propone pensar el proceso de disociación Unai/Andrés como un proceso esquizofrénico; lectura que brinda otra posibilidad a la propuesta por Koch.

Eva Navarro Martínez (2002) se aboca a *No sólo el fuego*, novela del año 1999 en la cual aparecen nuevos elementos que transforman su prosa y lo distancian de la Generación X, movimiento al cual se vinculó la escritura de nuestro autor, ya que

los personajes en los que se centraba eran principalmente jóvenes que se movían dentro del mundo de la música rock, los amigos y, en muchas ocasiones, dentro de un núcleo familiar más o menos conflictivo, y quienes además, no se entendían muy bien con el resto de la sociedad (especialmente con generaciones mayores). También sus anteriores obras están plagadas de elementos extraídos de la realidad y la cultura cotidianas como: marcas publicitarias, títulos de películas, etc. y la sintaxis que usa (como sucede también con Ray Loriga) se basa en frases cortas, que incluso a veces parecen versos (2000: sn).

En cambio, en *No sólo el fuego*, “se aprecian cambios sustanciales en su técnica narrativa, así como en algunos de los temas y recursos estilísticos que utilizaba frecuentemente en las anteriores” (2002: sn). Navarro Martínez vincula de manera interesante la actitud del escritor según el género que aborde: “Su prosa, aunque sigue manteniendo ese mismo tono personal que nos recuerda siempre su faceta de poeta, da un giro en cuanto a algunos aspectos que antes eran ejes fundamentales” (2002: sn).

Esta novela representa para la autora el pasaje de salida de Prado de la Generación X, pensamiento que planteaba Illescas para *Alguien se acerca*, novela del año anterior. No obstante estar de acuerdo con el viraje que presentan estas novelas frente a las anteriores de la producción pradeana, ponemos en discusión la pertenencia del

escritor a una generación de la cual él mismo no se hace cargo. En una entrevista realizada en 2017, frente a la pregunta sobre su inclusión en este movimiento el madrileño decretó: “Me encantaría no estar en ningún lugar, estar en una república independiente (...) situarte te hace renunciar al otro lugar. Si tú ocupas un hueco el otro hueco queda vacío. Por eso yo prefiero ser un desertor de todos los ejércitos”⁴⁸.

Navarro Martínez abordará en su artículo

el tema de la huida: una de las claves de la obra de Prado. Aunque era una constante en las anteriores obras, se presenta ahora con una variante: si los personajes de las obras anteriores huían de su situación presente y, especialmente, de su pasado, los de *No sólo el fuego* van en busca de él, haciendo de su memoria el sitio por excelencia donde desconectar de la vida que tienen y del mundo que los rodea (2002: sn)

Eva Navarro Martínez es la única crítica que pretende establecer una lectura en términos de sistema, ya que desde la cuarta novela se permite volver a la primera para indagar qué procesos interfirieron entre ellas, qué construcciones tuvieron lugar, qué cambios y qué permanencias se sucedieron.

Sobre la novela *La nieve está vacía* (2000) y el volumen de relatos *Jamás saldré vivo de este mundo* (2003) no se han encontrado abordajes críticos para recuperar. Por el contrario, *Mala gente que camina* (2006) ha sido abordada en reiteradas ocasiones, lo cual le ha valido a nuestro autor un reconocimiento y una legitimación tanto en la escena literaria como en el territorio del compromiso, ya que su novela trabaja sobre la recuperación del pasado español, puntualmente sobre los niños apropiados del franquismo. No obstante, todos los abordajes realizados han sido de alguna manera “utilitarios” al análisis de la temática que la novela plantea. Es decir, ninguna lectura crítica ha propuesto establecer los vínculos -existentes y poderosos- entre esta novela y las anteriores, o entre ésta y las subsiguientes, como asimismo casi ninguna se ha detenido a analizar los procedimientos internos que construyen esta ficción.

Mala gente que camina forma parte del corpus de cuatro tesis, tres doctorales y una de magíster (publicadas hasta la fecha). La estructura de las mismas es muy similar: consiste en el agrupamiento de tres o más novelas de distintos autores que tocan la temática de la recuperación del pasado histórico. Javier Cercas, Almudena Grandes, Benjamín Prado e Isaac Rosa parecen ser los pilares de estos modos de lectura temáticos, puesto que sus nombres de autor (con variaciones en la selección de novelas) se repiten en todas las tesis. La modalidad que predomina en ellas, si bien

⁴⁸ Ver Ruiz 2017

permite la focalización en un tema de investigación particular, nos priva de la mirada atenta sobre la producción previa y posterior de cada uno de esos autores.

La Tesis Doctoral de Jordan Tronsgard (2009) en su capítulo II se ocupa de *Mala gente* problematizando la ironía y la metaficción, al tratarlos como elementos ambivalentes para narrar la recuperación de la memoria. Esta lectura, si bien resulta interesante, no ahonda en otros procedimientos de la novela, su análisis se queda en una “tipologización” de elementos irónicos y metaficcionales. Ante esta tipología de procedimientos sería relevante preguntar cómo impactan los mismos en la construcción de la novela y cómo se proyectan y resignifican en las novelas previas y posteriores.

La tesis de Gerda Telgenhof (2013) plantea, como su título lo indica, “La relación entre ficción y realidad en la novela española sobre la guerra civil y la posguerra del siglo XXI”. Su análisis transcurre en el nivel de la anécdota, y desde allí establece una dura crítica a *Mala gente* en las citas recuperadas de Santamaría Colmenero:

El libro de Prado se puede considerar como un éxito comercial más que literario. Su mensaje es demasiado evidente y su protagonista se empeña tanto en transmitir lo que él considera la «verdad» sobre el régimen franquista que pierde credibilidad (2013: 30).

Telgenhof no lee la novela como una obra de ficción sino como parte de un discurso historiográfico: en esta lectura la autora parece olvidar que en el pacto ficcional los personajes no tienen por qué tener algún tipo de credibilidad. De esta manera, todos los elementos metadiscursivos y los recursos poéticos que abundan en la novela no son tenidos en cuenta en el análisis.

La tesis de Manuel Pinto Barragán (2008), antes de focalizarse en *Mala gente...*, establece un breve recorrido por la obra de Prado; instancia novedosa ya que es la primera tesis que se focaliza en una sola obra de un solo autor. Revisa la categoría metaficción y propone una indagación teórica de la misma, a la vez que analiza la construcción de los personajes. No obstante la recuperación teórica, el autor produce sentencias apresuradas que llevan a confusiones: “Parte de los relatos que aparecen en la novela atribuidos a Juan Urbano son relatos autobiográficos del autor” (61). Una afirmación de este tipo merecería un desarrollo teórico o una lectura crítica que demuestre cómo y desde qué marco teórico el autor ha arribado a dicha conclusión.

La tesis de Elina Liikanen (2015) distingue tres modos de representación del pasado en la narrativa española de la memoria: el modo vivencial (donde el lector se transporta al pasado junto a los protagonistas); el modo reconstructivo (donde el narrador en el presente investiga el pasado) y el modo contestatario (novelas

autorreferenciales y rupturistas). Liikanen ubica a *Mala gente* en el modo reconstructivo, y desde allí realiza un profundo análisis acerca de la metaficción, la ilusión de referencialidad y la función de los personajes, entre otros tópicos. En su discurso trae a Sara Santamaría Colmenero, quien en su tesis doctoral afirmaba que los personajes de *Mala gente* “tienden a ser meros representantes de una actitud política o una clase social, o bien sirven de vehículo para introducir en el relato algún tema concreto o un elemento humorístico” (Liikanen 2015: 172). La tesis de Liikanen profundiza más que las anteriormente mencionadas en la novela *Mala gente*, pero su análisis sigue siendo intrínseco a la novela; no se pretende echar luz sobre los vínculos y relaciones que establece *Mala gente...* con el resto del sistema pradeano.

Luz Celestina Souto focaliza en las narrativas sobre la apropiación de niños en España y Argentina. En sus artículos (2011, 2012, 2014) establece análisis comparativos entre textos que abordan estas problemáticas, a la vez que ingresa en su análisis el discurso de la historia.

Puntualmente en el 2014 Souto recupera a Santamaría Colmenero para mencionar cómo el desajuste entre las diferentes voces de los personajes de *Mala gente...* “deja en evidencia el intento por imponer una versión de la historia (la de las víctimas) que se contraponga a la hegemonía que tuvieron los discursos franquistas” (Souto 2014: 85). Continúa:

El autor pretende dar cabida a otras versiones del pasado, pero sólo ofrece una como verdadera. Esas voces sirven, de forma efectista, como contrapunto para fortalecer los argumentos del narrador, pero no dan lugar a una auténtica polifonía, sino que son deslegitimadas en el relato al ser atribuidas al ocultamiento de información y al engaño perpetrado por la dictadura” (Santamaría 2012: 59) (2014: 85)

Soldevila y Lluch Prats (2006) analizan en *Mala gente* la “responsabilidad social” del escritor y afirman

No se le puede reprochar al autor que construyera, paralelamente a una ficción imaginativa, un alegato contra la dictadura y sus héroes militares e intelectuales y contra la política del olvido sobre la que ha ido transcurriendo nuestra historia democrática hasta la fecha. Prado quiso que su narrador sufriera el gran cambio que supone cambiar una sola letra, de cinismo a civismo, y consideramos que su obra no está llena de ira sino de ganas de saber la verdad, de ‘contar’ la verdad (43).

Los autores separan la ficción imaginativa del entramado histórico; distinción que no todos los críticos a los que hemos referido han podido establecer. “Nobody is perfect,

como dijo el otro, y esta novela roza esa perfección rara en estos tiempos de desinterés general por la literatura responsable” (43).

Mariela Sánchez (2012) realiza un lúcido análisis sobre las escenas Madre-hijo y sus charlas sobre el pasado de posguerra español, de las cuales se extrae una matriz que permite afirmar que, en la novela, se invierte la escena de formación: es el hijo que no vivió la posguerra el que enseña a la madre, testigo viviente pero que carece de datos históricos concretos.

Jennifer Hourdiard (2012) aborda, mediante un análisis exhaustivo, las formas de metaficción en *Mala gente*, lectura sumamente productiva, porque todos los artículos recuperados con anterioridad mencionaban el estatuto metaficcional pero sin profundizar en él. Hourdiard afirma, al inicio del texto, que ésta “...es una novela sobre literatura y construida a base de literatura” (165); “El eje central de la diégesis de *Mala gente que camina* es la escritura de un texto metatextual” (165). Con estas afirmaciones, se deja de lado el compromiso político o la recuperación del pasado para hablar exclusivamente de los procedimientos de la novela: gesto novedoso que tampoco se ha visto, puesto que todos los artículos abordan, de una u otra forma, el nivel de la anécdota. En este caso, Hourdiard sólo recupera la anécdota para pensar el libro como una forma de complicidad: “Es como si el libro fuera un puente, un vínculo entre autor y lector; aunque estén separados, la frontera es permeable. Esto permite la comunicación y el nacimiento de una forma de complicidad” (168).

Las subsiguientes novelas *Operación Gladio* (2011) y *Ajuste de cuentas* (2013), que cuentan como protagonista al héroe de la saga Juan Urbano, tampoco han sido abordadas por estudios críticos: si bien han tenido mayor visibilidad en el mercado editorial (con entrevistas, presentaciones y conferencias) y un nivel de ventas mayor a las primeras publicaciones de Prado, no han adquirido el interés de la crítica. Así también sucede con el volumen de cuentos *¿Qué escondes en la mano?* (2013), el cual es una especie de continuación de *Ajuste de cuentas*, ya que se trata de los cuentos que Juan Urbano comienza a escribir en la novela y no puede terminar por estar frente a un “bloqueo” de escritor; ambos libros son parte del mismo juego metatextual que el autor propone a sus lectores.

Los volúmenes de aforismos (*Pura lógica* de 2012, *Doble fondo* de 2013 y *Más que palabras* de 2015) nacen gracias a un interés académico: el autor Julio César Galán en el año 2012 se aboca a la tarea de rescatar, en toda la obra de Prado, aquellos “relámpagos del pensamiento”, aquellos aforismos escondidos en la escritura. Sin

distinción de géneros⁴⁹ *Pura lógica* se convierte en un auténtico libro de aforismos, el cual tiene como origen “la necesidad de explicarse los hechos propios y ajenos, sus causas, sus efectos y las circunstancias que los rodean” (César Galán 2012: 126). De esta forma “el poeta madrileño, como sus antecesores aforísticos, se convierte por derecho propio en analista de lo invisible y de lo visible” (126).

Según el autor los aforismos muestran de alguna forma la cara del escritor, ya que en ellos “se toma una posición y en algunos casos (...) se establece un juicio, sobre todo en aquellos que atesoran una dimensión ética” (127). Esa toma de posición en Benjamín Prado se ve marcada por la percepción, precisión y claridad (128) con la cual el escritor elabora sus “cohetes reflexivos” (128). Una explicación frente al problema de los géneros de los cuales César Galán extrae los aforismos se manifiesta en la siguiente cita:

Muchos de estos aforismos poseen un fuerte carácter lírico, rasgo que es sustancial al propio género. La razón estriba en que gran parte de los mismos se extrajeron de sus novelas, que están salpimentadas de poesía, de sus poemarios, que nos ofrecen un gran número de textos cuyo armazón se sustenta a través de ese pequeño género (134).

Luego de esta aclaración distinguirá aquellos aforismos que se inclinan a lo narrativo de los que se caracterizan por su poeticidad, porque como ha dicho el propio Prado “Me gusta intentar que mi poesía tenga algo de narrativo y mis novelas tengan algo de poesía. Contar y sugerir, esos son los verbos más importantes cuando uno se pone a escribir” (Prado 2012: 134).

Los ensayos de Prado tampoco han tenido un abordaje crítico. Nos hemos abocado a la tarea de suplir este vacío en un artículo sobre *Siete maneras de decir manzana* (Ruiz 2016).

Asimismo, los textos híbridos y de difícil catalogación de su obra tampoco han sido atendidos, como su volumen *A la sombra del Ángel. Trece años con Rafael Alberti* (Ruiz 2016b) y sus libros *Romper una canción* e *Incluso la verdad*: mezclas de biografías, autobiografías, anecdotarios, memorias y demás. Estos últimos, si bien han sido éxitos de ventas y han atraído a muchos lectores -por tratarse de autopoéticas en las que se narra el proceso de creación de los discos de Joaquín Sabina *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo*- no han tenido un análisis de parte de la crítica.

⁴⁹ Exceptuando la poesía, ya que Prado afirma en la nota autopoética de *Pura lógica* que los aforismos no deben ser retirados de los poemas, puesto que pierden su sentido global al estar separados de su contexto de origen.

Ante la denuncia del vacío crítico sobre esta obra es desde donde parte nuestro proyecto de investigación iniciado en el año 2013, el cual pretendía poner luz sobre las palabras de uno de los escritores más polifacéticos y con mayor producción de la España contemporánea.

Capítulo V

Las puestas en escena

En lo que va de este nuevo milenio, el autor como instancia productora de sentido no ha dejado de latir de este lado del mundo; todas las líneas de investigación actuales tocan dicha problemática, o de manera tangencial o apuntando al centro. La pregunta implícita pareciera ser: ¿qué hacemos con ese sujeto indefinido que vuelve a dibujarse en las páginas y a erigirse en el medio social, que levanta de a poco la voz y nos muestra con orgullo el reducto de su subjetividad?

Esta reaparición en escena, en las ficciones y en escenarios alternativos nos lleva a preguntarnos no sólo por la identidad de ese sujeto incómodo que parece afincarse cada vez más, sino por las acciones que realiza el mismo: contar la propia vida -o inventársela-, ensayar una lectura, escribir un poema, redactar un diario, dar testimonio, opinar, conjeturar sobre el quehacer literario, entre otras. Nos preguntamos, junto a Alberto Giordano, “¿qué hacen consigo mismo los escritores a través del registro de su privacidad y que hace con ellos, en qué los transforma secretamente, la escritura de lo íntimo?”⁵⁰

Leonor Arfuch permite plantear una posible respuesta a la pregunta de Giordano, ya que en el año 2002 recupera el concepto de *espacio biográfico* de Philippe Lejeune, entendido como un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar la presencia del yo-autor, “causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida” (Del Prado et al 220). A partir de esta recuperación, propone ampliar las perspectivas de esta categoría en crecimiento y ponerlas a funcionar en nuevos espacios de indagación.

La somera definición de Lejeune de un espacio biográfico como reservorio de las formas diversas en que las vidas humanas se narran y circulan, si bien sugerente, no alcanza a delinear un campo conceptual (...) El espacio biográfico así entendido –

⁵⁰ Pregunta establecida en el Programa del Seminario “Literatura y vida. Autofiguración y experiencia en las escrituras del yo”, dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, en el marco del Doctorado en Humanidades, mención Letras (2016).

confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa- supone un interesante campo de indagación (2002: 49).

Arfuch pasa de un concepto (espacio biográfico) a un campo conceptual, lo cual le permite una libertad de análisis y un marco metodológico sumamente interesante. Dentro de ese marco, elabora una suerte de listado sobre las formas que pueden encontrar estos reservorios textuales:

¿Cómo se compone hoy el espacio biográfico? Un primer relevamiento no exhaustivo en formas de auge –canónicas, innovadoras, nuevas- podría incluir: biografías autorizadas o no, autobiografías, memorias, historias de vida, diarios íntimos –y mejor aún, secretos-, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográfico (...) entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas (...) (Arfuch 2002: 51).

Este listado que Arfuch propone contiene al menos doce de las formas que los textos que abordaremos en este capítulo manifiestan, entre otros que no están recuperados por la autora. Entre las formas omitidas se encuentran las autopoéticas, aquellas manifestaciones, explicaciones o conjeturas que un autor realiza sobre la creación, la propia obra o la literatura en general. Esta noción, que se puede pensar como tipología textual (Casas), como género (Badía Fumaz), como práctica (Zonana), como gesto (Lucifora) o como puesta en escena (Ruiz) permite realizar un amplio abordaje frente a textos de Benjamín Prado como *Siete maneras de decir manzana* (2000), *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti* (2002), *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* (2004), *Romper una canción* (2009), *Pura lógica* (2012), *Doble fondo* (2014), *Más que palabras* (2015), *Incluso la verdad* (2017) y *Acuerdo verbal* (2018).

Otra de las autoras que vuelve sobre la noción de espacio biográfico de Lejeune es María Clara Lucifora, quien -recordamos- a partir de este constructo teórico propone crear lo que denomina *espacio autopoético*; el cual se delimita

a partir de la presencia de huellas o índices que configuran tanto la poética que el autor pretende seguir (una especie de 'credo' poético), como su figura de autor, conformada por diversas piezas. Estas señales, lejos de conformar una estructura cerrada y homogénea (...) se encuentran en constante construcción, en un proceso sumamente dinámico y, en cierto modo, inasible en su totalidad (Lucifora 2015: 14).

Este nuevo espacio es entendido como una zona de fronteras permeables y porosas donde limitan y confluyen la vida, las opiniones, las conjeturas, la literatura: “proponemos postular la existencia de un espacio autopoético, que nos otorga un marco metodológico más flexible y factible de ser aplicado a las múltiples formas y circunstancias en las que el gesto autopoético tiene lugar” (2015: 14).

Las puestas en escena autopoéticas en la obra de Benjamín Prado pueden ser incorporadas bajo ese nuevo marco, ya que dentro del mismo confluyen ensayos, crónicas biográficas, memorias, biografías y autobiografías fragmentadas, aforismos, poemas, prólogos, entre otros: todas manifestaciones que ponen el foco en las opiniones, aclaraciones, explicaciones, declaraciones del autor.

Para caracterizar el espacio autopoético la marplatense construye cuatro índices autorreferenciales: 1) índices temáticos (referidos al hecho artístico); 2) índices de sujeto (imagen de autor, lector en el texto); 3) índices genealógicos (diacronía, tradición) y 4) índices del campo (sincronía, polémicas y demás) (2015: 15). Recordemos también que lo que establece como “índices” se pone en estrecha vinculación con los planteos de Badía Fumaz, ya que lo que Lucifora llama *índices de sujeto* será el *yo poético* en Badía Fumaz, los *índices temáticos* serán *definición y función de la poesía*, los *índices del campo literario* serán *ética y estética* y los *índices genealógicos* serán el *yo creador cara a cara con la tradición* (Badía Fumaz 2011).

El recorrido que establecemos a continuación tendrá en cuenta estos planteos pero no en el orden ni de la forma propuesta por las autoras, ya que una crítica que podemos establecer desde nuestra perspectiva es que todos los índices mencionados colaboran en la construcción de diversas imágenes de autor, no sólo aquellos denominados “de sujeto” o “yo poético”. Todos los elementos que se manifiestan en las autopoéticas son susceptibles de elaborar y erigir no una, sino múltiples imágenes, las cuales puestas en perspectiva nos brindarán un caleidoscopio que permitirá dibujar la(s) postura(s) autorial(es).

Entendemos a las autopoéticas como un modo de puesta en escena del autor; puesta en escena que se realiza tanto desde la narración de las vidas y su vinculación con la literatura como desde la descripción, explicación y/o teorización sobre el objeto literario. Asimismo, estos procedimientos autopoéticos permiten visualizar la construcción del proyecto autorial tanto en sus etapas (emergencia, reconocimiento, consagración y canonización) como en el sujeto que las constituye.

V. 1. El aprendiz

Los inicios a la sombra del maestro

*Rafael es una de las personas que mejor me ha tratado en la vida*⁵¹



Rafael Alberti, Benjamín Prado y Gabriel García Márquez

⁵¹ Prado, Benjamín (2013). "Lo que puede decir un gran poema no lo puede decir mejor ninguna otra creación literaria", por Daniel Heredia. *¡A los libros!*, 14-11-2013. Edición online <http://aloslibros.com/benjamin-prado-lo-que-puede-decir-un-gran-poema-no-lo-puede-decir-mejor-ninguna-otra-creacion-literaria/> consultada el 20-2-2018

La relación de amistad forjada entre Rafael Alberti (1902-1999) y Benjamín Prado (1961) es el eje de dos libros: el primero, *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti* (2002) es una autopoética que mezcla la biografía del poeta del '27 y la autobiografía del poeta joven (un recorte de los 13 años que compartieron), las memorias de uno y de otro, los relatos de viajes compartidos, el homenaje al maestro, la construcción de un retrato, el testimonio como defensa jurídica, un amplio anecdotario, entre otras formas genéricas. El segundo, *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* (2004) es un poemario que contiene algunos versos publicados en diversos medios y otros inéditos; todos ellos están elaborados con una fuerte carga emotiva y personal, que hacen que en su lectura no puedan dejar de ponerse en escena las vidas de aquellos que los protagonizan.

A partir de la lectura de estos textos intentaremos, en un ejercicio de ida y vuelta, indagar en la autopoética las claves de la conformación de los poemas y, a la inversa, leeremos en los poemas las manifestaciones ineludibles de la vida enredándose en la literatura. Si bien este análisis remite a una correspondencia directa entre autopoética y obra lo creemos necesario porque, indagados como espejos o continuaciones, estos volúmenes desentrañan sentidos que, una vez descubiertos, no pueden ser ignorados. Serán estos sentidos, los extraídos por una lectura más de tipo “instrumentista⁵²” de la autopoética, los que permitirán delinear distintas imágenes de autor (en este caso, de autores en plural). También en esta lectura encontraremos el principio de un proyecto autorial, con la imagen de aprendiz en consonancia con la primera etapa o momento de la carrera literaria de un autor: la emergencia (Zapata 2011).

A la sombra del ángel. Trece años con Alberti inicia de la siguiente manera:

Éste es un libro sobre mí que trata de Rafael Alberti; es la historia íntima de un hombre legendario visto muy de cerca y durante mucho tiempo, pero siempre desde mis ojos; y no es, de ninguna manera, ni una biografía del autor de *Sobre los ángeles* ni, en un sentido estricto, unas memorias mías, sino una mezcla de las dos cosas, un texto

⁵² Este tipo de análisis es avalado por Walter Mignolo, quien proponía ejercer una lectura del texto desde el *metatexto* (o poética de autor o autopoética); también por Rubio Montaner, quien proponía incorporar las *poéticas de autor* al estudio general de los procesos literarios y por Arturo Casas, quien proponía las lecturas de autopoéticas y obras en el plano “texto/texto”. Este tipo de lectura es criticada por Lucifora, quien considera necesario “superar la consideración instrumental de estos textos y estudiarlos como un corpus que otorga indicadores no sólo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, al contexto de producción, al lector diseñado, entre otras cuestiones” (2015: 6). Desde nuestra perspectiva realizaremos la lectura “instrumental” pero como base para la recuperación de imágenes de autor.

anfibio en el que contaré, como quien explica a otra persona algunas fotografías de su álbum familiar, ciertas escenas –las que más me apetece recordar en este momento- de una amistad basada en el desequilibrio pero que duró trece años y estuvo llena de magia, de aventuras divertidas y de momentos intensos; aunque por desgracia, tuvo un final oscuro e infeliz (Prado 2002: 11).

Este primer párrafo, breve pero contundente, determina el contenido del libro (“contaré ciertas escenas de una amistad”), su género (ni biografía de Alberti ni memorias de Prado, sino ambas), su forma (“texto anfibio”), sus elecciones (“ciertas escenas que más me apetece recordar en este momento”) y el principio, el medio y el fin de la relación de amistad con Rafael Alberti (amistad llena de magia, aventuras y momentos y final oscuro e infeliz).

Lo primero a destacar es el término que Prado utiliza para denominar aquello que contará: las *escenas* -nuestro concepto seleccionado para indagar en la construcción de las figuras autoriales- funcionan como unidades narrativas altamente operativas. Las mismas, al estar dotadas de una coherencia interna y una cronología propia, permiten al narrador contar su historia con flashbacks, comenzando en el momento en que la amistad termina para volver al pasado y saltar al presente continuamente.

Las escenas que narrará nuestro autor son aquellas que -además de ser las que más desea contar- elaboran un retrato íntimo y particular de Rafael Alberti, retrato construido por un abanico de imágenes que delinean su postura en la escena poética española del pasado y del presente. A la vez, ese abanico permite delinear algunas imágenes de aquel que nos narra, aquel que cuenta desde su voz propia cómo fueron los trece años *a la sombra* del maestro, en calidad de aprendiz de poeta.

Lo segundo a tener en cuenta es que, con mucha claridad, Benjamín Prado separa su texto del terreno de la biografía de Alberti y de su autobiografía, para pensarlo como “memorias mías”. Esta distinción no es casual, sino que se debe a una elección cuidadosa que nuestro autor ha realizado para rotular su texto de una determinada manera. La autobiografía, según la tradicional definición de Lejeune, debe consistir en la narración retrospectiva de toda la vida y no sólo en un fragmento (como aclara Prado, que narrará sólo los trece años de amistad). Este libro no es una indagación personal, sino una mirada hacia el otro que construye a la vez la propia mirada. Según Lejeune, la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1980: 48). *A la sombra del ángel* no puede ajustarse completamente en este género: es una autobiografía, pero sólo en parte; es una

biografía, pero sólo en parte; son memorias, pero sólo en parte. Hay múltiples formas instauradas en el espacio biográfico que se manifiestan en el presente texto:

De ese hombre generoso es del que va a tratar, preferentemente, este libro (12).

Este libro: un humilde homenaje (...) a un poeta fundamental, un hombre admirable, y sobre todo, a un amigo (14).

Este libro es una celebración de Rafael Alberti, no un ajuste de cuentas con nada ni con nadie (15).

Mi intención no es, ya lo he dicho, escribir una biografía de Rafael Alberti, ni tampoco ofrecer un inventario exhaustivo de los años que pasé junto a él, sino contar ciertos episodios de una parte de su historia, ocurrida entre 1981 y finales de 1993... (15).

Esos “ciertos episodios” son puestos en escena mediante la escritura autopoética de un volumen que, además de narrar las vidas, explica una y otra vez los fundamentos por los cuales está escrito. Esta necesidad metatextual se hace presente en todo el texto: comienza tímidamente pero luego se ramifica en el intento de explicarnos a los lectores los motivos de su escritura. Esta autopoética que vuelve sobre sí misma relata no sólo la caída *de la luz a las tinieblas* de Rafael Alberti sino el pasaje de la luz a la oscuridad de las propias palabras del ensayista, ya que va de la alegría a los confines de la amargura, de las andanzas a la quietud, de la amistad al olvido.

A la sombra del ángel opera –como afirmábamos anteriormente– en la construcción de una suerte de retrato de Rafael Alberti, del “maestro” (16), “aquel hombre al que quise y aún respeto como a un padre ideal” (16), quien “fue y es, en lo que a mí respecta, un personaje central de mi propia historia” (21). Este retrato se elabora por medio de descripciones tanto físicas como comportamentales: los adjetivos y epítetos con los cuales Prado va dibujando la figura de Alberti abundan y desbordan del texto; por ejemplo, en una sola página se lo define como generoso, nada egoísta, desprendido, no era mezquino ni avaro, espléndido, desinteresado, cobarde, respetuoso, agradecido, vanidoso (28).

La imagen que Prado busca retratar desmiente la mirada general que se ha difundido en una cierta época del poeta gaditano: “No era en absoluto el hombre arrogante del que hablan algunas personas sino todo lo contrario, un ser vanidoso pero inseguro, tímido y eternamente preocupado por la posibilidad de ofender a alguien” (36).

A la vez, la imagen que Prado dibuja de Alberti proviene de la intimidad que ambos compartieron, intimidad que dota a la mirada del aprendiz de una cierta legitimidad, la cual le permite afirmar sentencias como “...era en algunas ocasiones un poco homófobo” (58) o “en ciertas ocasiones era muy celoso” (71). Esas sentencias vienen

acompañadas de la narración de escenas completas que retratan al poeta y lo convierten en un personaje determinado, aquel que es visto por los ojos de Prado.

Las descripciones físicas son una constante: aquel sujeto que circula en el imaginario colectivo cuando decimos el nombre *Rafael Alberti* contiene, necesariamente, los rasgos y características que Prado nos brinda desde sus palabras.

Alberti tan exultante, con su apostólica melena blanca, su vaso de alcohol en la mano, su camisa un poco hippie y sus pantalones de campana, el gesto algo prepotente y el dedo índice levantado en el aire como si amonestara a sus interlocutores (82).

La imagen física de Alberti, aquella que circula en fotos y en el imaginario poético de todos los lectores de poesía, es la que Prado describe: la del poeta que lleva sus ochenta años auestas con una actitud sólida e interpelante. Esa pose de Alberti es, en parte, producto de una mano femenina, la de Beatriz Amposta, su amante argentina-romana que compartió muchos años junto al poeta y que fue

la mujer que, como el poeta siempre recordaba, cambió su vida y hasta construyó su imagen más perdurable (...) Lo de la imagen lo menciono porque el propio Rafael siempre recordaba que había sido Beatriz la que le hizo adelgazar, la que le sugirió que se dejara crecer su impactante melena blanca, quien le compró sus primeros tejanos acampanados y sus primeras camisas «estentóreas» como las llama él... (116).

Para describir a su amigo y brindar una imagen certera, Prado recurre -como anteriormente mencionábamos- a la narración de escenas. Focalizamos en dos de ellas, las cuales dan cuenta no sólo de la actitud y el gesto del poeta, sino de los primeros pasos del aprendiz de poeta en la escena literaria.

La primera escena es un recuerdo que surge al mirar una fotografía, tomada

con motivo de la publicación simultánea, en la modesta editorial Maillot Amarillo, de un nuevo libro de Alberti, *Los hijos del Drago y otros poemas*, una antología de poemas y canciones de Sabina llamada *De lo cantado y sus márgenes* y mi primer libro, cuyo título surgido de Gustave Flaubert, por cierto, lo eligió Alberti durante unas pequeñas vacaciones que disfrutamos en una casa de El Escorial, él escribiendo los capítulos de *La arboleda perdida* y yo los versos de *Un caso sencillo* (42).

En dicha fotografía tomada en Granada en el año 1986

se nos ve a Javier Egea, a Luis García Montero, a Joaquín Sabina, a Rafael Alberti y a mí. Yo estoy leyendo en ese instante y, al fondo, Rafael sonríe y mira al público como buscando su aprobación, con la cara iluminada por una felicidad que me recuerda lo contento que estaba aquel día por mí, lo que le alegró aquel humilde triunfo mío. Es una historia intrascendente y, si se quiere, privada; pero también es un buen ejemplo de su bondad siempre enorme e interminable para los amigos (132).

Esa historia íntima e intrascendente suma una arista más al retrato de Alberti, el cual - en los años cercanos a su muerte- comenzó a sumar en su haber ciertas miradas de terceros que lo calificaron de egoísta, interesado y vanidoso. Prado defiende a su maestro desnudando la intimidad compartida durante los años de amistad.

La segunda escena que Prado decide narrar nos vincula directamente con su universo poético, ya que instauro un paisaje familiar que nos lleva a sus primeros poemarios y sus primeras novelas, aquellas que están atravesadas por los viajes en auto y lo que sucede fuera y dentro de él⁵³:

[viajando en auto] quien solía dormirse sin remedio cada tarde, en el camino de vuelta a casa, era él. No sé por qué, pero en esos instantes repetidos quizás cientos de veces, cuando iba conduciendo por alguna llanura o entre los árboles de un bosque, la música muy baja y Rafael al lado, dormido en el asiento del copiloto, en esos instantes era cuando más ternura me producía mi amigo, aquel hombre tan ilustre y a la vez tan cercano, tan frágil (89-90).

A estas escenas marcadas por la afectividad se suman otro tipo, aquellas humorísticas que también dan sus pincelazos en el retrato en construcción del poeta gaditano: “Siempre glotón, aprovechaba además las interminables salidas y entradas de sus cinco jóvenes sobrinos para recibir té o dulces extras” (95); [Alberti tomando una Coca Cola] “¡Qué actitud tan poco antiimperialista! ¡Si me viese mi amigo Pablo Neruda!” (100).

Luego de cada escena narrada, Prado condensa a modo de síntesis una definición de su maestro, quien

detestaba los problemas y el aburrimiento en la misma medida en que amaba los placeres, y si había una cosa que no pudiera soportar era el tedio o a los pelmas, los quisquillosos y los inapetentes (105).

⁵³ Analizaremos su universo poético en el apartado V. 5. “El poeta”.

Era una persona que sabía apreciar la belleza y disfrutar de la vida, y puedo añadir sin ningún temor a equivocarme, que las dos cosas que más le gustaban en este mundo eran la poesía y las mujeres (106).

Así era Rafael, un hombre que amaba y respetaba la poesía por encima de todas las cosas y que hacía su trabajo con una seriedad y una honestidad emocionantes, imposibles de olvidar (129).

A la sombra del ángel opera como un reservorio de anécdotas: viajes, paseos, conferencias, diálogos, intimidades; una colección de andanzas de un aprendiz de poeta que pasea con el maestro, a su sombra. Estas anécdotas, contadas a modo de escenas, son aquellas que dibujan el retrato del poeta nonagenario, las que Prado más repite en entrevistas y conferencias sobre Rafael Alberti. Aquellas escenas son las que han posicionado al joven aspirante a escritor, desde los inicios de su carrera, en un lugar de privilegio en la escena literaria: cada anécdota que Prado recupera habla de cómo era su maestro y de cómo la amistad compartida operó como puerta de acceso al mapa literario y cultural para el aprendiz. Por ejemplo, la escena del tomate podrido pegado en un dibujo de Picasso habla del desprendimiento de Alberti con los bienes materiales, pero también de su relación cercana con el artista plástico y, por añadidura, el acercamiento de Prado a obras originales del pintor (27). La escena del accidente –narrada en múltiples ocasiones a lo largo del volumen- habla del optimismo de Alberti frente a situaciones límites (15, 46, 48) pero también del miedo del joven poeta de pasar a la historia como “el tipo que mató a la poesía”⁵⁴. La escena en la que Alberti regala a Prado una corbata que pertenecía a Neruda habla de su generosidad, pero también del legado simbólico que pretende dejarle, “...me dio, con muchos preámbulos y con la solemnidad que reservaba para las grandes ocasiones, una corbata que había sido de Pablo Neruda” (29). Las escenas en que Alberti se vincula con los personajes de su generación del '27 hablan de su vanidad y sus luchas internas, de su compañerismo y de los fuertes vínculos entablados entre sus miembros, pero también de los modos de acercamiento del aprendiz hacia esas figuras consagradas y canonizadas de la escena literaria (72).

De esta forma, cada anécdota se corresponde con un intento de dibujar una nueva arista de la figura del maestro, a la vez que expone la condición del aprendiz en su etapa de emergencia y de sus primeros posicionamientos en la escena literaria.

A la vez -y aunque no sean tantas ni tan extensas- las referencias autobiográficas de Benjamín Prado también permiten rescatar otras imágenes del narrador, aquel que

⁵⁴ Anécdota narrada en vivo en su gira por Argentina y Uruguay en noviembre de 2017.

entra en escena pero para salirse del foco, para ser el pintor de un Rafael Alberti retratado en su luz y en su oscuridad.

Las imágenes de Prado más recurrentes son, lo repetimos, las del aprendiz de escritor, aquel que trabaja en silencio a la sombra del maestro, aquel que recibe de Julio Cortázar el consejo de “apilar” sus trabajos hasta que salga de abajo del ala de Alberti⁵⁵, aquel que se vincula y se relaciona con todos los escritores más relevantes del siglo XX presentándose como amigo del gaditano (12, 22). En los datos autobiográficos que nuestro autor deja escapar lo vemos siempre al margen de la foto, pero presente y firme al lado del maestro. Las situaciones autobiográficas de Prado, narradas como al pasar, hablan del gran poeta pero a la vez -y sobre todo- dicen algo de sí mismo:

Estar con él era un placer y mis estudios en la Universidad... Bueno, al diablo la filología. Las clases me agotaban y, además, mis relaciones con mi padre, antiguo motorista de la escolta de Franco, iban de mal en peor: los dos últimos cursos se había negado a pagar mi matrícula y quienes lo habían hecho habían sido mi hermana mayor y el propio Rafael... (53).

La campaña que Prado inicia –junto a algunos amigos- para que Rafael Alberti gane el premio Cervantes, la organización de ciclos de lectura y conferencias, los viajes literarios, el trabajo de corrección de *La arboleda perdida*, entre otras, son instancias en las cuales Alberti es el centro de la escena, pero Prado es el “fiel escudero” que facilita las condiciones para que esa escena sea posible. Aún puesto a la sombra, el aprendiz es una pieza fundamental en la maquinaria para que el gaditano se presente, se mueva y circule en la escena literaria: este lugar descentralizado opera como palanca de posicionamiento para el joven poeta.

Incluso en una ceremonia tan íntima y personal como es el casamiento de Prado, éste focaliza en la participación que Alberti tuvo en él

En 1989 nos casamos Teresa y yo; Rafael estuvo en nuestra boda y nos regaló un poema muy cariñoso, un soneto en el que habla de nosotros dos y de la presunta niña, llamada Lucía, que según él iba a nacer, aunque ahí el maestro falló: lo que vino al mundo, un año más tarde, fue un niño, que se llamó Benjamín... (201).

Esta puesta en el centro de la escena de Rafael Alberti es posible porque nuestro autor ha corrido el foco de su propia imagen, aquella que no obstante no desaparece y

⁵⁵ Anécdota narrada en el marco de su visita a la Argentina en noviembre de 2017.

se repite a lo largo de todo el volumen. Esta actitud puede verse explicada en la nota autopoética de *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* de la editorial Renacimiento, donde Prado aclara

He contado los principales detalles de esos trece años mágicos –junto a Rafael todo lo era- al lado de mi maestro en el libro *A la sombra del ángel (13 años con Alberti)*, de modo que no es necesario insistir con el tema: el lector interesado encontrará en esa obra un relato pormenorizado de mis aventuras con aquel hombre inteligente, divertido, intenso y generoso que fue el Rafael Alberti que yo conocí y quise como a un padre ideal. Como es lógico, *A la sombra del ángel* habla muchísimo más de Rafael que de mí (2004: 10).

No obstante ese ocultamiento de sí, en la misma nota autopoética realiza una extensa descripción del momento de encuentro con el poeta mítico, donde se pone en escena para focalizarse, por esta vez, a sí mismo:

Conocí a Rafael Alberti en 1980, una tarde de principios de verano, en un bar que estaba a doscientos metros de la casa de mis padres en Las Rozas (Madrid) (...) En aquel primer contacto le hablé a Alberti de lo que había sentido al leer sus libros y me dio la impresión de que le agradaron mis comentarios acerca de *Sermones y moradas* (...) le conté que iba a empezar la carrera de Filología española y que en noviembre me iría a vivir a Sevilla para hacer el servicio militar. Le conté también que mi padre había hablado con un coronel amigo suyo y que mi misión como soldado iba a consistir en trabajar de lunes a viernes y de diez a dos en las oficinas de la Capitanía General de Sevilla, de manera que durante los próximos catorce meses iba a tener todas las tardes libres para estudiar y leer. Además, vendría a Madrid prácticamente todos los fines de semana y cada vez que tuviera un examen. Rafael me dio su teléfono y me dijo que lo llamara en alguno de esos viajes (2004: 8-9).

Esa extensa descripción del momento de encuentro con el célebre poeta es narrada en múltiples ocasiones⁵⁶ como instancia mítica, pero en ninguna de ellas se menciona este detalle autobiográfico, esta fábula inicial del soldado lector de poesía, del miliciano estudiante de literatura.

Hay también otra forma genérica que emerge de esta autopoética, la cual tiene que ver con el discurso legal, y que junto a Beverly y Achúgar la llamaremos *testimonial*.

⁵⁶ Ver “anexo”.

...la autoridad del testimonio deriva del hecho de que el narrador es alguien que ha presenciado o experimentado en propia persona (...) los acontecimientos que narra. Lo que da forma y sentido a esos acontecimientos —es decir, lo que los hace historia— es la relación entre la secuencia temporal de los acontecimientos y la secuencia de la vida del narrador o narradores, plasmada en la estructura verbal del texto testimonial (1992: 10).

Desde esta perspectiva, Benjamín Prado es poseedor de autoridad para narrar ese *descenso del ángel*, ese cambio abrupto en la personalidad de Alberti que generó tantos debates y controversias, tanto en el ámbito privado (de su familia, sus amigos, editores y compañeros poetas) como en el público (sus lectores y admiradores): trece años a la sombra del maestro le dan a la palabra de Prado un valor que le otorga legitimidad y reconocimiento, a la vez que un lugar de privilegio dentro de la escena literaria. Decimos que hay testimonio en esta autopoética porque Prado necesitó recurrir a la escritura para decir su verdad, para dar su punto de vista, para contar su historia y volver a inscribir su nombre, borrado para siempre de la autobiografía de Alberti *La arboleda perdida*. Esta problemática aparece ya en las primeras páginas del libro, acompañada siempre de algún epíteto negativo dedicado a un sujeto que aún no se nos revela quién es.

En el comienzo de *A la sombra del ángel* nuestro autor se ve en la necesidad de aclarar que “Este libro es una celebración de Rafael Alberti, no un ajuste de cuentas con nada ni con nadie ¿Para qué perder el tiempo describiendo a las arañas de los muros, cuando puedes describir las vidrieras del palacio?” (15). Esas arañas de los muros, como tantos otros epítetos negativos, se refieren siempre a la viuda del poeta María Asunción Mateo, la también llamada *mano negra*. Un dato curioso sobre la aparición de esta mujer en el libro es que, a lo largo de más de medio volumen, se la menciona sólo a través de estos epítetos, nombres inventados, metáforas oscuras: las “aves de rapiña” (31), los “lúgubres sepultureros o envenenadoras” (103), los “emponzoñadores” (110) o “amantes del infundio” (110). Referencias de este tipo pueden encontrarse a lo largo de todo el texto, ya que nuestro autor evita nombrarla para así no darle relevancia ni entidad física a esta figura femenina que fue la responsable de poner “muros y espinas” frente un hombre “ya muy débil, cautivo en una silla de ruedas y cercado por las envidias, la histeria y el veneno” (17). Finalmente Prado cede, luego de más de medio libro de llamarla por epítetos, a ponerle nombre a esta viuda y, de esta forma, realiza el pasaje del campo del homenaje, del retrato y de las memorias de amistad al campo del testimonio legal, donde pretende imponer su vida y su verdad frente a la de María Asunción Mateo. De esta forma, su deseo se

cumplirá a medias: “espero no tener que dedicarle más tiempo a las termitas que a la madera” (200). La verdad de Prado, testigo y compañero del poeta gaditano, busca imponerse frente a la de la profesora María Asunción Mateo, casada en nupcias secretas con Rafael Alberti, la llamada “contendiente”, quien llegó “a ese nivel de cinismo al que llegan algunas personas cuando intentan negar la verdad porque la verdad los desenmascara” (17). En los años de amistad que lo unieron a Alberti, Prado trabajó codo a codo con el poeta en la compilación, corrección y edición del volumen *La arboleda perdida*, las memorias que por entrega Alberti publicaba semanalmente en el diario *El País*. Sobre esta colaboración Prado aclara que

desempeñaba un papel sin duda secundario, pero importante. Eso sí, no tan importante como luego pretendió hacer ver quien, en un intento desesperado por justificar los desmanes de otros, quiso atribuirme ciertas canalladas gemelas de las suyas. Naturalmente, ninguna de las acusaciones era cierta; pero en cualquier caso, menudo argumento a la vez falso y estúpido: como si una mancha de tinta fuese capaz de borrar otra mancha de tinta (96).

Para demostrar su verdad frente a la de la viuda Prado narra en el capítulo “Cómo se hizo *La arboleda perdida*” las tardes de trabajo con su amigo generadas por la quietud del poeta luego del accidente de auto narrado al inicio del volumen. Durante la recuperación, el poeta “tuvo tiempo de sentarse a trabajar en la última versión de *La arboleda perdida*. Me pidió que le ayudase y yo acepté encantado, lo cual tampoco tiene ningún mérito: hacerse favores es algo muy normal entre buenos camaradas” (187).

El proceso de trabajo se repetía, como un ritual, a diario:

Después del café, yo leía en voz alta un capítulo de *La arboleda perdida*, tal y como había aparecido en *El país*, deteniéndome cada vez que Alberti encontraba algo que no le gustaba o algo que quería ampliar.

También yo le hacía sugerencias a menudo y, sobre todo, llamaba su atención sobre las frecuentes repeticiones del manuscrito. Esto último era algo normal, porque Rafael había publicado semanalmente esos capítulos a lo largo de siete años y sin atenerse a un orden cronológico, sino yendo y viniendo por su memoria, de manera que el texto estaba lleno de reiteraciones y, sin embargo, mostraba algún que otro vacío (189).

En esas sugerencias de Prado es donde focaliza la viuda de Alberti para hacer notar cómo *La arboleda perdida* ha sido alterada no por ella, sino por el joven escritor; sugerencias a las que Prado responde: “Mi «manipulación» de *La arboleda perdida*

consistía, por lo tanto, en hacerle notar a mi amigo esos fallos, que serían imperdonables en un libro, y en sugerirle ciertos añadidos” (189). Asimismo, agrega

Como digo, la decisión final era suya y yo me limitaba a hacer lo que uno siempre hace cuando un amigo de confianza le pide que lea un manuscrito: dar una opinión, a ser posible constructiva y sincera. Por lo demás, ya he aclarado que esos fragmentos los escribía Alberti a mano y en una libreta, que se los daba a Teresa [Rosenvinge] para que los pasara a máquina y que ella los conserva, como tesoro personal y, ahora, también como antídoto contra los intoxicadores (195).

El trabajo en conjunto se cierra “Tras meses de trabajo duro pero apasionante, sobre todo para mí que nunca dejaba de valorar el raro privilegio de poder prestarle mi ayuda, aunque fuera modestamente, al autor de *Sobre bsángeles y Marinero en tierra*” (195). En una íntima y emotiva ceremonia Rafael Alberti, “buen escenógrafo de los momentos solemnes” (195), construye la escena final

Esa tarde, cuando llegué, a las cinco en punto, a la casa de Sor Ángela de la Cruz, lo encontré más sonriente que de costumbre (...) iba a leernos el último capítulo de *La arboleda perdida*. «Mis primeras jornadas no han podido ser más fructíferas —se puede leer en las ediciones no manipuladas de la obra—, consistiendo en la construcción de estos libros tercero y cuarto de *La arboleda perdida*, preparados minuciosamente con Benjamín, quien me ayudó a repasar todas las múltiples páginas del texto, dándoles al fin el orden definitivo». No hace falta que diga que eso también fue alterado y que mi nombre desapareció, igual que todo el párrafo siguiente dedicado a su familia (195-196).

La desaparición del nombre de Prado en una dedicatoria tan importante como la mencionada habla a las claras de una intervención que no es propia: el joven aprendiz no falsearía el gesto del poeta para borrarse a sí mismo de las páginas, como -según Prado- Alberti tampoco cometería este acto: los trece años de amistad narrados en el volumen pretenden dar cuenta de ello. Prado recupera el gesto íntimo del poeta en el cual lee a sus amigos y familia la dedicatoria del volumen, para demostrar la imposibilidad del cambio abrupto en la personalidad de Alberti y para dar cuenta de cómo la censura estuvo a cargo de una *mano negra*,

...el desproporcionado acto de gratitud de mi amigo no se dirigía a mi vanidad sino a mi corazón, que sigue ahí, sobreponiéndose al veneno de las cosas y a salvo de los miserables, y que aún hoy, cuando lo recuerdo, se me vuelven a llenar los ojos de

lágrimas, igual que aquel día, cuando Rafael nos lo leyó con su voz dulce y un poco quebrada por la emoción (196).

En la última edición de la autobiografía, tanto el nombre de Benjamín Prado como el de su ex esposa Teresa Rosenvinge, el de la sobrina del poeta Teresa Alberti y hasta el de la propia hija Aitana Alberti, han desaparecido. Esta notoria ausencia es atribuida a la viuda, quien “vino a echar veneno en su sangre y a chantajearlo de la manera más innoble” (95).

...hasta que una mano negra -que no suele ser más que el extremo visible de un corazón negro- vino a arrancar mi nombre, y el de otros amigos o familiares, de las páginas de esa obra magnífica y generosa que es la autobiografía de Rafael Alberti. Qué bajeza, pero también qué ingenuidad, como si un nombre pudiera ser borrado del libro en el que una vez estuvo escrito (28).

La importancia que inviste al nombre de Prado el hecho de estar junto al de Alberti en sus memorias es uno de los factores que movilizan la escritura de esta autopoética. Podemos pensar esta problemática desde Bourdieu, quien postulaba que

En tanto que institución, el nombre propio se desgaja del tiempo y del espacio, y en las variaciones según los lugares y los momentos: gracias a ello, garantiza a los individuos designados, más allá de todos los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la constancia nominal, la identidad en el sentido de identidad para con uno mismo, de *constantia sibi* que requiere el orden social (1994: 78).

Esa constancia nominal que Prado había adquirido en *La arboleda perdida* de repente es arrebatada por las *aves de rapiña*, quienes pretenden borrar de la vida de Alberti la estela que la vida de Benjamín había dejado; tarea insólita porque, como afirma Prado, existen “personas tan cegadas por la ambición, la necedad y el odio que debieron de creer que tachar el nombre de alguien de *La arboleda perdida* equivalía a borrarlo de la vida de su autor” (101).

Las indiscreciones comienzan luego de la muerte del maestro. La disputa campal entre Prado, Luis García Montero y otros amigos de Alberti contra su viuda se lleva a cabo en terrenos públicos: el diario y la televisión. Las vidas van poniéndose en escena.

...su viuda, que tras darse por aludida en un artículo mío y otro de Luis García Montero en los que se denunciaban las manipulaciones y censuras que habían sufrido las memorias de Alberti, declaró públicamente en un programa de televisión, que los

primeros manipuladores de *La arboleda perdida* habíamos sido nosotros, a quienes se refería despectivamente como «los viudos de su marido». Voy a intentar explicar en qué se basa ese infundio que, por otra parte, es muy fácil de rebatir, pues dispongo, como ya adelanté, de numerosos manuscritos autobiográficos del propio Alberti y de varios testigos diarios de nuestra tarea (187).

En la página siguiente, Prado argumenta cómo “en un nuevo artículo justiciero” titulado “Alguien miente” y publicado en el diario *El País* pudo demostrar “con ejemplos concretos” que el segundo volumen de *La arboleda perdida* sí había sido “gravemente alterado” (188).

Por desgracia para los soldados de la calumnia, sucede que Rafael le encargó a Teresa [Rosenvinge] que mecanografiara el manuscrito final de *La arboleda perdida*; el que debía ser entregado a la Editorial Seix Barral, y que ese manuscrito lo componen las páginas publicadas en *El País*, en las que el poeta hizo numerosas correcciones autógrafas, y una serie de cuartillas, también de puño y letra de Alberti, en las que el autor de *Signos del día* redactó cada uno de esos prólogos o añadidos a su autobiografía. Esas cuartillas y esas páginas de periódico están en mi poder y, por lo tanto, no hay duda posible. Los amantes del infundio deberán, por lo tanto, ir a arrojar su barro a otra parte (110).

En la edición manipulada de las memorias de Alberti Prado recupera un fragmento que considera que no ha sido escrito por su maestro: en primer lugar, denuncia la mala puntuación del mismo, como asimismo su estilo -al cual trata de una “mala imitación”-; en segundo lugar, considera que esta censura es parte de una red de eliminaciones propias de la *mano negra*, ya que con el testimonio de algunos periodistas, amigos y editores del círculo de Alberti puede respaldar sus acusaciones. Recuperamos el fragmento completo.

“«Tenía yo que intervenir el primero y comencé diciendo que María Teresa había sido una de las muchachas más bellas de su época, imagen que no quiero que nunca se borre con esas fotos de sus últimos meses de vida que unos -entonces- amigos le hicieron cuando me acompañaron a visitarla. Fotografías que sin mi consentimiento, pues yo no estaré ya para impedirlo, se publicarán en un libro cuyo título de científico estudio literario encubrirá la morbosa intención de mostrar la crueldad del tiempo sobre María Teresa y, sobre todo, ‘desvelar posibles secretos’ de mi intimidad que, con seguridad, querrán propagar que compartieron. ¿Qué hacer con esos desdichados seres que intentan escalar siempre con nombre ajeno? Citar sus nombres sería proyectarlos hacia el futuro»” (158).

En el anterior pasaje se encuentra expresamente la finalidad de la eliminación de los nombres, ya que al ser borrados de las memorias de Alberti no pueden “escalar” ni “ser proyectados” ni ganar posición en la escena literaria. Esa legitimidad que se borra, ese nombre que pierde su entidad es el que Prado pretende restituir en *A la sombra del ángel*. Asimismo, nuestro autor intenta pagar a la viuda con la misma moneda, al no decir su nombre durante más de la mitad de su libro, aunque finalmente cede y se corre del campo del homenaje para pasarse al del testimonio.

Luego del debate sobre el nombre, en el capítulo “La zona sombría” Prado narra la caída de Alberti, la cual sucede cuando éste comienza a “hacerse más célebre por sus conflictos de toda clase que por su obra literaria” (205). Para contar este proceso “lo mejor será seguir el relato de sus aventuras y desventuras de forma objetiva, tal y como fue apareciendo, precisamente, en los periódicos que informaban de sus andanzas” (205). Esa objetividad Prado la consigue trayendo a su discurso la voz de una serie de periodistas en medios gráficos, radiales y de televisión⁵⁷, los cuales dan cuenta del periplo anti-heroico llevado a cabo por Alberti en sus últimos años de vida. Los conflictos del maestro fueron testimoniados por voces ajenas, en las cuales Prado se escuda para evitar que su subjetividad y su afectividad salgan a flote.

Las causas por las que Alberti fue noticia se deben a sucesivos hechos escandalosos; en primer lugar, el desalojo de Beatriz Amposta (ex amante del poeta) de la casa del poeta en Roma; desalojo que se intentó llevar a cabo el año 1991 y que fue testimoniado por la revista romana *Tribuna*. El periodista Rosend Domenech narra en su artículo una serie de anécdotas de la visita del poeta a Italia -su segunda patria de exilio- entre las cuales se vislumbran los artilugios de la viuda: no en vano el artículo se titula “La esposa de Alberti controla celosamente la vida y obra del poeta”. Entre esas anécdotas se narra la reunión de Alberti con una serie de personalidades con las que nunca había comulgado antes, y la ausencia inexplicable de algunos amigos y cercanos del poeta, “en la cena con los viejos amigos faltaban todos a los que de verdad frecuentaba Alberti en Roma” (207). Asimismo, en la misma reunión

La consigna que todos los comensales habían recibido, con el ruego de observarla tajantemente, era la de no hablar de aquella misma cena, ni de la Fundación Alberti constituida en El Puerto de Santa María, ni de Beatriz Amposta, la ex compañera del poeta (207).

⁵⁷ Hemos incorporado en el Anexo 1 un listado de notas periodísticas y archivos audiovisuales a través de los cuales se puede reconstruir la serie de polémicas que Benjamín Prado describe en el capítulo “La zona sombría”

Además, el periodista relata el encuentro de Alberti con un lector, el cual le pide al poeta que le autografe un poemario que había heredado de su padre y que contenía uno de aquellos dibujos que solía hacer el maestro cuando dedicaba ejemplares. En ese encuentro,

entre los bastidores salió corriendo la esposa alterada y agresiva gritando: “¿Fueron comprados o regalados?”. Insistía en saber, ante el bochorno del poeta, del señor y de los clientes del hotel: “¿Fueron comprados o regalados?”, repetía la señora mientras el atónito heredero empezaba a temblar visiblemente, como sorprendido en el acto de cometer una fechoría. Al cabo de unos interminables segundos (...) se escuchó un “pagaron, pagaron” de Alberti que puso fin a la comedia (208).

En esta anécdota, relatada por una voz ajena a la de Prado, nuestro autor pretende construir una imagen de María Asunción Mateo, la viuda que llegó a controlar la vida, obra, imagen y hasta el nombre de Rafael Alberti, al convertirlo en una marca registrada de la firma “El alba del alhelí” (sociedad anónima constituida por la viuda y sus dos hijos).

Los otros dos grandes conflictos por los cuales Alberti se convirtió en un personaje tristemente célebre fueron, en primer lugar, la pelea contra la Fundación Alberti - fundación que el mismo poeta ayudó tanto a crear como a destruir- y, en segundo lugar, la sucesión de testamentos (diez en total) que dejaron a su viuda con todos los bienes materiales y derechos sobre su obra e imagen y a su hija Aitana con prácticamente nada.

Como decíamos al inicio, este texto condensa una suerte de géneros y tipologías textuales diversas que se encuentran dentro del espacio biográfico planteado por Lejeune y recuperado por Arfuch (2002). Asimismo, es desde el espacio autopoético (Lucifora 2015) desde donde se puede realizar un amplio y provechoso abordaje, ya que este “texto anfibia” es una clara autopoética que explica la obra a través de la vida y la vida a través de la obra. Prado expresa, al final del volumen y en una actualización paratextual, los motivos de publicación de *A la sombra del ángel*:

Yo vi muchos ángeles al lado de mi maestro, los que estaban dentro de él y los que estaban a su espalda, y he escrito este libro para olvidar a unos y recordar al otro, al ángel que era él mismo, aquel ángel bueno a cuya sombra viví algunos de los años más dulces de mi vida (238).

En el inicio del capítulo “Alberti adentro” Prado brinda un curioso dato autopoético sobre uno de sus mecanismos de escritura a la hora de abordar una novela:

Antes de empezar a escribir una novela, en ese momento básico en que uno debe elegir un camino y trazar un plan, siempre me hago la misma pregunta acerca de cada personaje: ¿Cuál es, por encima de todas las demás, la palabra que podría definirlo? Si decides cuál va a ser esa palabra que lo explique, resuma y condicione sus actos, sabrás a qué atenerte en cada frase y en cada escena de quién estás hablando y cómo debe reaccionar alguien de su tipo ante cada situación. Me hago esa misma pregunta sobre Rafael Alberti, que además de ser para todos los lectores el autor de *Sobre los ángeles*, *Baladas y canciones del Paraná* o *Retornos de lo vivo lejano*, fue y es, en lo que a mí respecta, un personaje central de mi propia historia (21).

Esta pregunta autopoética plantea una imagen de nuestro autor: aquel preocupado por la verosimilitud de su obra, la cual se basa en la coherencia interna de los rasgos y las acciones de los personajes.

La narración del proceso creativo del primer poemario de Prado (*Un caso sencillo*) describe sus condiciones de escritura, el que ha sido creado en convivencia con el maestro y el cual “mostraba, como es lógico, una gran influencia de Rafael Alberti” (43). Ese primer poemario, reescrito y publicado en su poesía reunida *Ecuador*, conserva el aire de la compañía del maestro, atestiguado puntualmente en el poema “El mismo que esperábamos” dedicado a Alberti.

En otra referencia a su obra menciona cómo en el año 1990, cuando las facultades mentales de Alberti comenzaron a deteriorarse, Prado le contó que “acababan de llamar para decirme que me habían dado un pequeño premio por mi libro *Asuntos personales*” (224). Ese “pequeño premio” y el “humilde triunfo” al presentar su primer libro en el año 1986 -al cual ya hemos hecho referencia- hablan a las claras de una imagen de autor incipiente, de un aprendiz que comienza a dar sus primeros pasos en la escena poética, un joven que comienza a despegarse del ala de su maestro. La sencillez y la modestia con la que Prado habla de su propia obra inicial -y de sí mismo, como mencionábamos cuando recuperamos sus datos autobiográficos inscriptos de soslayo- dan cuenta de esa imagen de autor que se dibuja en estas páginas, aquella que centraliza la figura del mítico poeta pero que dibuja en los márgenes su propia cara e inscribe su nombre allí donde ha sido borrado, recuperando legitimidad y visibilidad en la escena literaria.

De la explicación al verso:

Lo que canté y dije de Rafael Alberti

Ingresamos en el mundo de los poemas para intentar leer, a la luz de las autopoéticas de Prado que rondan la figura de Rafael Alberti, cómo la vida se pone en el escenario de la literatura. A través de esta puesta en escena, indagamos en las distintas imágenes de autor –en este caso, de autores en plural- que se manifiestan en los versos en consonancia con aquellas imágenes surgidas de las autopoéticas.

Las notas introductorias en las ediciones Renacimiento de 2004, en la plaquette de la Embajada de España en Cuba del año 2009 y en la “Nota final” de *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas* (4ª edición) de 2015 funcionan como autopoéticas explícitas, externas o en prosa, que apoyan y reponen algunos datos de las vidas de ambos poetas, pero sin el nivel de profundidad que se narra en *A la sombra del ángel*.

Aclaremos que, si bien los poemas de *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* –como toda literatura- pueden leerse y comprenderse sin la necesidad de recurrir a las historias de vida de Prado y de Alberti, muchos de éstos plantean pactos de lectura específicos con lectores entrenados y necesitan expresamente de una autopoética para explicar el motivo de su inclusión en un poemario-homenaje a Alberti (“Adefesio”, “Segunda balada del andaluz perdido” y “13 Deseos para Helena”, por ejemplo). Independientemente de su nivel referencial, cada uno de los poemas se carga de nuevos sentidos y significaciones al leer *A la sombra del ángel* y las notas introductorias de *Lo que canté y dije de Rafael Alberti*, porque mediante los datos brindados se pueden comprender algunas imágenes poéticas que, de no conocer la historia, pasarían desapercibidas. Esta *actitud* explicativa o pedagógica de Benjamín Prado constituye una de las imágenes más potentes de nuestro autor, la del escritor de autopoéticas, aquel que se empeña en ser entendido por sus lectores, en desnudar los mecanismos constructivos de sus textos, en mostrar el andamiaje que se oculta detrás de su obra, en abrir su *taller* de escritura.

Los poemas que no presentan pactos de lectura específicos son aquellos que han sido publicados en los poemarios de Benjamín Prado: “El mismo que esperábamos” en *Un caso sencillo* de 1986, “La lámpara de Alberti” en *Cobijo contra la tormenta* de 1995⁵⁸, “Lo mismo y lo contrario” en *Iceberg* de 2002, “El vividor” en *Marea humana* de 2006 y “El vividor II”, poema inédito incorporado en la cuarta edición de *Ecuador* (2015). Estos poemas operan con los mismos fines que la autopoética *A la sombra del ángel*: construir un retrato del maestro, rendirle un homenaje, reinscribirse en su vida. La denuncia a la viuda de Alberti se hace presente a través de imágenes poéticas: no

⁵⁸ Ambos recuperados en *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*. Cuarta edición, nuevamente ampliada. Madrid: Hiperión, 2015.

será así en los poemas que presentan un pacto de lectura específico, como “Adefesio” o “Segunda balada del andaluz perdido”.

“El mismo que esperábamos (Rafael Alberti en 1982)”. Este poema se sitúa cronológicamente en el momento en que Alberti irrumpe en la vida del poeta. El encuentro se yergue como escena mítica de Prado y como origen de su escritura: “Llegaste un día. / Llegaste y vi en tus manos / plumas y espadas” (Prado 2015: 167). La primera imagen poética que se construye del maestro es angélica y es la misma que seguirá a lo largo de los versos y que construirá al poema entero como un doble homenaje, al poeta y a su clásico poemario *Sobre los ángeles*.

Tú eras tus ángeles:
el ángel mentiroso
y el ángel bueno,
el ángel del carbón y el de la ira
alguna vez dulce ángel de los números,
alguna vez terrible ángel de arena (2015: 167).

Recordemos el cierre de *A la sombra del ángel*, cuando Prado nos explicaba los motivos de escritura y publicación de esa autopoética:

Yo vi muchos ángeles al lado de mi maestro, los que estaban dentro de él y los que estaban a su espalda, y he escrito este libro para olvidar a unos y recordar al otro, al ángel que era él mismo, aquel ángel bueno a cuya sombra viví algunos de los años más dulces de mi vida (238).

El ángel bueno es uno de los protagonistas de *Sobre los ángeles*, el cual llega a Alberti de la misma manera que Prado anuncia en su poema del año 1986: “Un año, ya dormido, / alguien que no esperaba / se paró en mi ventana. / -¡Levántate! Y mis ojos / vieron plumas y espadas” (Alberti 1929: sn⁵⁹). En otro de los poemas donde el ángel bueno hace su aparición, Alberti anuncia:

Vino el que yo quería
el que yo llamaba.
No aquel que barre cielos sin defensas.

⁵⁹ Edición online consultada en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-los-angeles-1929-seleccion--0/html/>

luceros sin cabañas,
lunas sin patria,
nieves.
(...)
Para sin lastimarme,
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho
y hacerme el alma navegable (1929: sn).

Ese mismo ángel bueno al que llamaba Rafael Alberti es el que se le presenta a Prado un día cualquiera del año 1980 en el bar La Plaza de la localidad de Las Rozas. Ese ángel bueno que era Alberti es “el mismo que esperábamos” en plural, aquel que llega a la vida de una serie de aprendices de poesía, compañeros de generación de Prado: Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador, entre otros. La llegada del maestro se narra como una apertura, como un espacio inaugural, donde todo es luz y claridad: “Llegaste tú y pusiste un pez rojo en el agua / un diamante en las minas / un rayo blanco en nuestro cielo oscuro. / Llegaste tú y brillaban los cometas (...) tus ángeles / dejaron / su oro en mi vida” (2015: 167).

Recordemos las palabras de Araceli Iravedra, quien anunciaba cómo en los primeros poemas de Prado “Su poesía crece asimismo al cobijo literario y humano de Rafael Alberti” (Iravedra 2007: 350) y afirma

Dos versos inaugurales de *Un caso sencillo* ya avanzan la imagen que da título al segundo de los libros del poeta, *El corazón azul del alumbrado* (1991): una imagen de filiación albertiana que representa la continuidad de los ambientes urbanos y nocturnos (...) y también del protagonismo de la simbología de la luz (2007: 352).

Esa simbología lumínica atravesará todo *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* puesto que Prado versifica ese “descenso del ángel” que anteriormente narrara en *A la sombra del ángel* en términos de pasaje de la luz a la oscuridad. En la autopoética del año 2002 encontramos fragmentos como “Alberti era un poderoso antídoto contra la oscuridad, una hermosa vidriera humana que lo llenaba todo de luz y de colores” (Prado 2002: 15); “Antes de eso, todo era fascinante y puro, era sano y divertido. Ésa es, lo repito, la historia que ahora me apetece contar” (15); “[Una amistad que] iba a ser teñida por la maldad, el rencor y la avaricia, como un agua clara en la que se vierte un líquido ponzoñoso y oscuro” (49).

Es importante destacar que en este primer poema Prado se queda en el terreno del homenaje, ya que la oscuridad que se menciona no se vincula al maestro sino al

pasado de los jóvenes aspirantes a poetas ([pusiste] un rayo blanco en nuestro cielo oscuro” (2015: 167).

En la primera edición de este poema incluido en *Un caso sencillo*, el título es el mismo pero se omite el subtítulo “(Rafael Alberti en 1982)”, lo cual borra la referencia directa al poeta. Asimismo, no hay metáforas lumínicas y la única imagen poética que se conserva en la última edición del poema está en el verso “y en los vasos vacíos / también se escucha el mar” (1986: 39), en aquel entonces con verbo en presente y en la última edición en tiempo pasado: “y en los vasos vacíos / también se oía el mar” (2015: 167).

“La lámpara de Alberti”. Este poema es un recorrido por los años de amistad y por el trance del desencanto: el juego de la luz y las sombras continúa, contraponiendo la imagen de la lámpara encendida que simboliza la vida y la amistad del poeta con la luz que se extingue, el cambio de su personalidad, la muerte que se acerca:

El atardecer de la vida –dice Joubert-
trae consigo su lámpara,
tú eres la luz a punto de extinguirse
que convoca a los lobos en el jardín
incendia los salones vacíos.
Yo no te echo de menos
ni te quiero olvidar (2015: 169).

En el inicio del poema Prado recupera –como narra en *A la sombra del ángel*- en clave poética algunos de los viajes literarios llevados a cabo con el maestro, donde

Todos aquellos años yo pude atravesar los muros,
volver contigo a la ciudad de Antonio
Machado, entrar al huerto
de San Juan de la Cruz, al monasterio
de Bécquer (...) Yo dije:
eso es tu poesía-, a la pequeña
habitación de Lorca
por quien aún guardabas una dulce,
una oscura amistad más allá de la muerte (168).

Los muros que Prado atraviesa son los que marcan éste y el otro lado de la literatura, ya que de la mano de un mito de la generación del 27 el joven poeta puede acercarse a lo que anteriormente para él era “el otro lado” de los muros.

Este poema se mantiene en el terreno del homenaje; por ejemplo, cuando anuncia

Tú construías islas contra la vida, largas
escaleras al cielo;
siempre encontrabas una manera de parar
la sombra de las torres,
de llamar, por ejemplo, *polifemos*
encendidos a los Pegasos que dejaban
la estación de autobuses
de una ciudad (2015: 168).

También encontramos homenaje en el final del poema, cuando el poeta recuerda una mañana en San Roque: “Mirábamos / los grandes petroleros bajo el cielo rojo de las refinерías / y dijiste: todos somos Rimbaud, / con nuestro cinturón de monedas de oro / y nuestro viaje hacia ninguna parte” (2015: 169). No obstante, en ciertas zonas el poema decanta hacia otras manifestaciones, como por ejemplo el intento de reinscribirse en la vida del gaditano. En el comienzo de la segunda estrofa, nuestro autor dirige una pregunta que opera a modo de inscripción: “¿Te acuerdas de las horas / en el salón de Luisa, leyendo cada tarde / durante meses a Rubén Darío?” (2015: 168). Esa pregunta, como asimismo la mención a los viajes literarios, pretende poner de manifiesto la intimidad compartida, a la vez que puede establecer un reproche implícito al maestro por su falta de memoria o un incentivo a despertarla.

Otra de las manifestaciones donde este poema decanta es la acusación metafórica a la viuda del poeta y su entorno, al cual menciona como “fieras intuitas” o “lobos en el jardín” (169) que son convocados por la luz de la lámpara que se extingue, por la cercanía de la muerte que ronda al poeta.

La última edición de este poema presenta una serie de correcciones de la edición original de *Cobijo contra la tormenta* y de la plaquette de *Lo que canté y dije de Rafael Alberti*. Esas correcciones tienen que ver con la incorporación de una serie de tópicos propios de la escritura pradeana; tópicos en los cuales se ha ido elaborando su estilo: la nieve, la luz, el azul, el agua “subiendo hasta el balcón / y las palabras llenas del ruido de los árboles” “hermosos bosques en la superficie / del agua” (168-169), la apelación, el diálogo, la distribución espacial de los versos, entre otras. Estas modificaciones no sólo son indicadores de estilo, sino que manifiestan el pasaje entre el joven aprendiz de poeta a la sombra del maestro y el poeta ya constituido y legitimado, con una voz propia. Además, mediante estas modificaciones también se pone de manifiesto otra de las imágenes de autor que Prado crea y fomenta: la imagen

del poeta-corrector⁶⁰. En el siguiente fragmento, proveniente de la plaquette de 2009, se ven claramente los cambios entre ambas ediciones:

La tarde de la vida –dice Joseph Joubert-
trae consigo su lámpara,
pero tú preferiste las sombras, la amargura.

Recuerdo que una noche me dijiste:
-Todos somos Rimbaud,
con nuestro cinturón de monedas de oro
y nuestro viaje hacia ninguna parte.
Hoy sé que no supiste dejar de serlo a tiempo,
que seguiste adelante sin querer detenerte,
tal vez por vanidad
o tal vez por el gusto de tirar un tesoro,
como quien va a un casino
y apuesta todo al 13 porque no está en los dados.
Recuerdo algunas cosas y hay otras que no olvido (2009 a: 09).

En esta versión de la plaquette se inscribe la imagen negativa del último tiempo del maestro, aquel que prefirió las sombras, que siguió adelante, que fue vanidoso, que tiró su legado. No se mencionan las fieras ni los lobos, porque el tono de reproche está dirigido directamente al maestro, instancia que se modifica en la última edición, la cual contiene una atmósfera de elegía y homenaje.

“Lo mismo y lo contrario”. Este poema se diferencia de los anteriores porque no manifiesta un homenaje, sino un planto. En esta ocasión nuestro autor se dirige directamente al maestro a través de la apelación, con un tono cargado de afectividad, de dramatismo, de dolor. Desde el título se inscribe la antítesis, la cual construirá el poema desde su dialéctica opositiva: el efecto buscado es contraponer la imagen de Alberti –lo mismo- con la de su viuda –lo contrario: “Lo contrario de un hombre limpio es el agua sucia. / Lo contrario del mar es una mujer ciega. / El que derriba un puente, construye un precipicio. / Las cicatrices son golpes que no se olvidan” (2015: 170).

En la siguiente oposición, vuelve a aparecer la metáfora de la luz y la oscuridad, esta vez planteada como “Luchar por las cenizas es renunciar al fuego” (170); el fuego representa la luz que Alberti era en vida, durante la etapa de amistad con Prado, y la lucha por las cenizas es la disputa que nuestro autor mantiene con la viuda, aunque en

⁶⁰ Volveremos sobre estos tópicos en el apartado V. 5. “El poeta”.

este poema deja en claro que su recuerdo será siempre sobre esa luz y ese fuego, y no sobre las cenizas o “las sobras de tu vida” (170).

La oscuridad se convierte en esta ocasión en la representación de la viuda y su séquito, “Los alacranes brillan a la luz de la luna / y después son, de nuevo, venenosos y oscuros” (170) y en el espacio donde nuestro poeta busca refugio: “Yo sólo quiero oscuridad y humo” (171).

En este planto Prado inscribe su verdad frente “a los perros que comen las sobras de tu vida” y afirma

¿Qué más puedo decirte?

Que yo te amé de Norte a Sur, sin fondo
con uñas y con dientes,
sin secretos,
sin trampas.

Que no he querido oír una vez más tu voz,
ni mirar nuestras fotos,
ni verte acariciando con tus dedos azules
a los perros que comen las sobras de tu vida (2015: 170).

La verdad del poeta se enfrenta a la de la viuda, y la acusación atraviesa la vida para inscribirse en la literatura; *sin secretos* y *sin trampas* es como Prado narra los trece años de amistad con Alberti, y esa necesidad de decir su verdad se manifiesta en la autopoética de la plaquette, donde nos dice

A los diez años de la muerte de Rafael Alberti, yo ya sé que al menos una vez dije la verdad en un poema, que es el que se titula “Lo mismo y lo contrario” y termina asegurando que a mi maestro lo volvería a olvidar cada uno de los días de mi vida (2009: 5).

Ese olvido memorioso se tematiza en el poema en los versos “Yo he venido a decir / que te he olvidado; / que volveré a olvidarte cada día, / cada uno de los días de mi vida” (171).

En *A la sombra del ángel* Prado explica las circunstancias de escritura de este poema, pero la autopoética no le alcanza, puesto que el poema por sí solo explica “mejor que ninguna otra cosa que pueda decir” (17).

Más adelante, a petición de El Cultural, suplemento literario del diario El Mundo, escribí este poema que se titula «Lo mismo y lo contrario» y que explica, mejor que ninguna otra cosa que pueda decir, el modo en que yo entiendo ese cambio de Rafael Alberti, su caída desde la luz hacia la sombra y el modo en que esa caída nos afectó a todos los que lo quisimos de un modo limpio y disfrutamos de su amistad sin ambiciones ni intereses (2002: 17-18).

Desde esta perspectiva, podemos invertir el orden y leer la autopoética a la luz del poema, donde la imagen de la mujer ciega, los perros comiendo las sobras o los alacranes venenosos y oscuros son los mejores epítetos que Prado puede encontrar para definir la figura de María Asunción Mateo.

“El vividor”. El presente poema expone desde el paratexto una imagen de Rafael Alberti ya mencionada en *A la sombra del Ángel*: “¿Cuál es, por encima de todas las demás, la palabra que podría definirlo? (...) La respuesta a esa pregunta es, ente caso, muy fácil: ninguna palabra definiría mejor a Rafael Alberti que la palabra vida” (2002: 21). El poeta vividor, según su amigo, no es aquel inmortalizado solamente en sus versos, como afirma la prensa:

Los periódicos dicen que no has muerto
-así empieza este día sobre el que está tu nombre
lo mismo que la sombra de un pájaro en la nieve-,
que eres inextinguible porque *Sobre los ángeles,*
Baladas y canciones del Paraná, Retornos
de lo vivo lejano; inmortal porque *Versos*
sueltos de cada día, A la pintura,
Cal y canto, Sermones y moradas.
Que ésas son las razones por las que aún estás vivo (2015: 172).

Los títulos de los poemarios vinculados al nombre del poeta -como una sombra de algo que se vuela (un pájaro) en algo que se deshace (la nieve)- intentan establecer un reconocimiento desde la tradición, una suerte de inmortalidad literaria; pero a nuestro autor esto no le parece interesante puesto que “Tú lo darías todo por ver una vez más / el sol flexible que arde entre los juncos / la noche que ennegrece las palomas” (2015: 172). La luz y la oscuridad vuelven a presentarse en este poema -siguiendo la simbología albertiana de la que hablaba Iravedra- pero esta vez sin vincularse con la caída del maestro ni con las alimañas que lo rondan en poemas anteriores. En esta ocasión, la luz y la oscuridad son elementos propios de la vida cotidiana que se unen a otros como ser el río, la lluvia, las calles de una ciudad: “Tú lo

darías todo por ver una vez más / la mujer de mercurio que se baña en un río / o la lluvia que suelta leopardos transparentes / en las calles de la ciudad vacía” (2015: 172).

La inmortalidad literaria que le pregonan los periódicos a Rafael Alberti a nuestro autor le parece absurda (“Qué absurdo es todo esto, / intentar ocultarle, como diría Auden, / la muerte del poeta a sus poemas” (2015: 172)) porque Prado afirma, desde la autoridad que le confieren los trece años de intimidad compartida, que el maestro “daría todo lo que ha escrito / por vivir otra hora, / por poder despertar otra mañana. / Otra mañana a cambio de su vida” (173). En estos últimos versos se juega la contradicción de la inmortalidad, ya que cambiar un día de vida por todo lo escrito implica cambiar toda una vida forjada a fuerza de palabras, “adjetivos que quieren detener el silencio, / el alud / impasible / del silencio” (172).

“Canción del drago (Icod de los Vinos, Tenerife)”. El presente poema tiene, en la edición Renacimiento, una larga nota autopoética. La misma pretende explicar la fascinación de Rafael Alberti por el Drago que habita en Tenerife, a la vez que brinda datos sobre el proceso creativo y los motivos que llevaron a su escritura.

«Canción del drago» lo escribí en Tenerife, en mayo de 2002. Tras visitar (...) el fantástico drago trimilenario que vive en Icod de Los Vinos y que fue el último gran mito de la vida de Alberti, quien no en vano tituló uno de sus últimos libros *Los hijos del drago y otros poemas*. Rafael me habló cientos de veces del drago, me enseñó las fotos que le había hecho y prometió llevarme al fabuloso lugar de las islas canarias donde se alza el prodigio: allí, tras clavar un cuchillo en su tronco, beberíamos su savia roja y, como consecuencia, los dos viviríamos ciento cinco años. A Rafael no le dio tiempo de cumplir su promesa, pero cuando fui a Tenerife (...) la mezcla de lo que veía y lo que recordaba me hizo tener casi una alucinación: tras la muerte de mi maestro he estado en cientos de sitios que había compartido con él y en ninguno tuve una sensación tan extraordinaria como en Icod de Los Vinos, al pie del drago, donde la presencia de Rafael era algo casi corpóreo, tanto que llegué a estar convencido de que al volver me lo vería detrás de mí (2004: 13-14).

La savia del drago que ambos beberían –en una escena cargada de comicidad y misticismo- aparece retratada en el poema desde la voz del propio Alberti: “Esto es lo que dijo Alberti, / recién llegado del Teide: / -Su savia es un río rojo / y cuando el hombre la bebe, / su vida se multiplica / y su muerte se detiene” (2015: 174). En esa recuperación de la voz del maestro se pretende inscribir su propio cuerpo en la experiencia de observar el Drago, experiencia que lo convertirá en parte de él:

Hoy he venido a la isla
y he visto que el árbol tiene
una rama que proyecta
ángeles por las paredes.

Sé que mi amigo es su dueño,
que es Alberti quien las mueve:
algunos hombres se acaban
y otros, duran para siempre

Una mañana de junio,
recién llegado del Teide,
encontré a Alberti en el drago,
lo encontré en su fuego verde (2015: 175).

La inmortalidad que se planteaba en “El vividor” vuelve a hacerse presente, pero esta vez no desde los poemarios convertidos en clásicos de la literatura (como afirmaban los periódicos), sino desde el propio hombre convertido en mito, el poeta amigo que manifiesta aún desde el más allá una presencia casi corpórea donde se encuentra el Drago milenario.

“Adefesio”. Éste es un poema que, por su título, remite a la obra de teatro homónima de Alberti y se construye de manera paródica, imitando su estilo. No obstante, en su contenido se refiere a María Asunción Mateo. En la nota autopoética de Renacimiento Prado afirma: “«Adefesio» también es un poema intencionalmente muy albertiano –y no sólo porque haga mención a su obra de teatro *El adefesio* en el que cualquier posible similitud con personas reales es pura coincidencia” (2004: 12). Esta pura coincidencia es la declaración de guerra entre el poeta y la viuda.

Llega el Adefesio,
bruja que te estruja,
manos que te soban,
dedos que te roban.

Llega el Adefesio,
labios de granuja,
puños que se ensañan,
uñas que te arañan.
(...)

Ladilla,
colilla,
polilla,
guindilla, (...)
azote y carroña
garrote y ponzoña (2015: 176).

“Segunda balada del andaluz perdido”. Esta segunda balada asume la existencia de una primera, la cual no aparece en ninguna de las ediciones con las que contamos para el presente análisis. No obstante, este poema continúa la estela de «Adefesio» al construirse con una fuerte carga emotiva, plagada de ironías y juegos lingüísticos que apuntan sus metrallas contra la viuda. Volvemos a encontrar esta disputa, convertida ahora en poesía:

Perdido está el andaluz
en este lado del río:
confundió, en un desvarío,
un astro y un avestruz.

Perdido está Rafael
por perseguir una hiena
que es hija de la gangrena
y es hermana de la hiel.

Mal trato hizo el andaluz
con esta Pájara Pinta:
vendió barata su tinta
compró muy cara su cruz;

pagó pesetas a duro,
cambió plata por magnesio;
cuando escribió *El adefesio*
adivinó su futuro (178).

Los adjetivos utilizados se asemejan a los epítetos de *A la sombra del ángel* y a los de los poemas anteriormente recuperados (los lobos, los alacranes, las jaurías); el avestruz, la hiena hija de la gangrena y hermana de la hiel, la pájara pinta, el adefesio. En cada verso, nuestro autor se burla de la viuda del poeta, aquel que “vendió barata su tinta / compró muy cara su cruz”. En una sucesión de ataques, Prado menciona la

sociedad anónima “el alba del alhelí”, fundada por la viuda y encargada de custodiar la imagen y el legado de Alberti: sin el dato autopoético brindado en *A la sombra del ángel* esta metáfora pasaría desapercibida y no se actualizaría la ironía utilizada. “Perdido está como un tiro / sin alba y sin alhelí / entregado a un popurrí / de sanguijuela y vampiro” (178).

Vuelve a aparecer el juego de la luz y la sombra, esta vez asociado al tópico del hombre que vende su alma al diablo: “Perdido está el andaluz, / lo perdió la vanidad: / temía la oscuridad / y le dio al diablo su luz” (178). Aún en el constante ataque a la viuda, y luego de mencionar la vanidad del poeta, vuelve al terreno del homenaje, donde sigue rescatando la imagen dulce de su amigo, “Dios te guarde, Rafael. / No creo que a ti te asombre / saber que al decir tu nombre / me sabe la boca a miel” (179).

“13 deseos para Elena». Este poema requiere un dato autopoético para comprender por qué está incluido en un libro-homenaje a Rafael Alberti. Elena es la hija menor de Teresa Alberti, la sobrina del poeta, quien acompañó y cuidó al maestro durante su convalecencia luego del accidente y quien también fuera borrada y desterrada de *La arboleda perdida*. Estos trece deseos que Prado dibuja, “Pido para ti playas de Neruda, / pido ángeles de Alberti y una espada / de Garcilaso, un bosque de Machado” (180) son el regalo de bodas para alguien a quien “siempre he querido mucho” (2009: 14). Los deseos literarios permiten vincular a la sobrina segunda de Alberti con la escena poética que su tío habitó a lo largo de su vida, a la vez que le desea luz y claridad, tópicos albertianos reiterados: “Que tengas días, claros como un río / Que tengas noches llenas de delfines” (180).

“Convalecencia”. Este poema tiene su explicación autopoética, tanto en la nota introductoria del poemario como así también en *A la sombra del ángel*. En la primera, explica

se lo escribí a Rafael para divertirlo, mientras se recuperaba en casa de su sobrina Teresa del grave accidente de automóvil que tuvimos en 1987 y que él quiso que incluyéramos como colofón de su plaquette (...) *Accidente. Poemas del hospital* (2004: 11-12).

En la segunda, brinda los datos cronológicos de su composición a la vez que sigue dibujando su retrato del maestro y le permite narrar la intimidad compartida.

El poema, que no tiene el más mínimo interés literario y es pura broma, pretende describir el lado más íntimo de aquellos días (...) Este soneto (...) lo escribí en el piso

de la calle de Sor Ángela de la Cruz, en un cuarto de hora, mientras Rafael se aseaba y vestía en su cuarto, con la ayuda de Tere y, como era habitual, entre grandes protestas y reproches (2002: 98).

Las quejas y reproches se reproducen en el propio poema:

Se vuelve, va, se queja, se cabrea,
alza, baja la pierna, va al retrete,
se acobarda, se irrita, se arremete,
pierde estabilidad, se tambalea.

Llama a Tere, recita, se pelea,
dice un verso de Lorca, otro de Goethe,
imagina, se tumba, te promete,
escribe, ve mujeres, las desea (181).

“Si un sueño te tiene, hazte realidad (a los 16 años de la muerte de Rafael Alberti)”. Este último poema no perteneció al poemario original del año 2004, aquel que se forjó como “un intento continuo de mostrarle mi gratitud al maestro que me puso la luz en el camino y, como suelo repetir, a una de las personas que mejor me ha tratado en la vida” (Prado 2015: 185); sino que fue escrito especialmente para la cuarta reedición del volumen *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas* del año 2015, donde “Para mantener la llama he añadido a esa sección un nuevo poema: «Si un sueño te tiene, hazte realidad» (2015: 185).

Este poema comparte -como es esperable- una serie de tópicos instaurados en los versos anteriores, pero no obstante se construye de una forma totalmente diferente. En primer lugar, el poeta que lo escribe ya es otro: ha concluido el pasaje de aprendiz (etapa emergente) a escritor legitimado (etapa de consagración), y ese joven escudero del maestro ya ha adquirido voz propia e independencia poética⁶¹. Este sujeto se construye en el poema a modo de desdoblamiento:

Hace mucho que tú te has ido y yo soy otro,
pero éste también te echa de menos;
el hombre que ya sabe que al día de mañana
sólo llega quien cambia a tiempo de pasado,
que escribir es irse quedando sin palabras

⁶¹ Volveremos sobre el cambio de posicionamiento del autor en el apartado V. 5. “El Poeta”

y ser libre
que nadie sepa dónde irte a buscar,
no ha olvidado nada de lo que me enseñaste.

(...)
y yo soy todavía
tan joven
que esos años
son la suma
de las cosas que hice cuando aún no era yo (182-183).

Esa dualidad entre el que era antes y el poeta que es hoy se manifiesta a lo largo de todo el poema, ya que pretende legitimar su propia voz como escritor a la vez que sigue eternamente aliado a la sombra del maestro:

Yo he publicado libros de poemas, ensayos
y novelas, pero haga lo que haga
tu nombre, en general, se asocia al mío
y en mis lecturas suele ser normal que me pidan
que recite en los bises “Lo mismo y lo contrario”
o que les hable de nuestra amistad (2015: 183).

El poema consigue recrear una conversación entre amigos que pertenecen a dos mundos distintos, el más acá y el más allá. Este tono confidencial entre camaradas se consigue no sólo por las apelaciones directas al tú -que por el paratexto y por lo narrado actualizamos como Rafael Alberti- sino porque se logra el efecto buscado en todos los anteriores poemas del volumen: la recreación de una intimidad compartida. El poeta en que se ha convertido, a fuerza de crecer y publicar, le cuenta a su amigo, el poeta legendario, cómo sigue la vida después de su ausencia:

Si he de serte sincero, en la España de hoy
no se te lee mucho,
se podría decir que has pasado de moda.
Pero ellos se lo pierden: en mi caso,
hablar de poesía y no pensar en ti
es tan difícil
como hablar de la lluvia y no mirar al cielo.

Por lo demás, el mundo ha ido a peor:

la conciencia política ha desaparecido,
la usura nos controla y las banderas
no son más que la unión del viento y las mentiras.
Hay millones de seres que avanzan como sombras
que buscasen un cuerpo al que pertenecer (2015: 183-184).

Después de actualizar a su amigo sobre la situación política y social del mundo, se vuelve al terreno de lo personal, donde se repite el verso de “Lo mismo y lo contrario”, el cual afirma “No sé qué más decirte” que, si bien pareciera ser conclusivo, establece la apertura hacia el homenaje y se adentra en la intimidad de dos amigos que se confiesan en voz baja el aprecio y la admiración que se tienen.

No sé qué más decirte.
Tal vez que soy feliz, dentro de lo que cabe.
Que algunas veces paso al lado de tu estatua
en El Puerto de Santa María y siempre pienso
que tenías razón: hay que vivir
del lado de la gente, día a día,
sin perder un minuto, con los pies en el suelo
y una luz roja en el corazón.

Si lo que ves no es justo, lucha para cambiarlo.
Si un sueño te tiene, hazte realidad (2015: 184).

En el poema vuelven a aparecer algunos tópicos propios de la poesía de Alberti, aquellos mencionados constantemente en *A la sombra del ángel* y a los cuales nuestro autor vuelve, “Una noche, de pronto, abro un libro tuyo / por darle una sorpresa a mis recuerdos” (182):

Playas,
sirenas,
ángeles,
barcos,
Neruda,
Lorca...
Lo mismo que emigrantes que regresan a casa
las palabras vuelven a sus poemas
y ocupan su lugar (2015: 182).

La mención a Neruda y Lorca, junto a otros nombres de peso de la tradición literaria, es un tópico reiterado en la escritura de Prado, desde el cual se pretende inscribir la lectura como pilar fundamental de la poesía: imagen de poeta-lector que será una constante en toda la obra. “Todo ha sucedido muy deprisa. / Tampoco están ya en este mundo Ángel González, / Octavio Paz o Jaime Gil de Biedma” (182). Todos los mencionados en este caso no sólo son grandes poetas, sino que además han sido amigos tanto de Rafael Alberti como del propio Benjamín Prado, amistades que han abierto paso al aprendiz de poeta, tanto a convertirse en el poeta que es hoy como a posicionarse en el lugar que se encuentra en la escena literaria.

En este poema donde las palabras regresan a casa ya no lugar para rencores. No hay vanidades ni viudas, ni alimañas ni jaurías: el poema entero se construye como una conversación a una sola voz, una suerte de “puesta al corriente” entre dos amigos que hace dieciséis años no se ven⁶².

A la sombra del ángel instauro, desde el inicio, un pacto con los lectores a través de una promesa: contar en 13 años de vida compartida aquellas escenas que muestran *la verdad* de esta historia, desde la puesta en escena de ambos poetas. Al brindar un homenaje y un retrato de Alberti, de narrar las complicidades vividas, la intimidad compartida, los secretos, las confidencias, las horas de trabajo y de poesía, Prado va armando tanto un escudo con el cual defenderse de las acusaciones de la viuda (y de su borramiento en *La arboleda perdida*) como un lugar y una posición de privilegio en la escena literaria hispánica. Prado atraviesa el siglo XX de la mano de Alberti, poeta que vincula la generación del 27, la de medio siglo y la contemporánea. Eternamente entrelazado a la figura de su maestro, nuestro autor pasa a la inmortalidad literaria, tanto desde las páginas del propio Rafael como desde el lugar de autoridad legítima que se gana en la escena literaria gracias a esa intimidad compartida.

⁶² El presente poema recuerda al dedicado a Ángel González, publicado en *Ya no es tarde* (2014), donde nuestro autor conversa con el poeta recientemente fallecido y éste lo aconseja en silencio.

Anexo 1⁶³



Javier Egea, Benjamín Prado, Rafael Alberti y Luis García Montero



Luis García Montero, Javier Egea, Rafael Alberti, Joaquín Sabina y Benjamín Prado.

⁶³ Este anexo pretende poner en escena los cuerpos de los autores (uno en su etapa de emergencia y juventud y el otro ya en su canonización y vejez). Incorporamos para este fin algunas imágenes de archivo personal (extraídas del blog pradosurbanos.com) y otras de dominio público en la web, junto con entrevistas a Benjamín Prado en medios audiovisuales. La recuperación de este material funciona como testimonio gráfico de las palabras de nuestro autor, a la vez que opera como una guía para leer las puestas en escena de Benjamín Prado en los medios de comunicación.

Asimismo, se recuperan una serie de artículos en medios gráficos de difusión que pretenden reconstruir las controversias del poeta Rafael Alberti tal y como sucedieron en su época. Para llevar a cabo este cometido, seguimos un criterio cronológico del día a día, y a la vez distinguimos entre los diferentes diarios y periódicos.



Benjamín Prado, Rafael Alberti, Mario Hernández, Tito de Úbeda

Del archivo del diario *El país*

“Mi vida junto a Alberti”. Por Benjamín Prado. Publicada el 29-10-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/10/29/cultura/941148008_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La viuda de Alberti desea ver publicados los inéditos del poeta”. Por Rosa Mora. Publicada el 11-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/11/cultura/942274803_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Amigos de Alberti y de su viuda piden prudencia ante la polémica por el testamento. María Asunción Mateo persiste en el silencio que ha mantenido en los últimos días”. Por Rosa Mora. Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039603_850215.html Consultada el 20-12-2017

“El legado de Alberti incluye 'Picassos', 'Mirós' y 'Tàpies'. Su amigo Benjamín Prado revela con ejemplos cómo se censuraron las memorias del poeta con tachaduras y añadidos”. Por *El País*. Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039612_850215.html Consultada el 20-12-2017

“He hecho todo lo posible por Rafael, me da igual lo que digan”. Entrevista a María Asunción Mateo -Viuda de Alberti. Por Rosa Mora. Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/13/cultura/942447603_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La viuda de Alberti niega las acusaciones de haber manipulado la obra del poeta”. Por EFE. Publicada el 24-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/24/cultura/943398008_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Los entresijos de la herencia. La disputada herencia del 'poeta en la calle'”. Por Mauricio Vicent. Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953203_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La viuda: «Pues que lo impugnen»”. Por Rosa Mora. Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953201_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Alberti firmó de oídas. Los amigos consideran 'un escándalo' que el poeta nonagenario firmara hasta diez testamentos en su última época”. Por Miguel Mora y Mauricio Vicent. Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953202_850215.html Consultada el 20-12-2017

“El testamento que Alberti nunca leyó. La hija del poeta considera 'un expolio' el documento, que favorece a la viuda de su padre y los dos hijos de ésta”. Por *El país*. Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/portada/944953205_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Alguien miente”. Por Benjamín Prado. Publicada el 13-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039611_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Memoria de la melancolía. La fundación, los portuenses y el ayuntamiento evitan entrar en la polémica del testamento de Alberti”. Por Santiago Belaustegiogoitia. Publicada el 15-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/15/cultura/945212406_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Los abogados de Mateo exigen respeto al notario y piden dialogar”. Por *El País*. Publicada el 15-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/15/cultura/945212407_850215.html Consultada el 20-12-2017

“García Montero asegura que «han convertido a Alberti en un pelele»”. Por Alejandro Luque. Publicada el 17-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/17/cultura/945385205_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La viuda de Alberti piensa que es víctima «de un linchamiento»”. Por *El País*. Publicada el 21-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/21/cultura/945730809_850215.html Consultada el 20-12-2017

“«Mi padre temía la influencia de sus mujeres». Entrevista a Aitana Alberti, hija del poeta Rafael Alberti”. Publicada el 22-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/22/cultura/945817201_850215.html Consultada el 20-12-2017

“María Asunción Mateo: «La donación de Alberti y León no fue revocada». Fue el poeta quien eliminó los nombres de *La arboleda*, dice su viuda”. Por Rosa Mora. Publicada el 26-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/26/cultura/946162812_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Aitana Alberti pide los «derechos de imagen» de su padre”. Por Andreu Manresa. Publicada el 16-05-2000. Edición digital https://elpais.com/diario/2000/05/16/cultura/958428012_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Aitana Alberti aclara que no piensa revocar el testamento de su padre”. Por EFE. Publicada el 12-10-2000. Edición digital

https://elpais.com/diario/2000/10/12/cultura/971301607_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Los oropeles y el oro”. Por Ángel Prieto de Paula. Publicada el 27-07-2002. Edición digital https://elpais.com/diario/2002/07/27/babelia/1027727436_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La polémica empaña el centenario de Alberti. Algunos amigos cercanos al poeta y su sobrina Teresa no están en la comisión del ministerio”. Por M. José Díaz de Tuesta. Publicado el 07-11-2002. Edición digital https://elpais.com/diario/2002/11/07/cultura/1036623601_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Alberti, de la arboleda al olvido. Editores, expertos y familiares denuncian 'el secuestro' que sufre el legado. «El lector lo está perdiendo. Ya apenas se oye ni se sabe de él», afirma su hija”. Por Rosana Torres y Jesús Ruiz Mantilla. Publicada el 22-10-2008. Edición digital https://elpais.com/diario/2008/10/22/cultura/1224626401_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Rafael Alberti: a la caza del poeta rojo”. Por Benjamín Prado. Publicada el 02-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/02/opinion/1278021612_850215.html Consultada el 20-12-2017

“La condición humana”. Por Andrés Trapiello. Publicada el 10-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/10/opinion/1278712804_850215.html Consultada el 20-12-2017

“Sobre Alberti”. Por Benjamín Prado. Publicada el 13-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/13/opinion/1278972008_850215.html Consultada el 20-12-2017

Archivos de otros medios

“Benjamín Prado arroja luz sobre la controvertida vejez de Rafael Alberti”. Por Trinidad de León Sotelo. *ABC.ES.* Publicada el 05-06-2002. Edición digital http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-06-2002/abc/Cultura/benjamin-prado-arroja-luz-sobre-la-controvertida-vejez-de-rafael-alberti_104479.html Consultada el 20-12-2017

“Encuentros digitales. Nos visita Benjamín Prado”. Por *El mundo*. Publicada el 11-06-2002. Edición digital <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/06/464/> Consultada el 20-12-2017

“«El té de Alberti sabía a poesía sin locas y sin brujas». Entrevista con Benjamín Prado”. Por Martín Lopez-Vega. *El cultural*. Publicada el 03-07-2002. Edición digital <http://www.elcultural.com/revista/letras/Benjamin-Prado/5084> Consultada el 20-12-2017

“Uno escribe para desobedecer las verdades oficiales”. Por Gianmarco Farfán Cerdán. *Entrevistas desde Lima*. Publicada el 3-5-2011. Edición digital

<http://entrevistasdesdelima.blogspot.com.ar/2011/05/benjamin-prado.html> Consultada el 20-12-2017

“Presentación del libro *A la sombra del ángel*. Palabras de Joaquín Sabina”. *Blog Prados Urbanos*. Publicada el 13-07-2008. Edición digital

<http://benjaminprado.blogspot.com.ar/2008/07/la-sombra-del-ngel-i-13-aos-con-alberti.html>

Consultada el 20-12-2017

Archivos audiovisuales

“LAR Diálogos. Benjamín Prado nos habla sobre Rafael Alberti”. Literatura Andaluza en Red, Universidad de Cádiz. Entrevista a cargo de Daniel Heredia. Duración: 27:45. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=UTtX1VXQrE4> Consultada el 20-12-2017

“Capítulo 6: Benjamín Prado. Rafael Alberti: a la caza del poeta rojo”. Literatura Andaluza en Red, Universidad de Cádiz. Duración: 38:12. Publicado el 31-08-2016. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=JN79jbE2kO4> Consultada el 20-12-2017

“Benjamín Prado habla sobre Rafael Alberti”. Lectura de poesía en Suchitoto, El Salvador, el 24-02-2011. Duración: 09.22. Publicado el 10-01-2013. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=2kBoy1ifSyw> Consultado el 20-12-2017

V. 2. El compositor

De la puesta en escena al escenario

¿Hay algo de impostura, de postureo, en Benjamín Prado?
*Me encantaría pensar que no, que me parezco mucho al idiota que se sube a los escenarios, aunque tienes que representar a un personaje en cierto sentido. Hay algo teatral en eso*⁶⁴.



Benjamín Prado, por *Jeoms*.

⁶⁴ Prado (2018). «El aplauso a un poema se parece a un abrazo». Entrevista a Benjamín Prado. Por Alberto Gómez. *Sur*. 11-5-2018. Edición online <http://www.diariosur.es/culturas/libros/benjamin-prado-aplause-20180511213626-nt.html> consultada el 18-5-2918

Una de las principales hipótesis de este estudio es que toda la obra de Benjamín Prado está atravesada por un tinte autopoético, por una necesidad de explicar el trasfondo de la escritura, de contar los procesos creativos, de opinar, conjeturar y/o sugerir ideas acerca de la literatura. Estas indagaciones sobre el objeto literario ponen en foco no sólo a la escritura sino al sujeto que escribe; de esta manera, el ejercicio autopoético es una manera de ponerse en escena. A veces sucede más solapadamente -como en el caso de *A la sombra del ángel*, donde nuestro autor se encuentra, en efecto, a la sombra del maestro Rafael Alberti- y a veces sucede de manera más clara: tal es el caso de *Romper una canción* y de *Incluso la verdad*, dos volúmenes autopoéticos en los cuales se explica el trasfondo de las letras de los discos de Joaquín Sabina *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017). En estos textos nuestro autor ya no se encuentra a la sombra, sino que se erige como co-compositor de las letras de las canciones que conforman los discos del cantautor de Úbeda. Esta escritura en conjunto con uno de los músicos más reconocidos de habla hispana posiciona a nuestro autor en un lugar de privilegio, tanto de la escena literaria como de la escena pública, lo que le permite constituirse a sí mismo como un escritor polifacético, en movimiento entre los libros, las tertulias literarias y los conciertos. Esta vez, Benjamín Prado se pone en el centro de la escena y trae consigo a Joaquín Sabina para desplegar una serie de imágenes diversas, las cuales construyen a la vez que destruyen el mito sabinero y presentan nuevas facetas artísticas y personales de nuestro autor. Con estos textos, Prado ingresa en la segunda fase de Dubois, la del “reconocimiento” del autor, etapa en la cual comienza a cobrar visibilidad en la escena literaria y a reconfigurar su posición inicial en busca de una más definitiva.

V. 2.1. Rompiendo canciones.

“Así se escribió el disco *Vinagre y rosas* de Joaquín Sabina”

En este volumen, al igual que en el capítulo anterior sobre *A la sombra del ángel*, encontramos una serie de escenas que forman parte del espacio biográfico mencionado por Arfuch y una serie de escenas pertenecientes al espacio autopoético definido por Lucifora: escenas de amistad, biográficas y autobiográficas, retratos y autorretratos, anecdóticos, secretos, testimonios, escenas de lectura, de escritura y de composición, entre otras. En esta serie que se despliega se narra cómo se escribieron las canciones que componen el disco *Vinagre y rosas*: de qué manera surgieron las ideas, los temas, la forma, cómo fue el proceso creativo, cuáles fueron

las dificultades y las vicisitudes, los aciertos y los contextos. Pero dichas escenas no sólo narran el trasfondo de un disco, sino que permiten dibujar distintas imágenes de los sujetos protagonistas, tanto del narrador Benjamín Prado como del sujeto convertido en mito, Joaquín Sabina. Bajo la pluma del poeta ciertas escenas desnudan al cantautor y construyen un caleidoscopio cargado de imágenes múltiples y diversas. A la vez, el propio Prado brinda datos y construye imágenes sobre sí mismo que van ampliando el espectro, sumándose a las ya existentes, las cuales se podrán a dialogar con las imágenes elaboradas por terceros en el medio social (instituciones, medios de comunicación, público, lectores) para construir su(s) postura(s) autorial(es).

La narración de escenas en este libro pretende correr a los protagonistas de la posición que ya ocupan en el espacio público, en el imaginario colectivo: Joaquín Sabina es reconocido por su labor como cantante pero es también -esencialmente- poeta; y a la inversa, Benjamín Prado es escritor pero también está íntimamente vinculado al mundo de la música. Ése es el retrato que este libro busca pintar, la otra cara de ambos artistas que el público aún no conoce o no ha apreciado en profundidad, la manifestación de un nuevo posicionamiento en la escena literaria y en la escena social. A la vez, la relación de amistad descrita en *Romper una canción* entre Prado y Sabina ejerce una visibilidad de nuestro autor, la misma que lo habilita a ocupar un espacio privilegiado en esa escena pública anteriormente descrita. En este sentido, se plantea una similitud con el apartado 5.1 “el aprendiz”, en el cual la relación con Rafael Alberti opera como palanca de inserción en el medio literario. En este caso, con Joaquín Sabina la puerta que se abre es la del público masivo, por eso mismo este apartado se titula “El compositor. De la puesta en escena al escenario”.

Romper una canción está estructurado en tres partes y en tres zonas geográficas de Europa: Praga, Rota y Madrid. En cada una de esas partes se narra el proceso creativo de un núcleo de canciones: en Praga, “Agua pasada”, “Cristales de bohemia”, “Menos dos alas”, “Virgen de la amargura”; en Rota “Vinagre y rosas”, “Crisis” y “Viudita de Cliquot” y en Madrid “Parte meteorológico”, “Embustera”, “Tiramisú de limón” y “Blues del alambique”. Ese orden preciso, si bien está delimitado en el índice y separado por capítulos, no se mantiene en el nivel discursivo, porque todo el relato es un ir y venir en la narración del proceso creativo de una canción a la otra, muchas veces de formas caóticas y azarosas, muchas otras siguiendo pautas personales de ordenamiento (temporal o espacial). El orden estructural no condice, entonces, con el orden discursivo: este libro no puede ser narrado de manera lineal porque el mismo pretende poner de manifiesto desde el propio discurso el caos y desorden en el cual se escribieron las canciones. De esta forma, los saltos temporales, los avances y

retrocesos, las mixturas entre contextos diversos, el cruce de una canción a la otra, explicitan desde la propia escritura las dinámicas del proceso creativo llevado a cabo por Joaquín Sabina y Benjamín Prado; es decir, se muestra el taller de escritura del disco desde el taller de escritura del libro. “Dentro de algunas páginas, el lector habrá visto cuántas vueltas puede llegar a dar una letra en nuestras manos” (2009: 21).

El libro presenta constantes autorreferencias, las cuales ponen al desnudo los mecanismos narrativos con los que se construye el discurso:

Esa noche, además de reírnos, le pregunté a Joaquín si de verdad quería que escribiese este libro, como me había dicho un millón de veces (...). Su respuesta la tienen ustedes ahora mismo en las manos (119).

“Seis meses después de la noche del Darling ya era ayer y estábamos aún aquí, en Rota. Allí le estuve contando a Joaquín el capítulo anterior...” (79). Estos saltos temporales y las referencias al propio discurso no sólo muestran el taller del disco desde el taller del libro, sino que también nos manifiestan la primera imagen de nuestro autor: un narrador experto que conoce los mecanismos y las estrategias discursivas y que echa mano a los recursos de la ficción.

Por ahora, si quieren saber más tendrán que seguirme hasta el gimnasio del Kempinski Hybernská, donde estoy corriendo sobre una cinta mientras una idea perversa para «Virgen de la Amargura» corre por dentro de mí (92).

Los saltos espaciales y temporales manifiestan rupturas en el cronotopo de la narración: éstas pretenden sorprender a los lectores y despojarlos de su lugar de comodidad: ya no seremos pasivos o lineales. Las interpelaciones que recibimos son una constante en todo el volumen, mecanismo esencial de un escritor de autopoéticas, aquel sujeto interesado en explicar sus temas, procedimientos y/o contextos para que los lectores logremos una comprensión total del fenómeno que se está describiendo. La segunda imagen de autor que rescatamos del presente volumen es, entonces, la del autor autopoético.

En cualquier caso, si lo pensábamos dos veces, ¿de verdad que no teníamos nada que decir? (...) Me doy cuenta de que habrá que explicar lo que acabo de escribir y dar algún que otro dato que preferiría callarme, para que los lectores no tengan la sensación de haber llegado a este libro cuando la historia ya estaba empezada (12).

El autor nos interpela muchas veces y de diversas maneras: desde la invitación a la

lectura, a la comprensión, al didactismo, a la complicidad, a la exclusión. Esas interpelaciones siguen mostrando por parte del autor un manejo de las estrategias discursivas propias de la ficción, lo cual une la imagen de narrador con la del escritor de autopoéticas.

Un ejemplo de interpelación didáctica se produce cuando Prado nos lleva de la mano por la literatura argentina, para recordarle a quien ya lo sepa y enseñarle a quien no las acciones de los personajes de *Historias de cronopios y famas*:

Al final de la tarde, habíamos dejado la primera versión de «Agua pasada» a punto, y habíamos conseguido cosas que nos hicieron bailar tregua y catala, que es la danza de los famas de Julio Cortázar. ¿Se acuerdan? Los famas bailan tregua y catala delante de los cronopios y las esperanzas, que se sienten irritadas y los atacan, porque no quieren que los famas bailen tregua y catala sino espera, que es el único baile que ellas y los cronopios conocen (36).

Esta intertextualidad no sólo pretende mostrar el festejo íntimo de los poetas ante la aparición de las canciones, sino que busca vincular esta escritura con un clásico de la literatura del siglo XX. De esta forma, Sabina y Prado manifiestan abiertamente su imagen de lectores de Julio Cortázar, al convertirse en los simpáticos personajes de ficción que festejan la iluminación de la canción con tregua y catala. El didactismo en este caso se presenta como un incentivo, una forma de interesar a aquellos lectores que no han leído este clásico y un guiño de complicidad con aquellos que lo recuerdan.

También se presenta el didactismo en múltiples escenas que parecieran sacadas de una guía de turismo: Prado nos acompaña por las calles de Praga, relatando todo lo que sabe y todo lo que vio en aquella ciudad:

Por favor, si alguno de ustedes no ha estado en Praga y puede pagarse un billete, le recomiendo que cierre este libro, salga disparado hacia la República Checa y nada más llegar a su capital haga, como toma de contacto, el mismo paseo que dimos nosotros aquella tarde por el centro, cuando ya oscurecía. Acérquense a la Torre de la Pólvora, donde comienza el Camino Real, que es el que lleva al castillo de Praga. Sigán por la calle Celetna hasta la plaza de la Ciudad Vieja y párense ante el monumento a Jan Hus (...) Y después de todo eso, vuelvan a su hotel por cualquier sitio, da lo mismo por cual, porque la ciudad entera es maravillosa (38).

En la interpelación hay una invitación a la complicidad, a formar parte, a echar una mirada sobre los entretelones de una escritura íntima: “O sea, que si pretenden ser

mis amigos, se la tienen que creer, ¿vale?” (174). A lo largo de todo el volumen se nos hace parte a los lectores no sólo del proceso de escritura de las canciones, sino que también se nos abre una ventana a la vida de los autores.

Esa complicidad en algunas ocasiones se ve truncada; por ejemplo, cuando el autor nos deja solos en su libro, sin brindarnos las explicaciones pertinentes en pos de crear la figura del secreto, aquel que alimenta la relación de amistad entre Sabina y Prado.

A la mañana siguiente, me levanté temprano, escribí una carta para Joaquín, cuyo contenido no les incumbe, que eché por debajo de la puerta de su habitación y me fui para el aeropuerto como si tuviera nueve años y acabasen de terminar las vacaciones de verano (109).

Hay un lugar al que los lectores no podemos acceder. Se nos afirma en todo el volumen que tendremos acceso al taller de escritura y que conoceremos todos los detalles de cómo se escribió *Vinagre y rosas*; no obstante, el secreto opera como un vacío, una puerta de salida que nos deja descolocados, desinformados, excluidos.

Otro ejemplo del secreto puede verse en el siguiente pasaje, donde Prado nos echa literalmente de sus páginas para que lo dejemos hacer una confesión -confesión que no estamos destinados a leer-:

Y ahora, si son tan amables, vuelvan a sus vidas y déjenos solos, porque tengo que decirle a Joaquín algo que lo resume todo y que él va a entender mejor que nadie, porque sabe los secretos que esconde cada una de sus siete letras: gracias. No pienso añadir una palabra más. Simplemente eso: gracias (222).

Desde esta exclusión deliberada a los lectores y la instauración del secreto como barrera podemos pensar cómo operan las selecciones de nuestro autor: él es quien decide qué anécdota narrar y de qué forma lo hará, y en esa instancia de elección también opera la censura.

Por cierto, que algún tiempo después una amiga mía a quien llamaremos miss Ecuador rompió algunas de aquellas piezas tras una noche disparatada que se interrumpió cuando ella tenía una copa de más y Jime tres menos. Igual me animo y lo cuento después, aunque no creo (92).

Aunque vuelve sobre esta anécdota casi al final del libro no se nos cuenta qué sucede aquella noche: una nueva exclusión que opera sobre los lectores.

...después de ella vino la noche de Miss Ecuador, que acabó con tres copas rotas, una pelea, cincuenta portazos, dos chicas que bailaban «Menos dos alas», un tambor volcado, gritos en la cocina, una mesa de billar peligrosa, una proposición mía a la Jime para que nos fugáramos a Jamaica, una discusión a las puertas de un taxi... No esperen que les dé más detalles (207).

La sugerencia del secreto tiene como finalidad despertar un interés curioso en aquel que no participa de la escena o que no conoce su final; esa exclusión le brinda a nuestro autor un lugar especial en la escena literaria, puesto que sólo él y Sabina conocen ciertos detalles que no serán brindados al público. Ese conocimiento íntimo, ese secreto, manifiesta la relación de confianza y amistad generada entre los poetas, amistad que los fanáticos del cantautor desearían tener y de la que nuestro autor disfruta⁶⁵.

No sólo de la mano del secreto se producen las exclusiones: ante determinadas interpelaciones el autor nos echa del libro si no pensamos igual que él. Volvemos a encontrar los procedimientos ficcionales, aquellos que nos recuerdan que apelar al lector para provocarlo y molestarlo es una constante en la historia de la literatura: “¿Si ustedes fueran yo le negarían algo, fuese lo que fuese, a cualquiera de esos dos tíos? [Visor y Sabina] Los que hayan dicho que sí, ya saben dónde está la puerta: no quiero volver a verlos por este libro” (196).

Pero no todo es exclusión: como decíamos anteriormente, también somos cómplices del autor, el cual nos lleva de la mano por la historia de cómo se escribió *Vinagre y rosas*, narrada en clave autopoética con los recursos propios de la ficción. Se nos narran las imágenes de esta creación como si la escritura fuese una cámara que permite captar la puesta en escena, la misma que nos hace creer que verdaderamente estuvimos allí:

Pónganse ropa cómoda, procuren tener las tardes libres a partir de ahora y ármense de paciencia, porque si les parece bien me van a acompañar al estudio de grabación, van a volver a él todas las tardes de julio y de septiembre, y a parte de las de octubre, a eso de las cuatro, se van a sentar en el sofá que hay según se entra a la izquierda y van a ver con mis ojos cómo se destiló *Vinagre y rosas*, para que pudiera pasar de la tinta verde de mis cuadernos y la tinta negra de los folios de Joaquín a los canales, los ecualizadores (...) y así convertirse lentamente, y después de sufrir muchas metamorfosis, en el disco que ustedes han comprado y que, probablemente, estén

⁶⁵ En cuanto a la posición de Prado como amigo íntimo de Sabina y como co-creador de sus canciones, en una entrevista realizada en 2017 por el *Diario de Sevilla* afirmaba "«Millones de personas querrían mi sitio en el mundo»".

escuchando ahora mismo (166).

Volviendo al marco de las estrategias discursivas encontramos los aforismos⁶⁶, aquellos que son parte de la escritura personal de Benjamín Prado, una marca de estilo. En cada texto de su autoría encontramos una serie de sentencias que nos permiten reconocer su voz literaria como propia, como parte de un proyecto de escritura singular que lo distingue del resto de los escritores de su generación, proyecto que busca su lugar determinado en la escena literaria. En este sentido, la imagen de escritor aforista se une con la del autor autopoético para crear, desde *Romper una canción*, sentencias acerca de la poesía, sus manifestaciones, su práctica. Recuperamos algunos ejemplos para mostrar de qué manera los aforismos, que son una constante en el proyecto escriturario de Benjamín Prado, se presentan también en esta autopoética.

... los buenos versos son como las serpientes: jamás se mueven en línea recta. Las palabras tachadas son las huellas de lo que quieres decir, y hay que seguirlas hasta dar con ello (55).

La poesía consiste en decir lo que quieres con las mejores palabras posibles y, después, volver a decirlo con la mitad de ellas (96).

Con la poesía ocurre lo mismo que con los aludes: un verso o dos pueden desencadenar una avalancha (128).

Si se trata de teorizar la poesía a través de una sentencia breve, Prado siempre vuelve a las máximas de Paul Valéry, autor que recupera en muchos volúmenes pero que destaca en *Siete maneras de decir manzana*⁶⁷, su ensayo sobre literatura. En *Romper una canción* vuelve una vez más a sus declaraciones, porque las mismas le permiten condensar en pocas palabras una pluralidad de sentidos.

Paul Valéry escribió que un poema nunca se termina, sólo se abandona; pero no dijo lo que cuesta abandonarlo (108).

Lo que exige el escritor Paul Valéry para los poemas, también vale para las canciones: hay que hacerlas, simplemente, poniendo las mejores palabras en el mejor orden (55).

Adentrándose puntualmente en el terreno de la composición de las canciones Prado distribuye, entre las páginas de esta autopoética, múltiples aforismos que resumen y condensan los pensamientos manifestados. Recuperaremos algunos breves a modo

⁶⁶ En el apartado V.3 se abordará la imagen de autor aforista.

⁶⁷ Abordaremos *Siete maneras de decir manzana* en el apartado V.4, "El ensayista".

de ejemplo.

Una canción sólo puede seguir un camino recto si cambia muchas veces de rumbo, porque ésa es la única forma de saber dónde está lo que buscas y dónde no (192).

Escribir es cambiar de estado, pasar de sólido a líquido para disolverse en la tinta como una piedra de hielo en el agua de un vaso. Para que eso ocurra es imprescindible mantenerse en un estado de exaltación del que sé que este libro ha dado ya suficientes muestras, porque la llama se apaga si tú mismo dejas de confiar en el fuego (174-175).

Las escenas de amistad son la base de *Romper una canción*; en ellas se condensa todo el imaginario mítico y poético de esta relación entre Joaquín Sabina y Benjamín Prado. Éstas son un reservorio de otras múltiples escenas: de diversión, de noches de alcohol, de composición, de retratos y autorretratos. La narración de estas escenas persigue dos finalidades, una de ellas encubierta: la primera es, como anuncia el propio Prado, mostrar los andamios del libro y el disco y abrir la puerta del taller de escritura. La segunda es desnudar la intimidad compartida para lograr la construcción de diversas imágenes de autor (autores, en este caso) a la vez que, a través de la escritura, se ejerce el posicionamiento de Prado en la escena musical y, en contrapartida, el posicionamiento de Sabina en la escena literaria.

Metodológicamente, la lectura de este tipo de escenas a veces se torna compleja, porque las mismas no están delimitadas, sino que se mezclan y se cruzan entre ellas. Por ejemplo: una escena de composición comienza con un whisky de Sabina y un vodka con naranja de Prado, una serie de risas, un debate profundo y acalorado sobre un verso o una palabra, una pelea y un abrazo de reconciliación. Entre medio de esta sucesión aparecen también los flashbacks, las idas y vueltas en el tiempo para narrar anécdotas o agregar datos biográficos o autobiográficos. Así, dentro de una escena de composición podemos encontrar escenas de amistad, de diversión, de alcohol, anécdotas de juventud y datos de la vida de los autores.

“Y me apuesto algo a que cuando acaben este libro la palabra aburrimiento va a ser la última que se les venga a la cabeza” (12).

La diversión es un factor que atraviesa *Romper una canción*, desde la narración de anécdotas de juventud hasta el reconocimiento de una amistad sostenida en el tiempo: “Lo de los epitafios viene de lejos, como casi todo entre dos personas que se conocen hace casi treinta años y han hecho juntas cosas tan divertidas que la mitad de ellas no

se pueden contar” (11). Esas cosas divertidas que no se pueden contar vuelven a recordar el secreto y la exclusión que anteriormente anunciábamos; instancia que se repetirá en el análisis de las escenas de amistad, donde las palabras *diversión*, *alcohol* y *amistad* van siempre juntas y son de las que más se repiten en el libro, porque como afirma nuestro autor

no se puede ser tan amigos, reírse tanto y escribir canciones como las que hemos escrito, de manera impune y sin levantar alguna que otra envidia. Les pedimos perdón, aunque no sea humildemente, y les invitamos a ser parte de la familia mientras dure este libro (...) Nos vamos. Abróchense el cinturón (25).

La invitación a ser parte de la familia forja un pacto de complicidad; aquel en el que a veces estamos dentro y en otras nos quedamos fuera, del otro lado del secreto, de aquellas cosas que “no se pueden contar” o que no se pueden recordar:

El alcohol como motor y acompañamiento de la escritura y de la diversión colabora en la construcción de otra imagen, esta vez de ambos autores: los poetas de actitud rockera, aquellos que escriben de noche y con copas, aquellos que sin ser jóvenes derrochan juventud.

En esas lecturas hemos hecho de todo, siempre con una muchedumbre enfrente, desde leer en Málaga tan borrachos que, como no éramos capaces de hacer que se parasen en los libros las letras de los poemas, nos los íbamos inventando en parte, sobre la marcha, cosa que al parecer sólo notábamos nosotros (...) (124).

La actitud de *poetas rockstar* se manifiesta con la narración de los excesos: por ejemplo, cuando Prado relata la composición de “Agua pasada” en la cual llegan a resolver los primeros versos

...lo celebramos como si estuviese entera. La forma en que, una vez más, lo hicimos, le inspiró a Fernando León el nombre con el que define nuestra manera de vivir: el *Wilde side*. En mi opinión, exagera, y mucho: tampoco es para tanto. ¿O sí? (147).

El *Wilde side* o el “lado salvaje” colabora en la construcción de esa imagen de nuestros autores, aquellos que no escriben de mañana porque “El desayuno nunca ha sido el momento del día en que mi primo y yo nos caemos mejor” (47) y que se refugian en la noche, en los bares y en los cabarets para alcanzar el verso perfecto. La actitud de ambos genera una imagen de poetas de los excesos, aquellos que se vinculan a una postura y a un estilo de vida afín a las estrellas de rock. Ese estilo de

vida que ha construido el mito de Sabina se extiende en este libro a Benjamín Prado, lo que expone una imagen de nuestro poeta como un artista de escenario. Para apoyar esa imagen Prado vuelve a relatar otra escena de lectura pública, esta vez frente a una multitud y con más aire de concierto o de estadio de fútbol que de ateneo literario:

Aquel viaje tuvo la particularidad de que en la lectura que íbamos a dar esa noche, en una plaza abarrotada por cientos de personas y en un ambiente más de concierto de rock que de acto literario, hicimos lo que nunca antes habíamos hecho, que fue medio cantar y medio recitar a dúo una de las canciones del disco [Menos dos alas]. La verdad es que lo pasamos tan bien y el público estuvo tan entusiasta que acabamos arrojándoles desde el escenario los libros que habíamos utilizado para el recital, como si fuéramos futbolistas tirándole la camiseta a su hinchada (152).

En todas las citas se deja ver el estado de exaltación y de diversión que acompaña el proceso creativo del dúo: “En cualquier caso, los días en el estudio del que salió *Vinagre y rosas* fueron intensos y divertidos, porque allí siempre sucedía algo especial, nunca podía uno relajarse, ni había espacio para el aburrimiento” (175). Pero no sólo hablamos de las canciones del disco, sino que, en múltiples ocasiones y como ya Prado contara en *A la sombra del ángel*, la poesía y la diversión se entremezclan en la construcción de poemas satíricos, de versos juguetones, de metáforas irónicas de la vida cotidiana:

Lo de las bromas y la cuenta lo he dicho a propósito, porque cosas de este tipo nos las hacemos a menudo y, por lo general, consiguiendo que todas acaben del mismo modo, que es con alguna copla conmemorativa escrita por Joaquín, Luis García Montero, Felipe Benítez o yo, que somos aficionados de toda la vida a reírnos en verso (103).

Ese reírse en verso sigue la tradición instaurada por el maestro Rafael Alberti, quien además de inculcar esa costumbre poética, solía repetirle al aprendiz de escritor “tómame muy en serio tu obra y muy en broma a ti mismo”: Prado y Sabina toman ese consejo al pie de la letra⁶⁸, y escriben versos satíricos todo el rato para divertirse:

-Escuchad -dije-, y veréis qué hermosura: «Vine a Praga a robarle una canción, / y a sacarme tu espina, / sin saber que Sabina / era tan julandrón. / No me disculpa nada /

⁶⁸ En *Incluso la verdad* se recupera directamente este consejo de Alberti (Prado y Sabina 2017: 27), que además se repite en casi todas las entrevistas e intervenciones públicas que nuestro autor realiza sobre la figura del poeta.

si a todo dije y me dijeron *ano*: / por la ley de Mahoma en peruano / van en el mismo bote / el que muerde la almohada / y el que mete. / Vine aquí hecho un machote, / me voy hecho un rosquete» (103).

En los treinta años que Prado y Sabina llevan de conocerse han compartido no sólo escenarios, lecturas públicas y composiciones, sino también la vida cotidiana, una amistad forjada a base de poesía pero también de anécdotas de juventud. Algunas ya fueron narradas en *A la sombra del ángel*, por ejemplo, en la que orinan el edificio de la Real Academia Española (Prado 2002: 78), o en la que Alberti se ofende porque afirmaba que Sabina iba a robarle el público en una lectura en vivo (“¡Ya verás! Éste se traerá una guitarrita, ¡Y nos joderá vivos!”) (2002: 133). Muchas otras son recuperadas en cientos de entrevistas o tertulias literarias; por ejemplo, la anécdota en la que se pierden junto a Ángel González en Rota⁶⁹, o la de aquella vez que conocieron a Gabriel García Márquez⁷⁰.

Los años y anécdotas compartidas hacen que más que amigos estos autores se conviertan en familia:

[en Rota] Porque como ya se ha visto, en aquellas playas donde se juntan las dunas, los pinares y las ruinas de una almadraba fenicia, pasamos el verano los amigos de siempre, y allí leemos, navegamos, escribimos, jugamos al pimpón, nos juntamos en cada cena y en casi todas las comidas, y mientras dura julio y agosto somos lo mismo de siempre sólo que más a menudo: la perfecta familia postiza, más o menos (115).

Mantener una amistad con el reconocido cantautor Joaquín Sabina le otorga a nuestro autor una posición privilegiada en la escena literaria y en la escena pública: Prado pasa a la etapa de “reconocimiento” como compositor gracias a *Vinagre y rosas*, porque si bien algunos poemas de nuestro autor ya se habían convertido en canciones de Sabina (“Esta noche contigo”, “Viajero que regresas” o “Números rojos”) es en este disco donde se consolida la dupla compositiva. La amistad con Sabina lleva a Prado a un posicionamiento sumamente importante en dos campos: el de la composición y el de la opinión pública. Además, esa amistad no es cualquiera, es la mejor: “-Benja, sólo quiero que sepas que jamás había podido decirle a nadie que era mi mejor amigo, y ahora ya puedo. Buenas noches” (109); “De camino al coche, Joaquín me echó un brazo por los hombros y me dijo: «¡Qué buena idea ser tan amigos!, ¿verdad?». Y yo estuve de acuerdo” (191).

⁶⁹ Anécdota narrada en las II Jornadas “Sabina por aquí. Joaquín Sabina y Benjamín Prado” en https://www.youtube.com/watch?v=Kiq_gfboY8k

⁷⁰ Anécdota contada en vivo durante su gira en Argentina en noviembre de 2017.

Recuperamos a continuación un ejemplo de cómo esta amistad se vuelve familia desde un acontecimiento cotidiano, cuando Prado escucha a su amigo Joaquín por teléfono y lo nota desanimado,

le oí la nube negra en la voz: cuando conoces a alguien desde hace casi treinta años, esas cosas se sienten a distancia. De manera que me fui a hacerle una visita a su casa, sabiendo que sólo tendría ganas de estar encerrado pero también que su puerta se abriría para mí, como siempre, porque la verdad es que ninguno de los sitios en los que ha vivido Joaquín en Madrid ha tenido la llave echada para mí (...) Daba igual, porque de día o de noche siempre me he encontrado lo mismo al salir del ascensor, que es a Joaquín esperándome con los brazos abiertos y, una de dos, alegrándose de verme o fingiéndolo. Ahora que aparezco a las ocho de la tarde, sigue así (136).

El posicionamiento en la escena literaria que Prado logró a la sombra de Alberti toma impulso en su relación de amistad con Joaquín Sabina, el cual le abre un campo nuevo que es el de la canción de autor. Pero no sólo su amistad con Sabina logra ese posicionamiento en la escena, sino también el vínculo entablado con poetas de la generación del '50 como Ángel González y Jaime Gil de Biedma, y con escritores de su generación como Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Almudena Grandes, entre otros. En ese sentido, Prado afirma:

...donde está Joaquín siempre ocurre algo que merece recordarse, lo mismo que ocurría con Rafael Alberti o con Ángel González, y yo tengo la fortuna de haber estado ahí en los tres casos. Ustedes saben que no es tan sencillo encontrarse con gente así en la vida (175-177).

Vuelve a ponerse de manifiesto la imagen de Prado como escritor privilegiado, aquel aprendiz con suerte que conoce a su ángel de la guarda (Alberti), aquel que lo introduce en la escena literaria y luego conoce a su ángel con alas negras (Sabina), el que lo lleva de la mano a los escenarios. Estas escenas de amistad de *Romper una canción* posicionan a nuestro autor en un lugar de relevancia, aquel que le da a sus palabras y a su persona un estatuto de legitimidad y un espacio de validación.

La construcción del autorretrato

Si en *A la sombra del ángel* encontramos a nuestro autor bajo el ala protectora de Rafael Alberti, libro donde el foco de la escena es el maestro, en *Romper una canción* Benjamín Prado cambia de sitio: de aprendiz de poeta a escritor en proceso de

consolidación. Ese peldaño subido en su carrera se corresponde con el cambio de posición en la escena literaria, al contar en el año 2009 con una particular visibilidad pública debida no sólo a la coautoría de las canciones de Sabina sino también a los veintitrés años de publicaciones, giras y presentaciones.

Benjamín Prado narra algunos sucesos de su autobiografía que explican o pretenden explicar los motivos de escritura y publicación de *Romper una canción*: autobiografía y autopoética vuelven a plantearse como una confluencia de géneros, donde un campo aporta luz sobre el otro, y viceversa (Urtasun 2000).

En el otoño de 2008 yo no me encontraba muy bien. Acababa de salir de una relación infernal con una chica a la que, desde entonces, Joaquín, yo y todos los que nos rodean, llamamos, simplemente, Virgen de la amargura (...) Una de las cosas que había perdido era la más importante de todas: mi capacidad para escribir. Puede que suene algo melodramático, pero lo cierto es que llevaba dos años dándole vueltas a tres poemas que nunca avanzaban, al principio porque estaba pasándomelo demasiado bien como para ocuparme de otras cosas y al final porque ya no tenía ninguna duda de que no decían la verdad y, por lo tanto, nunca iban a ver la luz: yo no publico mentiras. Aparte, también tenía por ahí una ex mujer que había conseguido que de cada diez palabras que yo pronunciaba dos fuesen *abogado* y *embargo*; una novela parada que sentía como un cuchillo clavado en la espalda, y cuya hoja se oxidaba día a día, y un par de chicas que me volvían loco pero que, sinceramente y por razones que no son de este libro, lo único que conseguían era hacer más grande mi sensación de estar perdiendo el tiempo (12- 13).

En esta extensa cita podemos ver al autor desnudando su intimidad, abriendo las puertas y ventanas de su vida personal para que los lectores entendamos el estado emocional en el cual se encontraba; con una crisis de escritor, una crisis sentimental y una crisis en sus principios poéticos. La verdad y la mentira como tópicos pradeanos son una constante en la obra, y la tajante afirmación “yo no publico mentiras” nos da otra imagen de nuestro autor; el escritor de verdades, aquel que busca en la literatura el único modo de decir una verdad⁷¹.

Luego de la mención de su crisis, nuestro autor comienza a dibujar una imagen de sí que se acerca a la aventura, al desafío, a la prueba.

Hacer un disco con alguien que ha escrito, en mi opinión, muchas de las mejores canciones de nuestro idioma era un desafío extraordinario; y a mí me gustan tanto los retos que mis cuatro palabras favoritas siempre han sido: *a ver qué pasa* (18).

⁷¹ Estos tópicos serán profundizados en el apartado V.3, “El aforista”.

Entre esos desafíos narra la escena de una noche sabinera, de la mano de Pancho Varona, “que como todo el mundo sabe es el músico de cabecera de Joaquín y su hermano por lo civil”, quien lo invita a cantar “Una tuya. Por ejemplo «Esta noche contigo»” (23). Ante algunas dudas y miedos, Prado se anima a cantar y

al ver la respuesta de la gente, que es la que tienen siempre las composiciones de Joaquín, coreando cada verso a todo pulmón, me dio ganas de salir de allí corriendo y encerrarme en casa a escribir todas las canciones del mundo (24).

Ante esta anécdota⁷² no sólo encontramos al escritor intrépido, sino al que se amolda a cada nuevo espacio donde participa, creando una imagen de autor polifacético que será crucial en la construcción de su postura en la escena literaria. La imagen de poeta rockero o de los escenarios vuelve a hacerse presente, con él mismo cantando para una multitud de gente una canción propia. Además de aventurero, plural y rockero, vuelve a mostrarse como autor autopoético por excelencia, al contarnos a los lectores en qué consiste una noche sabinera:

...son una demostración de lo que significa Joaquín para miles de personas. Es algo que han hecho de vez en cuando los Rolling Stones, que al llegar a alguna ciudad especial, el día antes de dar su concierto en un estadio, la banda sin Mick Jagger toca en cualquier club pequeño (...) Los músicos de Joaquín hacen lo mismo, sólo que con la entrada más barata, y además en algunas ocasiones le dan al público que asiste a esas veladas la oportunidad de subir al escenario a cantar un tema y a «ser Joaquín Sabina durante tres minutos». Sus conciertos siempre están abarrotados (23).

Más adelante, otros datos autobiográficos despiertan más imágenes de nuestro autor, cuando narra los planes promocionales que le organizan sus editoriales en todo el mundo, la sucesión de viajes y compromisos propios de un escritor reconocido: imagen que se propaga por todo el volumen.

El sábado llegaba Jimena y a la mañana siguiente yo me marchaba sin remedio, porque a partir del mismo lunes tenía otras cosas de mi *never ending tour* personal en Córdoba, Huelva, Luxemburgo, Cuenca, Málaga, Sevilla, Jerez de la Frontera, Zaragoza, Cuba, Argentina, Granada, León... (88).

Pero el caso es que aquí estoy, otra vez rumbo a América, porque me comprometí a

⁷² "Esta noche contigo – Benjamín Prado". Noche Sabinera en Galileo (22-2-2009) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Slu4ndY58yU>

hablar de Pablo Neruda en Isla Negra, a leer poemas en su casa de Santiago y a hacer promoción de mi novela *Mala gente que camina* (99).

La mención a sus propias obras en esta autopoética no son sólo un mecanismo autorreferencial, sino que pretenden despertar el interés de los lectores que aún no las han leído y hacer un guiño a aquellos lectores que ya las conocen y las recuerdan.

Las imágenes de autor polifacético, de escritor reconocido y siempre en movimiento son aunadas en el siguiente extracto de texto:

Al contrario que en Rota, en Madrid trabajamos sin descanso, lo que a mí me obligaba prácticamente a meter dos vidas en el espacio de una, porque además de seguir con mi novela, y con la revista que dirijo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, y con los artículos de *El País*, y con las colaboraciones semanales de Radio Nacional de España, y con los continuos viajes para dar lecturas y conferencias, y atendiendo a mi hija... además de todo eso y de algunas otras cosas que me ocupaban los días y las noches, me había metido a preparar una actuación con Coque Malla y el guitarrista Nico Nieto (...) se trataba de un espectáculo con poemas míos y canciones suyas combinadas, o más bien cabría decir aunadas, y en el que los tres cantábamos, recitábamos, tocábamos la guitarra (...) Cuando lo hicimos salió de cine, la verdad (...) pero en aquel momento fue la gota que colmaba el vaso (...) No creo que ningún día llegara a dormir más de cinco horas. Alguna vez tuve que recurrir a la química (189).

Con la mención a la química Prado sigue ofertando imágenes de sí mismo; imágenes similares a la que narra sobre su juventud:

...y mira que hubo épocas en las que yo caía por allí [casa de Sabina] sin avisar, a las cuatro o cinco de la mañana, teñido de rubio, calzado con unas botas de piel de serpiente blancas y en el estado en que suele estar a esas horas un tipo que viste de esa manera (136).

La anterior descripción de sí mismo evoca al narrador de su primera novela *Raro*, quien también usaba botas de piel de serpiente y se movía en el ambiente Under de una España recién liberada, un ambiente cargado de drogas, alcohol y rock and roll. Pareciera de este modo que nuestro autor ha prestado su cuerpo para construir a su primer personaje de ficción, aquel narrador que no tiene nombre pero que es el nexo que une a todos los capítulos, presentados cada uno como una canción dentro de un álbum⁷³. Esa imagen de la juventud se conserva todavía en 2009, en la actualidad de

⁷³ Para un abordaje de *Raro* ver Ruiz (2014, 2016).

Romper una canción. Prado nos narra cómo “quemé La Habana” en un viaje de promoción literaria a Cuba que había realizado el año anterior, donde se presenta nuevamente el “*Wild side*”.

En resumen, a lo largo de *Romper una canción* Prado despliega una serie de datos autobiográficos que lo ponen en escena, datos que colaboran en la construcción de múltiples imágenes de sí: escritor polifacético, consolidado, en movimiento, de verdades, con una actitud rockera y juvenil. Pero allí no terminan: justamente en el final del volumen, el autor nos cuenta

Se preguntarán quién es María, supongo. Bueno, pues es una azafata de Iberia que conocí hace poco en un vuelo entre Madrid y Santander, cuando iba allí a organizar un homenaje a Chus Visor del que ya les he hablado, y que me gustó a primera vista, de modo que le di mi teléfono, me llamó y aquí estamos... ¿Se imaginan que al fin siento cabeza? (221).

La aparición de María (a quien luego irá íntegramente dedicado el poemario *Ya no es tarde* del año 2014) pone en jaque la imagen del poeta del descontrol, y en su sentar cabeza al final del libro se abren nuevas posibilidades de imágenes futuras, las cuales serán indagadas en los apartados siguientes.

De esta forma, Prado construye a través de la narración de diversas escenas un autorretrato plural y cambiante, pero que siempre conserva la literatura como eje constitutivo de sí.

Romper una canción es, como afirmábamos anteriormente, una autopoética que narra los motivos y entretelones de la escritura a cuatro manos de *Vinagre y rosas*, el disco de Joaquín Sabina. Es también una confluencia de géneros, ya que los datos biográficos se combinan con los autopoéticos para intentar explicar desde la vida los fundamentos de la escritura y, a la inversa, desde la escritura se pretende razonar sobre la vida. Es un reservorio de escenas, anécdotas, situaciones que brindan diversas imágenes del autor que lo escribe, Benjamín Prado, pero es también un reservorio de imágenes del cantautor Joaquín Sabina. Esas imágenes construyen un retrato del músico, apoyando en algunos momentos el mito que circula sobre su figura desde hace años en el inconsciente colectivo y negándolo en otros. Este retrato está basado en la mirada que Prado ejerce sobre él, de modo que es una construcción subjetiva que nos permite acercarnos para ver al cantautor a través de sus ojos.

Por sobre todas las descripciones que abundan en *Romper una canción*⁷⁴, la imagen

⁷⁴ Sabina es descrito como un gran lector, respetuoso de la poesía (14, 120), como un devorador de periódicos (28), como un sube y baja emocional (21, 136), un incansable

más recurrente de Joaquín Sabina es la de amigo generoso, hermano, familia:

...lo que hace que la vida pueda llegar a ser algo tan emocionante y tan hermoso es tener el privilegio de compartirla con personas tan inteligentes, buenas, generosas y divertidas como ese individuo que para ustedes es Joaquín Sabina y para mí es eso y además es mi hermano. Pueden llamarme rosquete a coro, pero bendito sea (111).

Vuelve el privilegio al manifestar la familiaridad y amistad incondicional que Sabina ofrece a nuestro autor. La misma se patentiza en el poema de Prado incorporado en *A vuelta de correo*⁷⁵: “Cuando alguien me pregunta quién es Joaquín Sabina, / Respondo que un cantante que, además, es mi hermano. / Su casa, para mí, nunca fue una oficina. / La llave de la mía, siempre estará en su mano” (162). Este soneto⁷⁶ opera a modo de retrato sabinero, acompañando la serie de imágenes brindadas en *Romper una canción*.

Escenas de composición

Las escenas de composición descritas en *Romper una canción* son muy similares entre sí porque manifiestan la misma metodología: la de jugarse a todo o nada por un verso. En ese enfrentamiento no importa mucho sobre qué canción se está debatiendo, puesto que todas son testimonios de una pelea por igual. Es interesante destacar que el léxico utilizado pertenece tanto al ámbito bélico como al del boxeo: se reiteran palabras como golpes, enfrentamientos, combates, las cuales pretenden dar cuenta de estas esgrimas verbales que los autores llevan a cabo en el momento de componer.

Prado recrea un diálogo donde, desde la voz de Sabina, se da cuenta de este léxico particular: “-¡Benja! ¿Por qué no cuentas todo esto? -decía Joaquín a menudo (...) -Es que sería fantástico permitir que la gente le viera el motor a las canciones, ¿no? -seguía Joaquín-. Que se viera todo este intercambio de golpes, todo este andamiaje” (34). En esos intercambios de golpes se pone de manifiesto el compromiso con la palabra escrita, puesto que se pretende llegar a las últimas consecuencias con tal de obtener el verso que la canción necesita.

...era un combate puramente intelectual, que es lo que hemos mantenido desde

aprendiz (36), un visionario de ideas (71, 139), entre otras múltiples representaciones que se manifiestan en la construcción de su retrato a los ojos de su amigo.

⁷⁵ Sabina, Joaquín (2009). *A vuelta de correo: Sabina epistolar*. Madrid: Visor.

⁷⁶ Recuperado en el “anexo 2” en su totalidad

entonces hasta ahora mismo, cuando han pasado cinco meses, ya no estamos en Praga sino en Rota o en Madrid y aún seguimos combatiendo como legionarios por cada palabra de esas canciones en las que, sinceramente, nos hemos dejado la piel (34).

Las constantes peleas nos traen otra imagen de los autores, a saber, la de escritores comprometidos con su poesía, con su estilo, con su trabajo.

Cuando nos salía un buen verso, con frecuencia sospechábamos que estaba ocultándonos otro aún mejor, y no dejábamos de hacernos preguntas. Créanme, no hay en todo *Vinagre y rosas* una sola palabra que no haya sido conquistada después de sufrir dentro de ella una batalla, y quizás por eso este disco está lleno de banderas (35).

Dicho compromiso implica no sólo la guerra sino las treguas. Dentro de este libro hay, como bien afirma Prado, múltiples banderas, escenas de conciliación en las cuales se resuelven los conflictos poéticos; pero esas resoluciones no implican un cierre y un pase de página, porque cada canción ha sido construida muchas veces, de muchas maneras distintas: "...cuando los que competimos contra la canción somos nosotros, la carrera no termina hasta que no hemos cruzado la meta unas seis o siete veces" (58). Ese compromiso se manifiesta no sólo en la reescritura, revisión y/o negociación de cada verso, sino también desde el conocimiento y el manejo de las instancias formales: el tono, el ritmo, la rima, la métrica, las sílabas, las metáforas, las comparaciones, las analogías, las anáforas, catáforas, las estructuras sintácticas, entre otras. Todos estos procedimientos poéticos son puestos de manifiesto en los entretelones de *Vinagre y rosas*, los cuales dan la imagen de dos autores comprometidos con el lenguaje y también de dos grandes lectores de la literatura universal.

Al llegar al hotel, recaímos en el Hopper's Bar y en nuestra canción, perdiendo dos horas en evaluar los aspirantes a estribillo, que eran difíciles porque sus rimas eran fáciles, en *ada* y en *eres*, y por lo tanto las consonancias más manoseadas nos llamaban de todas partes y con malas intenciones, lo mismo que las sirenas a Ulises. Fumamos como locomotoras, tomamos alguna otra copa, dimos paseos nerviosos por el local y cuando lo que todo el rato parecía estar en la punta de la lengua por fin se dejó oír, bailamos de nuevo tregua y catala. Y después de organizar el caos de nuestros manuscritos, llenos de correcciones, flechas, notas, paréntesis y quién sabe qué más, hicimos una versión en limpio en uno de mis cuadernitos... (41).

En su proceso de escritura, además del baile de tregua y catala, los autores también recurren a los llamados “corralitos” o “gallinitas”⁷⁷: pequeños dibujos en los cuales encierran las palabras que no deben ingresar en los textos. La explicación sobre estos recursos no sólo es discursiva sino también visual, ya que el texto cuenta con una serie de fotografías que no sólo ilustran sino que avalan y testimonian gráficamente todo lo que desde la escritura se cuenta.

Los corralitos eran, efectivamente, unos círculos que hacíamos en el cuaderno en el que escribíamos, siempre con una especie de gallina dibujada dentro, y en los que yo metía, castigadas, todas las palabras que se le ocurrían a Joaquín y a mí me parecían indignas de la canción. Él se vengaba dando un veredicto inapelable cuando la inconveniencia, en su opinión, la decía yo: no comprar. O daba saltos de alegría cuando pasaba lo contrario: ¡comprar! ¡comprar!. A la servilleta que tuviésemos al lado, real o imaginaria, iban a parar las cosas demasiado sabineras: abril, princesa, policía... (56).

Esta explicación autopoética acompañada de su soporte visual brinda un testimonio de todo lo que nuestro autor nos narra. Pero en otras ocasiones, su manera de dar verosimilitud al relato autopoético es traer al discurso la voz de Joaquín Sabina, recreada en forma de diálogo. La canción «Virgen de la amargura» -la que usaremos de ejemplo para visualizar los procedimientos compositivos que, no obstante, se repiten en todas las canciones- surge de una charla personal entre los dos amigos, cuando uno le pregunta al otro por una novia perdida.

-Por cierto, ¿la has vuelto a ver?

-Ni en broma.

-¿Nunca?

-La vi una vez, aunque me había jurado no volver a verla ni en pintura, y fue un desastre.

-Oye, eso me gusta. Qué buen comienzo de canción: rompiendo mi promesa de no volver a verte ni en pintura...

-...me he sentado a tu mesa...

-...Virgen de la Amargura...

-¡Virgen de la Amargura! ¡Fantástico! A ver, algo con pecados; si hay una virgen tiene que haber un pecado... (...)

-¡Comprar, comprar! (85).

⁷⁷ Imagen incorporada en anexo 2.

Este diálogo recreado pone de manifiesto cómo se originaban las ideas en general para escribir canciones; de conversaciones, de admirar un monumento en Praga, de recordar una anécdota, de imaginar posibilidades. Las charlas de amistad entre los autores abren vías posibles para la composición de canciones.

He rehecho este diálogo, por aproximación y de forma abreviada, para que el lector sepa de qué modo empezábamos a construir las canciones, siempre a partir de una idea y de la discusión que esa idea generaba acerca de la historia, el personaje, el tono, el punto de vista y, en último lugar pero por encima de todo eso, sobre las palabras que íbamos a usar y que sólo aceptábamos cuando nos parecían inmejorables (55).

El compromiso poético se ve ilustrado de esta forma no sólo en la obsesión con la cual los poetas trabajaron durante siete meses, sino en la importancia otorgada a los componentes de la canción: temática, personajes, tono, punto de vista, palabras y metáforas. Las correcciones y modificaciones son una constante en todas las canciones, y «Virgen de la amargura» no es la excepción:

Para que lo puedan ver sobre el terreno, les daré un ejemplo de cómo eran las dos estrofas a las que les tomamos la matrícula esa noche, y si después de echarles un vistazo ponen *Vinagre y rosas* y las comparan con la versión definitiva, verán que algunas partes han evolucionado y otras han desaparecido, como siempre: «Bendigo mi condena, / de que me hayas castigado a ser más fuerte / y beso tus cadenas / y quiero prometerse / ser libres como dos versos tachados / en el Himno de los Desesperados. / En el rencor se mezclan las heridas, / los juramentos se los lleva el viento. / La rendición es la única salida / en el País del Arrepentimiento». ¿Se dan cuenta? (96).

Si comparamos estos versos con los que finalmente han sido editados en el disco *Vinagre y rosas* notamos cómo la idea general de la canción se ha mantenido pero los pequeños cambios son el ejemplo de esa búsqueda constante de depuración y precisión que los poetas persiguen.

Bendigo la condena,
al sólo de tu bordón que me hace fuerte,
y beso tus cadenas, y quiero prometerte
ser libres como dos versos tachados;
del dictado de la revolución.

Me acuso de morirte sin tu boca
confieso que desde que te has marchado,
solo bailo en las fiestas donde tocan
la música del vals de los ahorcados (Prado/Sabina 2009).

Esta canción pertenece al núcleo de Praga y, como anunciara nuestro autor, el personaje al que va dirigido tiene su correspondencia en el mundo real. Esta ex novia - llamada irónicamente “Virgen de la amargura” y nunca por su nombre- es la causante de una serie de canciones y la que le da a *Vinagre y rosas* un cierto aire de melancolía. El narrador de esta canción, como así también el de «Cristales de Bohemia», «Agua pasada» y «Embustera» es un sujeto abandonado que se propone “jugarme a los dados nuestra suerte, / a absolverte de todos mis pecados”.

«Virgen de la amargura» comparte el tono también con las canciones anteriormente mencionadas: “Bendigo mi condena / al solo de tu bordón que me hace fuerte” se asemeja al estribillo de «Cristales de Bohemia», en el cual “los condenados pagan / cara su redención”. Asimismo, el sujeto que busca su libertad aun besando las cadenas que lo atan nos recuerda al personaje que va por Praga “Quemando tu bandera / en la frontera de la soledad” o al de «Viudita de Cliquot» cuando cuenta que esa mujer “Me compró una tormenta después de robarme el abrigo”.

El tono elegíaco y a la vez despechado es el que tiñe todo el disco de una melancolía propia; entre esos extremos y sus vaivenes se constituye *Vinagre y rosas*. Palabras como “noches”, “soledad”, “despedidas”, “pasado”, “cenizas”, “libertad”, “olvidarte”, “después”, “adiós” se reiteran en las canciones, colaborando con la atmósfera de planto que propone este disco.

«Virgen de la amargura» es, entonces, la historia de este vaivén, del personaje enamorado que busca liberarse a costa de estar cada vez más preso, que pide de vuelta su vida a cambio de entregarla otra vez.

Virgen de la Amargura,
devuélveme la vida,
sin ti todo es usura
y noches perdidas
facturas,
calenturas,
heridas sin sutura,
caídas,
conjeturas,

sacudidas,
cerraduras
despedidas de locura y callejón.
Te vas y no te vas
y cuando vienes
rezo para que los trenes
se equivoquen de estación (Prado/Sabina 2009).

Además, las palabras con las que se compone esta canción nos recuerdan a las metáforas ya implementadas por nuestro autor cuando se refiere a las escenas de composición: el discurso de la guerra vuelve a ocupar el centro de la escena.

La guerra ha terminado,
yo vengo a arrodillarme ante tu cama.
Te rezan mil soldados
y el palacio está en llamas,
tu general arría mis banderas,
las fieras entran en la catedral.
El rey murió en el campo de batalla,
la reina se ha pasado al enemigo,
yo no me cuelgo más que la medalla
de no saber contar menos contigo (Prado/Sabina 2009: sn).

Los versos que se han quedado fuera del disco son varios, y en esa exclusión se juegan las decisiones: como nos anuncia en la siguiente cita, escribir es elegir.

¿A ustedes les da lástima que no estén en *Vinagre y rosas* algunos de los versos que les he dejado leer en este libro? A nosotros también. Pero escribir es elegir y, por lo tanto, es también renunciar; así que pueden estar seguros de que mientras componíamos esas canciones, tanto Joaquín como yo hemos tenido que rendirnos a menudo y desertar de versos, palabras y temas que nos gustaban mucho, pero que horrorizaban al otro (...). En cualquier caso, creo que lo mejor que podemos hacer por los versos que no llegaron al disco es no darles una segunda oportunidad, y ésta es una buena razón para publicarlos en este libro: así, aunque sean inéditos, ya no lo son, y por eso no podremos regresar a ellos. Punto final (101-102).

La posibilidad de volver sobre los versos inéditos queda clausurada frente a la publicación de este libro: aquí se manifiesta otra de las finalidades de *Romper una canción*, y la misma es clausurar versos abiertos, abandonar -como decía Valéry-

aquellos poemas que no se pueden terminar, dejarnos a los lectores acercarnos a aquellos papeles entintados que, de otra manera, no hubiesen visto nunca la luz. Todas las escenas de composición de las canciones escritas a dúo encuentran su explicación autopoética pero, como mencionábamos anteriormente, muchas de esas escenas parecen clonadas, son muy similares los procesos y se repiten ciertos juegos y enfrentamientos: la aparición de los corralitos, el veto a ciertas palabras o versos, el “comprar/no comprar”, las negociaciones, los debates, las peleas, las reconciliaciones. Por ese motivo, concluimos con este capítulo en el que dos amigos se dedican a romper canciones, a escribirlas y derrumbarlas y edificarlas y otra vez dejarlas caer. Las imágenes que hemos recuperado nos han permitido trazar un mapa no sólo por la construcción de *Vinagre y rosas* sino también por sus vidas y trayectorias artísticas. Desde *Romper una canción* tanto Prado como Sabina se posicionan de una forma diferente a la habitual en la escena pública y literaria, ya que el poeta pasa a ser también compositor y el músico pasa a ser también poeta. El compromiso, el trabajo serio, el oficio, pero también la diversión y la amistad confluyen en este libro que nos abre las puertas a una intimidad compartida.

V. 2. 2. Negándolo todo, incluso la verdad.

“La historia secreta de *Lo niego todo* de Joaquín Sabina”

Incluso la verdad (2017) es el segundo volumen que narra la composición de letras de canciones de Joaquín Sabina junto a Benjamín Prado y se presenta como la autopoética que acompaña a *Lo niego todo*, disco publicado en 2017. Como es de esperarse, tiene muchas similitudes con *Romper una canción* -su libro hermano del año 2009- pero también algunas diferencias porque, como afirman a coro sus autores, “las segundas partes sólo son buenas cuando son otra cosa” (Prado/Sabina 2017: 20). Para exponer las singularidades de *Incluso la verdad* debemos iniciar con la descripción del objeto libro: confeccionado en papel ilustración, con páginas y tipografía color fucsia, con fotos del álbum familiar y dibujos de Sabina a todo color, con la inclusión de partituras y poemas en letra manuscrita, *Incluso la verdad* se presenta como un libro-álbum, un objeto estético destinado a coleccionistas y fanáticos. No es el mismo caso de *Romper una canción*, donde la incorporación de elementos extratextuales como fotografías y manuscritos se producía en blanco y negro, sin diferencias tipografías ni cambios de papel. Desde la organización estructural *Incluso la verdad* narra el trasfondo de todas las canciones del disco, a diferencia de *Romper una canción*, donde sólo se contaba el

proceso creativo de las escritas en conjunto, dejando afuera «Ay Carmela», «Nombres impropios» y «Violetas para violeta», compuestas exclusivamente por Joaquín Sabina. Aquí cada canción tiene su capítulo y cada una está ubicada según el orden que presenta el disco. Lo interesante a destacar es que en este volumen las letras escritas exclusivamente por Sabina encuentran su explicación autopoética en boca de su propio autor: «Lágrimas de mármol», «Leningrado», «Canción de primavera» y «Churumbelas» se incorporan al volumen, con una aclaración visual al costado derecho de las páginas -la firma manuscrita de Sabina- que indica quién es el autor de estos capítulos. Ésa es la gran diferencia de este libro: la incorporación de otras voces en el discurso y la construcción de una autopoética colectiva. Los músicos que han participado en *Lo niego todo* tienen su espacio para narrar desde su perspectiva alguna anécdota, acontecimiento o contexto sobre la composición de las canciones. Voces como la del propio Sabina, Leiva, Rubén Pozo, Ariel Rot y Jaime Asúa se unen a la de Benjamín Prado para elaborar desde la multiplicidad de miradas una autopoética plural, basada en diferentes subjetividades observando el mismo fenómeno. En este sentido, *Incluso la verdad* rompe con los parámetros de *Romper una canción*, donde la única voz a la que teníamos acceso era la del propio Prado, la cual decidía qué imágenes brindar, qué anécdotas contar y qué diálogo recrear. A la vez, estas nuevas voces que se suman al discurso generan nuevas imágenes de nuestro autor.

Otra diferencia sustancial con *Romper una canción* es que en este libro los capítulos son más breves, más generales, ordenados y con menos estrategias discursivas del campo de la ficción. A diferencia del volumen de 2009, no tenemos tantas idas y venidas en el tiempo y el espacio, no abundan las autorreferencias, no hay casi trasbordos de canción a canción. En *Incluso la verdad* se suprimen muchas marcas del discurso ficcional, instancia que en *Romper una canción* erigía en Benjamín Prado la imagen de un narrador experto, conocedor de trucos lingüísticos y operario del lenguaje literario.

Asimismo, en este libro se reduce considerablemente la narración de escenas de amistad: ya no se abordan las escenas de alcohol y diversión como tampoco se detallan las de composición; no se incorporan versos inéditos, no se describen los debates ni se recrean largos diálogos para ilustrar los procesos de creación. En esta nueva entrega la escritura de Benjamín Prado ha mutado puesto que ha sentado cabeza (como se nos anunciaba en el final de *Romper una canción*) y su postura es más reservada; ya no se encuentra viviendo en el *wilde side*, como afirmaba anteriormente, y eso se traduce en su escritura.

Otra diferencia sustancial es que en el libro anterior los personajes de las canciones

de *Vinagre y rosas* se asemejaban más a Benjamín Prado que a Joaquín Sabina, un sujeto despechado, con el corazón roto, que viaja a Praga a olvidar una Virgen de la amargura. En *Lo niego todo*, los personajes de las canciones son más un reflejo sabinero: en la construcción de los sujetos que deambulan por las letras se sostiene a la vez que se destruye el mito de Sabina, desde un movimiento dialéctico que niega y reafirma su arquetipo con la tematización de la vejez como isotopía del disco.

En cuanto a las similitudes cabe recordar que ambos libros son autopoéticas explícitas, externas, narradas en prosa, que contextualizan, explican, brindan datos y permiten a los lectores ingresar en el trasfondo de las canciones. La invitación a conocer el taller de escritura sigue siendo el motivo último de estos libros y, en este caso, no sólo de parte de Benjamín Prado sino también de Sabina, Leiva y de todos los que colaboran en la escritura. No obstante, hay una diferencia: en *Incluso la verdad* dejamos de ser lectores para pasar a ser “espectadores” y colaboradores, ya que se nos invita a participar activamente en la escritura de un disco futuro: en el capítulo final nos ofrecen el comienzo de una canción inconclusa para que la continuemos, llamada “Lejana y desnuda”. También en el capítulo titulado “Ahora te toca a ti” se nos solicita “Pega aquí tus entradas y fotos de los conciertos de Sabina, escribe anécdotas de tu vida relacionadas con su música, anota tus versos favoritos... Nos encantará que lo compartas en #recuerdosabina” (182). La invitación a participar nos hace ingresar en la escena tanto del libro como del disco y de las plataformas web en las cuales nuestras palabras van a circular. Ese ingreso en escena nos permite construir la experiencia de escribir junto a ellos. *Incluso la verdad* se presenta desde esta perspectiva como un libro-álbum interactivo, ya que requiere la participación de los lectores para ser concluido.

Si bien las escenas de amistad se han reducido, aún pueden encontrarse referencias a la diversión, al alcohol, a la composición; también siguen apareciendo personajes del círculo poético y de la “familia” literaria; los que ya no están (como Rafael Alberti o Ángel González, referencia indiscutible) y los que comparten la vida a diario (Almudena Grandes, Luis García Montero, entre otros).

En resumidas cuentas: tanto *Romper una canción* como *Incluso la verdad* son volúmenes autopoéticos que pretenden explicar la construcción de los discos de Sabina del año 2009 y 2017, respectivamente. No en vano sus subtítulos son “Así se escribió *Vinagre y rosas* de Joaquín Sabina” y “La historia secreta de *Lo niego todo*”.

En el primer capítulo -narrado por Leiva- comienzan a aparecer imágenes de Sabina y Prado, aquellas que recordamos de *Romper una canción*, pero esta vez pintadas por una voz nueva. Leiva nos presenta una descripción física de Benjamín Prado, la cual es para los lectores una imagen novedosa, puesto que el propio autor no se ha

descrito a sí mismo físicamente en el volumen anterior.

Las sesiones arrancan en Rota cuando Benja llama al telefonillo. Aparece a eso de la una, con su bici y un cuaderno. Cada día se parece más a su bici, el cabrón; flaco como un cuchillo, bañata y sombrero Faces. ¿Quién se resiste a eso? Hacemos lo que él quiera con ese *look*. Es nuestro Ronnie Wood. Todos le queremos en el equipo. Apasionado, talentoso y siempre dispuesto a no tomarse nada en serio. Sin duda, el motor del disco (2017: 12).

Esta imagen recuperada no sólo es física, sino que también trae características de la personalidad de Prado, las cuales lo convierten en el “motor del disco”. En este sentido, la apertura de miradas que *Incluso la verdad* ofrece nos permite diseñar nuevas imágenes de los autores y establecer comparaciones con otras anteriores.

Ben nunca quiere continuar con lo de ayer, sólo empezar cosas nuevas. Yo quiero ir cerrando canciones, ordenando partes; Joaquín, terminar de leer sus cuatro o cinco periódicos⁷⁸ antes de meternos en faena y que le avasallemos. Así arrancan los días (...). Cuando caía el sol teníamos dos proyectos de canción, el título del disco y la certeza de que el equipo flaco andaba (12-13).

La inquietud de Benjamín Prado ante la creación de nuevas canciones instaura, desde la mirada de Leiva, otra imagen: la del autor en movimiento, inquieto, ansioso, “apasionado”. Esta breve mención de Leiva también remite a *Romper una canción*, ya que en el anterior volumen Prado narraba cómo él y Sabina se dejaban ir con cada nueva canción, lo que generaba un caos y una apertura constante de ideas.

A dos voces.

Doce formas de verle la espalda a una canción

En la introducción del volumen escrita a dúo entre Sabina y Prado, los autores explicitan los motivos iniciales de creación y publicación de *Incluso la verdad*:

...no nos parece justo quitarles a los espectadores el derecho a conocer los secretos de cocina de las obras que les gustan y que apoyan comprándolas en cualquier

⁷⁸ En esta escena se presenta la imagen de Sabina como lector de periódicos, la misma que ya había sido mencionada por Prado en *Romper una canción*. Esta referencia recuperada por Leiva -nuevo testigo invitado a formar parte de la intimidad de Sabina- brinda credibilidad a las palabras de Benjamín del año 2009 y termina de construir la imagen de lector obsesivo de la prensa del cantautor.

formato o asistiendo a los conciertos, ni privarles del capricho de bajar a nuestros talleres y pasear por los andamios (19-20).

En esta actitud autopoética donde los autores nos permiten conocer los “secretos de cocina” también están respondiendo a una necesidad mayor; la que poseen como escritores comprometidos. Este nivel de compromiso que anteriormente recuperamos en *Romper una canción* se hace presente en su segunda parte, ya que

Si no lo cuentas es como si no hubiera pasado. O sólo habrá ocurrido para los que estaban ahí, de puertas hacia dentro. Eso es lo que piensa cualquiera que se dedique a escribir (...) esto tiene que saberse (19).

La necesidad de contar los procesos de escritura y darlos a conocer al público responden al compromiso del escritor autopoético, aquel que considera sumamente importante explicar a los lectores cómo ha logrado los hallazgos literarios que buscaba. En esta instancia se suma Joaquín Sabina a esta imagen de autor autopoético, imagen que Prado viene fomentando desde los comienzos de su escritura.

La apelación a los lectores se convierte en una invitación a formar parte de la escena: “Sumando todo eso, aquí está, y es lo que queríamos: que abrirlo sea como tener una copia de la llave de casa, un modo de verles la espalda a las canciones. Seas quien seas, eres bienvenido. Abre los ojos, va a ser igual que si hubieras estado allí” (20-21). En esta introducción vuelven sobre *Romper una canción* para anunciar

Cuando en 2009 hicimos juntos las letras del disco *Vinagre y rosas*, a los dos nos apeteció contar en el libro *Romper una canción* de qué forma habíamos peleado por aquellas canciones, palabra a palabra, sin golpes bajos pero con el cuchillo entre los dientes, hasta conseguir que se pareciesen lo más posible a lo que intentábamos que fueran (...) Eso sí, las segundas partes sólo son buenas cuando son otra cosa y aquí, de entrada, hay una diferencia esencial, y es que en esta ocasión los textos que forman *Incluso la verdad* los hemos escrito los dos. Mucho mejor: dudar a dúo tiene más ritmo (19-20).

En *Incluso la verdad* se dan revancha, puesto que “sabíamos que tarde o temprano reincidiríamos, porque somos demasiado felices persiguiendo rimas por los diccionarios como para dejar de hacerlo, y sospechábamos que esta vez habría otro libro...” (19). Esa felicidad compartida es testimonio de las escenas narradas hace ocho años atrás, felicidad que descubrieron viajando a Praga, veraneando en Rota o

habitando Madrid.

En los ocho capítulos que le corresponden de este libro, Benjamín Prado vuelve a manifestar una serie de estrategias discursivas ya presentadas en *Romper una canción*. En primer lugar se vislumbra la escritura aforística, tan propia de su estilo de escritura: “Que algo sea inseparable significa que en algún momento se ha unido”; “Será que lo impensable es sólo eso en lo que aún no se ha caído” (25); “Lo que es imposible en la física puede suceder en la poesía” (37); “Lo que terminas, te deja atrás; lo que se consigue, se pierde” (114); “Jugar siempre es divertido y el modo más triste de no lograr algo es no morir en el intento” (145). El estilo aforístico de Prado se encuentra no sólo en algunas breves sentencias, sino en las explicaciones autopoéticas sobre la composición de canciones:

Nos lanzamos por el camino que abría esa frase, igual que dos galgos tras la liebre mecánica de un canódromo, porque este trabajo se hace así: en cuanto huele a gas, enciendes una cerilla (132).

Algunas canciones hay que ir a buscarlas, otras vienen hacia ti, llaman a tu puerta y sólo cuando abres y las ves, descubres que las estabas esperando (143).

En las anteriores citas no sólo se vislumbra el estilo aforístico sino que también se define el oficio de compositor: parte de un trabajo cargado de peligros, de búsqueda, de hallazgos, de sorpresas. Los aforismos, marca de estilo que atraviesa toda la obra de Prado, se presentan como una característica de singularidad, una llamada de reconocimiento a sus lectores: por este motivo, no hay aclaraciones extratextuales que indiquen quién es el autor de estos apartados (como sí lo hay en los de Leiva, los de Sabina o los demás interventores). Los aforismos (que abordaremos en el apartado siguiente) son una de las elecciones poéticas que constituyen el estilo personal de Prado, uno de los mecanismos posturiales que llevarán a la conformación de un proyecto autorial.

Otra estrategia discursiva que presentan los capítulos de nuestro autor es la narración como testimonio verídico del proceso de composición:

[«Quien más, quien menos»] La primera versión se grabó con mi teléfono móvil en Rota, tiene una melodía original de Joaquín en la que resulta evidente que ya era la canción en la que se ha convertido, está tocada por él con una guitarra española y la fecha que aparece en la nota de voz es el 24 de julio de 2014 (26).

Dicha nota de voz es un testimonio tangible del proceso creativo conjunto, testimonio

que cabe en un teléfono celular y que está guardado con una fecha puntual.

La contextualización de las canciones fue y será una constante en los dos volúmenes autopoéticos:

Los primeros bosquejos de «Quien más, quien menos» los habíamos llevado desde Madrid y desde el invierno, pero fue en la playa de Rota, Cádiz, donde nos pusimos en serio a trabajar y a buscarle a la canción los versos que necesitaba, seguros de que daba lo mismo dónde se escondiesen: al final, los encontraríamos (25-26).

En cada canción que Prado menciona expresa autopoéticamente los motivos de su escritura, la estructura formal que fue ganando, las ideas previas, las discusiones y/o los momentos puntuales de hallazgos. No obstante, no se detallan anécdotas ni se abordan datos autobiográficos como en el volumen anterior.

Otro de los tópicos recurrentes de la escritura pradeana se manifiesta con la aparición del maestro Rafael Alberti:

...si algo ha sabido hacer Sabina a lo largo de su carrera es apropiarse del consejo que me dio a mí el maestro Rafael Alberti cuando yo tenía dieciocho años: «Tómate siempre muy en serio tu obra y muy en broma a ti mismo». Otros necesitan diez mandamientos, a nosotros nos basta con ése (27).

Las interpelaciones a los lectores siguen siendo una constante, característica propia de un autor de autopoéticas:

«No tan deprisa» es un tributo a J. J. Cale, es una canción de frontera, el plano de una fuga, un manual de instrucciones para aprender a poner tierra de por medio y, de algún modo, es también una pregunta de treinta y siete renglones: ¿qué te hará más feliz: tenerlo todo o tener algo que lo sea todo para ti; poseer más o necesitar menos? Ahí lo dejamos (40).

El argumento explicitado incluye la invitación a la reflexión de parte de los lectores, nos involucra directamente en la escena, nos pide opiniones, nos hace partícipes, nos ofrece credibilidad y nos da un lugar de privilegio.

A pesar de que Prado no incluye en este volumen datos autobiográficos como en *Romper una canción*, algunas referencias a la propia vida aparecen de soslayo: “Aquella tarde yo había estado en la televisión y, en el taxi que me llevaba a casa de Joaquín, fui acabando unos versos que había empezado por la mañana (...). Quería ponerlos sobre la mesa para terminar así, con la emoción de algo nuevo...” (168). Esta

referencia a su aparición en la televisión nos vincula con el programa *Atención obras*, en La 2 de RTVE, donde en cada oportunidad resume -en un segmento de no más de diez minutos- uno, dos o hasta tres libros de otros autores y hace promoción de su lectura.

Más datos autobiográficos aparecen para brindar imágenes de nuestro autor. Esta figura ya fue elaborada y anticipada en el volumen anterior, y es la del escritor consagrado: “Yo estaba acabando una nueva novela, que había dejado aparcada para dedicarme en cuerpo y alma al disco, y seguía la promoción del libro de poemas *Ya no es tarde*, con lecturas por aquí y por allá, de tren en tren y avión en avión” (116). Además de comprometido, el “*never ending tour personal*” ya mencionado en *Romper una canción* vuelve a aparecer en estas páginas, lo que nos vuelve a traer la imagen de un escritor en movimiento.

Y una tercera referencia aparece cuando Prado narra el *cameo* que han realizado él y otros amigos en el video promocional de «Lo niego todo». En esta ocasión, la incorporación de este dato se produce para que los lectores lo reconozcamos:

varios amigos hicimos *cameos*, disfrazados de Joaquín Sabina en diferentes épocas. A Lei le tocó el cantautor barbudo de los años de Londres; a mí el de *19 días y 500 noches*, con su camiseta de rayas horizontales y su bombín (116).

Esta participación en el video le da a nuestro autor una visibilidad en la escena pública: no sólo su *cameo* será visto por todos los fanáticos de Joaquín Sabina sino que a la vez permite cambiar su posicionamiento. Ya no estamos frente a un escritor que se encuentra del otro lado del libro, sentado tras un escritorio, sino que éste se ubica en un nuevo lugar y se planta en un escenario o en un set de grabación para actuar, para simular, para cantar (como se nos narraba en *Romper una canción* su participación en una noche sabinera).

Asimismo, si bien no están presentes como en el volumen anterior las referencias al propio discurso, encontramos una digna de ser destacada, porque la misma manifiesta el traspaso de la voz narrativa: “Pero lo que ocurrió a partir de ahí, lo va a contar él [Leiva] mejor que yo. Así que aquí me despido y le paso el libro para que lo termine, igual que lo ha empezado. Es lo justo” (171). En este sentido, este volumen presenta - a diferencia del anterior- una narración más límpida, sin los aditamentos ni recursos propios de la narración ficcional. Este nuevo tipo de escritura, más cercana al lirismo, genera un borramiento de la singularidad de las canciones, ya que se habla del proceso creativo de una como si se hablaran de todas, y a la inversa, todas las canciones pueden ser una: “«Quien más, quien menos» no es una canción, es una

llave maestra, funciona con todas las cerraduras, abre todas las puertas. Le estamos muy agradecidos por haberse dejado escribir” (28).

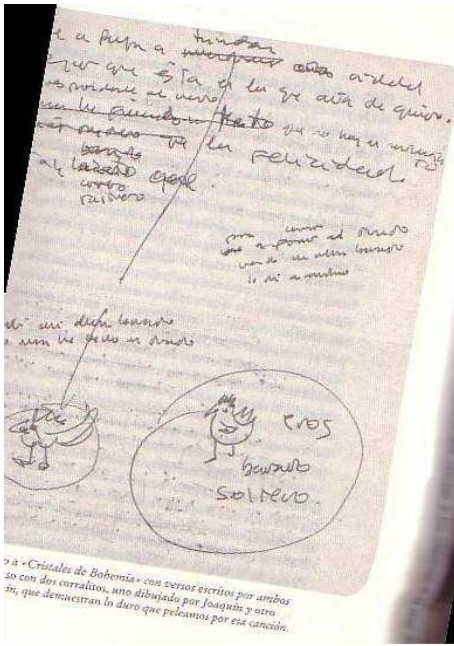
Otro caso de lirismo que decanta en generalidad se produce cuando Prado afirma que “«No tan deprisa» no es sólo lo que parece, es una maleta con doble fondo y que lleva dentro algo más grande que ella. Lo que es imposible en la física puede suceder en la poesía” (37).

En la autopoética sobre «Lo niego todo» también se hace uso de un lirismo que decanta en generalidad cuando se anuncia “¿De dónde salen las canciones? Del mismo sitio al que van a morir los pájaros. No lo sabemos, pero sí que también se parecen a ellos en otra cosa: si las quieres, las tienes que cazar al vuelo” (49).

Las escenas de composición descritas no abundan en descripciones, como anunciáramos con anterioridad: se brindan algunos datos concretos, por ejemplo, el nombre del bar en el cual estaban bebiendo, o el día y la hora en la cual surge la canción, pero no se describen los procesos creativos, ni se cuentan infidencias, ni se dan detalles sobre las discusiones. En este sentido, *Incluso la verdad* se presenta como la otra cara de *Romper una canción*, como una autopoética sobria, escrita a varias manos y desde diversas miradas, donde los autores ya no buscan un nuevo posicionamiento en la escena literaria o en la escena pública, sino que solamente pretenden contar algunos detalles del proceso creativo.

La puesta en escena de Benjamín Prado en las autopoéticas *Romper una canción* e *Incluso la verdad* genera, como hemos visto a lo largo de estos apartados, múltiples imágenes de nuestro autor: narrador de ficciones, escritor autopoético, aforista, poeta rockero o de los excesos, de espíritu joven, mejor amigo de Joaquín Sabina, escritor de verdades, intrépido, consolidado, en movimiento, comprometido con su oficio y su estilo, obsesivo, corrector. Todas estas imágenes puestas en perspectiva nos permiten pensar la postura: la de un escritor polifacético que, siempre en movimiento, puede producir literatura en diversos géneros sin perder por ello su estilo ni hacer irreconocible su voz. A la vez, el posicionamiento que logra en la escena literaria, musical y pública gracias a estas dos autopoéticas -surgidas para narrar los entretelones de los discos *Vinagre y rosas* y *Lo niego todo*- le brinda una visibilidad que le permite ingresar en la segunda etapa de su carrera, el “reconocimiento”.

Anexo 2⁷⁹



Corralitos y borradores pertenecientes a *Romper una canción*



En Praga, escenario de *Romper una canción*.

⁷⁹ En el presente anexo se recuperan poemas, imágenes y una reseña bibliográfica de entrevistas a Benjamín Prado publicadas en distintos medios. Esta serie de datos pretenden dar cuenta de la relevancia pública que ha tenido la escritura a dúo de las letras de estos dos discos de Sabina, junto con las auto-poéticas pradeanas. Como en el anexo del apartado V.1, en el presente también se busca mostrar las poses, posturas y puestas en escena de Benjamín Prado en los diferentes medios de comunicación y en las campañas de promoción de los libros y discos. En este anexo se recuperan sólo imágenes de Prado en su relación con Sabina, pero es importante destacar que en lo que va del año 2018 nuestro autor ha explotado su faceta de compositor y de poeta de los escenarios, ya que se ha presentado en recitales poético-musicales junto a Leiva, Amaia Montero, Shuarma, entre otros.



Personificando a Sabina en el video de "Lo niego todo".



Tocando la armónica en un recital junto al dúo Pereza

Prado, Sabina, Praga

Para el Benja

Vine a Praga a robarle al azar
una canción,
vine a Praga a buscar un lugar
sin corazón.
Vine a Praga a romper los vaivenes
de la rutina,
vine a Praga a subirme en los trenes
con Mesalina.
Vine a Praga a forzar los candados
de mis prisiones,
vine a Praga a cambiar mis dorados
por tus marrones.
Vine a Praga a tatuar un sicario
con mi bombín,
vine a Praga a rezar el rosario

de Benjamín.
Vine a Praga a dormir en hoteles
sin bakalao,
vine a Praga a regar los claveles
de Wenceslao.
Vine a Praga a bailar en la pista
del doctor Fausto,
Kafka fue un precursor
costumbrista
del holocausto.
Y hoy, de vuelta en el viejo Madrid,
prófugo en casa,
mareando otra vez la perdiz
a ver qué pasa.

(Poema publicado en *Interviú* el 30-3-2009
y recopilado en *Romper una canción*)
(pág.111)

Soneto-retrato

Cuando alguien me pregunta quién es
Joaquín Sabina,
respondo que un cantante que, además, es
mi hermano;
y hablo de su talento, su risa sin esquinas
su popurrí de mago y de artesano.

Es un hombre que hiere susceptibilidades
cuando dice que a la hora de escribir un
poema

nunca hay cosas más ciertas que las medias
verdades
ni mejor oración que la blasfemia.

Si se trata de ser culto,
el jamás escurre el bulto:
fui con el a un *after-hours*
a tomar la última copa
y me citó a Schopenhauer
al lado del guardarropa.

Siempre ha considerado, si hablamos de

comer,
la manzana de Newton, peor que la de Eva.
Y si se pasó un poco, lo hizo por aprender:
es de los que no opina si no prueba.

Sé que quiso a las drogas, pero ya no están
juntos,
aunque ni él mismo sabe quién ha dejado a
quien.
Luego, un marichalazo vino a poner los
puntos
sobre las íes y un dedo en la sien.

Sintiéndose moribundo,
se quiso borrar del mundo,
y se durmió en los laureles
cuando más soplabla el viento:
mire usted qué mal momento
para perder los papeles.

No encontraba remedio en ningún botiquín
y ni en sueños quería pisar los escenarios:
al hombre cabizbajo se le cae el bombín,
mientras que lee los obituarios.

Pero aprendió la lección
y venció a la depresión.
Y hoy ya es capaz de ser otro
sin dejar de ser quien era.
La vida es igual que un potro:
si la domas, no es tan fiera.

Así que nada ha perdido
y aún es el que siempre ha sido:
alguien que no echa en tu plato
fritangas de sentimientos,
pasiones de economato,
moralejas con descuento.

Un santo que una noche vio a Dios dentro
de un bar.

Un abogado que habla del diablo en los
juzgados.

Un médico que quiere que vuelvas a fumar.

Un cura que te aplaude los pecados.

Un bailarín que sabe cómo dar un mal paso.

Un ateo que reza a la Virgen del Burdel.

Un anarquista que usa la ley del posavasos
y las banderas blancas de mantel.

Como escritor de canciones
son claras sus intenciones:
ser Lorca con gafas negras,
César Vallejo con banda,
Paul Celan con matasuegras,
Kafka en sábanas de Holanda.

Maestro de desengaños,
hace casi 30 años
nos robó los corazones
y eso, no lo digo en broma
-ni que ha escrito las canciones
más bellas de nuestro idioma.

Cuando alguien me pregunta quién es
Joaquín Sabina,
Respondo que un cantante que, además, es
mi hermano.
Su casa, para mí, nunca fue una oficina.
La llave de la mía, siempre estará en su
mano.

(Poema publicado en *A vuelta de correo*
(2007) de Joaquín Sabina e incorporado en
Romper una canción (2009: 159-162).

ANEXO BIBLIOGRÁFICO

Entrevistas a Benjamín Prado por *Romper una canción. Así se escribió el disco Vinagre y rosas de Joaquín Sabina*.

"«Una buena canción se escribe cuando no te crees Joaquín Sabina». Entrevista a Benjamín Prado". Por G. Cappa en *Granada hoy*. Publicada el 12-11-2009. Edición digital http://www.gradahoy.com/ocio/buena-cancion-escribe-Joaquin-Sabina_0_313769022.html

Consultada el 05-01-2018

"Entrevista digital con Benjamín Prado. Coautor de las canciones de *Vinagre y rosas* y autor del libro *Romper una canción*". Por *El País*. Publicada el 16-11-2009. Edición digital https://elpais.com/cultura/2009/11/16/actualidad/1258363800_1258369756.html

Consultada el 05-01-2018

"Joaquín Sabina y yo ahora somos más amigos. Entrevista a Benjamín Prado". Por *La tribuna de Salamanca*, recogida en *SabinaWeb*. Publicada el 22-11-2009. Edición digital [http://www.joaquinsabina.net/2009/11/22/benjamin-prado-joaquin-sabina-y-yo-ahora-somos-](http://www.joaquinsabina.net/2009/11/22/benjamin-prado-joaquin-sabina-y-yo-ahora-somos-mas-amigos/)

[mas-amigos/](http://www.joaquinsabina.net/2009/11/22/benjamin-prado-joaquin-sabina-y-yo-ahora-somos-mas-amigos/) Consultada el 05-01-2018

"«Entre Sabina y yo, más que aguantarnos, lo que hacemos es sujetarnos uno a otro». Entrevista a Benjamín Prado". Por Inaki Sarata, en *Diario Vasco*. Publicada el 03-12-2009. Edición digital [http://www.diariovasco.com/20091203/cultura/entre-sabina-aguantarnos-](http://www.diariovasco.com/20091203/cultura/entre-sabina-aguantarnos-hacemos-20091203.html)

[hacemos-20091203.html](http://www.diariovasco.com/20091203/cultura/entre-sabina-aguantarnos-hacemos-20091203.html) Consultada el 05-01-2018

"El libro *Romper una canción* «desnuda» a Sabina y Benjamín Prado para reflejar la creación del disco *Vinagre y Rosas*". Por *Europapress*. Publicada el 10-12-2009. Edición digital [http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-libro-romper-cancion-desnuda-sabina-](http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-libro-romper-cancion-desnuda-sabina-benjamin-prado-reflejar-creacion-disco-vinagre-rosas-20091210164912.html)

[benjamin-prado-reflejar-creacion-disco-vinagre-rosas-20091210164912.html](http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-libro-romper-cancion-desnuda-sabina-benjamin-prado-reflejar-creacion-disco-vinagre-rosas-20091210164912.html) Consultada el 05-01-2018

"Para seguir siendo Sabina, Joaquín tiene que trabajar muchísimo. Entrevista a Benjamín Prado". Por *El ideal de Granada*, recogida en *SabinaWeb*. Publicada el 13-12-2009. Edición digital [http://www.joaquinsabina.net/2009/12/13/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-](http://www.joaquinsabina.net/2009/12/13/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-joaquin-tiene-que-trabajar-muchisimo/)

[joaquin-tiene-que-trabajar-muchisimo/](http://www.joaquinsabina.net/2009/12/13/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-joaquin-tiene-que-trabajar-muchisimo/) Consultada el 05-01-2018

"Benjamín Prado: «a Bob Dylan me lo quedo como padre»". Por Ángeles Peñalver en *DiarioSur*. Publicada el 29-12-2009. Edición digital <http://www.diariosur.es/20091229/cultura/benjamin-prado-dylan-queda-20091229.html>

Consultada el 05-01-2018

"«Mantuvimos una batalla por cada palabra y cada verso». El escritor cuenta en *Romper una canción* cómo fue su trabajo con Joaquín Sabina". Por *Clarín*. Publicada el 21-01-2010. Edición digital [https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/mantuvimos-batalla-palabra-](https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/mantuvimos-batalla-palabra-verso_0_H1QG9_vA6Kg.html)

[verso_0_H1QG9_vA6Kg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/mantuvimos-batalla-palabra-verso_0_H1QG9_vA6Kg.html) Consultada el 05-01-2018

"Benjamín Prado cuenta en un libro cómo fue la sociedad creativa de *Vinagre y rosas*, el último disco de Joaquín Sabina". Por Javier Mattio en *La voz*. Publicada el 30-01-2010. Edición digital

<http://vos.lavoz.com.ar/content/malditos-amigos-0> Consultada el 05-01-2018

“«Una canción debe ganar por KO». El escritor Benjamín Prado y su relación con Sabina convertida en libro”. Por Ángel Berlanga en *Página 12*. Publicada el 06-05-2010. Edición digital <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-17848-2002-07-06.html> Consultada el 05-01-2018

Base de datos de entrevistas, notas, artículos: [Benjaminprado.blogspot.com](http://benjaminprado.blogspot.com). Edición digital <http://benjaminprado.blogspot.com.ar/search?q=Romper+una+canci%C3%B3n> Consultada el 05-01-2018

Entrevistas sobre *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*

“Joaquín Sabina y Benjamín Prado: un libro para contarlo todo, incluso la verdad”. Por Karina Sainz Borgo en *Voz Populi*. Publicada el 05-07-2017. Edición digital https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Sabina-Benjamin-Prado-contarlo-incluso_0_1041496241.html Consultada el 06-01-2018

“Benjamín Prado: «Para seguir siendo Sabina, Joaquín tiene que pelear mucho»”. Por Jessica Martín en *Agencia EFE*. Publicada el 08-07-2017. Edición digital <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-joaquin-tiene-que-pelear-mucho/10005-3320165> Consultada el 06-01-2017

“Benjamín Prado: «La coherencia es para fanáticos»”. Por Jesús Fernández Úbeda en *Zenda*. Publicada el 11-07-2017. Edición digital <https://www.zendalibros.com/benjamin-prado-la-coherencia-fanaticos/> Consultada el 06-01-2018

“Benjamín Prado: «Millones de personas querrían mi sitio en el mundo»”. Por Verónica Gayá en *Diario de Sevilla*. Publicada el 12-08-2017. Edición digital http://www.diariodesevilla.es/entrevistas/Millones-personas-querrian-sitio-mundo_0_1162683777.html Consultada el 06-01-2018

“Benjamín Prado: «Sabina es como Gardel, cada día canta mejor»”. Por Valeria Massimino en *Revista Meta*. Publicada el 17-11-2017. Edición digital <http://www.revistameta.com.ar/archivos/19187> Consultada el 06-01-2018

“Benjamín Prado: «Para escribir, se necesita tener algo para decir»”. Por María Helena Ripetta en *BAE negocios*. Publicada el 16-11-2017. Edición digital <https://www.baenegocios.com/suplementos/Para-escribir-se-necesita-tener-algo-que-decir-20171116-0065.html> Consultada el 06-01-2018

Archivos audiovisuales

“Joaquín Sabina y Benjamín Prado en *El Debate* de CNN+ - 1/3”. Publicado el 03-10-2008. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=ZyMFUznaEA> Consultada el 06-01-2018

“Lectura de poemas”. Publicado el 28-08-2008. Edición digital

<https://www.youtube.com/watch?v=7d6uiNsTvZY> Consultada el 06-01-2018

“«Esta noche contigo». Benjamín Prado (Noche Sabinera en Galileo)”. Publicado el 22-02-2009. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=Slu4ndY58yU> Consultada el 06-01-2018

“Velada poética. García Montero, Sabina, Prado”. Publicado el 17-11-2011. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=c2c-EvwVAP0> Consultada el 06-01-2018

“El poeta lee al poeta. Joaquín Sabina y Benjamín Prado”. Publicado el 03-10-2013. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=koP3gBF0dIq&t=31s> Consultada el 06-01-2018

“Il Jornadas «Sabina por Aquí». Tertulia Poética Joaquín Sabina y Benjamín Prado”. Publicado el 09-09-2015. Edición digital https://www.youtube.com/watch?v=Kiq_gfboY8k Consultada el 06-01-2018

“Lo niego todo”. Videoclip oficial de Joaquín Sabina. Publicado el 28-01-2017 <https://www.youtube.com/watch?v=ToSbLQKqkPA>

Archivos de audio

“Entrevista a Joaquín Sabina” en *Hoy por hoy, Cadena Ser*. Publicada el 03-11-2009. Edición digital http://cadenaser.com/ser/2010/02/04/cultura/1265242628_850215.html Consultada el 06-01-2018

“Benjamín Prado: «Sabina dice que en Leiva está todo lo que hacía él cuando tenía su edad»” en *Más de uno, Onda Cero*. Publicada el 04-07-2017. Edición digital http://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/audios-podcast/entrevistas/benjamin-prado-sabina-dice-que-en-leiva-esta-todo-lo-que-hacia-el-cuando-tenia-su-edad_20170704595b67a10cf26ceeda47989a.html Consultada el 06-01-2018

“Entrevista a Benjamín Prado, libro *Incluso la verdad*”. Por Juanjo Fernández Palomo en *Hoy por hoy, Cadena Ser*. Publicada el 12-07-2017. Edición digital <http://play.cadenaser.com/audio/019RD01000000194849/> Consultada el 06-01-2018

V. 3. El aforista

Autopoéticas breves en escena

A veces me presentan como un artista multidisciplinar y siempre respondo que prefiero que me llamen pluriempleado⁸⁰



Benjamín Prado en una Masterclass en RTVE sobre el aforismo

⁸⁰ Prado (2018). «El aplauso a un poema se parece a un abrazo». Entrevista a Benjamín Prado. Por Alberto Gómez. *Sur*. 11-5-2018. Edición online <http://www.diariosur.es/culturas/libros/benjamin-prado-aplausos-20180511213626-nt.html> consultada el 18-5-2018

Entre todos los géneros que ha abordado, Benjamín Prado también se ha dedicado a los llamados “breves”, puntualmente a la escritura aforística, condensada en tres volúmenes publicados en 2012, 2014 y 2015: *Pura lógica*, *Doble fondo* y *Más que palabras*. En estos libros nuestro autor condensa sus pensamientos éticos y estéticos, sus ideas y conjeturas y las expone de la forma más depurada posible, en breves destellos poéticos. Los aforismos de Benjamín Prado constituyen una realidad propia pero sin abandonar nunca el parecido de familia con el resto de su obra: de esta forma, son sustento y consecuencia de un estilo particular de escritura, de una voz propia reconocible.

Estos breves textos despiertan nuevas imágenes de nuestro autor: imágenes no sólo del escritor de autopoéticas -faceta a la cual nos dedicamos en profundidad- sino también del escritor sentencioso, conclusivo, aquel que desde los aforismos establece una comunicación directa con sus lectores y se preocupa por sintetizar y condensar su pensamiento. La imagen del aforista no sólo se encuentra en estos tres volúmenes sino que, como veremos en esta instancia, se puede rastrear a lo largo de toda la obra: se expone de esta forma una imagen que se repite y que permite elaborar una postura de autor. Esa repetición manifiesta una coherencia y un proyecto autorial que se sostiene -dentro de otras- en esta imagen de escritor aforista, aquel que condensa su pensar poético y lo instala como una verdad de la literatura. Con los tres volúmenes de aforismos, permanecemos dentro de la etapa “reconocimiento” señalada por Dubois, aquella en la cual el escritor cobra visibilidad: esta visibilidad adquirida como compositor se traslada de un género a otro para manifestar la imagen de escritor en movimiento, polifacético, siempre a la búsqueda de nuevos espacios donde hacer escuchar su voz.

En el presente apartado focalizaremos en el volumen *Pura lógica*, pues es el que permite un mayor grado de problematización de instancias teóricas. En él no sólo se debate la construcción aforística sino sobre todo se erige una nueva imagen de autor. *Doble fondo* y *Más que palabras* serán recuperados como textos satélites que apoyan y refuerzan las hipótesis planteadas.

Pura lógica

Pura lógica (2012) es una compilación de quinientos aforismos extraídos, por la mano de Julio César Galán (editor y escritor del epílogo), de la obra previamente publicada de Benjamín Prado: de sus novelas, cuentos, ensayos, artículos periodísticos. Esta edición aforística toma un viraje interesante, porque redirecciona la escritura de Prado hacia nuevos espacios, hacia géneros que surgen de otros géneros anteriores, hacia

textos que se sostienen independientemente de su estructura y su lugar original. No obstante, este redireccionamiento conlleva también a múltiples problemáticas interesantes para abordar. En esta instancia, perseguiremos las diversas imágenes de autor que se manifiestan puntualmente en los aforismos autopoéticos, nuestro centro de interés.

No pretendemos extendernos en la historia del género aforístico ni detenernos en su caracterización, puesto que el mismo hoy en día está siendo revisado por lecturas teóricas y críticas de diversa índole. La España del siglo XX y XXI ha manifestado un nuevo interés en este tipo de textos, interés que se ve traducido no sólo en el aumento de bibliografías críticas sino, sobre todo, en la práctica escrituraria del aforismo, es decir, en su creación (Fernández Muñoz 2017, Martínez 2012, Serna 2012, Verdú 2018, Cedillo 2017 y otros).

La proliferación del género es abordada por algunos autores que encuentran los motivos de este renovado interés en la posmodernidad: la era de las comunicaciones, el rápido procesamiento, las redes sociales, la ausencia de tiempo.

Jaime Cedillo afirma que

La joya de la corona del género breve, arrinconado durante la segunda mitad del siglo XX en España, ha experimentado una sorprendente revitalización, favorecida por las circunstancias sociales del momento. La influencia de las nuevas tecnologías y la actitud crítica de una sociedad que no se conforma con ser espectadora ha desencadenado la proliferación de la literatura fragmentaria (2017: sn).

Erika Martínez, además de ser editora de aforismos, es una de las críticas que más profundiza y aporta luz sobre estas problemáticas, para quien

La revitalización del aforismo en nuestro país puede ser considerada como una manifestación particular del auge de las formas breves en lengua castellana. “El escritor que hoy quiere ser leído ha de saber fabricar píldoras, extractos, quintaesencias”, apuntó Unamuno. Dicho auge, a su vez, arraiga en la crisis de la modernidad y en la afición del capitalismo tardío por la fórmula brevedad + eficacia = rentabilidad (2012: 14).

Esta autora plantea que en la España del siglo XX hubo dos momentos de auge de esta tipología textual: uno que abarca “el primer tercio del siglo XX y otro que va desde los pasados años noventa hasta la actualidad” (2012: 15). Su lúcida mirada plantea cuatro hipótesis o posibilidades acerca del crecimiento del género en su última etapa, es decir, la actual:

Sin olvidar el complejo origen del fenómeno, podemos aventurar algunas causas: 1. El incremento no es específico del género sino que responde a una transformación general del mercado del libro. 2. El reciente fin de siglo dio una mayor pulsión fragmentaria y filosófica a nuestra lírica. Este hecho podría haber empujado a los poetas hacia el aforismo (hay narradores aforistas, pero son muchos menos). 3. Los mensajes de las redes sociales, sometidos a la estrechez verbal, han entrenado a millones de personas en una comunicación cuyo alcance optimizan las herramientas literarias de la brevedad. 4. Dado que el aforismo es un género especializado en la discusión de lugares comunes, me atrevo a plantear una hipótesis tan descabellada como los pensamientos de Jerzy Lec: durante la última década, el aumento de la práctica aforística puede ser analizado como una respuesta a la progresiva institucionalización de lo políticamente correcto. El aforismo sabe que los clichés morales están en las antípodas de la libertad. (16)

Carlos Marzal se suma al debate y entiende al aforismo como “un género hecho a la medida del hombre, a la medida de cualquier memoria: la mejor literatura portátil” (2010: sn). Esa practicidad que encierra su brevedad y contundencia se corresponde con las falencias de la memoria contemporánea, la misma que escasea hoy en día y que sólo conserva destellos. Asimismo, según Gutiérrez Pérez y Pérez Romero, “el aforismo es un género literario de gran estima que se adapta muy bien a nuestra época, pues la breve disponibilidad de tiempo del hombre actual favorece su lectura” (2012: 176).

Tanto los motivos de su desarrollo actual como las definiciones y caracterizaciones que se proponen del aforismo son diversas: según Fernández Muñoz

Desde sus orígenes hasta la actualidad, este término ha servido para expresar tanto diagnósticos médicos como síntesis filosóficas, reflexiones políticas, consejos morales e incluso intuiciones poéticas: como puede observarse, un contenido vario que, aun así, respeta una estructura formal arquetípica basada en los principios de la definición y del enunciado (2017: 39).

Este autor se ha dedicado a pensar el aforismo, su pertenencia a un género, su tradición y su “eclosión en la posmodernidad”. En cuanto al género concuerda con otros autores en la confusión y profusión dentro de los llamados “géneros chicos”: la máxima, el proverbio, la sentencia, la greguería; es decir, aquellos que “son escrituras condensadas, sentenciosas, apodícticas y económicas. Aleccionan o sorprenden: sin la argumentación que precede o sin el razonamiento que sucede. Son la última

expresión” (Serna 2012: 8). Como oposición a la literatura fragmentaria Fernández Muñoz aclara

El rasgo genuino del aforismo es la completitud, realizada a través de mínimos lingüísticos. Este proceso deriva en una brevedad característica del género que suele provocar confusiones con respecto a formas como el fragmento; sin embargo, el aforismo supone una restricción, de manera que, si se quiere interpretar como fragmento, lo es con límites, puesto que expone una totalidad cerrada que no es requisito indispensable en la literatura fragmentaria (2017: 39).

En este sentido el autor concuerda con Erika Martínez, quien propone definir el aforismo en oposición a los demás géneros chicos, por negatividad, por lo que no es:

Frente a ciertas variantes del periodismo, como los cables informativos o los titulares de prensa, los aforismos tienen un carácter gnómico. Frente a la poesía, se escriben en prosa. Frente al microrrelato, no son ficcionales ni narrativos. Resumiendo mucho, podría decirse que un aforismo es un texto en prosa extremadamente breve, de carácter gnómico, no narrativo y no ficcional. A estos rasgos de carácter genérico, podríamos añadir otros de tipo discursivo, como su tendencia a la discrepancia (semántica, formal, poética, ideológica, espiritual, sensible, filosófica), al humorismo, a la agudeza, a la elipsis, el efecto sorpresa o la discontinuidad⁸¹ (Fernández Muñoz 2017: 42).

En su recorrido sobre las definiciones de aforismo recolectadas por la crítica y la lexicografía, Fernández Muñoz se encuentra con una serie de dificultades, las cuales lo llevan a sugerir la imposibilidad de una definición certera: “En definitiva, la definición de aforismo se escurre como un pez fuera del agua en manos de los diccionarios; y puede que haya que concluir que cualquier cerrazón conceptual resulte ineficaz” (55). En este sentido es que el autor presenta al aforismo como una “Forma viscosa, no es una paremia científica, ni una máxima moral, ni una sentencia filosófica, ni siquiera un verso pulido conceptualmente” (55); es un poco de todo eso y más.

Gatica Cote también presenta el problema de los géneros breves y la dificultad de definición y clasificación dentro de ellos:

Desde la acuñación del concepto por parte de Hipócrates, el aforismo ha convivido con una serie de formas breves que han ido recibiendo diferentes denominaciones:

⁸¹ Martínez, Érika (2013). “Ideas desbandadas. Notas sobre el aforismo contemporáneo”, *Ínsula*, 801, p.4)

proverbios, apotegmas, adagios, máximas o sentencias— hasta el punto de configurar un campo semántico tan rico como borroso (2015: 16).

Serna plantea estas formas breves como “fórmulas expresivas” en las cuales “el pensamiento se plasma con arte y concisión. El autor se ciñe, se constriñe: escribe con brevedad y eficacia retórica” (2012: 8).

Por su parte, Cedillo afirma que “el aforismo es un artefacto verbal entre la literatura y la filosofía” (2017: sn), pero también recupera la voz de Trapiello, quien aseguraba que el aforismo es “el camino más corto entre la poesía y el pensamiento” (2017: sn).

Vicente Verdú y el ya citado Carlos Marzal, al ser escritores, definen el aforismo de forma poética, cercanos siempre al ejercicio literario:

Cada aforismo afortunado es como una bala de plata en el corazón de la emoción, del pensamiento o la memoria. Cada aforismo o proverbio que da agudamente en la diana es una traza de corazón a corazón y de mente a mente. Una chispa que dispara juicios literarios o morales entre una genuina suma de realidad y ficción (Verdú 2018: sn).

Por su parte, para Carlos Marzal “Se ha mostrado más que como un género, como la forma más depurada del pensar poético, una dimensión figurativa del pensamiento (...) cuyo destino no es otro que establecer un diálogo amoroso con la incertidumbre” (2007: 129); “El aforismo es el reino de la brevedad, de la síntesis, de la concentración” (2010: sn); “Entiendo el aforismo como una práctica más de la absoluta libertad de la escritura, como una variedad más de la libertad absoluta del pensamiento cuando se entrega a su propio discurrir” (2010: sn). En esta última cita nuestro autor vincula directamente al aforismo con la práctica escrituraria, con la instancia poética, práctica que desarrolla en las siguientes ideas:

El aforismo, pues, tiene en mí una vinculación directa con la poesía, al menos desde el punto de vista compositivo, pero creo que no sólo desde él. La mirada con que observo los dos ámbitos —poesía y aforismo— tiende a situarlos en territorios muy próximos, con fronteras que se confunden con facilidad, con características compartidas en ocasiones, con rasgos de familia que me los vuelven muy cercanos (...) (2010: sn).

Esos rasgos de familia son los que permitirán establecer una vinculación entre aforismo y poética, entre aforismo y autopoética en la obra de Benjamín Prado.

Tengo la impresión de que la aforística y la poesía son dos maneras de entender el ejercicio de la literatura, teniendo como principio básico la búsqueda de la intensidad en

el lenguaje. No se trata de que el aforismo deba aspirar a una cierta condición lírica, ni de que el poema pueda, si lo cree conveniente, perseguir la profundidad filosófica, la hondura conceptual. Es más bien que uno y otro procuran, cada cual con sus reglas propias, cada cual con sus limitaciones y virtudes, aquilatar el lenguaje, comprimirlo, aquilatarlo, para conducirlo hasta el extremo del decir, hasta el final de la significación. La poesía es, entre otras cosas, la extremosidad en lo verbal, la prueba máxima de lo que se puede alcanzar, en el universo del lenguaje, con las herramientas del lenguaje mismo. El aforismo también (al menos en mi mirada de aficionado al género) significa la demostración de cómo se puede formular la mayor cantidad de pensamiento con el menor número de recursos verbales posibles (2010: sn).

Julio César Galán, en su Epílogo de *Pura lógica*, trae algunas definiciones que establecen un diálogo crítico con lo anteriormente recuperado:

En un artículo sobre los aforismos de Vicente Núñez titulado “Hablar es ocultar” Benjamín Prado expresa su propia definición de aforismos como “una mezcla de sugestión y observación⁸²”, y entre las distintas parcelaciones que se han realizado más o menos con buen tino podemos acudir a la de Julio Casares: “Una sentencia, breve y doctrinal que se propone como máxima” o la que incluyen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*: “Breve máxima que encierra, en la mayor parte de los casos, un ideal de sabiduría o una reflexión ética o estética” (2012: 125)

Según Galán los aforismos poseen cuatro características: la primera es una “base analítica sensorial; la vista como primer recurso, como filtro por donde debe sintetizarse esa realidad extremada” (126). La segunda es “la necesidad de completar su sentido ya que su significado contiene un alto grado de sugerencia. Este aspecto se produce por esa reducción del tema tratado a su núcleo” (126-127). La tercera es “su presencia fragmentaria” y la cuarta su forma “sentenciosa”; en este sentido el autor plantea: “El fragmento como discurso elíptico, como collage del pensamiento donde las parcelas que faltan deben reponerse por parte del lector; y esa formulación tajante que proviene de anteriores estratos reflexivos” (127).

Además de estas cuatro características generales del aforismo, el antólogo plantea que “este género basa su etimología en la *definición*, pero paradójicamente es una definición abierta, se roza la definición para convertir en objeciones muchas creencias” (127). Esta premisa tiene que ver con lo anteriormente mencionado: su carácter

⁸² Volveremos sobre esta definición de Benjamín Prado, porque la misma será tomada en cuenta como parte del ejercicio autopoético.

suggerente y fragmentario no permite establecer una definición cerrada, sino que la misma se alcanza sólo en la recepción que el lector haga del aforismo.

No es nuestro interés recuperar una sucesión interminable de definiciones y caracterizaciones, sino problematizar esta tipología textual como apuesta novedosa y a la vez tradicional en la obra de Benjamín Prado. Esta dicotomía se basa en que, si bien *Pura lógica* es un volumen original e independiente, muchos de los aforismos que lo conforman han sido extraídos de sus obras previas, lo que convierte a este libro en una antología de sentencias editadas y también inéditas (las que Prado incluye específicamente). Además, hay que destacar que para nuestro autor no existen diferencias entre las etiquetas “aforismo”, “sentencia” o “máxima”, puesto que las usa indistintamente para referirse a estos breves textos poéticos; de modo que las distinciones categoriales no serán de utilidad para nuestro estudio.

Para Julio César Galán “La profundidad de pensamiento de los aforismos procede de una continuada concentración de reflexiones” (126); reflexiones que en Benjamín Prado proceden de diversos géneros (poesía, narrativa, ensayo) pero que tienen una finalidad común

...[Aforismos] su propia esencia y ejecución responde a caminos diferentes pero con un único origen: la necesidad de explicarse los hechos propios y ajenos, sus causas, sus efectos y las circunstancias que lo rodean. De este modo, el poeta madrileño, como sus antecesores aforísticos, se convierte por derecho propio en analista de lo invisible y de lo visible (126).

Explicarse las cosas en el pensamiento y plasmar esa explicación en la escritura literaria es, a todas luces, la labor de un autor de autopoéticas: la postura explicativa, no sólo para sí mismo sino sobre todo para con los lectores, es uno de los rasgos esenciales de nuestro autor. Galán anuncia: “De percepción, precisión y claridad están llenos los cohetes reflexivos de Benjamín Prado” (128) y esas tres características que anuncia para los aforismos son las mismas que poseen sus textos autopoéticos. A partir de la explicación sobre los procesos de escritura, o sobre los principios éticos o poéticos, o sobre la labor del escritor y el lector -entre otros- el autor se pone en escena y “con estos fragmentos reinventa lo real por medio de imágenes brillantes, saca instantáneas de ese lado oculto” (133).

En esta puesta en escena que se lleva a cabo en el aforismo se requiere una “toma de posición” ya que, en muchas ocasiones, se establecen juicios de valoración, sobre todo cuando los aforismos tocan estas dimensiones éticas y estéticas (127). En la *dimensión estética* se encuentran las opiniones del autor acerca de la creación, acerca

de su propia obra, acerca de la literatura en general; opiniones y conjeturas autopoéticas en las que el autor brinda su punto de vista. Por otro lado, pero también estrechamente vinculada, se encuentra la *dimensión ética*, la cual manifiesta una toma de posición del autor sobre determinadas problemáticas ajenas a la obra. En este análisis nos ocupamos de la verdad y la mentira -pertenecientes al código ético de nuestro autor- como tópicos recurrentes, tanto en los aforismos como en el resto de su obra. Esta reiteración expone una coherencia y un proyecto poético global que, a la vez, se vincula directamente con la noción de *compromiso* del autor⁸³. De esta forma, la toma de posición expresa abiertamente un compromiso tanto ético como estético de parte del escritor.

Benjamín Prado ha manifestado tanto en su obra como a través de los medios de comunicación sus opiniones y conjeturas sobre los aforismos, vinculando este resurgimiento del género con los elementos virtuales que ofrece la posmodernidad: Facebook, Twitter, Instagram. En la nota autopoética de *Doble fondo*, su segundo volumen de aforismos, Prado insta a las redes sociales como espacios de validación y fomento del género aforístico:

La mejor razón para escribir más aforismos me la han dado quienes leyeron los anteriores y día a día los retwitean incansablemente en la red, algo que a otros les podrá parecer una anécdota pero a mí, de algún modo, me hace sentir que están vivos y que a su manera cumplen la función más noble de la literatura, que es la de darnos las palabras que necesitamos para comprender quiénes somos (2014: 113-114).

Asimismo, en una entrevista realizada en 2012 con motivo de la publicación de *Pura lógica*⁸⁴ relata:

Yo creo que los aforismos tienen bastante que ver con el lenguaje de Twitter, sobre todo. El libro tiene una parte cibernética, por llamarla así, porque con las pruebas se me ocurrió hacer una encuesta en Facebook para que si alguien tenía una frase mía o una sentencia de un libro o un artículo la escribiese. En menos de una hora me escribieron más de 200. Incluso un chico que tiene una página sobre mí, pradosurbanos.com, montó una votación para que la gente eligiese entre dos posibles portadas para el libro (2012: sn).

⁸³ Nos centraremos en esta problemática del compromiso en el apartado V.4 "El ensayista".

⁸⁴ Prado (2012). "Me inquieta mucho la gente desapasionada o que no tiene ídolos". Entrevista realizada por G Cappa en *Granada actual* (09/05/2012). Consultada el 3-3-2018. Disponible en http://www.granadahoy.com/ocio/inquieta-gente-desapasionada-idolos_0_586441515.html

Los juegos vía redes sociales con los lectores comenzaron hace algunos años a ser una constante en la obra de Prado; de esta forma, los lectores y espectadores ingresan en la escena literaria y comienzan a ser parte, a habitar el otro lado de la escritura. En el caso de *Pura lógica* -como anuncia en la cita- los lectores no sólo participaron en la encuesta y sumaron aforismos encontrados que no habían sido incorporados todavía al volumen, sino que también son mencionados, los veinticuatro, con nombre y apellido en las “Explicaciones y agradecimientos”,

...y el resultado es que algunas de sus propuestas también se sumaron a este pequeño tomo que, por lo tanto, no sería él y sería muchísimo peor sin la ayuda de Jesús Ángel González, Marta Ávila, María Miguel, María Cecilia Speranza (...). Gracias a todos por no dejarme nunca solo y bienvenidos a este lado de mi literatura (2012: 138-139).

En la Masterclass “Filosofía uno, cuatro, cero” (2013) transmitida por RTVE, Prado vuelve sobre esta vinculación del aforismo con el mundo del twitter, debido principalmente a los ciento cuarenta caracteres que la red soporta en cada intervención. En esta ocasión brinda declaraciones tales como: “Los aforismos son una especie de filosofía en miniatura” (2013: 00.47); “En el mundo de los twitts uno encuentra grandes verdades” (00.36); “Los twits son como una especie de opinión de bolsillo, tienen un algo de telegrama, un algo de pequeña crónica personal, a veces parecen un secreto divulgado a los cuatro vientos” (00.48); “Los aforismos están hechos con pocas palabras pero han ocupado muchísimo espacio: el lugar de la filosofía, el lugar de la poesía, el lugar de la noticia” (02.40). Según su perspectiva, el aforismo encuentra múltiples lugares donde trascender, y es desde los nuevos soportes tecnológicos donde se puede fomentar su crecimiento, donde “uno puede decir lo que piensa pero sobre todo puede pensar lo que dice” (01.10).

Pero para nuestro autor los aforismos no sólo están en auge por las redes sociales, sino por lo que ellos mismos son: mezcla de observación y sugestión, de poesía y filosofía, de pensamiento y palabra, de amplitud y brevedad. En la entrevista realizada en el año 2017⁸⁵ y ante la pregunta “Tus aforismos o sentencias ¿buscan de alguna manera resumir o condensar todos los pensamientos que vas desarrollando en la escritura literaria?” Prado afirmaba:

Mi propia idea de la literatura siempre ha sido esa. A mí lo que me gusta de los libros es

⁸⁵ Prado (2017). “Soy un desertor de todos los ejércitos”. Entrevista a cargo de María Julia Ruiz. *Lindes*, n° 14. 4-4-2017. Edición online http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf consultada el 25-4-2018

lo que sugieren. Lo que dicen del autor me gusta, pero lo que dicen de los lectores me gusta más. Seguramente por venir de la poesía -y la sentencia no es más que un tipo de metáfora de la poesía- es que me gustan las sentencias, ya que con menos digo más. Es mucho más grande lo que contiene el recipiente que el propio recipiente, lo cual vulnera todas las leyes de la física, pero es así (2017: 4).

Volviendo a la entrevista realizada por Cappa, nuestro autor manifestaba abiertamente su imagen de escritor sentencioso, aforista:

El aforismo es un género que siempre me ha rondado porque sé que soy un escritor muy sentencioso y que por venir de la poesía, incluso en las novelas, me gusta resumir conceptos y situaciones en una frase que se quede fijada en el lector. A fin de cuentas, haga lo que haga, tengo a Neruda soplándome en la oreja (2012: sn).

En la misma entrevista se vuelve sobre la definición de aforismo, aquella inicial en la que lo consideraba una mezcla de observación y sugestión: “Casi todos los aforismos que escribo, más que responder a certezas, responden a observaciones” (2012: sn). Recuperamos esta cita breve porque la misma no solo redefine su objeto, sino que manifiesta una coherencia, una línea de discurso y pensamiento que se repite en los diferentes medios de comunicación y se sostiene a lo largo del tiempo. De esta forma, su intervención en el programa radial *Asuntos propios*, con motivo de la presentación de *Pura lógica* también conserva esta coherencia interna entre pensamiento y declaración:

Hacer aforismos es como cavar un agujero: tienes que sacar mucha tierra, y lo que queda al final, que se supone que es un camino intermedio entre el verso, la reflexión filosófica y la observación, pues seguramente eso es el aforismo. Yo creo que es algo muy destilado (2012: 01.20).

La función principal del aforismo para Prado es su capacidad de síntesis, de poder decir más con menos, de condensar:

...muchas veces, en mi caso al menos, hay una especie o una necesidad de hacer un resumen, de titular. Eso es de mi formación periodística o de lector de filosofía, que siempre lo he sido. Tengo esa necesidad de que quede claro lo que quiero decir, porque de ahí sale gran parte de estilo aforístico (2017: 3).

La necesidad de dejar en claro lo que quiere decir decanta en el estilo aforístico, pero desde una finalidad autopoética: el aforismo le permite englobar toda una idea que se ha venido desarrollando en un párrafo de una novela, de un cuento o de un artículo periodístico en una sola frase, la cual quedará sonando en la cabeza del lector por su brevedad y contundencia. Asimismo, los aforismos que no surgen de otros géneros sino que se presentan como originales tienen el mismo impacto. De esta manera, el aforismo es una forma autopoética de resumir y condensar para impactar y acompañar al lector en su interpretación.

Para responder a la pregunta sobre el porqué de la compilación de aforismos *Pura lógica*, Benjamín Prado en sus “Explicaciones y agradecimientos” expone:

Quando el joven Julio César Galán tuvo la idea de reunirlos, le di permiso para hacerlo y una libertad condicional: él podía incluir lo que quisiera, pero yo tendría que aprobarlo al ver el manuscrito. Lo cierto es que cuando eso ocurrió, cambié de opinión acerca de algunos extremos de su trabajo, básicamente con respecto a la poesía, porque al ver algunos de mis versos separados de sus poemas, la imagen no me agradó, porque creo que aislados pierden todo su sentido original y el que pudieran ganar al independizarse no me interesa (...) (2012: 137-138).

Prado manifiesta su descontento acerca de separar versos de corte aforístico de su poema de origen, porque “un verso separado de su poema es subversivo para el poema y para el aforismo” (Cappa 2012: sn). Desde esta perspectiva el autor manifiesta una distinción tajante entre sus poemas editados y las sentencias: aunque el aforismo sea una forma concisa de poesía y aunque la poesía pueda manifestarse en formato aforístico, los versos que ya han nacido dentro de un poema no son susceptibles, a su criterio, de convertirse en sentencias por separado.

Ante esta limitación el antólogo ha eliminado los versos de los poemas sin mayores explicaciones autopoéticas de su parte. Desde nuestro punto de vista consideramos que sería pertinente establecer alguna aclaración, ya que la problematización genérica aportaría riqueza y profundidad al estudio y despertaría interrogantes interesantes, como la pregunta sobre quién es la primera persona que se esconde detrás de los aforismos -teniendo en cuenta el espacio genérico del cual han surgido por primera vez y su transformación en un nuevo género-. En esta ocasión no abordaremos esta problemática⁸⁶ porque nuestro interés estará abocado a la lectura de los aforismos en

⁸⁶ En estudios anteriores nos hemos preguntado “¿Quién habla en los aforismos? ¿Es el escritor real? ¿Es el narrador de las novelas? ¿El personaje de los poemas? ¿El sujeto del ensayo? ¿La imagen de un autor? Ante esta serie de preguntas podemos bosquejar una posible respuesta con la categoría de “Metalepsis de autor” planteada por Gerard Genette, la

sus dimensiones éticas y estéticas y a las imágenes de autor que surgen de las mismas.

Aunque Galán no problematiza los estatutos genéricos, sí advierte que la temática de los aforismos dependerá de su lugar de pertenencia original (novela, relato, ensayo, artículo) ya que “Si atendemos a aquellos que se encuentran en los artículos periodísticos vemos que pueden resultar un resumen del discurso expuesto, pueden ser perlas que animan la prosa y le aportan otro brillo...” (2012: 133) pero también

muchos de estos aforismos poseen un fuerte carácter lírico, rasgo que es sustancial al propio género. La razón estriba en que gran parte de los mismos se extrajeron de sus novelas, que están salpimentadas de poesía, de sus poemarios, que nos ofrecen un gran número de textos cuyo armazón se sustenta a través de ese pequeño género, de sus ensayos (...). De ahí que se perciban claramente dos grupos: aquellos aforismos que se inclinan hacia lo narrativo y aquellos que se caracterizan por su poeticidad (134).

Cabe aclarar aquí que esos textos que menciona Galán, aquellos que surgen de los poemarios, son las “mentiras”⁸⁷ del volumen *Ecuador*, textos que, si bien se encuentran en un poemario, no son estrictamente poemas sino que se construyen como la base de sus aforismos.

Dimensión ética.

La *verdad* en los aforismos de Benjamín Prado.

Benjamín Prado es un autor que se caracteriza por tematizar la verdad en su obra -y su contrincante, la mentira-, tanto en las ficciones como en los textos no ficcionales. Aunque las temáticas puedan variar según el género del cual provengan, todos los aforismos persiguen una verdad profunda y la manifiestan con la menor cantidad de palabras posibles, de igual manera que lo hace la poesía, su hermana mayor. Desde nuestra perspectiva, los aforismos en la obra de Benjamín Prado son una

cual consiste en “una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional- de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra...” (Genette 2004: 15). La metalepsis de autor plantea la inclusión de éste en su mundo narrado, ya sea para efectuar actos (figurales o ficcionales) como para plantear sus opiniones. Esta figura teórica brindaría un marco posible para pensar las problemáticas de la imagen de autor en sus textos, tanto en los ficcionales como en los factuales”. (Ruiz 2014: 192)

⁸⁷ “70 mentiras” en su edición de *Todos nosotros*; “80 veces mentira” en su edición de *Ecuador* de 2002; “100 veces mentira” en su edición de 2004 y “100 veces mentira” más “34 mentiras más” en su edición de 2009. En la cuarta edición del año 2015 estos aforismos fueron suprimidos, al independizarse e integrar el volumen *Pura lógica*.

manifestación sintética que persigue expresar una verdad rotunda desde una verdad del lenguaje.

Esta apreciación personal sobre las relaciones entre aforismo y verdad se edifica y sostiene en las palabras de los teóricos y críticos anteriormente citados, aquellos que contextualizaron, definieron y caracterizaron esta tipología textual. Por ejemplo, Fernández Muñoz anunciaba que “El aforismo literario enlazaría con relaciones entre literatura y verdad, tales como la siguiente de Jean Cohen: “«La frase poética es objetivamente falsa, pero subjetivamente verdadera» (Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1977, p. 208)” (2017: 47).

Jaime Cedillo establece una reseña sobre algunos aforistas contemporáneos y menciona

Mientras que los aforistas clásicos -desde Grecia o la Biblia hasta el Barroco, con Quevedo, entre otros- eran partidarios de la sentencia o la máxima, los contemporáneos -desde el siglo XVIII hasta las vanguardias, con José Bergamín, Max Aub o Juan Ramón Jiménez como máximos exponentes en España- prefirieron apostar por el planteamiento de una verdad que se propone para su discusión, sin tratar de demostrarla. "Una pregunta disfrazada de respuesta", como dice Neuman, que define el aforismo como "un simulacro de certeza que persigue astutamente su refutación". (2017: sn)

También Gutiérrez Pérez y Pérez Romero se refieren a este vínculo entre aforismo y verdad, cuando recuerdan cómo “Cervantes, gran cultivador de este género, en su última novela, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, define el aforismo con un carácter genérico: «sentencias sacadas de la misma verdad»” (2012: 170). Asimismo, también mencionan a Bergamín, quien no hablaba de verdad sino de “aciertos” y de “certeridad”, términos que se acercan mucho al corazón de la verdad.

Para Bergamín, que consagra gran parte de su producción literaria a este género, el aforismo es la única dimensión del pensamiento. Escribe al respecto: «El aforismo es pensamiento: un pensamiento. Porque se piensa en pensamientos: se dice en pensamientos el pensar. El aforismo es una dimensión figurativa del pensamiento: su sola dimensión. Y entre las cualidades que debe reunir no se encuentra la brevedad, sino la inconmensurabilidad y no importa su certidumbre o incertidumbre, sino únicamente su acierto, lo que importa es que sea certero» (2012: 173).

En la ya citada entrevista a Benjamín Prado realizada en 2017, nos acercamos a la problemática sobre la verdad y la mentira, no sólo en sus aforismos sino en toda su obra, dirigiendo el interés hacia estos tópicos mediante la siguiente intervención:

La verdad y la mentira como tema o problema literario se repiten a lo largo de tu obra y constituyen una suerte de continuidad o vínculo entre textos y géneros. Me interesa abordar esta problemática, teniendo en cuenta el significado que le das a la verdad y a la mentira en la literatura que, por lo que manifiestan las obras, no es el mismo que adquiere en el espacio real (2017: 6).

Ante la invitación a teorizar sobre estas relaciones, Prado contesta:

Seguramente ni la verdad ni la mentira importan en un libro, importa la verosimilitud (...) Yo creo que lo que me obsesiona mucho es lo que pasa con la gente, me obsesiona que la gente mienta. Yo tengo mil defectos pero no soy un mentiroso, porque me parece que mentir es degradarse de alguna manera, no ser capaz de enfrentarse a las cosas. Me he cruzado para mi desgracia con grandes mentirosos y mentirosas y en algún caso a unos niveles verdaderamente paranoicos. Dicen que las paredes del mentiroso son de cristal y es verdad que siempre terminas al final enterándote de las cosas que ocultan, pero ¿qué sentido tiene, como yo he visto en algunos casos, empezar todo por la mentira? Para la literatura sirve igual, hay gente que empieza los libros desde una trampa. Quieren engañar al lector, quieren venderle algo, camelárselo. No quieren decir de verdad lo que piensan sobre muchas cosas porque temen que lo consideren políticamente incorrectos. Pagas precio por no hacer, claro que lo pagas (2017: 6).

En esta respuesta se vislumbra la obsesión por la mentira que defienden algunas personas (recuerdo que nos remonta a cierta viuda mencionada en apartados anteriores) y la obsesión de nuestro autor por desenmascararlas. La mentira es planteada como algo negativo, degradante, cobarde: todo lo contrario a la búsqueda de la verdad, la cual implica la noción de compromiso, aquella que manifiesta el escritor que no busca engañar al lector, que pretende “decir de verdad lo que piensa” aunque se lo considere “políticamente incorrecto”. Decir la verdad es un acto revolucionario, pero a la vez es un acto necesario que debe llevar a cabo todo escritor. En la nota autopoética de *Doble fondo* nuestro autor vuelve a mencionar esta temática:

“La verdad está en marcha y nada la detendrá”, dice Zola, y yo me dedicaré a otra cosa el día en que piense que esa frase ha dejado de tener razón. Pero a la verdad, que es el destino al que aspiran todas las personas honradas de este mundo, se llega a través

de las preguntas, no de las respuestas, y los aforismos que escribo pueden tener o no interrogaciones, pero siempre ocultan eso, una pregunta o una duda que piden el auxilio y la complicidad de quienes las reciben. Uno también escribe por la misma razón que otros leen: para saber lo que quiere decir (2014: 114).

La escritura aforística es una de las estrategias a las que recurre Benjamín Prado para aproximarse a la verdad: una verdad del pensamiento y del lenguaje, de la filosofía y de la poesía, de la pregunta y de la duda, una verdad destilada, consistente, impactante y sorprendente. Así como en toda su obra, en sus aforismos también tematiza la verdad como problema -y a su opuesto, la mentira- y la expone como eje fundamental de su ética de escritor: ética que implica un compromiso y un posicionamiento determinado.

En el aforismo número 40 de *Pura lógica* nuestro autor afirma “La literatura consiste en decir las cosas como no son para que te entiendan” (2012: 20). En esta sentencia se condensa un comentario autopoético (perteneciente al orden de la estética, en el que se define el hacer literario) con un pensamiento ético, aquel que propone enunciar una verdad a través del tamiz de la literatura, enunciar “las cosas como no son” desde la realidad del lenguaje, aquella que permite construir un diálogo y un entendimiento con los lectores.

La dualidad verdad-mentira está presente en casi todos los aforismos que tocan esta dimensión ética; es decir, no suelen ser tratados como elementos separados, sino que se los presenta juntos, como dos partes enfrentadas de un mismo objeto, dos caras de la misma moneda. Se definen, de este modo, como términos de oposición, pero a la vez como términos de complementariedad:

48 – Media verdad ya es toda mentira (2012: 21).

166 – Una verdad que oscurece a otra no puede ser verdad (47).

307 – Quien suma dos verdades, inventa una mentira (82).

341 – La mentira le añade muros a la verdad (88).

345 – A veces la verdad puede destruir todo lo que han salvado las mentiras (89).

384 – Las cosas que uno está dispuesto a creer terminan tarde o temprano por ser verdad (97).

La verdad y la mentira son temáticas recurrentes que se plantean desde diversos ángulos según cada ocasión; por ejemplo, en los aforismos 48, 166 y 307 se abordan los límites de la verdad, su perímetro y la frontera con su vecina antagónica, la mentira. Por el contrario, en el aforismo 341 se produce una inversión y se marcan los límites a partir de la mentira. En el aforismo 345 la verdad adquiere una connotación

negativa, como destructora de algo que ha sido “salvado” por las mentiras y en el 384 la verdad se presenta como una subjetividad que construye realidades.

Desde esta perspectiva, todos los aforismos manifiestan a la verdad como un principio ético, como una búsqueda obligatoria y comprometida que el escritor debe llevar a cabo. Esta noción puede vislumbrarse en los aforismos que tematizan la mentira, la cual es caracterizada de forma negativa, como algo falso, malo, esquivo, efímero, confuso, irreal:

13 – Mentir a alguien es transformarlo en un desconocido (2012: 15).

108 – Si hay algo que puede llegar a ser tan malo como las mentiras, son las personas dispuestas a creerlas (36).

140 – Algunas cosas son demasiado falsas como para seguir siendo una hermosa mentira (42).

452 – Mal negocio tener que mentirte a ti mismo para que otros te crean (112).

483 – El mentiroso acaba recordando lo que no ha sucedido (118).

488 – Hay mentiras tan hábiles, que hacen equivocarse a las respuestas (119).

La mentira en estos casos se orienta hacia las personas que la utilizan: el tinte negativo que adoptan los sujetos que creen en ellas (108), la ficción que genera uno de sí mismo para manifestarse ante los demás (452) y para construir un pasado (483) y los efectos que genera en aquel que la recibe (13).

La tematización de la verdad y su opuesto pone de manifiesto una problemática tanto filosófica como literaria, puesto que estos conceptos operan en ambos campos de diferentes formas: no obstante, cabe aclarar que sea el ámbito que sea, la verdad es siempre la manifestación de una subjetividad, y a partir de esa manifestación es desde donde se elabora la construcción de *una* verdad.

En este caso, la verdad para Benjamín Prado consiste en un trabajo, una búsqueda ética pero también estética, porque la misma atraviesa toda su obra y presenta una coherencia interna y un proyecto que se sostiene a lo largo de más de treinta años y ocho géneros diferentes (poesía, novela, cuento, canción, aforismo, ensayo, biografías, artículo periodístico). En este sentido, la verdad para Prado es una verdad discursiva, elaborada a través del lenguaje, construida sobre la literatura: esa verdad implica un constante trabajo y un compromiso ético y poético, instancias que dibujan precisamente la imagen de un autor laborioso y comprometido, en permanente búsqueda de su verdad.

En los libros de aforismos que le siguen a *Pura lógica* esta temática seguirá vigente; *Doble fondo* se inicia y se clausura con un epígrafe de Antonio Machado, “¿Dijiste

media verdad? / Dirán que mientes dos veces / si dices la otra mitad” (2014: 9) y con un epílogo de Franz Kafka, “La literatura es una expedición a la verdad” (2014: 109). Entre estos dos extremos del libro, los aforismos que refieren a la verdad y la mentira son múltiples, y cada uno tematiza el problema desde una arista diferente. Sigue manteniéndose la dicotomía de ambos conceptos como dos caras de una misma moneda:

- 5 – Lo que es verdad al pie de la montaña, en la cumbre es mentira (2014: 17).
- 17 – Cada cosa que aprendes es una mentira menos que te pueden contar (20).
- 40 – Qué importa que no mientas, si te has equivocado de verdad (24).
- 319 – Cada mentira que hoy cuentes, mañana hará un poco más dolorosa la verdad (92).
- 388 – La verdad se puede demostrar; la mentira, desmontar (105).

En estos casos, como en los anteriormente recuperados de *Pura lógica*, no puede aparecer un concepto sin su doble, ya que ambos se definen en la negación y en el enfrentamiento con su otra parte, la cual es constitutiva de sí.

Por otro lado, encontramos también aforismos que tematizan exclusivamente la verdad:

- 191 – El que cree estar en posesión de la verdad, deja de buscarla (2014: 59).
- 286 – Las coartadas perfectas son los espejismos de la verdad (81).
- 349 – Se puede ocultar la verdad pero no hacerla desaparecer (98).
- 365 – Las verdades como puños dejan contusiones (101).

El aforismo 191 plantea la búsqueda de la verdad como motivo esencial del hombre, búsqueda que, una vez terminada, no se puede ocultar (349). La sentencia 286 habla de las ilusiones que rondan la verdad sin constituirla y la 365 plantea un aspecto negativo de la verdad, que es el impacto que genera conocerla cuando uno no está preparado.

Al igual que en *Pura lógica*, también encontramos los aforismos que se elaboran tematizando a la mentira:

- 197 – En el camino del mentiroso todo son curvas (2014: 60).
- 304 – Las mentiras son lo contrario de los clavos: cada una hunde un poco más la anterior (89).
- 324 – Dejarse ganar es mentirle a la victoria (93).
- 344 – Si no dejas de mentirme, dejaré de fingir que me engañas (97).

En estos casos también intervienen las personas que ejercen la acción de mentir (344), las definiciones de la mentira (304) y las acciones y reacciones que la misma genera (197, 324).

Lo mismo sucede con *Más que palabras*, tercer volumen de aforismos: comienza con un epígrafe de Sophia de Mello Breyner Andersen que reza “No busques la verdad en lo que sabes” (2015: 9). De esta forma, se inaugura el libro con una dirección orientada a la búsqueda de la verdad a través de la originalidad, otro de los temas centrales de esta compilación (no en vano el segundo epígrafe pertenece a Olga Orozco, “En algún lugar del muro está la puerta que no abriste”).

Volvemos a encontrar la verdad y la mentira como opuestos complementarios:

4 – Cuando la mentira golpea, la verdad duele (2015: 15).

39 – Quien dice medias verdades corre el riesgo de quedar del lado de la mentira (22).

497 – Sólo dejaste de mentir el día que la verdad te confundió con otro (126).

En estos aforismos vemos el parecido con todos los recuperados anteriormente; el autor no deja de dar vueltas sobre la misma temática, buscando la forma de “cazar lo inalcanzable” (2012: 13), de definir aquella obsesión de la mejor manera posible.

También aparece la verdad vinculada no directamente a la mentira sino al ocultamiento, a la negación como una forma de mentir, como una manera de no buscar: “146 – Siempre quiero ver la verdad, pero a veces me conformo con cambiar la venda sobre los ojos” (2015: 47); “444 – Mala cosa cuando la verdad coincide con lo que preferirías no saber” (115).

También, al igual que en los dos libros anteriores, aparece tematizada la mentira:

35 – La mentira es un monstruo anfibio: respira igual en las palabras que en el silencio (2015: 22).

54 – El rumor es una mentira a medio acabar (25).

98 – La línea recta es el camino más largo entre dos mentirosos (34).

Los dos primeros aforismos vuelven sobre la definición de la mentira (35, 54) y el tercero remite a uno anterior (“En el camino del mentiroso todo son curvas” (2014: 60). De esta forma podemos ver cómo tanto los aforismos rescatados de toda su obra en *Pura lógica* como los específicamente elaborados para *Doble fondo* y *Más que palabras* mantienen una coherencia temática, una preocupación y una obsesión autorial que permiten establecer vínculos y relaciones y considerar a ésta como una

obra total. Ante esta obsesión se manifiesta nuevamente el compromiso del escritor, aquel que vuelve una y otra vez sobre sus tópicos para repensarlos, para trabajarlos a conciencia, para darles nuevos sentidos y significaciones en cada abordaje: imagen de autor obsesivo que pretende llegar hasta el fondo de las cosas (no en vano, en *Pura lógica* uno de los epígrafes remite a Alejandra Pizarnik, en el verso recuperado “No quiero ir nada más que hasta el fondo” (2012: 79)). De esta forma, las imágenes de autor preocupado por la verdad se convierten en posturas, y éstas se manifiestan en el proyecto autorial de Prado, el cual se basa en una coherencia interna sostenida a lo largo de su carrera literaria.

Dimensión estética.

Aforismos autopoéticos

Sesenta y cinco son los aforismos que hablan abiertamente del proceso de escritura, del oficio de escribir, del texto y de la lectura. Otros treinta resultan más generales, pero podrían asociarse a los procesos de la escritura creativa. De quinientos que componen el volumen *Pura lógica*, noventa y cinco (la quinta parte) son o se acercan al ejercicio autopoético. Este no es un dato menor, sino que marca una tendencia hacia la condensación de opiniones sobre el hacer literario en su escritura aforística. La imagen de autor que se despierta de esta tendencia es, nuevamente, la del escritor de autopoéticas que se mueve, dúctil, entre los géneros; la del autor que aprende a realizar el ejercicio autopoético tanto en un poema como en una novela, un relato, un ensayo, un artículo periodístico o, en este caso, un aforismo. La imagen del escritor polifacético que transita cómodamente todos los espacios genéricos será una de las imágenes más importantes a la hora de delinear su postura en la escena literaria.

A modo clasificatorio hemos dividido el ejercicio autopoético de *Pura lógica* en los apartados “Consejos”, “Originalidad”, “Escribir”, “Poesía”, “Ficción” y “Lector”; no obstante cabe aclarar que muchos aforismos podrían incluirse indistintamente en dos, en tres o hasta en cuatro de estos segmentos. La lectura segmentada operará solamente a modo de organización en la exposición.

El primer segmento que llamamos “Consejos” está constituido por aforismos de un autor autopoético dedicados a un lector que aspira a escribir; los mismos están elaborados discursivamente desde la apelación directa hacia la segunda persona del singular. Este vínculo se produce desde una relación asimétrica, donde el sujeto que enuncia es el que se encuentra en poder del saber. No obstante, estos aforismos interpelan al lector de tal modo que no son considerados como ejercicios grandilocuentes de un yo que se afirma como escritor sobre un tú inexperto. Por el

contrario, portan un tono amistoso y confidente; en ellos se presentan los problemas de la escritura y sus posibles soluciones. Recuperamos algunos a continuación:

- 29 – No hay versos imposibles. Si no encuentras la llave, inventa otra puerta (2012: 18).
- 178 – Aléjate de ti mientras escribes (49).
- 198 – Cuenta tu historia sólo mientras aún la creas (53).
- 227 – Inventa tus poemas como si los recordaras (64).
- 256 – Busca palabras nuevas que revelen una verdad antigua (69).
- 290 – Busca en los libros de otros lo que no ha dicho nadie (74).
- 404 – Deja hablar a lo que escribas (105).
- 406 – Ve formando con cada verso un muro que defienda al poema del olvido (106).
- 411 – No confundas lo que escribes con lo que sientes (106).

Desde esta perspectiva nos encontramos con la imagen de un autor consagrado, aquel que hace tiempo dejó de ser aprendiz para pasar a constituirse como maestro, como consejero, como guía en el camino de formación de nuevos escritores. Estos “consejos” no sólo son pautas de escritura: son principios éticos y estéticos, máximas que -según Prado- todo escritor debe seguir. Ante estas sentencias volvemos a encontrar la imagen del autor comprometido: aquel que lucha con el lenguaje por cada palabra (29, 406) con los procesos ficcionales que atraviesan la literatura (178, 298, 227, 411), con la construcción de la originalidad (256, 411).

En *Doble fondo* se reiteran estos “consejos” de un escritor consagrado a un lector que pretende iniciarse en el camino de la literatura

- 15 – Deja de buscar las llaves, inventa otra puerta (2014: 19).
- 22 – Si quieres descubrir algo, no sigas la flecha (20).
- 26 – Inventa lo que sabes de ti mismo (21).
- 231 – Si quieres dejar huella, no pises donde pisa todo el mundo (70).
- 228 – A escribir se aprende escribiendo otros (70).
- 284 – Si mides tanto tus palabras, siempre serán más pequeñas que tú (81).
- 54 – Que lo que escribas no te necesite; que pueda explicarse por sí solo (26).
- 67 – Cuando la inspiración te hable al oído, escribe un poema que la haga callar (29).

Como podemos ver, algunos aforismos son muy similares (el 29 de *Pura lógica* con el 15 de *Doble fondo*) y en ellos se manifiesta no sólo un consejo directo, sino que también la originalidad aparece como finalidad última (256 y 290 de *Pura lógica* y 22 y

231 de *Doble fondo*). Lo mismo sucede en *Más que palabras*, donde los consejos se vinculan directamente con la búsqueda de una singularidad

208 – Cuidado con la emoción: lo que escribas mientras lloras será papel mojado (2015: 64).

133 – No escribas para adelantarte al futuro sino para que el futuro regrese a por ti (45).

358 – No te dejes aplastar bajo ningún concepto (94).

436 – Trata de no confundir lo que te sale al encuentro con lo que perseguías (113).

En esta ética y estética comprometida del autor, el problema sobre la originalidad en la escritura es una constante y se manifiesta no sólo en los consejos a un joven escritor, sino que se repite en varias ocasiones en *Pura lógica*:

126 – El mayor descubridor es el que inventa el lugar que luego va a descubrir (2012: 40).

187 – No es lo mismo lo que no puede verse que lo que no se puede imaginar (51).

290 – Busca en los libros de otros lo que no ha dicho nadie (74).

492 – No escribas lo que ya sabes (120).

208 – Que algo ya se haya dicho no significa que no pueda volver a decirse por primera vez (60).

258 – Todo gran verso es siempre anterior a la escritura (69).

300 – Lo nuevo no se encuentra, se inventa (76).

301 – En los poemas, brotan uvas de los cerezos (81).

356 – La poesía no describe: inventa (91).

465 – No intentes descubrir lo que ya sabes (115).

486 – Aléjate de lo que ya se ha dicho (119).

En estos aforismos la novedad y la singularidad se vinculan con la imagen del escritor como eterno explorador, descubridor, inventor; aquel que puede ver lo invisible, rescatar tesoros de la nada (126, 187, 300, 356, 465) y ponerlos en palabras, desplegar un mapa de novedades en una página en blanco (290, 492, 208, 258, 301, 486).

La originalidad como tema o problema es una preocupación constante en Benjamín Prado; la misma se manifiesta no sólo en el espacio poético de su obra, sino también en las entrevistas y las intervenciones públicas que nuestro autor realiza. En el caso de la ya citada conversación del 2017 Prado anunciaba

Uno aspira a hacer algo quizás reconocible, en lo que se te vea de alguna manera, en lo que se vea no tanto a ti sino que se vea cómo miras tú, que se vea qué opinión tienes de las cosas, cuál es tu punto de vista, cuál es tu ideología, qué te indigna, qué te alegra, qué te pone histérico. Ese tipo de cosas, esa especie de radiografía pero en vez de hecha con fotos hecha con palabras e ideas. Creo que eso es lo que debe ser la voz propia y que tú creas que la manera de decir las cosas que has elegido es la que mejor te ayuda a decirlas (2017: 3)

Desde este punto de vista nuestro autor reúne la originalidad con el estilo, con aquello que es intransferible porque es la voz propia, la cual está cargada de vivencias y subjetividades, aquella voz que es reconocible por los lectores, memorable, inconfundible. Esa voz es la que brindará originalidad a la escritura: su capacidad de crear de la nada (2012: 258, 300, 356) y de reinventar lo ya dicho (2012:208).

En *Doble fondo*, se vuelve sobre el estilo en los siguientes aforismos

54 – Que lo que escribas no te necesite; que pueda explicarse por sí solo (2014: 26).

348 – Escribir es contar lo que aún no sé, con mis propias palabras (98).

357 – La literatura es decirlo en otras palabras (100).

Las propias palabras -o las 'otras' palabras- y su independencia de la figura de su autor es el resultado de la construcción del estilo: es la tematización de la voz del escritor, aquella que es reconocible para los lectores, aquella a la cual no hace falta mirarle la firma o la procedencia.

En *Más que palabras* también se tematiza este tópico vinculado a la originalidad, a la singularidad de una escritura propia, reconocible: “334 – Tener estilo es que no te repitas pero se te reconozca” (2015: 89); “484 – No te pongas un anillo que no cambie lo que estaba escrito en tu mano” (123). El aforismo 334 es muy preciso en su definición de estilo; por el contrario, el 484 trabaja con la sutileza propia del lenguaje poético para manifestar cómo ese anillo que el escritor se pone debe modificar todo el mapa de lo que surge por debajo de sus manos. Distintas formas de decir lo mismo, de buscar entre las opciones aquella que se acerque a la verdad de la escritura.

La originalidad como un tópico central en la obra de Prado también es el resultado de sus saltos y cruces genéricos: éstos trazan un complejo mapa de relaciones entre los textos que permiten leerlos como parte de un universo total o como islas independientes. La búsqueda de la originalidad está signada por los desplazamientos genéricos (entre otros tópicos): como anteriormente mencionábamos, los aforismos de *Pura lógica* son el mejor ejemplo para demostrar los corrimientos y las reasignaciones

genéricas que puede tener un mismo fragmento de texto en una obra (una frase que nace en una ficción luego encuentra su lugar en una compilación de aforismos).

No obstante estos corrimientos, la originalidad también se encuentra en otros espacios: en la nota autopoética de *Doble fondo* nuestro autor aclara

Éste es mi segundo libro de aforismos, después de *Pura Lógica*, publicado en 2012. Por una parte es su continuación y por otra muy distinto a él, puesto que en este caso se trata de una obra enteramente nueva y en aquella ocasión el tomo estaba compuesto, aunque fuese sólo en parte, por algunas de las sentencias que había adelantado en una sección de *Ecuador* (...) y por otras sacadas de mis novelas, mis ensayos y mis artículos por el profesor Julio César Galán (...). Éste *Doble fondo* es otra cosa, porque empezó de cero y para ser lo que es, un original, no una antología. Por eso digo que aunque el punto de llegada de *Pura lógica* y su segunda parte, si es que puede llamarse de ese modo, sean muy similares, su punto de partida es diferente (2014: 113).

Diferenciar el punto de partida le sirve a nuestro autor para manifestar cómo los aforismos que se presentan en *Doble fondo* son originales y no el resumen de un planteo o la condensación de una serie de ideas previas (como podían ser en *Pura lógica* algunos aforismos extraídos de sus novelas). De esta forma, no se problematiza el estatuto genérico, pues los aforismos aquí publicados han nacido ya con este formato, con esta tipología textual dada de antemano, y allí reside su originalidad.

En el volumen del año 2014, como anunciáramos anteriormente, se profundiza en la originalidad desde los aforismos, los cuales no siempre son expresamente autopoéticos pero sí conservan en su sentido la importancia de la singularidad.

147 – No saber dónde ir no siempre va a llevarte al sitio equivocado (2014: 50).

148 – Nunca alcanzarás lo que has pasado por alto (50).

243 – Descubrir algo no es haberlo encontrado, es saberlo comprender (73).

280 – Lo bueno de encontrar lo que no buscabas es que te descubre lo que no podías imaginar (80).

341 – Lo desconocido está en peligro de extinción (97).

361 – A veces hay que tener mucho valor para decir lo que todo el mundo sabe (100).

362 – Plagiar es reencarnarse contra otro (100).

Vuelven las imágenes del escritor como explorador, como buscador, como descubridor, como peregrino del lenguaje (147, 148, 243, 280) y se suman dos nuevas: la del escritor como sujeto valiente, que pone voz y cuerpo a lo que todos

saben pero nadie se atreve a decir (361) y la del plagiador, aquel que roba un cuerpo ajeno para ponerse en combate contra él y contra sí (362).

Los expresamente autopoéticos también aparecen en sentencias del tipo “382 – Sólo si las palabras del poema están primero en tu imaginación, después estarán en el diccionario” (104); “27 – Escribir es copiar del natural aquello que aún no existe” (21). Asimismo, también encontramos la dicotomía entre la novedad y lo previo, entre la singularidad y lo propio: destellos de una postura que se vincula tanto con el estilo como con el trabajo y el compromiso que, ante todo, se impone; “299 – Cuando hago algo nuevo, vuelvo a ser el de antes (84)”.

Volvemos a *Pura lógica*, donde en esa búsqueda de originalidad “el escribir” o los procesos de escritura que el autor lleva a cabo son de suma importancia, motivo por el cual se multiplican en este volumen.

2 - Escribir es querer cazar lo inalcanzable (2012: 13).

88 – Escribir es buscar y buscar es moverse. No se puede correr hacia un sitio en el que ya se está (28).

100 – Escribir es soñar y que otros lo recuerden al despertar (39).

188 – Escribir es tratar de no volver con las manos vacías (51).

239 – Escribir un poema es como armar un puzzle. Un poema es poner cada cosa en su sitio (66).

282 - ¿Comprendes que escribir es escalar la idea y dejarse caer en el lenguaje? (73).

344 – Escribir es hablar para los ojos (89).

358 – Escribir un poema es revelar un misterio (92).

453 – A veces uno escribe para poder escaparse de lo que tiene que decir (112).

Estos aforismos autopoéticos vuelven sobre la originalidad pero tematizan puntualmente el ejercicio escriturario como un trabajo, una ardua tarea, una pelea con el lenguaje que el escritor debe llevar a cabo si desea conseguir esa voz propia (2, 88, 188, 239). En este sentido, la ética del trabajo del escritor se manifiesta como otra forma de compromiso; ética que -si se practica bien- puede llevar a lugares novedosos, de una originalidad total (358, 453); una originalidad que tiene, como función última, el vínculo con el lector (100).

En *Doble fondo* también encontramos aforismos que tematizan la escritura y sus procesos:

67 – Cuando la inspiración te hable al oído, escribe un poema que la haga callar (2014: 29).

96 – Ver para crear (35).

- 119 – Hay palabras que esquivan lo que quieres decir (44).
- 123 – Las palabras que callas, no se las lleva el viento (45).
- 203 – El poeta no tiene derecho a callarse lo que estamos pensando (65).
- 215 – Escribo para estar a tu lado de lejos (67).
- 361 – A veces hay que tener mucho valor para decir lo que todo el mundo sabe (100).

La labor del escritor es una labor de compromiso, a todas luces, con el lenguaje: hay que estar atento a la realidad que se vive (96), perseguir las palabras que no quieren ser dichas (119) y obligarse a pronunciar las que uno mismo no quiere decir (123, 203, 361). Todas estas obligaciones ejercen un peso en la imagen del autor, el cual no puede considerarse como un ser liviano o diáfano que se deja llevar por la inspiración, sino que es un sujeto terrenal que pasa muchas horas en su taller, batallando contra el lenguaje.

En *Más que palabras* también encontramos aforismos que tematizan los procesos de escritura vinculados al compromiso:

- 323 – Hay quien confunde poner las cosas por escrito con escribir (2015: 87).
- 354 – Vivir de tus palabras puede ser decente; ponerle precio a tu silencio, jamás (93).
- 421 – Se puede escribir en las paredes y levantar muros con las palabras (111).
- 459 – La palabra callada es un cero a la izquierda (118).

Nuevamente aparece la imagen del escritor como trabajador del lenguaje (323) y como sujeto obligado éticamente a decir lo que piensa y lo que siente (354, 459) y a generar cosas con sus palabras (421).

Volvemos sobre *Pura* lógica, donde las definiciones sobre un poema o sobre la poesía también encuentran su lugar entre los aforismos:

- 86 – Un poema es una respuesta, no una apuesta (2012: 28).
- 63 – Las palabras tachadas también son una parte del poema, lo mismo que las horas del sueño también son una parte del día (63).
- 231 – Los poemas son huellas dactilares: una mezcla de tinta y personas asustadas (64).
- 357 – Con la literatura ocurre lo mismo que con la cocina, y es que la suma de los ingredientes no equivale al manjar (91).
- 417 – Un poema que deje marcadas las palabras con las que lo hayas escrito (108).
- 429 – Que cada verso sea una lámpara que ilumine al siguiente (110).
- 470 – Un cuchillo es un cubierto, una herramienta o un arma dependiendo de la mano en la que acabe. Un poema, también (116).

480 – Intenta que tus versos luchen contra el silencio como la estatua lucha por salir de la piedra (118).

491 – La poesía hace invisible al silencio como la arquitectura le da forma al vacío (120).

Estas sentencias autopoéticas plantean no sólo definiciones (86, 231, 470) sino funciones, acciones, reacciones que ejerce la poesía (417, 429, 480, 491). Entre esas funciones se vinculan las personas que intervienen en los procesos poéticos, ya que vuelven los consejos (417, 429, 480), las explicaciones (63, 120), las analogías (357).

Tanto en *Doble fondo* como en *Más que palabras* escasean los aforismos que definen el poema o la poesía: creemos que este motivo se debe a su abundancia en *Pura lógica*, el volumen más autopoético de los tres. En *Doble fondo* sólo encontramos el aforismo número 6, “El cocinero hace lo mismo que el poeta, que todos los alimentos recuerden su sabor” (2014: 18); analogía entre poesía y cocina que nos recuerda la sentencia 357 de *Pura lógica*: “Con la literatura ocurre lo mismo que con la cocina, y es que la suma de los ingredientes no equivale al manjar” (91).

En *Más que palabras* sólo encontramos el aforismo 166, que define “El poema es la cabellera del lenguaje” (2015: 51). Reiteramos la aclaración de que, si bien hay un vacío aforístico de definiciones de poesía en los dos últimos libros, muchas otras variantes autopoéticas entran en juego: la búsqueda de la originalidad, por ejemplo, cobra una importancia mayor, como así también la construcción del estilo y la ética del escritor y su compromiso.

En la obra de Prado la figura del lector ocupa un lugar central: en cada género en el cual nuestro autor decida manifestarse, siempre se encuentran apelaciones -directas o indirectas- a la figura del lector, pues es el destinatario final de los textos y es quien completa el sentido. Preguntábamos en aquella charla de 2017 “¿Cuál es el lugar que le das al lector en tu obra?”, a lo que nuestro autor respondía

Para mí es central. Una cosa que nunca entendí es a la gente que dice: yo escribo para mí. Pues bien, escribes para ti pero no publicas para ti, publicas para los demás, para hacerles cosas a los demás (2017: 4).

Más directamente aún: Benjamín Prado es un autor autopoético porque le interesa, en primer lugar, explicarse ante el lector.

Yo creo que el escritor tiene que compartir también aquello que cree haber descubierto, esos hallazgos que cree haber encontrado. Tanto puede serlo o no, pero yo creo que existe una especie de obligación de explicar de qué manera hiciste lo que hiciste, por si

a alguien le gusta y quiere saber de qué forma lo has conseguido. A mí me parece que mi obligación es explicarlo. Es sólo mi visión (2017: 4).

Los aforismos de *Pura lógica* que refieren puntualmente a la figura del lector y al ejercicio de la lectura son los siguientes:

57 – Leer es recordar lo que no ha sucedido (2012: 23).

224 – Si tú cierras el libro, se convierte en un libro vacío. Si dejo de escribir, desapareces (63).

241 – Lo que importa de un poema es en quién te convierte (66).

362 – Leer es tomar las riendas (92).

456 – Los libros también dejan anotaciones en quienes los leen (113).

En éstos no sólo encontramos la práctica lectora como último eslabón de la cadena literaria (224) y sus efectos (241, 456) sino que se tematiza el proceso de lectura como parte constitutiva del ejercicio ficcional (57, 362).

En *Doble fondo* Benjamín Prado se vuelve sobre la imagen del lector para manifestar: “Una idea sólo es media en el momento en que alguien la escucha, la comparte, la discute y, en cualquier caso, la completa. Lo contrario es dar voces en el desierto, y si de algo no tengo yo madera, es de predicador” (2014: 114). Como hemos afirmado anteriormente, una de las principales imágenes de autor que se desprende de su obra es la de autor autopoético, aquel que pretende explicar a sus lectores los motivos, funcionamientos y entretelones de la literatura: la imagen de predicador se niega no sólo en esta declaración sino en su propia obra, lo que dota a su discurso de una coherencia ética y estética. El aforismo “215 – Escribo para estar a tu lado de lejos” (2014: 67) pretende dar cuenta de la comunión que se busca entre autor y lector, y el aforismo 228, “A escribir se aprende escribiendo otros” (2014: 70), manifiesta la importancia de la lectura en el proceso de aprendizaje de la escritura: sin la primera, la segunda no puede concebirse.

En *Más que palabras* la imagen del lector también se vincula con los procesos de lectura:

64 – Ojos que no leen, corazón que no ve (2015: 27).

74 – Hay dos tipos de críticos: los que quieren retratar al autor y los que quieren pintar su silueta en el suelo (29).

121 – Si no lees, serás un libro en blanco (42).

427 – Apaga las otras luces y abre el libro (112).

La lectura como instancia de completud (121), de iluminación (27, 427) y de crítica (29) operan en estos aforismos que pretenden tematizar el proceso de lectura como parte fundamental del entramado de la literatura.

La instancia ficcional es otro de los tópicos que operan fuertemente en la obra de Prado, puesto que en su búsqueda de originalidad nuestro autor experimenta con los límites y las posibilidades ficcionales, llevando muchas novelas, cuentos y poemas al terreno de la metaficción. La búsqueda de Prado se ejerce en este ámbito, donde la ficción le presta un laboratorio que involucra en sus probetas tanto a la figura del autor (desde las autoficciones y el uso de los heterónimos) como la del lector (como metaficción) y la del propio texto como campo exploratorio. Esa búsqueda en las ficciones vuelve a manifestar el compromiso autorial con su escritura, la ética del trabajo del escritor, la permanente lucha por encontrar nuevas formas, originales y propias, dotadas con su propia voz.

Los aforismos autopoéticos de *Pura lógica* pretenden dar cuenta de estos experimentos ficcionales que caracterizan a nuestro autor:

79 – En cuanto algo se cuenta se convierte en ficción (2012: 27).

127 – El poeta vulnera las leyes del espacio: una selva cabe en un octosílabo (40).

450 – Contar una historia te convierte en parte de ella (112).

474 – Las cosas se parecen al modo en que las cuentas (117).

Las sentencias recuperadas siguen manifestando los principios poéticos de nuestro autor, así como sus teorías y sus conjeturas: en ellas se tematiza la ficción como parte inherente de la literatura (79); los sujetos que la intervienen (450) y los vínculos que ésta establece con la realidad (127, 474).

En *Doble fondo* y en *Más que palabras* escasean los aforismos sobre las ficciones: creemos que esta ausencia se debe a que las sentencias de *Pura lógica* han sido extraídas en muchas ocasiones del terreno de la ficción, espacio desde el cual se tematiza el propio estatuto ficcional. A diferencia de éstas, como ya mencionamos, los aforismos de 2014 y 2015 son creados directamente en un entorno no ficcional y sus temáticas se acercan más a problemáticas del mundo real que a la construcción de la ficción. No obstante, en *Doble fondo* encontramos el aforismo 26, “Inventa lo que sabes de ti mismo” (2014: 21) y el 48 “¿Hasta qué punto eres tú en persona el que escribe las cosas que un poema te conduce a escribir?” (24): ambos remiten a los procesos autoficcionales propios de la metaficción. En *Más que palabras* encontramos el aforismo 128, “Toda historia tiene dos dueños: quien la protagoniza y quien mejor la

sepa contar” (2015: 44). Esta sentencia problematiza los personajes que habitan los mundos ficcionales y los lugares que ocupan los mismos: protagonista y/o narrador.

En las tres compilaciones de aforismos podemos ver cómo el ejercicio autopoético ocupa un lugar central: en *Pura lógica* se tematizan en mayor medida las definiciones de poesía, los procesos de escritura y las instancias ficcionales -dimensión estética- y en *Doble fondo* y *Más que palabras* se pone el énfasis en la búsqueda de la originalidad y la construcción del estilo -como parte de una dimensión ética del escritor-.

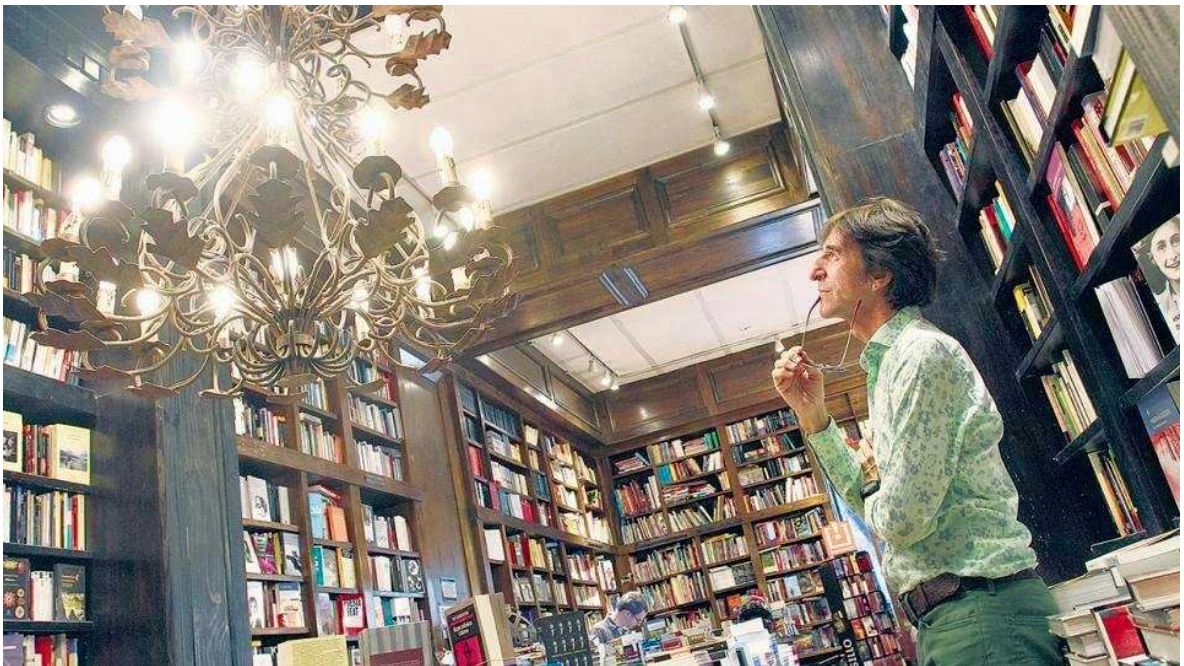
De esta forma, los apartados que hemos mencionado (consejos, originalidad, escribir, poesía, lector, ficción) se constituyen como parte del proyecto autopoético de nuestro autor, proyecto que se mueve, se escurre y permea en todos los géneros manifestando la necesidad de establecer un diálogo abierto y explícito con el lector.

La escritura autopoética de Benjamín Prado encuentra en los aforismos no sólo una forma sintética y contundente de expresar sus opiniones, consejos y principios éticos y estéticos, sino que a través de ellos surgen nuevas formas de construir su voz propia, de erigir su estilo, de hacer de su escritura algo veraz, original, memorable.

V. 4. El ensayista

El ensayo autopoético en escena

Situarte te hace renunciar al otro lugar. Si tú ocupas un hueco el otro hueco queda vacío. Por eso yo prefiero ser un desertor de todos los ejércitos⁸⁸



Benjamín Prado en *Eterna cadencia* (Buenos Aires), por Bernardino Ávila

⁸⁸ Prado, Benjamín (2017). "Soy un desertor de todos los ejércitos. Entrevista con Benjamín Prado", por María Julia Ruiz. *Revista Lindes*. Edición digital en http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf

Siete maneras de decir manzana (2000) es el primer libro de ensayo de Benjamín Prado. Su particularidad no radica solamente en ser el primero, sino en ser el único íntegramente autopoético⁸⁹, ya que sus capítulos abordan los siete recursos o procedimientos que todo poema, a criterio de nuestro autor, debe tener: la indagación, el tema, el estilo, el ritmo, la metáfora, el silencio y la voz enunciativa. En este texto Benjamín Prado pone a prueba sus conjeturas acerca de la poesía y respalda sus palabras con las voces de otros poetas autopoéticos, filiándose de este modo a una tradición de escritores preocupados por el hacer literario.

A través de la lectura de *Siete maneras de decir manzana* -y en consonancia con *Acuerdo verbal*, su poesía completa hasta la actualidad-, podremos dar cuenta no sólo de las diversas imágenes de autor que proliferan en este ensayo, sino que también podremos leer un proyecto de escritura y un proyecto de autor basados en una coherencia ética y estética. El presente ensayo marca las directivas de su poesía y, a la inversa, sus poemas delinean el proyecto creativo traducido en esta autopoética. En este apartado aún nos encontramos en la etapa de “reconocimiento” planteada por Dubois, aquella en la cual el autor va ganando espacios a costa de ponerse en escena, gracias al intenso movimiento que genera al saltar por los géneros, al abordar diversas tipologías textuales.

Antes de ingresar en este volumen, consideramos necesario realizar un primer acercamiento al género ensayo, puesto que desde sus dominios se desprenden múltiples nociones sumamente interesantes para la lectura crítica.

[ensayismo] *Estilo de escritura capaz de unir conocimiento y consternación.*

Horacio González

La cita recuperada de González, en su concisión y brevedad, resume las cuestiones básicas que luego se repetirán en todas las definiciones de ensayo abordadas. El ensayismo es, como afirma este autor, un estilo de escritura, una forma particular de escribir. Dentro de esa forma, dos mundos tan diversos como el del saber y el de la sorpresa se ponen en estrecha vinculación para instaurar un discurso que pone en relevancia, por sobre todas las cosas, la experiencia de quien lo lleva adelante.

A partir de esta definición se pone en marcha el motor de la teoría y la crítica, las cuales pretenden dar cuenta de cómo es ese estilo particular de escritura, cómo se

⁸⁹ *Los nombres de Antígona* (2001) es el segundo libro de ensayo de Benjamín Prado, en el cual el autor se acerca a la narración de las vidas de cinco escritoras: Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Carson McCullers, María Teresa León e Isak Dinesen. En este volumen el autor no se pone en escena como en las demás autopoéticas, motivo por el cual no lo incluimos en nuestro corpus de análisis.

manifiesta ese conocimiento y de qué forma se presenta la consternación.

Todos los autores que se aventuran en el campo del ensayo se hacen más o menos la misma pregunta que se realizó Staroviknski:

¿es posible definir el ensayo, una vez admitido el principio de que no se somete a ninguna regla? ¿Qué poder cabe atribuir a esta forma de escritura, cuáles son, en definitiva, sus condiciones, sus deberes, sus apuestas? (1998: 31)

Ante estas preguntas los críticos que abordan el género -el más libre, a decir de Starovinski- se encuentran con un problema: la asistematicidad que el mismo tiene, y el método no metódico; características que nos recuerdan a las problemáticas propias de nuestra categoría, la autopoética. Ya Silvio Mattoni afirmaba:

Si en un comienzo el ensayo asiste a la fragmentación, al desmembramiento de su tema, acabará desembocando en una unidad no metódica, en la unidad de un estilo, y esa paradójica unidad-fragmentaria será su único tema: el ensayo es la escritura de la unicidad estilística de un sujeto reflexivo (2001: 42).

La singularidad de la mirada del sujeto percibe pues en el mundo la singularidad de cada objeto. Se trata de una percepción que admite y aun exalta la variedad del mundo, antes que someterla a una regla general. Sus observaciones no pueden dar lugar a predicciones de los hechos. Cada observación sólo ocasiona nuevas observaciones singulares, así como un ensayo sólo puede producir nuevos ensayos y no un método de escritura correcta (2001: 49).

Para Raúl Beceyro, el ensayo es, ante todo, “la forma que toma «un pensamiento que no contempla ningún tipo de compromiso con el mundo, y que no acepta otra lógica que la de su propio desarrollo»” (Giordano 2005: 254).

Alberto Giordano busca, en la singularidad que el ensayo propone, su potencialidad:

[Ensayo literario] es el género de las reflexiones ocasionales y fragmentarias en las que una subjetividad individualizada por sus gustos y su talento conjetura, en primera persona, las razones de lo inquietante de un texto, pero poco con las exigencias de conceptualización y sistematicidad a las que necesariamente debe responder la crítica académica (2005: 262).

Esa libertad del género, esa asistematicidad que puede considerarse un problema, a la vez permite la manifestación de una subjetividad en primera persona: el yo, erradicado de la ciencia, puede por fin volver a vincularse con los discursos del saber.

No es sólo la falta de método lo que caracteriza la escritura de un ensayo: la materia misma de la que se vale carece de estructura particular, motivo por el cual todo puede ser susceptible de convertirse en ensayo.

Para Silvio Mattoni, la materia del ensayo es siempre el sujeto que lo escribe:

El ensayo se caracteriza por una subjetivación del saber, que se cumpliría dentro de un proceso de indagación acerca de lo subjetivo realizado por el mismo sujeto que se expone en el ensayo (2001: 40).

El sujeto del ensayo destituye la noción misma de sujeto, de que existe algo privado y privativo de ese sujeto, al tender en su inacabamiento hacia una cada vez mayor erradicación de todo secreto. Nada quedará en reserva mientras se tenga tiempo para seguir revelando todo lo que el «yo» encierra, y a su vez siempre habrá un objeto de escritura, puesto que la búsqueda del conocimiento de sí no deja de reservar nuevos secretos que la mera voluntad no pudo hacer surgir anteriormente (2001: 42).

Starovinski parece estar de acuerdo con esta declaración de Mattoni, puesto que afirma “Lo que se pone a prueba, precisamente, es el poder de ensayar, de poner a prueba, la facultad de juzgar y de observar. Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo” (2001: 36).

Giordano también parece estar de acuerdo en que la subjetividad que aflora del yo que firma el ensayo es fundamental para el género. Declara: “en lugar de ocultarla (exigencia que el saber se impone), el discurso del ensayo muestra, como espectáculo y también como objeto de conocimiento, la subjetividad que lo enuncia” (2005: 243). Asimismo, se encarga de diferenciar el conocimiento que proporciona la ciencia del que proporciona el ensayo, ponderando a este último por su capacidad de indagación autorreflexiva, por sus permisos y licencias en la escritura (rodeos, citas, afirmaciones subjetivas, entre otros), por el afloramiento de la subjetividad, por la narración de una experiencia personal de lectura.

Se trata de reivindicar, contra el imaginario de objetividad que exige el saber, «una cierta subjetividad» (...). Subjetividad incierta, equívoca, extraña a los juegos de la función autor; subjetividad insistente, irreductible, que la generalidad de ningún saber puede aplastar (2005: 243).

El ensayista (Barthes habla del «crítico» pero lo piensa como ensayista) no sólo lee sino que, además, escribe su lectura, la publica (la hace pública), la «derrama» sobre el mundo. «Habla» con sus palabras lo leído, lo reduplica por su escritura, y su deseo ya no es el de la obra, el de «querer ser la obra», sino el de su propio lenguaje. Del leer al escribir se juega, entonces, un deslizamiento «amoroso» por el que el ensayista,

devolviendo «la obra al deseo de la escritura, del cual había salido», logra transmitir cierta verdad de la literatura, de la que el término «pasión» da la medida (2005: 225).

Para Giordano la verdad será siempre inasible porque es objeto de la literatura, pero la búsqueda de esa verdad pertenece al terreno del ensayo. Es por eso que afirma: “la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber” (2005: 233). Esa verdad también la menciona Mattoni, quien asegura que el modo fragmentario que propone el ensayo es el que demuestra el modo fragmentario del sujeto: en esa fragmentariedad, se juega la verdad del ensayista:

la variedad de los objetos y de las maneras de abordarlos da como resultado la unidad espontánea del sujeto, leída en la variedad de temas como unidad de estilo: se escribe la dispersión del objeto, lo fragmentario, para que se lea allí la unidad fragmentada del que escribe. La unidad del resultado en la lectura estará ligada al decir verdadero, a la sinceridad espontánea y a la verdad única del sujeto. Ante las variaciones, lo que aparece es el ser único del individuo irrepitible (2001: 48).

La verdad como tema y problema del ensayo nos vincula con los tópicos de Prado, donde la tematización de la verdad y la mentira forman parte de los procedimientos éticos que nuestro autor lleva a cabo en su obra. La búsqueda de la verdad como elemento primordial en Prado se acerca ahora al género ensayo, aquel que en su fragmentariedad y su asistematicidad logra acercarse a “la verdad única del sujeto”.

Otra problemática fundamental que refleja la obra de Prado en consonancia con el ensayo es que, en éste último, la figura del lector opera de un modo relevante, porque lo que el ensayista pretende es transmitir una experiencia de lectura. Si sólo se tratara de una pulsión de escritura, no se publicarían los ensayos como tal: la experiencia se completa con la publicación, la divulgación, y el acercamiento a los lectores.

Mattoni -hablando de Montaigne- refuerza la idea de la importancia del lector en los ensayos: “ni autor ni lector preexisten a ese espacio que los constituye y les da la única verdad a la que sus estructuras fragmentarias apuntan: un punto de indeterminación que sin embargo no se repite en otro sitio”. (2001: 45)

Para Giordano el ensayista es, como primera medida, un lector. Luego, se convertirá en sujeto de escritura que derivará su lectura -por escrito- a futuros lectores: la cadena no se rompe, sino que más bien se acrecienta con cada nuevo eslabón. Asimismo, nos dice “Mi hipótesis (...) es que el ensayista siempre dice o entredice lo que conviene al modo singular en que la literatura afecta su cuerpo de lector aunque esa afirmación perturbe la eficacia de su intervención pública” (2005: 19). La literatura afectando el

cuerpo del lector es la imagen misma del ensayista: aquel que, luego de leer, se siente movilizado a tomar un lápiz y escribir esa consternación (de la que hablaba González), esa sorpresa (de la que habla Giordano), esa conjetura (Giordano) para que alguien la reciba y afecte su cuerpo de lector. En otras palabras, el autor sugiere pensar al ensayo como *intrusión de la subjetividad -del cuerpo- en el discurso del saber* (2005: 75) y nos devuelve a la infancia, al principio de todo, para entender que

un ensayo es una autobiografía de lecturas, cuando su escritura toma la forma del recuerdo y es la ocasión de que el ensayista vuelva a ser un niño que aprende a leer y no sólo un adulto memorioso que exhibe cómo sabe hacerlo (2005: 122).

Benjamín Prado también se aventura a definir e indagar el ensayo como género: lo entiende como “una prueba o un intento de formular una teoría de alguien o sobre alguien. Un ensayo no es un estudio, ni una tesis u obra crítica, y mucho menos una opinión” (Prado 2003: sn). Esta definición tomada de los cursos dictados por nuestro autor en San Lorenzo del Escorial en el año 2003, apoya la noción central delineada en su volumen ensayístico:

No me atrevo a decir que *Siete maneras de decir manzana* ofrezca teorías, aunque es obvio que sí pone sobre la mesa algo más que simples *opiniones*. Probablemente sería más exacta, aunque también sea más modesta, la palabra *conjeturas*, porque eso es lo que, en el fondo, son todos los intentos de fijar algo tan etéreo y cambiante como es la poesía... (2008: 14).

Esas mismas conjeturas que delineaba Prado son las que nos acercan a lectura de Giordano acerca de Borges:

La conjetura, para nosotros, es una modalidad de la apuesta. En el acto de conjeturar, entre el azar y la necesidad, entre la invención y la regla, el sujeto que arroja, que lanza un argumento a la consideración de los otros, se expone. Juega, se juega y además, porque se priva se enunciar certezas, porque deja que lo incierto ocupe la escena, abre el juego a un lector por venir (2005: 77).

La conjetura como elemento productivo para Prado le permite no sólo jugar y jugarse (a decir de Giordano) sino ponerse en escena a la vez que enuncia lo incierto y permite el ingreso del lector.

En las teorías recuperadas sobre el ensayo podemos ver cómo *Siete maneras de decir manzana* opera como un ensayo autopoético, ya que el mismo no pretende instaurar

teorías ni dejar asentadas conclusividades, sino que busca manifestar, desde la opinión del autor, una conjetura sobre lo que la poesía debe ser y cómo debe estar compuesta. Prado ensaya y se ensaya en la posibilidad de definir el poema y sus procedimientos, y recurre a las citas de autoridad de otros poetas autopoéticos para poder explicar ese vaivén entre palabra y experiencia que es la poesía.

Además, en su intento de elaborar conjeturas, sabe que debe “adoptar un punto de vista concreto, que le permita a la vez arriesgarse y contemplar todas las caras. Lo debe abarcar todo, pero no lo puede explicar todo...” (Prado 2003: sn). En esa imposibilidad de explicación total se juega el objeto literario: la fascinación y el deseo de transmitir lo intransmisible, una experiencia personal de lectura, una verdad latente, un encantamiento que sólo puede contagiarnos su entusiasmo.

7 maneras de decir manzana.

7 abordajes a la poesía.

“La que el lector tiene en las manos es la tercera edición de este libro...” (10). La anterior afirmación proviene del “Prólogo” a la tercera edición de *Siete maneras de decir manzana* publicada por Visor en el año 2008; dicho prólogo opera como una autopoética de la autopoética, en la cual se explican los motivos fundamentales de la reedición y las decisiones tomadas para tal fin. Una de esas decisiones tiene que ver con la primera imagen que surge de nuestro autor, la cual se presenta como contradictoria: para este volumen decide no corregir ni revisar sus conjeturas poéticas iniciales:

[Jaime Gil de Biedma] da un consejo que aunque no seguí a la hora de reescribir mi primer libro de poemas, sí voy a obedecer ahora. Habla Gil de Biedma de que una de las virtudes de la poesía «es arraigar en un momento determinado y al mismo tiempo trascenderlo», por lo cual «cuando uno intenta rehacer un poema veinte años después» de haberlo escrito y publicado, lo único que puede conseguir «es que ese poema no sea hijo de algún momento particular», sino sólo una oscura «transacción entre lo que uno fue y escribió entonces y lo que ahora le gustaría haber escrito». Ya sé que hay muchos autores clásicos que han reescrito para bien sus obras, pero esta vez no voy a imitarlos a ellos sino a darle la razón a Gil de Biedma: mejor dejar las cosas tal y como están, y que los nuevos lectores vuelvan a decidir (10).

Benjamín Prado se caracteriza en su obra por presentar una imagen de corrector, de editor de sus propias palabras, de escritor en permanente búsqueda de la frase o el verso perfecto, aquel que resume sus intenciones poéticas. Esta actitud revisionista

cobra visibilidad en las reediciones de sus poemarios, en las cuales se incluyen poemas inéditos, se cambian versos, se modifican finales, se agregan adjetivos, se excluyen sentencias. Cada nueva edición que Prado presenta manifiesta una suerte de mutación, de modificación: en algunos casos, imperceptible; en otros, el cambio es tal que los poemas se convierten totalmente en otros⁹⁰.

En esta ocasión, el autor modifica su imagen de corrector y se enfrenta a sí mismo, a aquel sujeto que no le hizo caso a Gil de Biedma al reescribir por completo *Un caso sencillito* (su primer poemario) pero a quien sí escuchará en esta ocasión, en la reedición de su primer libro de ensayo autopoético al cual no agregará aquellas ideas surgidas de la lectura de los ensayos que han “enriquecido” y “matizado” sus opiniones iniciales (10). De esta forma, en el prólogo se invierte la imagen del poeta corrector y se nos presenta la imagen del autor autopoético que reafirma sus conjeturas presentadas casi una década atrás.

Fuera del prólogo la imagen del poeta corrector se erige como principio ético y estético en todo el volumen:

hace falta que el poeta honrado realice un gran esfuerzo, que tache, rehaga y descarte cientos de opciones hasta llegar a lo que quiere, lo mismo que el minero va demoliendo y echando a un lado, con paciencia y obstinación, todo lo que no sea oro, todo lo que le aparta o separa de ese oro que busca. Se trata de un trabajo extenuante y solitario, lleno de preguntas sin solución y de laberintos sin salida; pero es, por lo general, el único camino (20-21).

Este trabajo extenuante al cual se lo compara, desde una analogía, con la labor de los buscadores de oro forma parte de la responsabilidad del escritor; aquel sujeto “honrado” que debe realizar “un gran esfuerzo” “con paciencia y obstinación”. Esta cita resume a grandes rasgos la labor del escritor, la cual requiere un compromiso no sólo estético de permanente búsqueda, sino también ético, que es el que convierte al sujeto de letras en un “poeta honrado”.

La noción del ejercicio de la literatura como un proceso arduo y difícil se reitera en todo el volumen:

el camino hacia el corazón de las cosas (...) no es fácil, requiere un trabajo duro y complejo, exige una pelea desigual contra los diccionarios y las gramáticas para encontrar las palabras necesarias entre millones de palabras posibles, porque ésa es la primera sensación que produce un buen poema, la sensación de estar hecho

⁹⁰ La imagen de poeta corrector la abordaremos en el apartado V.5.

exactamente con las palabras que necesitaba para decir lo que dice y de la manera en que lo dice (19-20).

El trabajo que exige la labor literaria se ve remarcada en el uso de ciertos lexemas o frases: palabras como “trabajo”, “esfuerzo”, “necesario”, “obligación”, “seriedad” aparecen como marcas constantes en las conjeturas de Prado, marcas que manifiestan su propia opinión y subjetividad.

Creo que si sumamos las virtudes que Lowell les atribuye a Auden, Frost y Eliot, si imaginamos a un poeta responsable, ambicioso, humilde, arriesgado, capaz de llevar a cabo descubrimientos y variaciones de esos descubrimientos, capaz de perseguir sus fines con obstinación, brillantez y honestidad, sin duda se tratará de uno muy grande, uno de esos poetas a quienes jamás se olvida. Cualquier aspirante a escritor está obligado a intentar, en principio, ser uno de ellos (110).

El compromiso al que nos referimos no es sólo un compromiso político sino que, como advirtiera nuestro autor,

Los poetas de hoy no queremos ser Alberti o Neruda, ni llevar una bandera al frente de una manifestación, pero no podemos olvidar el modo en que ellos y otros de su clase lucharon con la misma abnegación por su ideología y por su literatura: ser un escritor comprometido es serlo en segundo lugar con la política y en primer lugar con la propia escritura, y no hay revolución que tenga la más mínima relevancia si no ha empezado por ser una insurrección contra el lenguaje, contra lo ya conocido o lo evidente, contra la falta de originalidad. (...) repetir consignas sirve para redactar un manifiesto, pero no para un poema (11-12).

Esa responsabilidad con la propia escritura es lo que convierte a Benjamín Prado en un escritor comprometido: más allá de sus opiniones políticas -las que manifiesta en otros géneros, como la novela o el artículo periodístico- el verdadero compromiso ético y estético es el que surge de una “insurrección contra el lenguaje” en búsqueda de la originalidad, en contra de lo ya dicho. La labor del escritor debe transitar ese difícil y arduo camino de lo conocido y abrirse paso a lo nuevo.

Araceli Iravedra se acerca a esta noción de compromiso que nuestro autor plantea, ya que propone poner énfasis en las “relaciones entre literatura e ideología [más] que a las relaciones entre literatura y política” (2013: 11) y expresa cómo

...atendemos a la comprensión de la literatura como un discurso ideológico (entendiendo por ideología la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones de existencia) y radicalmente histórico; y bajo esta perspectiva nos esforzamos en la destitución de la vieja dicotomía entre «pureza artística» y «compromiso» que ha venido manejando la historia literaria tradicional y que resulta subsidiaria de las dicotomías «estética/ideología»; «forma/contenido»; «intimidad/historia» o «literatura/sociedad» (2013: 10).

Los nuevos abordajes teóricos sobre el compromiso en la literatura dejan de lado esta ponderación de lo político por sobre lo estético, al pensarlo como una instancia que

rebasa la voluntad ética y responsable del poeta, las relaciones entre literatura y sociedad se imponen por encima de las decisiones individuales, ya que vienen determinadas por la Historia y por los pliegues ideológicos que activa, de tal modo que -por decirlo con el profesor Rodríguez- comprometido se está siempre de antemano y siempre se escribe desde un «lleno ideológico» (2013: 11).

Desde esta perspectiva, los autores que acompañan a Iravedra (entre ellos, Laura Scarano) proponen “un significado más amplio de la instancia de compromiso, distinto del teorizado por Sartre”, significado que promueve la “superación de la visión más asentada de la literatura comprometida como creación «al servicio de» una causa extraliteraria a cuyos requerimientos urgentes subordina su poeticidad” (2013: 10). En otras palabras, estos teóricos entienden que el compromiso “aparte de una ética, encierra una estética y afecta a los modos de pensar el lenguaje literario” (9-10)⁹¹, ética y estética que Benjamín Prado no se cansa de poner en escena en su obra.

En una entrevista⁹², ante la pregunta “¿Debe el poeta dar a conocer su opinión sobre problemas políticos y sociales?” Prado respondía:

—Pues se ha perdido un poco la idea de los maestros literarios como Alberti o Neruda, es decir que el poeta tiene que dar una respuesta literaria a los acontecimientos sociales, a las noticias, las injusticias, a casi todo, pienso que hay cosas de las que

⁹¹ La noción de “compromiso” y los debates aledaños tienen en su haber una vasta tradición teórica y crítica: si bien la temática es de sumo interés, no la abordaremos en las presentes páginas por excederse de nuestro objeto de estudio (la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado en su puesta en escena autopoética). No obstante, volveremos sobre estos planteos en trabajos futuros, cuando abordemos las últimas novelas de Prado en vinculación con la postura política del autor.

⁹² Prado, Benjamín (sin datos de fecha) “España viene de muchas culturas pero a veces tiende a olvidarlo” en *Revista Cultural Biblioteca Islámica*, n° 39. ISSN 2072-0564. Edición online <http://www.redislam.net/2012/11/entrevista-con-benjamin-prado-espana.html> consultada el 20-2-2018

merece la pena dar una opinión, pero no debemos dejarnos llevar por lo caliente sobre las cosas que te importan, la opinión del poeta debe ser lo más destilada posible. No siempre doy una opinión a través de un poema, pues creo que existen otros canales como las columnas de opinión, las tertulias, las entrevistas etc. Ahora si doy una opinión a través de un poema es porque creo que voy a poder hacer un buen poema y pienso que va a ser un buen material como una madera para tallar en ella, que se convierta en una escultura (sn).

La anterior respuesta nos traía nuevamente a aquellos dos poetas de referencia y cabecera para nuestro autor: la imagen de lector de Rafael Alberti y de Pablo Neruda se reitera tanto en su poesía como en su ensayo autopoético y en el entorno de los medios. Pero no sólo se presenta esta imagen, sino que reitera su idea sobre los espacios donde manifestar el compromiso y la forma de hacerlo; ya no repitiendo consignas ni dejándose llevar “por lo caliente”, sino destilando su opinión⁹³. Esa manera de lograr una opinión destilada se consigue pura y exclusivamente a través del trabajo con el lenguaje:

...los escritores que aciertan son siempre los mismos, los que pelean por cada palabra y por cada silencio; los que exploran infatigablemente hasta encontrar algo especial; los que, de un modo u otro, consiguen llenar un espacio que estaba vacío. Hacer un buen poema es revelar un misterio (29).

La mención al “espacio vacío” y a encontrar “algo especial” remiten a la búsqueda de la originalidad, aquella a la que no debe renunciar ningún poeta -y aquella que el aforista ya tematizó en sus sentencias-: “*Originalidad* es una palabra desprestigiada por los lunáticos, los tramposos y los holgazanes, pero un buen poema siempre es un poema original” (111). Esa singularidad se encuentra o se adquiere sólo a través del trabajo responsable con el lenguaje:

Sin sorpresa no hay poesía. Un escritor que no sea capaz de inventarle algún nuevo sentido a las palabras, de establecer asociaciones inéditas entre ellas o descubrirles atributos desconocidos, podrá llegar a ser, en el mejor de los casos, un novelista medio decente, pero nunca un poeta. En primer lugar, porque el poema (...) se rige por la economía y su obligación es la de expresar la mayor cantidad de ideas con el menor número de palabras posibles (71).

⁹³ De igual manera que construye los aforismos, desde la destilación de un pensamiento profundo.

Prado vuelve sobre la imagen de sus poetas de cabecera, aquellos que iban con una bandera al frente de las manifestaciones, y opone esa imagen de escritor comprometido políticamente con la imagen del poeta de hoy, aquel que se compromete fundamentalmente con su literatura:

[su] papel, por fortuna, ha cambiado mucho hasta reducirse a unos límites que, en mi opinión, lo engrandecen: los de ser una persona normal con un talento excepcional para escribir. Ni más ni menos que eso (...) Que los escritores sean simples seres mortales capaces de crear algo inmortal es su gran poder, el que en parte les da la victoria sobre el tiempo, que es a lo que aspira cualquier creador serio (12-13).

Tener un talento excepcional para escribir o crear algo inmortal no es algo que se logre solo: requiere del esfuerzo y el compromiso que venimos mencionando, piedra fundamental de la labor de todo “creador serio”.

Resulta interesante en esta instancia analizar los epítetos utilizados por el autor en todo el volumen: “poeta honrado”, “creador serio”, “escritor comprometido”, “novelista decente”, “gran poeta”, “poeta eficaz”; todos ellos portan marcas de subjetividad propias del discurso del ensayo, aquel que se opone a la teoría o a la crítica y que pretende mostrar, por sobre todas las cosas, las conjeturas -y no las certezas- de un sujeto, aquel que ensaya y se ensaya en su constante decir.

La figura del lector ocupa un lugar central en toda la obra de Benjamín Prado; pero en sus manifestaciones autopoéticas es donde cobra mayor relevancia, puesto que a él van dedicadas todas las explicaciones, conjeturas, teorías, suposiciones. Prado anuncia en el prólogo a *7 maneras de decir manzana* que “la literatura que desaprovecha la cita con el lector para no hablar de nada, no tomar partido, no asumir riesgos o no alertar sobre la realidad (...) simplemente no me interesa” (2000: 11). En esta cita se condensa no sólo la importancia crucial del lector en la literatura sino las líneas de acción que la misma debe tener: tomar partido, asumir riesgos, alertar sobre la realidad.

Según Prado, “Lo que no ha cambiado en este tiempo [ocho años desde la primera edición a la tercera] es mi idea de lo que debe ser un poema: un lugar de encuentro entre alguien que cree tener algo que decir y alguien que desea escucharlo” (11). En las definiciones de poemas y poesía se juega no sólo el objeto en sí, sino las personas involucradas en su escritura y desciframiento, motivo por el cual nuestro autor afirma que

La poesía consiste justamente en encontrar esa clase de vías desde la sensibilidad del escritor hacia la de los lectores, en conseguir esa «emoción reconstruida» de la que habló el romántico inglés William Wordsworth y que consiste en invadir la mente y los ojos de quien lee (...) como si estuviera allí, ese mismo día, y se sintiera de ese mismo modo (25).

Prado concluye anunciando que “he dicho todo lo que sabía, pero aprenderé nuevas cosas y habrá más libros parecidos a éste en el futuro. Volveremos a vernos, no lo duden” (14); en esta apelación nos pone directamente en escena, nos invoca a una lectura futura y nos promete un reencuentro autopoético.

“Ojalá este libro consiga esconder entre sus páginas la llave que buscan quienes desean abrir la puerta de la poesía, tanto para leerla como para escribirla” (14). A partir de esta cita Prado manifiesta no sólo su deseo de autor autopoético, sino que se posiciona como sujeto del saber, como figura de autoridad dispuesta a dar consejos a quienes se inicien en la poesía. De esta forma, se hace presente otra de las imágenes de autor ya analizadas en el campo de los aforismos, la del sujeto que se ha convertido en escritor y se acerca a los aprendices desde un lugar de confianza (la cual se logra con las constantes apelaciones). Esa desigualdad de posición entre autor y lectores es tratada desde la empatía de quien también se sabe lector: la imagen del poeta-lector es una de las que más se repite en *Siete maneras de decir manzana* y es la base fundamental de toda esta autopoética.

He citado a muchos autores, a Neruda y a Valéry, a Alberti, a Yeats, a Tolstoi... En las páginas que siguen me referiré a muchos más, algunos de lengua española, como Luis Cernuda, Jorge Guillén, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma o José Ángel Valente, y otros de lengua extranjera, casos de T.S. Eliot, Robert Lowell, W.H. Auden, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Paul Celan, Marina Tsvietáieva o Yorgos Seferis. Son escritores de naturaleza muy distinta, pero que guardan dos similitudes básicas: estar entre los grandes creadores de este siglo y haber dedicado parte de su tiempo y de su obra a reflexionar sobre su propio trabajo y sobre la poesía en general. Partir de lo que ellos han dicho en sus libros de crítica literaria me parece un método fiable, porque el valor de sus teorías está avalado por el valor de sus versos (24-25).

La abundante mención a escritores y las constantes citas que aparecerán entre las páginas son los procedimientos que permiten identificarnos con el autor: tanto él como nosotros somos en primer lugar lectores, y a partir de la lectura es desde donde podemos comenzar a construir poesía. En la anterior cita se presenta una imagen interesante, puesto que nuestro autor no sólo es un lector de poesía, sino que también

es un lector autopoético, lo que nos permite pensar las estrategias tanto discursivas como escénicas que planteará en este libro, las cuales ya pertenecen a la tradición del ensayo autopoético.

...para saber qué incluir o excluir de un poema, es necesario respetar dos normas: la primera, conocer la tradición literaria de Norte a Sur y de Este a Oeste para saber qué está dicho y qué queda aún por hacer. Los malos lectores suelen ser intrépidos descubridores de cosas que ya existen (111).

La importancia de la lectura en el proceso de escritura es crucial; es la base de toda poesía, motivo por el cual nuestro lugar de lectores es también tan relevante. En la ya citada entrevista, realizada en el año 2017, Prado anunciaba sobre *Siete maneras de decir manzana*

En ese libro yo me amparo en escritores importantes a los que admiro mucho y que a su vez tienen una obra teórica, con lo cual de alguna manera los utilizo un poco como piezas de una armadura. Me encantaría poder escribir otro libro como ese, me gustaría muchísimo hacer otro libro de ensayo y reflexión sobre la poesía que soñara con ser un eslabón de esa cadena que va desde Octavio Paz hasta Auden, Eliot, etc.; libros que a mí me han fascinado y sin los que hoy yo sería otro tipo de poeta. No sé si mejor o peor pero alguna de las cosas que sé o he hecho son en parte porque he leído poemas y reflexiones sobre poemas (2017: 5).

La lectura de la tradición no sólo nos pone en igualdad de condiciones con el autor, sino que a la vez manifiesta el posicionamiento del escritor en la escena literaria. Su expreso interés de convertirse en un eslabón de la cadena de autopoéticas de autores clásicos y la escritura de estas *Siete maneras de decir manzana* terminan por posicionarlo como autor-lector, como autor de autopoéticas y como autor perteneciente a una tradición, la de aquellos escritores que se abocan a los ensayos autopoéticos. Las voces de poetas clásicos no sólo le sirven “como piezas de una armadura”, sino que, así como consigue posicionarse de igual a igual con los lectores, también en la constante referencia de estos autores logra posicionarse de igual a igual con ellos. De esta forma, Prado oscila en este ensayo entre el lugar del lector común y el de escritor reconocido, dotado de autoridad y legitimidad. Ese lugar ganado y ese movimiento que el autor ejerce también es fruto del trabajo con el lenguaje, porque discursivamente elabora una trama que le permite correrse y oscilar entre estas distintas posiciones. Gran parte del trabajo y el compromiso del poeta pasa por la toma de decisiones frente al objeto literario: qué decir (el tema), cómo decirlo (a través de un estilo, un ritmo, un

tono, las metáforas, los silencios) y desde dónde decirlo (el personaje que asume la voz en el texto). Esas elecciones son las que se abordan en *Siete maneras de decir manzana* y, a la vez, son las que colaboran en la construcción de un estilo singular, aquel que caracteriza el proyecto autorial de Benjamín Prado y lo posiciona en la escena literaria.

¿Qué no es poesía?⁹⁴

Para todo aquel que se interese en el ámbito de la poesía, tanto sea para leerla como para escribirla, la primera pregunta que debe realizarse según Benjamín Prado es ¿qué es ese objeto extraño? ¿cómo se constituye? Para ello, comienza definiendo la poesía por lo que no es:

¿Qué no es poesía? ¿Existen cosas sobre las que no se puede escribir un poema? O, por el contrario, ¿es la poesía, igual que el teatro y la novela, un género de ficción capaz de amoldarse a cualquier argumento, de tratar cualquier tema? Seguramente aún hay muchas personas dispuestas a responder que sí a la segunda pregunta y que no a la tercera, a responder que la poesía pertenece al ámbito de los bosques y los ángeles, que está sujeta a la jurisdicción de la noche, vinculada a las cosas bellas y los sentimientos sinceros (...) Nada de eso es cierto. Y no sólo no es cierto, sino que entre todas las ideas posibles que uno puede tener sobre la poesía ésa es, sin duda, la que más daño le hace de todas (17).

Las tres preguntas iniciales son las que orientarán el discurso del presente capítulo, pero la tercera encierra la definición a la que adhiere nuestro autor: la poesía es un género de ficción que aborda cualquier problemática y que se construye como cualquier otra textualidad literaria, con personajes y acciones. Esta percepción de la poesía genera otra imagen de nuestro autor: la del poeta perteneciente a la corriente experiencial, aquella denominada por Robert Langbaum, traída desde Inglaterra a España por Jaime Gil de Biedma e incorporada al movimiento granadino de *la otra sentimentalidad*. Uno de los principales credos poéticos de este movimiento es la concepción de la poesía como un artefacto ficcional y del poeta como una figura inventada puesta al servicio del poema para generar en el lector experiencias análogas. Si bien Prado reniega sobre su pertenencia a movimientos o generaciones de escritores (no en vano en la entrevista de 2017 asegura “Soy un desertor de todos los ejércitos”) es interesante destacar cómo en sus inicios literarios estuvo vinculado

⁹⁴ Recuperamos como subtítulos los nombres originales de los capítulos de *7 maneras de decir manzana*.

con el grupo granadino⁹⁵ y cómo, de alguna manera, sus ideas acerca de la poesía siguen conservando algo de este movimiento. Por ejemplo, Prado considera que “Un gran poema no se limita a describir las cosas, ni tampoco a enumerarlas; más bien las inventa o las reconstruye, las saca de la oscuridad y las transforma” (18). En este sentido, se vuelve sobre la originalidad, porque la poesía es el género por excelencia donde, a través de determinados procedimientos como la metáfora, surgen figuras e imágenes novedosas y singulares; es así que “Un gran poema no es el inventario de un tesoro, sino una forma de desenterrarlo” (18). Si bien nuestro autor reconoce que “la palabra *originalidad* es una de las más desprestigiadas de nuestro idioma y en su nombre se han cometido muchas barbaridades” (26), aclara que el escritor debe esforzarse “en buscar algo que no se haya dicho antes, algo que sea necesario de ese modo en que lo son las cosas que aún no existen” (26). Nuevamente aparece la imagen del autor en busca de la originalidad, autor comprometido con su búsqueda y su escritura.

Además de ser un género de ficción que construye realidades singulares, la poesía para Prado es “imprescindible. Los buenos poemas lo son porque nos hacen comprender las cosas en una medida y con una profundidad que las propias cosas no son capaces de ofrecer por sí mismas” (24); en este punto vuelve sobre Alberti y Neruda para ejemplificar su anterior afirmación.

Al abrir un libro de poesía nos adentramos en un mundo simbólico, un mundo de ficción donde no importa tanto lo que se dice como lo que eso significa. La poesía, igual que el resto de las artes, quiere convencernos de algo, llevarnos a alguna parte, producirnos una determinada sensación. Neruda quiere reconciliarnos con su cebolla y Alberti entristecernos con su bosque lo mismo que Mary Shelley quiso asustarnos con su monstruo cuando escribió *Frankenstein* (22).

De esta forma, la poesía es un género de ficción que trabaja con la realidad para hacer con ella una realidad distinta, propia, singular. Ante esta tarea, la labor del poeta no es dejarse llevar por la *inspiración*, idea “muy extendida y que goza de un prestigio inmerecido y que también le ha hecho un daño quizá irreparable a la poesía” (20), sino que debe entablar una lucha con el lenguaje, una batalla que lleva “horas o días” en busca de “un adjetivo apropiado o una metáfora útil” (20). Para crear un poema, “para tirar de él hacia este lado del más allá es necesario ir muy lejos (...) recordemos que no basta con enumerar o reflejar las cosas” (21) sino que

⁹⁵ Benjamín Prado ha publicado el manifiesto “La otra sentimentalidad” en el año 1986 (Ver en Díaz de Castro (2003). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Vandalia)

Un poeta eficaz no es el que nos habla de la luna, ni siquiera el que consigue crear la ilusión de que estamos contemplando la luna; un poeta eficaz es el que nos *explica* algo que no sabíamos acerca de ella, el que consigue que nunca más podamos mirarla como lo hacíamos antes, sino de un modo más completo, igual que si supiéramos algo que antes ignorábamos sobre el cielo y, tal vez, incluso sobre nosotros mismos (18).

La función del poeta es la de crear realidades a partir de la realidad y transmitir las al lector, porque “la poesía consiste justamente en encontrar esa clase de vías desde la sensibilidad del escritor hacia la de los lectores, en conseguir esa «emoción reconstruida»” (25): experiencia análoga que tanto *la otra sentimentalidad* como la poesía de la experiencia buscan reconstruir en el lector. Así como la función del poeta es la de crear y transmitir, la función de la poesía es “resumir y trascender” (21), condensar en breves palabras un cúmulo de ideas, nociones, sensaciones, sentimientos y experiencias propias y expresar con ellas algo mayor, general, de todos. La imagen de poeta que se desprende de estas nociones es la de un sujeto totalmente necesario para la sociedad, un sujeto común con un “talento excepcional para escribir” (12) que puede y debe crear poesía, porque ésta “es la máxima destilación del arte y el arte no es un lujo, sino una necesidad básica. Sin literatura no existirían ni la historia ni el pasado” (29). El poeta opera como elemento social, como factor necesario, como medio entre la gente y la poesía. Ésta

es inmune a los locos, no puede ser borrada, no se puede eliminar ni puede ocultarse, lo intentaron todos los asesinos y no lo consiguió ninguno, se fusiló, decapitó y encarceló a los poetas; los regímenes autoritarios y los fanatismos religiosos los persiguieron, los censuraron y quemaron sus libros. No sirvió de nada (...) La poesía es un método de defensa, una forma de liberación o fuga. Ignorarla es, por tanto, un modo de estar ciegos (30).

A lo largo del capítulo -y como ya anunciara en el prólogo- el autor va ejemplificando sus conjeturas a través de las palabras de poetas autopoéticos, tanto de sus versos como de sus ensayos. Por ejemplo; cuando Prado menciona al “poeta eficaz”, aquel que a través de un poema nos explica algo que no sabíamos sobre la luna, recurre al “extraordinario Pablo Neruda” (18) y su oda a la cebolla, ante la cual afirma “leer esos versos es asistir a una verdadera metamorfosis” (19). La marca de subjetividad en el epíteto que acompaña a Pablo Neruda vuelve a poner en escena al autor como un gustoso lector del poeta chileno. El mismo caso sucede con Rafael Alberti, cuando Prado menciona que “la tristeza de un bosque otoñal no se reproduce y fija sobre el

papel midiendo el diámetro de los árboles, la temperatura del día o la velocidad del viento, sino transformándolo en otra cosa” (21) y remite a un poema de *Abierto a todas horas*,

un texto muy breve y de una extraordinaria sencillez en el que están contenidas muchas cosas que ni siquiera son nombradas, desde el sonido y el color del bosque hasta la soledad de quien lo mira, en ese momento un exiliado en América que quiere hacernos ver *algo más* en la espesura (...) El poema de Alberti no se trata sobre un bosque aunque nos haga mirar un bosque. Su poema es un modo de describir la soledad, la angustia, el abandono, sentimientos inexplicables que pueden explicarse transformando el ruido de unas hojas arrastradas por la brisa en el estruendo de una batalla entre dos ejércitos lejanos... (21-22).

Así como remite a poemas de sus dos grandes referentes en la poesía, también recurre a Paul Valéry, autor de ensayos autopoéticos y dueño de sentencias que Prado repite en varias de sus obras: “«Un poema no se termina, se abandona» dijo Valéry⁹⁶. Es probable que eso sea verdad y es probable que no tenga demasiada importancia” (24). Ante las opiniones autopoéticas de Valéry Prado se permite dudar, pero no ante su poesía; no en vano nuestro autor aclara

Cualquier lector sensato atenderá con respeto los juicios sobre poesía de un hombre como Paul Valéry, capaz de crear *El cementerio marino*, de sentarse frente al océano y decir: «Sí, mar, gran mar de delirios dotado / piel de pantera y clámide calada / por tantos, tantos ídolos del sol, (...)». ¿Existe una manera más justa y apropiada de referirse al ruido solemne de las olas que llamándolas «un tumulto análogo al silencio»? (25).

En esta recuperación de autores autopoéticos y de grandes poetas Prado no sólo encuentra un “método fiable” (25) sino que encuentra una forma de alinearse con ellos, de inscribirse en la tradición, de apoyar ciertas declaraciones y debatir ciertas otras. Para ejemplificar estos debates sirve el ejemplo de la crítica a Marina Tsvietáieva, una de las poetas predilectas de Prado⁹⁷, la cual si bien es “uno de los cinco grandes poetas que Rusia le ha dado al siglo XX” y también “fue una excelente ensayista y sus textos sobre literatura son siempre densos, inteligentes, perspicaces y combativos” ha

⁹⁶ Dicha sentencia es reiterada en las dos autopoéticas *Romper una canción* e *Incluso la verdad* y ha sido enunciada en una serie de entrevistas.

⁹⁷ Poeta a la cual dedica no sólo el poema “Y tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva” de *Todos nosotros*, sino también una larga explicación en la nota autopoética de *Ecuador*, dos artículos periodísticos y un capítulo completo en *Los nombres de Antígona*. Para más información, ver Ruiz (2017).

llegado en uno de sus ensayos a una conclusión “preocupante” para nuestro autor. Esa conclusión se patentiza cuando afirma “«Sólo se puede reflexionar sobre una obra de forma retrospectiva, yendo del último paso que se dio hasta el primero: recorrer con los ojos abiertos el camino recorrido a ciegas»” (101). Ante esta declaración Prado impone sus conjeturas y asevera

Sin duda, esa frase es una negación integral de todo este libro y, por extensión, un modo de demoler cualquier teoría sobre la necesidad de *elaborar* el poema y construirlo sobre un plano cuidadosamente trazado. Por suerte, esa idea también supone una feroz negación de toda la obra crítica de la propia Tsvietáieva (...) así que quizás sea preferible achacarla a un desliz o a un mal pensamiento, olvidarse de ella y centrarnos en una de sus obsesiones, que es la de definir el lugar del poeta... (101-102).

El desliz o mal pensamiento que Prado atribuye a la poeta rusa marca la distancia en cuanto a sus conjeturas poéticas e instaura la imagen de poeta crítico; aquel sujeto que eleva su voz y denuncia aquello que considera erróneo, aunque quien lo haya enunciado sea una de sus poetas predilectas. En este sentido, nuestro autor no peca de fanatismos, sino que es capaz de leer aquellas inconsistencias de los poetas que admira y denunciarlas por escrito, sin por ello quitarle méritos a su literatura.

El mismo caso se presenta nuevamente con Paul Valéry: cuando este autor define la metáfora como “«es lo que sucede cuando se miran las cosas de cierta manera, como un deslumbramiento es lo que ocurre cuando se mira el sol»” (76) Prado considera que está “conduciendo a sus lectores al matadero de un enorme error y negándose a sí mismo, negando la profunda inteligencia que late en los versos de *La joven parca* o *El cementerio marino*” y continúa

¿Deslumbramiento? ¿Quién quiere deslumbrar a nadie? ¿Consiste la poesía en atrapar al lector igual que esos cazadores furtivos que inmovilizan a las liebres enfocándolas con una linterna a los ojos? Vamos a olvidarnos de que Valéry ha dicho esa frase. Como escribe Ezra Pound, «a veces, conviene calificar parte de la obra de un gran autor con un simple *etcétera*» (76).

En otra ocasión vuelve a recurrir a Valéry para refutar una de sus opiniones, aunque de una manera un poco más matizada, acordando en algunos puntos e instaurando su crítica frente a otros.

«Para que haya -dice Paul Valéry- poesía de verdad (o, al menos, para que nos

sintamos en peligro próximo de poesía) basta y sobra con un simple ajuste de las palabras que obligue a nuestra voz, aunque sea interiormente, a apartarse del tono y de la marcha del discurso ordinario, y la coloque en un mundo completamente distinto, como en un tiempo distinto». Creo que todo lo dicho hasta ahora hace evidente que no estoy en absoluto de acuerdo con que *basta y sobre* con el ritmo para que aparezca la poesía, y mucho menos la *poesía de verdad*, pero el resto de la proposición de Valéry me parece incontestable (57).

El tema

El tema es el segundo objeto de abordaje de este ensayo autopoético, el cual es prioridad para nuestro autor, porque

...lo primero que debe saber con precisión un poeta responsable, antes de empezar a escribir, es cuál es su tema, sobre qué van a tratar sus versos. Intuyo que ésa puede parecer una recomendación extraña o superflua, pero no lo es: muchos poetas lo fian todo al ritmo, a la música, a la nostalgia o al ingenio, se olvidan de la parte de adentro de los poemas, los convierten en artefactos brillantes e inútiles y no llegan a través de ellos al fondo de nada, porque su trabajo no se basa más que en la forma y carece de contenido, algo que constituye uno de los grandes pecados de un mal poema (32).

Es interesante destacar cómo las conjeturas de nuestro autor están cargadas de subjetividad: aquello que Prado considera un “mal poema” es una opinión propia y personal, ya que, en el ámbito de la poesía, no hay leyes ni reglas que certifiquen cuándo un poema es bueno y cuándo es malo.

Por otra parte, el tema o contenido del poema para Prado “puede ser cualquiera”, pero en este punto cita a Joseph Joubert, para quien “las únicas ocho o diez ideas verdaderamente importantes que existen en este mundo son las ocho o diez que todas las personas tienen en alguna ocasión a lo largo de su vida” (33). Nuestro autor se muestra de acuerdo con esta proposición, porque “siempre he creído que sobre esas ideas es sobre lo que deben tratar, de un modo u otro y en mayor o menor grado, los poemas que quieren resistir al tiempo y al olvido” (33). Esas ideas que todos tenemos son, justamente, las más humanas y generales, y deben ser ésas las que se tematicen en un poema porque

Cuando un escritor encuentra palabras únicas con las que expresar sentimientos normales consigue, como mínimo, un poema satisfactorio, porque no hay triunfo mayor que el de lograr con unos cuantos versos lo que T.S. Eliot consideraba el gran objetivo

del poema: que los lectores usen las palabras del poeta para explicarse su propia existencia, para apropiarse de algo que ya les pertenecía. Tiene razón, los libros mediocres cuentan la vida entera de la persona que los escribe, los importantes cuentan un poco de la de todas las personas que van a leerlos (35).

Vuelve a aparecer la imagen del poeta experiencial, aquel que establece el vínculo con los lectores desde una instancia de identificación, de generación de sentimientos y emociones comunes, de la transmisión de una experiencia similar que conmueva. El compromiso del escritor radica en este punto: movilizar a los lectores con palabras propias que cuenten un poco la vida de todos. Algunos escritores no aspiran a lograr eso, y son criticados por nuestro autor:

Otros no lo hacen, se refugian en la pedantería, la afectación, el oportunismo o la grandilocuencia y, con todo ese arsenal, no pretenden conmover al lector, sino avasallararlo; pero no vamos a detenernos en ellos porque, como bien dice el propio Auden: «Nada peor que un mal poema cuya intención era ser grande» (35-36).

Esa crítica se plantea por el compromiso ético y estético que anteriormente mencionamos y que debe asumir el escritor si quiere considerarse como tal. Dicho compromiso toca la instancia moral, porque “la obligación de un poeta serio es escribir sobre un tema substancial y la de sus lectores es descubrir ese tema” (38) y la escritura como obligación ética corresponde a “escapar de la demagogia, la levedad, la retórica o el mero virtuosismo” (38). Lo que construye un “poema grande” no es la grandilocuencia, sino que un autor tenga “buena puntería y algo a lo que disparar”, es decir, “un buen tema y las palabras necesarias para contarlo” (36).

Cuando Prado menciona la finalidad de la metáfora considera que la misma debe “encontrarles a las palabras significados desconocidos que describan lo conocido” (76) y fundamenta su posición con una crítica a aquellos escritores que no piensan igual:

No me cabe la más mínima duda de que para eso existen las metáforas y no, como creen ciertos poetas, para adornar los poemas, para que sean más sonoros y destelleantes: poetas virtuosos, llenos de ingenio y de soltura que se elevan muy alto para llegar a ninguna parte (76).

El estilo

Luis Cernuda, citando a Coleridge, define la poesía, de un modo sencillo pero contundente, como «las mejores palabras en el mejor orden». Y Ezra Pound completa

ese juicio de una manera categórica: «La poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente...» (...). Esa música específica de cada autor, hecha a base de palabras que se ordenan de una forma determinada y producen un sonido concreto, es lo que suele conocerse con el nombre de *estilo* y es, también, una de las batallas imprescindibles que debe librar un autor contra el lenguaje, contra la historia y contra sus contemporáneos (41).

La música específica de cada autor se constituye como una voz propia, la cual debe ser reconocible si quiere instalarse dentro de la escena literaria. Para alcanzar esa voz propia y singular denominada *estilo* el autor debe afirmar su compromiso ético y estético y librar “una de las batallas imprescindibles” contra el lenguaje.

El estilo, que no es más ni menos que una manera propia y, a ser posible, nueva de combinar las palabras de un idioma para que produzcan ritmos y efectos capaces de atrapar o conmover a los lectores, es en primer lugar la voz de un escritor, la voz que va a oír quienquiera que indague una de sus obras, y es también su rasgo decisivo (42).

Rasgo decisivo que genera una “belleza única” que “permite no sólo apreciar la obra de un autor determinado, sino también distinguirla entre todas las demás” (45) y que exige obligatoriamente elegir un lenguaje y un tono.

A veces, al tema del poema le conviene un tono confidencial, modesto; en otros casos, es mejor buscar adjetivos sonoros, verbos autoritarios. Antes de empezar su poema, el poeta debe estar seguro de qué quiere decir y con qué intensidad quiere hacerlo, porque la impresión que cauce en los lectores dependerá *exclusivamente* del tono y las palabras que escoja (...) El tono del poema es una elección personal del autor, es la forma que tiene de expresar su estado de ánimo y manipular el de sus lectores: qué quieres contarles y qué quieres que sientan (47-48).

Dentro de la construcción del estilo vuelven a aparecer ciertas obligaciones, características que deben cumplirse para poder constituirse como “escritor serio” (55): la elección de palabras, su ordenamiento, el tono a utilizar. Como a lo largo del libro, recurre a citas y poemas de diversos autores para ejemplificar sus conjeturas:

Por supuesto, uno puede preferir, personalmente, la contención de W.H. Auden o las palabras combustibles de Miguel Hernández; puede encontrar un placer más grato en el eco misterioso de las estrofas de Bécquer sobre lo desconocido o en la humilde inmensidad de los versos de Pablo Neruda sobre una cebolla; pero, en cualquiera de

los cuatro casos, tendrá que aceptar que también en los otros tres el autor ha conseguido lo que se proponía (55).

La recuperación de los poetas clásicos vuelve a poner de manifiesto la imagen de lector, una de las más relevantes de *Siete maneras de decir manzana*. Además, la claridad con la que define el estilo y la obstinación con la que remarca la importancia del trabajo con el lenguaje para conseguirlo manifiesta su nivel de compromiso con su propia obra poética.

El ritmo

“Si la música de los versos hace que leer un poema sea como flotar en un agua inventada, su ritmo es el oleaje de esa agua. Algunos poemas quieren ser una playa tranquila y otros quieren ser una tempestad” (56). En esta cita podemos dar cuenta no sólo de las definiciones de estilo y ritmo, sino que se manifiesta la imagen del poeta, aquel que puede describir conjeturas y opiniones desde el discurso de la lírica: Prado realiza desde esta autopoética un ejercicio poético de definición de la poesía.

En este apartado nuestro autor desata una serie de críticas contra escritores “ineptos”, “soberbios” y “escasos de talento”, para quienes el ritmo “es una condición secundaria” y no uno de los pilares del poema:

Un escritor sólido sabe que el ritmo es uno de los seis ases de su baraja, sabe que su obligación es intentar emplearlo de forma que beneficie a su poema y que el ritmo que le imprima puede y debe lograr efectos determinados sobre el lector. El ritmo no es un detalle ornamental ni una música de fondo, sino uno de los pilares del poema. Y el lector tampoco lo es, pese a lo que quieran hacer ver ciertos autores dotados de soberbia y, a menudo, escasos de talento para quienes el escritor no necesita a nadie, es todopoderoso y autosuficiente como un dios... (59).

En este sentido nuestro autor se opone a los poetas que no buscan, que no trabajan, que no se encuentran profundamente comprometidos con la escritura poética. Por estos motivos, los considera soberbios y, sobre todo, faltos de talento, pues el verdadero mérito no es “saber acentuar y medir versos” sino construir de la nada un objeto ético y estético.

Para algunos poetas, el ritmo es poco más que un mero trámite, una especie de recipiente en el que verter el líquido del poema: eligen un número de sílabas y van volcando las palabras en ellas con una facilidad desalmada y mecánica. El resultado de

este trabajo es una poesía funcionarial, mortecina, basada tal vez en la inexplicable creencia de que saber acentuar y medir versos constituye alguna clase de mérito, cuando en realidad no es nada más que un pequeño saber elemental (58-59).

En este apartado los epítetos que nuestro autor utiliza son muy sugerentes, ya que todos ingresan en el terreno de la crítica y el debate profundo:

El ritmo no es una condición secundaria, sino uno de los ejes en torno a los que debe girar el poema. Un escritor inepto lo elige al azar y se suma a él como quien se incorpora a un desfile. Un escritor consciente lo busca y lo construye con paciencia y minuciosidad hasta que cree que vale para mecer o zarandear uniformemente a todos sus lectores, igual que el oleaje de un océano mece o zarandea a la vez a todos los barcos (70).

En los anteriores fragmentos aparecen las analogías, al comparar directamente al ritmo con el oleaje de un mar y a los lectores con los barcos que se dejan llevar por él; también en la primera cita recuperada de este apartado el ritmo era el oleaje de un agua inventada. Ese movimiento del agua es una metáfora singular para poder explicar la función que cumple el ritmo en la construcción de un poema, porque -según nuestro autor- “La poesía basa gran parte de su persuasión en su capacidad para *mover* a los lectores, para someterlos al vaivén de sus versos y hacer con sus mentes lo mismo que la música hace con sus pies: acompañarlas a un ritmo determinado”⁹⁸ (57).

En el presente apartado recurre a poemas de ritmo preciso, como “Retrato” de Antonio Machado, el cual “es un ejemplo inmejorable de todo: piensen en una de las virtudes de la poesía, sea cual sea, y estará en estos versos. Y no duden que si eso ocurre es porque el equilibrio entre su tema, su estilo y su ritmo es absoluto” (61). También recurre a “Casida de las palomas oscuras” de Federico García Lorca, poema en el que “se asocian, como en una caótica cuenta atrás, versos de diez, nueve, ocho, siete y seis sílabas, es ligero, zigzagueante” (62) y a “El río” de Octavio Paz, poema que produce una “sensación de vastedad” “con su letanía de palabras monumentales y sus versículos a veces desmesurados que dejan sin aliento a quien los recita; qué sensación, también, de ser avasallados, empequeñecidos por algo colosal, inabarcable” (69). A través de todas estas recuperaciones nuestro autor quiere manifestar cómo cada poema requiere un ritmo especial; forma parte de la labor del

⁹⁸ Volveremos sobre el análisis de las metáforas acuáticas en el apartado siguiente, donde nos centraremos en la poesía de Benjamín Prado.

poeta descubrir qué ritmo utilizar según el tema que se aborde y el tono que se adopte.

La metáfora

La metáfora es otro de los tópicos que Prado enumera como primordiales a la hora de escribir un poema y la caracteriza como un poder de concentración y a la vez de multiplicación del sentido de las palabras: “Parece una paradoja que la poesía se base al mismo tiempo en concentrar y extender, en hacerlo todo mucho más pequeño y el doble de grande” (72). Esa paradoja se zanja en la “naturaleza engendradora de la poesía, su poder para fundar nuevas realidades a partir de la realidad” (75), y a todas “esas propiedades insólitas gracias a las cuales las palabras modifican, renuevan y ensanchan su significado inicial, les damos el nombre de metáfora” (75).

En la descripción de este procedimiento Prado encuentra también la forma de distinguir entre un buen y un mal poeta: este juicio subjetivo pone de manifiesto nuevamente la imagen del autor crítico, aquel que sostiene su compromiso con el lenguaje por encima de todo y que no admite cómo otros escritores no siguen la misma premisa.

La metáfora es la prueba definitiva para un poeta auténtico ¿Por qué? Muy fácil: el lenguaje y los ritmos existen previamente, hay que pelear muy duro por encontrarlos, pero están ahí; los temas ya dijimos que no pueden ser muchos porque no lo son las preguntas importantes que puede llegar a hacerse una persona; el estilo, a estas alturas y después de todo lo que ha pasado, ya no puede aspirar más que a una originalidad relativa. Pero una buena metáfora hay que crearla de la nada, es un imán que basa todo su magnetismo precisamente en el hecho de ser algo nuevo, insospechado. Y cuando no lo es, mejor desecharla (76-77).

Ese algo nuevo e insospechado pone el acento en la importancia de la originalidad, porque una metáfora que no vincule elementos para generar otra cosa singular con ellos es “mejor desecharla”: nuevamente se presenta la imagen de autor como buscador incansable de la originalidad. A la vez, en esta cita también se pone el énfasis en el epíteto de poeta como “auténtico”; autenticidad generada pura y exclusivamente por la construcción de metáforas elaboradas, nuevas y sorprendentes, porque “sin sorpresa no hay poesía” (71) y porque “una metáfora que no sea una revelación no es nada” (77).

Prado define la metáfora a través de metáforas, desde un metalenguaje que pretende clarificar sus explicaciones para una mejor comprensión lectora: “una metáfora no es un embellecedor ni un aderezo, sino una luz que ilumina una zona a oscuras, que se abre camino en un mundo inexplorado” (77). Asimismo, también recurre a ejemplos puntuales:

Las metáforas, además, son una especie de sublimación de un recurso corriente en la vida real y que las personas utilizamos de manera continua en las conversaciones más prosaicas del mundo, cuando recurrimos a ejemplos para dejar claro lo que queremos decir; aparte de que el propio lenguaje está lleno de ellas: hace un calor infernal, esta lluvia te cala hasta los huesos, estaré callado como una tumba... (79).

Esos ejemplos de la vida cotidiana pretenden ilustrar cómo la metáfora es un procedimiento corriente que todos empleamos sin darnos cuenta: de esta forma, nuestro autor nos expone la cercanía que tenemos frente a este recurso.

Del mismo modo, en todo el volumen se manifiesta un tipo de metáfora que es exclusiva para explicar cosas, para ejemplificar, para poner en imágenes lo que trazan las palabras: la analogía opera como instancia autopoética por excelencia en *Siete maneras de decir manzana*.

Un poema es, en muchos sentidos, como una sinfonía, en su orquesta hay violines y tambores, pianos y contrabajos, flautas y trompetas con forma de pronombre o adverbio. Cualquier lector u oyente de un poema, incluso el menos acostumbrado a la literatura, descubre cuándo hay en él una palabra inadecuada o un término incompatible con los demás, lo mismo que el espectador de una ópera no necesita saber solfeo para notar que uno de los instrumentos suena desafinado o equivoca las notas de la partitura (48).

La analogía es una forma de metáfora en la cual se explica algo poniendo un ejemplo de otra cosa que puede ser similar o no, pero que debe reflejar los puntos en común con el objeto inicial. Sentencias como “con la literatura ocurre lo mismo que con la cocina, y es que la suma de los ingredientes no equivale por fuerza al manjar” (27) o “El lector de poesía es como esos paleontólogos que a partir del hallazgo de un hueso diminuto pueden reconstruir un dinosaurio entero” (71) no sólo se encuentran en todo el volumen, sino que todas pertenecen a distintos ámbitos: una sinfonía musical, la cocina, la arqueología, la medicina, la minería, entre otras.

Un poema es como una sesión de acupuntura, sus palabras pulsan puntos determinados de nuestra mente, deshielan recuerdos, abren puertas y figuran objetos, condensan sensaciones, urden unas imágenes que nunca habíamos visto y despiertan otras que estaban dormidas (73).

Tanto esta analogía como la anteriormente citada sobre la sinfonía parten de la definición de un poema; la única forma que nuestro autor encuentra de definir este objeto literario es haciendo literatura a través de la literatura, mediante los procedimientos y recursos propios del género.

La literatura lo puede y lo debe abarcar todo, cada sentimiento y cada sensación, por el mismo motivo por el que la medicina no estudia unas partes del cuerpo y prescinde de otras; pero ésa es una tarea que debe hacerse por partes, porque igual que la medicina no podría jamás producir una píldora o una vacuna capaz de curar a la vez todas las enfermedades, tampoco la poesía puede lograr un solo poema, por extenso u ambicioso que sea, capaz de contener todos los sentimientos y todas las sensaciones (32).

No sólo de analogías están cargadas las páginas de *Siete maneras de decir manzana*, sino que vuelve una imagen de autor anteriormente trabajada: la imagen del autor aforista. “Un gran poema no es el inventario de un tesoro, sino una forma de desenterrarlo” (18); “A veces, escribir *mariposa* es abrir un candado” (30); “¿Qué es un poema grande? Es aquel en el que un autor tiene buena puntería y algo a lo que disparar” (36); “Un buen poema siempre es una hazaña, siempre logra algo que antes de él parecía imposible” (61). Todo el volumen está cargado de sentencias aforísticas, aquellas que colaboran en la construcción del estilo de escritura de nuestro autor y constituyen una de las marcas más singulares de su voz.

Los dos silencios

Cuando Prado se adentra en el territorio del silencio vuelve a recurrir a las analogías para intentar definirlo:

El silencio de un poema es como la respiración de un cuerpo, está integrado a su sonido y es, igual que sucede en la música, una pieza esencial del ritmo: sin pausas no hay música ni lenguaje, lo mismo que sin respiración no hay vida. Un gran poeta es siempre un gran dominador del silencio, sabe cargarlo de significados, sabe darle un

sentido, usarlo para crear un ambiente concreto y para agrandar el golpe de lo que se dice (86).

Otra vez volvemos a encontrar apreciaciones subjetivas como el sintagma “gran poeta” al cual nuestro autor le atribuye cualidades y capacidades que considera relevantes, pero repetimos: en poesía no hay reglas ni formatos específicos, motivo por el cual los epítetos como “gran poeta” no dejan de formar parte de una opinión de un autor particular.

El título del capítulo refiere a dos tipos de silencios en poesía; Prado los caracteriza como poemas de formato breve o con rítmicas específicas, o como poemas “que son una parte del silencio” (90). En el primer caso trae un ejemplo de Seferis: “«Dónde reunir / los miles de fragmentos / de una persona»” (86) y afirma “Es un espacio muy reducido el de ese poema, pero el agujero que puede llegar a hacer es enorme. ¿Cuántas contestaciones se pueden dar a las escuetas diecisiete sílabas de Seferis?” (86). En este sentido, el silencio opera como factor constructivo, tanto desde lo visual (pocos versos breves) como desde el gran espacio que deja libre para ser llenado.

Otra forma de utilizar el silencio en un poema se consigue “no acortando las estrofas, sino sabiendo en qué lugar y momento del poema debe hacerse una pausa” (87); es decir, manejando el ritmo para lograr determinados efectos de lectura. Para ejemplificar recurre al poema “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” el cual “es toda una antología de la pausa, de cómo pararse a tiempo para dilatar el alcance de lo que ya se ha dicho y predisponer a la escucha de lo que se avecina” a la vez que marca “esas detenciones bruscas que llenan el poema de demoras e inicios, que lo hacen caer sobre el lector a ráfagas” (87).

Pero el segundo silencio al que Prado refiere no tiene que ver con la brevedad ni con el manejo del ritmo, sino que se vinculan “con el tema del poema y con su propia raíz; se puede llegar a ellos cuando todo lo demás no basta” (90). Para ilustrarlo recurre a Rilke y a Paul Celan: este último “se enterró más profundamente en las arenas negras del silencio” (95) y proclamó “«El poema de hoy muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer»” (95). El lenguaje inventado de Celan ha transitado el exterminio en los campos de concentración, “«pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, *enriquecida* por todo ello. En esa lengua he intentado yo escribir poemas...»” (96). Prado recupera a este poeta porque “Su ejemplo es toda una metáfora y una lección que nos enseña que describir el silencio es un modo de escapar de ese mismo silencio” (97), y en esa recuperación se posiciona como aprendiz, como lector que busca en los poemas de un poeta clásico nuevas estrategias para incorporar.

El ojo y la diana

En el presente capítulo Prado se acerca al lugar de la voz del poeta y con ella a las posiciones, a las imágenes y las posturas: “¿Desde *dónde* y desde *quién* queremos escribir el poema?” (102). A través de esta pregunta nuestro autor inaugura una serie de problemáticas sumamente interesantes porque introduce la cuestión del sujeto poético en sus múltiples vertientes. Para ejemplificar recurre a tres casos diferentes, los cuales presentan un abanico de posibilidades de posición y de imagen. El primer caso es el de Marina Tsvietáieva, quien en sus poemas ocupa “el lugar del héroe solitario, acorralado. Toda su poesía está enfocada desde esa posición y su grandeza surge, precisamente, del efecto que causa en sus lectores esa voz perseguida” (103). El segundo caso que manifiesta que “se puede ser un gran escritor haciendo justo lo contrario” es el de Antonio Machado, poeta que escribe “tierra adentro, en medio de la gente y sin levantar la voz”, “versos humildes y grandiosos que parecen escritos a ras del lector y cuya intensidad proviene de su supuesta sencillez y su combustión pacífica” (105).

El tercer caso, aquel que propone “ser, alternativamente, lo uno y lo otro” es el de

todos esos poetas sucesivos que se llaman Pablo Neruda y que van del amante melancólico de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* al líder civil del *Canto general* o *España en el corazón*, pasando por el punzante surrealista de *Residencia en la tierra* o el hombre tranquilo y corriente de las *Odas elementales*. ¿Por qué conformarse con ser eternamente un único poeta? (105).

Ante este tercer ejemplo Prado manifiesta cómo la versatilidad de un poeta puede construir múltiples poetas en uno solo: las imágenes diversas de Neruda exponen no sólo la trayectoria sino el procedimiento de construcción de sí mismo, las diversas posiciones que ha ocupado en la escena literaria y la postura ecléctica y polifacética del mismo. Éste será el ejemplo que Prado seguirá a la hora de elaborar su proyecto autorial, ya que él mismo parece adoptar como dogma aquella pregunta anteriormente citada, “¿Por qué conformarse con ser eternamente un único poeta?”.

La voz del sujeto poético se encarna en un personaje, el cual es sumamente necesario porque “las palabras no existen si no existe una mujer o un hombre que las diga, una mujer o un hombre que también deben aparentar ser originales y pertenecerle al presente, que deben tener una forma precisa, delimitada y reconocible” (106). No obstante, este personaje debe “aspirar a transformarse en un arquetipo, dejar de ser

un yo para convertirse en un extenso nosotros” (106). Ese arquetipo es el que busca construir la poesía de la experiencia, corriente que plantea al sujeto poético como un ser necesariamente ficcional porque

un texto es un escenario, un lugar al que los lectores acuden a ver una representación y de la que disfrutarán más o menos según la credibilidad y la solvencia de sus protagonistas. Un poeta debe elegir minuciosamente su voz y sus palabras, pero también a la mujer o al hombre que van a decirlas, esos seres de ficción a los que van a *ver* los lectores y de quienes van a hacerse una idea concreta. Si mientras va leyendo un libro el lector no descubre, poco a poco, los rasgos de quien lo escribe; si al final de la obra no tiene una imagen personal de quien le ha hablado, es que ese libro es un libro vacío (106-107).

El texto como escenario y los sujetos como personajes manifiestan la puesta en escena que es la literatura; puesta que va dibujando “poco a poco los rasgos de quien escribe”, esos rasgos que no son otra cosa que la imagen que nos hacemos del autor. Ante esta cita podemos decir que Benjamín Prado ha cumplido con su propósito, porque podemos recorrer su obra entera a través de la búsqueda de las diversas imágenes de sí mismo que ha sembrado en sus textos. En este sentido, ninguno de sus libros es un libro vacío y todo el conjunto de su obra es un abanico de posibilidades de autor, un muestrario de escenografías autoriales propias.

¿Por qué conformarse con ser un único poeta? ¿Por qué ser un único autor? La respuesta de Prado es simple; no hay que conformarse, hay que ser tantos como se pueda: autor corrector, poeta, ensayista autopoético, autor comprometido, autor lector (de poesía, de la tradición, de ensayos autopoéticos), autor consejero, autor afín a la poesía de la experiencia, autor crítico, autor aforista. El muestrario de posibilidades manifiesta una pluralidad de personalidades propias de un autor polifacético, siempre en movimiento; postura que se sostiene en toda la obra.

V. 5. El poeta

Imágenes de autor en la trayectoria poética

*Lo que puede decir un gran poema,
no lo puede decir mejor ninguna otra creación literaria*⁹⁹



Benjamín Prado, en una lectura pública.

⁹⁹ Prado, Benjamín (2017). “Lo que puede decir un gran poema, no lo puede decir mejor ninguna otra creación literaria”, por Daniel Heredia. En *¡A los libros!* 14-11-2013. Edición online disponible en <http://aloslibros.com/benjamin-prado-lo-que-puede-decir-un-gran-poema-no-lo-puede-decir-mejor-ninguna-otra-creacion-literaria/>

Acuerdo verbal (Poesía 1986-2014) (2018) se presenta como la poesía completa de Benjamín Prado publicada hasta la fecha; un volumen que recopila los ocho poemarios editados por el autor a lo largo de veintiocho años: *Un caso sencillo* (1986), *El corazón azul del alumbrado* (1990), *Asuntos personales* (1991), *Cobijo contra la tormenta* (1995), *Todos nosotros* (1998), *Iceberg* (2002), *Marea humana* (2006) y *Ya no es tarde* (2014). Los primeros cinco volúmenes ya habían sido recuperados y reescritos en el libro *Ecuador. Poesía 1986-2001* del año 2002 y en sus sucesivas re-ediciones (2004, 2009, 2015). Este dato no es casual: *Acuerdo verbal* también presenta una reescritura y una modificación total de algunos de los poemarios incluidos en él. Estos cambios que la poesía completa de Benjamín Prado manifiesta son la base de la primera imagen de autor que se nos presenta: el poeta corrector, aquel que vuelve constantemente sobre los versos antiguos para buscar nuevas significaciones, nuevas formas de expresión, otras cadencias, nuevos destellos.

La reescritura de gran parte de los primeros cuatro poemarios y las modificaciones, incorporaciones, supresiones y correcciones generales de todos los volúmenes presentan un problema metodológico a la hora de abordar esta poesía completa, la cual se constituye como una reversión de sí misma, desde un posicionamiento diferente del autor. Esta nueva ubicación tiene que ver con la mirada que instaura sobre su obra, mirada que parte desde un lugar ya consagrado en la escena literaria, adquirido gracias a una trayectoria sostenida a lo largo de veintiocho años. En este sentido, Prado ha alcanzado la etapa que según Dubois corresponde a la “consagración” de un autor, aquella en la cual se posee un *Opus*, una obra completa. La consagración contempla no sólo la compilación de su obra, sino también el vínculo con los lectores, ya que, gracias a las sucesivas ediciones de sus poemarios, Prado puede convertirse en un poeta corrector y modificar sus versos cada vez.

En este *Acuerdo verbal* el poeta reelabora no sólo sus poemas de inicio sino también la imagen de sí que construía en ellos. Desde esta perspectiva se presenta un problema metodológico, ya que podemos preguntarnos: ¿qué imágenes de autor son las relevantes a la hora de edificar una postura? ¿Se debe volver sobre las imágenes originales o sólo considerar aquellas que el autor consagrado en la escena literaria decide dibujar de sí? ¿Cómo abordar la lectura de los poemas que en *Acuerdo verbal* ya cuentan con tres, cuatro o hasta cinco versiones diferentes¹⁰⁰? Para resolver el presente problema establecemos como centro de nuestro análisis *Acuerdo verbal* y

¹⁰⁰ En algunos casos un poema presenta hasta cinco versiones distintas: la de su edición original, la de su incorporación en la primera edición de *Ecuador* (2002), la de su modificación en la edición de 2009, la de una nueva modificación en 2015 y finalmente la de *Acuerdo verbal* de 2018.

desde allí volveremos hacia las versiones originales en los casos en los que las reescrituras modifiquen, supriman o incorporen tanto imágenes de autor como autopoéticas. Es decir, estableceremos una lectura comparativa sólo en aquellos casos destacados que permitan delinear nuevas hipótesis frente a la construcción de la(s) postura(s) de autor.

Nuestro interés radica en la lectura de la puesta en escena del autor a través de los mecanismos autopoéticos que se instauran en su literatura y en sus intervenciones sociales; en el presente capítulo abordamos las autopoéticas internas (Ruiz 2013) o en verso (Scarano 2017) para indagar las diversas imágenes de autor que se dibujan en las mismas, imágenes que, en esta trayectoria poética que es *Acuerdo verbal* y en consonancia con las anteriores autopoéticas abordadas (las externas o en prosa), permitirán delinear algunas posturas de autor y, en consecuencia, el proyecto autorial. No obstante, para la recuperación de imágenes de autor realizamos también un repaso por aquellos poemas en los que se manifiestan rasgos autobiográficos, como así también en los que se tematizan escenas de lectura y de escritura, ya que estas autorrepresentaciones despiertan nuevas imágenes autoriales que colaboran en la conformación de la postura. Estos procedimientos puestos en consonancia con la autopoética nota final de *Ecuador. Poesía 1986-2001* (en sus diversas ediciones) proyectan nuevas imágenes y actualizan los poemas desde la explicación del propio autor.

El impostor

En las “Notas” de *Ecuador. Poesía 1986-2001* del año 2002 y en sus re-ediciones de 2004 y 2009 (no así en la de 2015, titulada “Nota final”) nuestro autor realiza una confidencia que nos permite leer su poesía completa del año 2018 desde otro lugar: “Por lo demás, me encanta recordar ese aforismo de E.M. Cioran según el cual «bajo toda *Obra completa* yace un impostor» (2002: 186; 2009: 224). Ese impostor que yace en *Acuerdo verbal* no es una imagen casual ni sorpresiva, ya que el autor nos engaña intencionalmente con la reescritura de sus primeros poemarios, lo cual nos lleva a la pregunta: ¿quién habla en estos versos? ¿qué imagen de autor se dibuja? Frente a la empresa de reescritura y modificación (total y parcial) de *Un caso sencillo*, *El corazón azul del alumbrado*, *Asuntos personales* y *Cobijo contra la tormenta* sabemos que quien habla no es el poeta veinteañero, aquel aprendiz que escribió sus primeros poemas a la sombra de su maestro Rafael Alberti. El sujeto que se erige en la reconstrucción de estos primeros poemarios es una impostura, es otro sujeto con un nuevo posicionamiento y una nueva perspectiva que, sin embargo, busca generar un

efecto de escritura de juventud. Este sujeto no es alguien que recién comienza a dar sus primeros pasos poéticos, sino que ya se ha ganado un lugar en la escena literaria -gracias a ese lugar posee un *Opus*, una edición de obra completa- y desde ese lugar legitimado, reescribe.

La imagen de autor como impostor -o impostura- nos permite leer los entredichos, comparar las ediciones, indagar las distintas manifestaciones autoriales generadas a lo largo de su trayectoria y puestas en perspectiva desde una intencionalidad particular en este *Acuerdo verbal*. No olvidemos que en las notas de *Ecuador* Prado ya anunciaba que “Es una suerte que, en el mundo de la Literatura, que algo ya se haya dicho no signifique que no pueda volver a decirse por primera vez” (2002: 185; 2009: 223) y en esa suerte vuelve a aparecer la imagen de impostor, de aquel que realiza una promesa que no ha podido cumplir:

La segunda fecha, 2001 [fecha presente en el título *Ecuador. Poesía 1986-2001*] significa dos cosas: que en este volumen hay algunos poemas inéditos escritos en ese año y que hay algunos libros antiguos que también se han vuelto a escribir para la ocasión y de manera definitiva, algunos íntegramente como *Un caso sencillo* y otros de manera menos drástica, como *El corazón azul del alumbrado* y *Asuntos personales*. Personalmente, me encuentro mucho más tranquilo con esta segunda versión (2002: 185; 2009: 223).

La promesa de una versión definitiva no ha sido mantenida, y aquellos cambios menos drásticos han sido revisitados en este *Acuerdo verbal*. De esta forma, contamos con dos imágenes iniciales para abordar la lectura de esta poesía completa: el poeta corrector y, en consecuencia, el autor impostor.

En la nota final de la cuarta edición de *Ecuador* (2015) esta promesa ha sido eliminada, como así también el aforismo de E.M. Cioran: ambas sentencias han sido reemplazadas por un agradecimiento a los lectores, aquellos que “han hecho posible que los cinco libros que componen éste *Ecuador* sigan vivos treinta años después de que apareciese el primero de ellos”, y agrega “sus lectores, las mujeres y los hombres que los compran, los anotan, los regalan, escriben sobre ellos, los difunden, me los llevan aquí o allá para que se los firme... Ellas son la otra mitad de mis poemas” (2015: 189). La imagen del autor de obras completas como un impostor es suprimida en esta nota en pos del agradecimiento a los lectores, que son quienes permiten que existan las sucesivas ediciones y, gracias a ellas, las sucesivas correcciones. En la entrevista realizada en el año 2017 Prado volvía nuevamente a agradecer a sus lectores:

Afortunadamente, si de algo tengo que dar las gracias a alguien en este mundo, es a la gente por leer mis libros y por permitirme que haya ediciones y por poder borrar esos pequeños rencores que tenía con respecto a mi mismo. Puedo sacar una nueva edición con un poema que faltaba o arreglar uno que no me gustaba (Prado 2017: 10).

En esta entrevista, ante la pregunta sobre a qué se debe la “actitud revisionista” que presenta en sus poemarios (tanto en *Ecuador* como en *Ya no es tarde*, y que ahora puede hacerse extensible a este *Acuerdo verbal*) la respuesta del poeta es:

A que tenía razón Paul Valery y los libros no se terminan, se abandonan. (...) Hay muchas razones por las cuales un poema debería haber estado en un libro, puesto que tenía su sitio reservado, pero no se presentó la oportunidad. Yo lo que hago es no anular esa posibilidad. Lo dejo ahí y quizás algún día se presenta y le doy de comer (Prado 2017: 09-10).

Esta posibilidad latente de volver sobre los poemas ya editados es la que erige la imagen del poeta corrector: imagen que perdura en toda su poesía, como veremos a continuación.

Visibilizando la impostura

Un caso sencillo (1986) es el libro inaugural de Benjamín Prado, el inicio de una trayectoria que lleva más de treinta años en la escena literaria.

Este poemario comenzaba en su versión original con un epígrafe de Rafael Alberti, “Y es que el mundo es un álbum de postales”. A partir de esta cita se actualizaba la imagen de Prado como aprendiz del maestro, como aquel poeta joven que iniciaba su camino en la escena literaria de la mano de uno de los escritores de la generación del '27. En la versión incluida en *Acuerdo verbal* el epígrafe cambia y redirecciona el sentido de todo el poemario; el mismo es de Alexandr Pushkin y enuncia: “*Feliz aquel que fue joven en su juventud*”. Esta sentencia posiciona al autor de una manera diferente, puesto que aquí se reconoce abiertamente que el joven que escribió *Un caso sencillo* es ahora un sujeto que rememora aquella juventud. La pose que se manifiesta es, entonces, la de un autor ya consagrado y constituido como tal que recuerda aquellos primeros pasos literarios y desde ese recuerdo reescribe sus versos inaugurales.

Persistiendo con su actitud revisionista, nuestro autor nos dice:

[Con *Ecuador*] me he divertido jugando a que tenía dieciocho años y escribía un poema o en el caso del primer libro, *Un caso sencillo*, a reescribirlo entero porque no me gustaba nada, me parecía de una ingenuidad tremenda: muchos poemas conservan sólo el título. Ese era un libro que si lo veía por ahí lo escondía detrás de los estantes o cuando alguien me lo llevaba a dedicar yo le decía: “te lo cambio por los dos últimos”. Cuando me ofrecieron reunir toda mi poesía en *Ecuador* yo me dije “Ésta es la mía”. Fue una impostura muy graciosa, una especie de entrada en el túnel del tiempo que me divirtió mucho (Prado 2017: 11).

Esa impostura que nuestro autor menciona habla no sólo de la reescritura de los poemas sino, sobre todo, de la pose que el mismo adopta: a modo de juego, se intenta volver a los dieciocho años, atravesar ese “túnel del tiempo” en el cual se reconstruye, se vuelve a armar desde la mirada de aquel que ya lo atravesó y se encuentra del otro lado.

No obstante las reversiones, la imagen de aprendiz que se instala en 1986 persiste en 2018, lo único que cambia es, como decíamos, el posicionamiento: *Un caso sencillo* es un libro inaugural y esa esencia se mantiene en *Acuerdo verbal*. Podemos dar cuenta de esta imagen de autor-aprendiz a través de dos poemas: “La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)” está dedicado “para Luis Fernández, el profesor de literatura que me convirtió en lector” y el poema “Días de lluvia” (incluido por primera vez en esta poesía completa de 2018) “para Fernando Bortán, el profesor de literatura que me hizo escritor”. En estas dos dedicatorias se juega el reconocimiento de un autor consagrado que agradece a sus maestros formadores, aquellos que lo iniciaron en el camino de la lectura y de la escritura.

A su vez, también encontramos “El mismo que esperábamos. Rafael Alberti en 1982”, (poema ya analizado en el apartado V.1 “El aprendiz”) que pondera la imagen del maestro desde la metáfora de los ángeles y los juegos de luz y oscuridad. Sin una dedicatoria expresa, este poema igualmente se puede leer como un agradecimiento al maestro por su cobijo y compañía, por su apoyo y su colaboración para que el aprendiz ingrese y se instale en la escena literaria.

Las correcciones que se producen en *Acuerdo verbal* en el poema sobre la figura de Garcilaso no son muchas, pero éstas alcanzan para dar cuenta del cambio de perspectiva del autor: en primer lugar, la incorporación de la dedicatoria a Luis Fernández (ausente en la versión de 1986); en segundo lugar, la eliminación de algunas palabras y tópicos propios de la otra sentimentalidad¹⁰¹ (“Tinieblas desatadas

¹⁰¹ Encabezado por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, este grupo poético revitaliza los planteos machadianos del heterónimo Juan de Mairena, quien proponía inventar una máquina de sentimientos que permita “recrear” las experiencias. Estas recreaciones son

tomaban dulcemente / bosques con grandes lunas de nieve en la cintura”) (1986: 37) y en tercer lugar la supresión de versos para lograr mayor precisión (“En su breve memoria de imagen detenida” (1986: 37) cambia por “En su memoria azul” (2018: 17). Estos breves retoques, si bien no parecen manifestar una versión totalmente nueva del poema, ponen en foco el cambio de perspectiva del autor y traen nuevamente la imagen de la impostura, de aquel que no es el joven aprendiz de escritura del año '86 sino un autor consagrado que revisa su obra.

El caso de “Días de lluvia” se presenta diferente porque este poema no se encontraba en la edición original de *Un caso sencillo*, sino que ha sido incorporado en este *Acuerdo verbal* como una suerte de homenaje a Fernando Borlán. Este agradecimiento del autor al docente que lo inició en la escritura tiene marcas autopoéticas, ya que se inscriben consejos de escritura que Borlán realiza a nuestro autor, destacados en el poema con letra cursiva, como si se recuperara directamente su voz: “Eso es lo que decías. / -Escribe desde otro. / - No vivas en tu época. / -Saber caer / te hará / aliado del suelo” (2018: 37). Estos consejos son claras marcas autopoéticas que un maestro brinda a un aprendiz:

Tratabas de decirme:

-Lucha por la alegría.

-Sé de quien te podrías escapar y no quieras.

-El poema es la onda expansiva del dolor.

-La fe nunca ha servido para mover montañas

sino para evitar que se escalen (2018: 37).

La voz del poeta vuelve al pasado a rememorar los consejos y deja su marca en el discurso: “eso es lo que decías” o “tratabas de decirme” son expresiones de un sujeto que vuelve la vista atrás, a un momento de juventud que ha terminado, instancia que pone de manifiesto nuevamente la imagen de autor impostor al adoptar una pose

entendidas por el grupo granadino desde el espacio del poema: convertir el texto en un teatro, y los sujetos en personajes, para que las experiencias que se narren puedan ser compartidas e identificadas por todos. (Para indagar en la historización de este movimiento, como asimismo en los documentos y manifiestos presentados por el grupo poético, ver *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* de Francisco Díaz de Castro (2003)).

Este movimiento prontamente fue aglutinado por uno más amplio que reúne características de toda una generación de escritores jóvenes españoles: la llamada “poesía de la experiencia”. Esas características son descritas por Araceli Iravedra: el uso del pronombre “yo” como una construcción autobiográfica que, no obstante, se reconoce como ficcional; el “pacto realista” que se instaura entre autor y lector (en el cual se propone una ficción construida con materiales verosímiles) y la complicidad entre ambas instancias; la ciudad como espacio donde circulan los personajes poéticos; el gesto irónico y paródico como parte de la construcción del personaje y la recuperación de la tradición literaria como gesto político, entre otras (Iravedra 2007).

diferente.

Tanto en la versión de 1986 como en la 2018, el poemario *Un caso sencillo* mantiene ciertos tópicos escriturarios propios de nuestro autor; tópicos que permanecerán en toda su poesía y fomentarán la creación de un estilo particular de escritura: las constantes imágenes acuáticas (agua, río, mar, nieve, lluvia, tormenta, hielo, escarcha, océano), los juegos entre la luz y la oscuridad, el color azul, la presencia de animales como términos de metáfora, entre otros. En este poemario -en sus dos versiones- se construye un clima especial; las palabras que más se repiten son *nieve* y *frío* y ambas generan una atmósfera propia, invernal.

En resumen, desde la nueva ubicación del autor en la escena literaria y la reconstrucción que se hace de los versos en *Acuerdo verbal* podemos observar la imagen del aprendiz, pero desde alguien que ya aprendió: al cambiar el posicionamiento cambia la perspectiva y con ella la forma de ver de quien habla en los poemas.

Como anteriormente mencionábamos, uno de los motivos de corrección de este *Un caso sencillo* es la abundancia de tópicos y expresiones propias del movimiento poético de la otra sentimentalidad, movimiento del cual Prado formó parte durante los años ochenta. La supresión de estos elementos en la versión de 2018 habla a las claras de un cambio de focalización poética, de un abandono de creencias generacionales y de un crecimiento personal y singular en el camino de la escritura. La imagen de aprendiz del año '86 no está ligada solamente a los maestros formadores, sino que, desde este cambio, el aprendiz es también aquel poeta de la otra sentimentalidad que aún no encontró su propia voz y se ampara bajo un colectivo poético. Podemos dar cuenta de esta hipótesis con el poema "Un caso sencillo", el cual originalmente era una serie de cuatro poemas que ya en *Ecuador* se convirtió en uno y así se mantiene en *Acuerdo verbal*. En esta serie encontrábamos versos como los siguientes

Aunque
todo esto fue mucho más tarde,
mientras llegaba el frío y empezábamos
a desearnos
y debíamos ser
parecidos a malos actores de una torpe
película,
apareciendo en soportales, grises,
empapados,
cogidos de los labios,

lejanamente afines a las fotografías
de nuestros pasaportes, por ejemplo,
con la cara cambiada por la felicidad (1986: 47).

Los tópicos experienciales, para este autor que se asoma desde otro lado a la reescritura y supresión de estos versos, marcan la condición de aprendiz, de poeta iniciando un recorrido, de aquel que empieza a buscar su verdadera voz, su estilo singular. Este poema puntualmente es uno de aquellos que presentan tres o más versiones; variación que se manifiesta por la aparición y desaparición de un nombre de mujer. En la versión inicial de 1986 ese nombre está ausente, pero en las ediciones de *Ecuador* del año 2002 y del año 2009 éste aparece entre los versos: “Teresa ve en el cielo nubes color frambuesa / que cruzan la ciudad como coches-patrulla” (2002: 99) o “Yo me acerco a Teresa y la llamo arco iris, / colora de las noches y yema de los días” (2002: 99). En la edición de 2015 y en *Acuerdo verbal* este nombre vuelve a desaparecer, brindando tres versiones diferentes de un mismo texto.

Otro poema que da cuenta de esta imagen de aprendiz es “Mara”, el cual en 1986 era una serie de cuatro poemas y ahora pasó a ser sólo uno. En la reescritura de este texto se borran no sólo las marcas de la otra sentimentalidad sino el ímpetu de la juventud, ya que el amor y la muerte son descriptos con la urgencia y el desgarramiento propio de la adolescencia.

Yo era el muchacho azul de mis zapatos,
aquel del corazón en pie de guerra,
esperándote en bares, paradas de autobuses
o ese viejo motel de las afueras
donde poder sentir que nunca es tarde.

Porque después venías
con una gabardina a cuadros, una excusa
y tres o cuatro libros de aquel bachillerato
con el que se fue la vida también, y poco a poco (1986: 26).

La versión de 2018 presenta a un sujeto que evoca esa escena de muerte adolescente todavía con dolor pero a la distancia, como un eco nostálgico, como una historia que no sucedió: “Mara, fantasma azul de mis dieciséis años, / tú que fuiste una vez todo lo que perdí / y lo que nunca tuve” (2018: 35) o

Mara,

cómo juntar
tus diecisiete años y un cementerio oscuro,
lleno de cruces blancas clavadas en la luna.

Mara

cereza dulce,
ecuador de las cosas,
tú encontraste la muerte cuando ibas a buscarme (2018: 35-36).

Otro ejemplo de estas supresiones de tópicos de la otra sentimentalidad se puede ver en el poema autopoético “Balada de Yolanda González”, ya que las modificaciones entre la versión original y la de 2018 no son muchas, pero sí sustanciales. En la versión de 1986 encontramos los siguientes versos: “Abre este libro lleno de comercios, hoteles, / pequeños corazones con vistas a la calle” (1986: 38); en *Ecuador* el segundo verso se elimina y así se mantiene en *Acuerdo verbal*: “Abre este libro lleno de tiendas y de hoteles” (2018: 31).

Este poema se puede considerar autopoético porque el mismo está cargado de consejos para una futura lectora:

Abre este libro como quien abre una ventana.
Abre este libro como quien tiene un largo sueño.
Abre este libro lleno de tiendas y hoteles.
Abre este libro, dulce muchacha que una tarde
se convirtió en bandera.

Abre este libro.

Duda.

No comprendas.

No creas (2018: 31).

Los consejos a la dulce muchacha que se acerca al libro -a este libro, cargado de un valor autorreferencial- son los consejos que se pueden extender a todos los lectores: acércate al libro como se acerca a lo que está afuera, a un mundo nuevo, distinto, con desconfianza y con dudas, pero con entrega.

El poema “Final” es el que clausura el poemario y puede leerse en clave autopoética, si interpretamos que la apelación al “tú” está dirigida a los lectores y que eso que hemos comprendido es el material de la poesía, su ecuador:

Tú ya lo has comprendido.

Cuando pisas la escarcha, piensas en las palomas.
Sabes que en los tinteros agoniza la luna.

Tú sabes que hay un puente
que une las jaras blancas y el ciervo degollado,
la sombra del ciprés con la niña perdida.

Eso es lo que te ocurre.
Tú ya lo has comprendido (2018: 41).

Podemos acceder a esta interpretación autopoética desde ciertas marcas lingüísticas existentes en el poema. En primer lugar, las imágenes que remiten al agua en sus diferentes estados serán una constante en Benjamín Prado para referir tanto a la poesía como a los procesos de escritura: en este caso, tanto la escarcha como el líquido de los tinteros remiten a imágenes poéticas que el lector establece por asociación. Pisar la escarcha es el acto que habilita un pensamiento poético, del mismo modo que la sustancia líquida que se mueve en los tinteros genera una imagen poética análoga a la luna moviéndose en un río; tinta como material primario de la poesía. Eso que se comprende al final del poema es la poesía como puente, como aquello que une imágenes, objetos y sujetos dispares, “la sombra del ciprés con la niña perdida”. A la vez, también entendemos el poder transformador de la poesía, su impacto y modificación en las cosas cotidianas, aquellas que una vez dichas ya no se pueden pensar de otra forma: la escarcha será en este poema palomas muertas y el tintero el lugar cargado de posibilidades donde pasarse la noche entera en la búsqueda de un verso.

El corazón azul del alumbrado (1990)¹⁰² también ha sufrido alteraciones, las cuales se deben -nuevamente- a algunas supresiones de tópicos de la otra sentimentalidad y a cambios en versos, frases y estrofas completas que denunciaban el aún en construcción estilo propio. Esa construcción comienza a aparecer en este poemario, en el cual se dibujan ciertos elementos que se mantendrán en toda la poesía: los paisajes semiurbanos, la autopista, los hoteles de carretera, las gasolineras, el bosque, los viajes en automóvil, la construcción del poema que va del nosotros al yo. A

¹⁰² *El corazón azul del alumbrado* es un poemario originalmente editado en el año 1991 pero en *Acuerdo verbal* figura como perteneciente a 1990. Creemos que esta modificación en la fecha de publicación se debe a que este libro ha sido editado en enero de 1991. Respetamos el cambio de año que el autor propone en esta edición de su poesía completa, pero para las citas nos remitiremos a la fecha que disponemos en la Edición de Libertarias/Prodhufi, en la cual se aclara “Primera edición, enero de 1991”.

la vez, los tópicos ya iniciados en *Un caso sencillo* se mantienen, contribuyendo a crear un mapa poético propio: los juegos de luz y oscuridad, las imágenes acuáticas, la aparición de animales como términos de comparación o metáforas.

El cambio en el epígrafe del volumen (de “*La mirada a veces volvía, / perdiendo un ángel*” de Paul Valéry a “*No mires a los ojos al poeta / o nunca los podrás olvidar*” de Anna Ajmátova) y la supresión de la serie de poemas perteneciente al apartado “La ciudad en el fondo del mar” manifiestan también el cambio de posicionamiento del autor. Estos poemas han sabido formar parte del volumen *Ecuador* pero no han encontrado su lugar en este *Acuerdo verbal*; nos referimos a “Como quien se encamina al final de una alcoba” (1991: 37), presente en *Ecuador* (2015: 125); “El invierno es muy triste en los puertos de Europa” (1991: 39) (2015: 117); “Si llegas esta noche” (1991: 42) (2015: 110); “Asomado al balcón que soy yo porque te amo” (1991: 47) (2015: 90). “Viajero que abandonas esta ciudad del norte” (1991: 44) no está en la versión de Ecuador de 2015 pero sí en la de 2009 (221); el mismo caso sucede con “La música de Goethe” (1991: 46) (2009: 95) y con el apartado final “Tercer canto a Teresa” (1991: 53) (2009: 115), que ya desaparece en la edición de 2015. Todos estos poemas estaban contruidos en base a procedimientos de la otra sentimentalidad y, si bien en su inclusión en el volumen *Ecuador* muchos de ellos han sido adaptados, pertenecen a una época autobiográfica que nuestro autor ha decidido suprimir. Un ejemplo puntual es el poema “Si llegas esta noche”

Te sentirás tan sola
si llegas esta noche
con tu silencio lleno
de pequeñas ventanas,
la ciudad y sus taxis
cargados de secretos
y estos versos mirándote
dulcemente a los ojos
desde la oscuridad (1991: 42-43).

Como decíamos, las modificaciones que este volumen presenta entre su versión original de 1990 y la de 2018 también corresponden a la nueva pose del autor: se agregan versos en los que se recrea la voz de ciertos poetas (ausentes en la versión original) en poemas que narran experiencias de lectura, a la vez que se incorporan poemas autopoéticos inéditos. Esta recreación sólo puede realizarla un lúcido lector de poesía, un autor con legitimidad en el camino de la lectura y la escritura literaria. La imagen de autor del año 1990 de a poco va abandonando la representación del

aprendiz, pero aún no se encuentra en condiciones de reproducir aquello que poetas como Auden o Ángel González dirían en sus versos, hecho que sí sucede en 2018: el cambio en la pose sigue denunciando la impostura de aquel autor consagrado y con trayectoria que reinventa sus propios versos. Gracias a las incorporaciones de esas voces de la tradición y a ciertas modificaciones propias se comienzan a delinear dos imágenes de autor que serán fundamentales en toda la poesía de Prado, que son la de autor-lector y la de poeta-autopoético.

El poema “El corazón azul del alumbrado (W.H. Auden, 1907-1973)¹⁰³” puede considerarse como autopoético porque el mismo presenta escenas de lectura: se elabora una imagen de poeta lector desde la experiencia de un joven aprendiz que se entera de la muerte de Auden. El contexto previo a la escena de lectura se construye del siguiente modo:

Era mil novecientos
setenta y tres, septiembre con inmensas
tardes color de acero y la vida
en mis primeros años de estudiante:
el sol
olvidado en el campo de deporte
hacia el final del día
o la hermosura
incongruente del laboratorio (2018: 49).

La condición de estudiante despierta una imagen de aprendiz difícil de erradicar. No obstante, el poema se construye desde la evocación, desde un sujeto ya formado como lector que se encuentra leyendo un libro de Auden:

Por ejemplo
este hombre
que decía:
-Aprende de tus sueños todo lo que te falta.
-Muchos han olvidado cómo decir: soy yo.

Cierro el libro

¹⁰³ Para este poema hay una nota autopoética en *Ecuador* (2002 y 2009): “El título de este poema dedicado a la memoria de uno de los escritores que siempre me ha obsesionado, el inglés Wystan Hugh Auden, surgió de unos versos del libro de Rafael Alberti *Retornos de lo vivo lejano*. Por lo demás, todo el texto es un homenaje al poema de Auden «En memoria de W.B. Yeats», que considero uno de los mejores y más perfectos del siglo XX” (2009: 228).

y escucho
sus pasos
que se alejan
sobre el corazón azul del alumbrado (2018: 50).

La juventud que se narra en este poema se contrapone con la imagen del poeta-lector del final, aquel que puede escuchar los pasos del autor con sólo abrir las páginas, aquel que cierra un poema con el mismo gesto con el que cierra un libro, con una escena de lectura. La noticia de la muerte de Auden, “aquel poeta / «norteamericano nacido en Gran Bretaña»” (2018: 50) es oída en la radio por un grupo de jóvenes, aquellos que más adelante se convertirán en poetas:

Con los años, queríamos
ocupar nuestro sitio en los poemas
suyos que nos estaban destinados,
por ejemplo, *En memoria de W.B. Yeats*,
El escudo de Aquiles o *Un paseo*
después del anochecer (2018: 50).

Esa juventud vinculada al camino del aprendizaje comenzará a erradicarse de a poco en los poemarios subsiguientes; no obstante, en *El corazón azul del alumbrado* seguiremos encontrando algunas huellas pertenecientes a esta época de inicios tanto en la lectura como en la escritura.

El poema “Las noches en Granada” también da cuenta de esta etapa inaugural: está dedicado a Luis García Montero -compañero de generación- y narra los encuentros entre dos poetas y amigos que comenzaron a escribir por la misma época y compartieron los mismos maestros. Este texto encuentra una serie de modificaciones entre su versión original y la de *Acuerdo verbal*: la original presenta a los dos personajes de una manera directa “Yo era uno de ellos, como seguramente / habréis adivinado” (1991: 30), con datos autobiográficos “Un hermano estudiaba para abogado / y otro / iba a ser militar¹⁰⁴” (1991: 31). Esta mención a la vida de los personajes direcciona el poema, a la vez que la mención de Granada remite no sólo a Luis García Montero sino al movimiento de la otra sentimentalidad surgido en aquella ciudad.

La versión de 2018 incluye una serie de referencias a la literatura grecolatina; referencias que marcan las pruebas del héroe y que dan cuenta del camino recorrido

¹⁰⁴ Como anteriormente rescatáramos en el apartado 5.1 “El aprendiz”, sabemos por una nota autopoética que Prado comenzó su carrera militar a los dieciocho años en Sevilla, a la vez que iniciaba sus estudios literarios en Madrid.

por los aprendices de poeta hacia la consagración:

Por entonces,
sus vidas
eran como una nieve sin pisadas
o una estepa sin lobos.
Aún no habían cortado la cabeza a Medusa,
ni vencido a su Juno,
ni salvado a su Andrómeda,
ni bajado al infierno en busca de su Eurídice.
Por entonces,
sus dedos inventaban el trigo
y sus ojos creaban las espigas (2018: 61-62).

Los dedos que inventan el trigo es una metáfora que refiere a los inicios poéticos, ya que aquello que crean es materia prima de todo lo que vendrá, sustento de los poemas por venir. Luego, con el correr del tiempo, estos héroes transitan el camino de las pruebas y aprenden a convertirse en poetas.

Pasaron diez, pasaron quince años.
Por entonces
ya habían conocido a su Némesis,
rechazado a su Eco
y amado a su Pandora.
Ya habían descubierto los pozos y las hienas,
clavado su cuchillo en el rival,
bebido la cicuta blanca del camarada (2018: 62).

Con el correr del tiempo, “pasaron diez, pasaron veinte años, / pero ellos no cambiaban” (2018: 62); lo que sí cambia es la postura del autor que escribe este poema: en la versión de 2018 se suman cuatro versos autopoéticos inexistentes en la versión original, que vienen a decir aquello que el poeta de 1990 pensaba pero aún no podía verbalizar:

Hay poemas que saben detener los relojes.
Hay poemas que espantan a los lobos.
Hay poemas que son el camino a una isla.
Hay poemas que son lo contrario del hielo (2018: 63).

“Yo encontré esos poemas en Granada” (2018: 63) afirma nuestro autor, y desde estas sentencias autopoéticas manifiesta su gratitud al amigo Luis García Montero y a aquel grupo de jóvenes poetas surgidos en la Granada de los años ochenta.

“Las calles de Copenhague¹⁰⁵” es un poema que no ha sido modificado o reescrito en su totalidad; la versión original y la de 2018 tienen ciertas variantes, pero en general se conserva lo sustancial del texto. Este poema tiene algunas marcas autopoéticas ya presentes en su versión original: de esta forma podemos ver cómo comienza a formarse ya en el año 1990 la imagen de poeta-autopoético. Estas marcas pueden leerse en la recuperación de una definición de Coleridge

Aunque,
tal vez,
la vida es mejor comprenderla
como la poesía, según Coleridge:
de un modo imperfecto y general (2018: 51).

Este poema busca la filiación con los escritores del canon y la tradición eliminando las barreras temporales, poniendo a poetas como Baudelaire a la par de los jóvenes que escriben en la actualidad: “así los escritores / de otro tiempo, nos plagian nuestros libros de ahora” (1991: 21; 2018: 51). A la vez, instaura la escena de lectura como una forma de leer la realidad:

La vida nos ofrece su desorden perfecto
-igual que el de los árboles de un bosque-
y observamos
la realidad como el lector viajero
que cruza los países
contemplando el paisaje artificial de un libro (2018: 52).

Asimismo, aparecen las tumbas de Andersen y Kierkegaard “bajo un cielo / que invita a comprender seriamente la vida” (2018: 51): la mención a escritores comenzará a ser una constante en los poemas de nuestro autor, aquel que comienza a erigirse como autor-lector, imagen potente que se sostendrá coherentemente en toda su trayectoria. “Algo como la noche en un embarcadero (Jaime Gil de Biedma 1929-1990)” es un poema autopoético en el cual se narra la cercanía de nuestro autor con el poeta de la

¹⁰⁵ Este poema también tiene una nota autopoética en *Ecuador*. “El libro que está leyendo el protagonista del poema es *Hatmonium* de Wallace Stevens, y por ello los dos últimos versos de mi poema provienen del suyo “Trece maneras de mirar a un ruiseñor” (2009: 226).

generación del medio siglo, a la vez que menciona lo que toda la nueva camada de poetas ha aprendido de él:

Algo hemos aprendido: a no usar nunca,
nunca jamás el juego de hacer versos
para jugar con nuestros sentimientos;
también a ser infieles: *la traición*
obliga -como dice
Catulo- *a querer más y apreciar menos*;
y hemos aprendido que ser inteligente
hace sentirse un hombre
envenenado por sus propios médicos (2018: 53-54).

En este poema también se manifiesta uno de los tópicos de *El corazón azul del alumbrado*: la construcción del poema en base a la dicotomía entre el yo y el nosotros:

Hoy he venido a hablaros de Jaime Gil de Biedma.
Y de todos nosotros, por supuesto.
Me pregunto,
 en medio de estas horas
dudosas, me pregunto si queda todavía
una historia suya a la que parecemos (2018: 53).

Ese «nosotros» se refiere a los poetas de la generación de Benjamín Prado, aquellos que han aprendido de las generaciones anteriores, que se identifican con sus maestros, que recuperan sus versos y pretenden filiarse a ellos a través de la escritura. El poema está enteramente construido desde ese «nosotros» para pasar en el final al «yo», a la experiencia personal de aquel que consiguió convertirse en amigo del emblemático poeta. “Así recuerdo a Jaime Gil de Biedma / aquel verano que no era el último / de nuestra juventud, igual que en su poema” (2018: 54). Este verso no es el mismo que en la edición original: el de la versión de 1991 dice “aquel verano sobre todo -el último / de nuestra juventud, igual que en su poema” (1991: 22). En este breve cambio volvemos a notar la nueva pose del autor de *Acuerdo verbal*, aquel sujeto que ya vivió su juventud y sabe puntualmente cuándo ésta llegó a su final. En la versión de 1991 se daba por culminada una juventud que en realidad duró un poco más, vista desde la perspectiva del sujeto que ya la atravesó.

Es de destacar la relevancia que adquiere nuestro autor gracias a esta amistad con Gil de Biedma y cómo ella fortalece la entrada en la escena literaria de nuestro autor:

amistad en la cual podían “compartir las tardes / mediado el mes de junio / y sus secretos” (2018: 54).

El poema comienza con una escena de lectura que nos predispone como lectores últimos a imaginar a nuestro autor y a sus compañeros de generación desde la posición de lectores.

Cuántas veces, leyendo,
de repente sentimos
la sensación de huir: (...)
Aunque al final nos encontramos siempre
cara a cara con nosotros mismos (2018: 53).

“Una visita a Stephen Spender” es un poema que narra el encuentro real¹⁰⁶ entre Prado y el escritor inglés. Esta reunión es contada en la nota autopoética de *Ecuador* en su edición de 2002 y de 2009 (y desaparece en la de 2015):

Esa visita se la hice al escritor inglés en Londres, en marzo de 1989. La particularidad de la vivienda de Spender es que era la casa de sus padres y el lugar, por lo tanto, donde el autor de *El templo* recibía las visitas diarias de Auden e Isherwood, dos escritores de mi predilección. También fue muy impactante para mí estar hablando, toda una tarde, con aquel hombre que, aparte de sus méritos personales como poeta, había sido amigo de T.S. Eliot, Robert Lowell, W.B. Yeats o Louis MacNiece (2009: 229-230).

A través de esta nota podemos actualizar la realidad del encuentro, realidad que dentro del poema pasa a confundirse con la realidad del lector:

Unas horas más tarde,
en el hotel,
me voy a preguntar
en qué Londres estoy, con quiénes y en qué año:
para el lector, el tiempo pasado y el presente
son como esas parejas de un poema de Auden,
que están juntas
y a la vez *separadas como épocas distintas* (2018: 56).

¹⁰⁶ Realizamos esta aclaración porque en poemarios como *Todos nosotros* o *Iceberg* los encuentros con los escritores (que no han sido sus amigos) serán narrados desde las instancias oníricas del sueño o la imaginación del autor.

Estos versos autopoéticos sobre la figura del lector son incluidos recién en esta versión de 2018, dato que vuelve sobre el posicionamiento del autor consagrado, aquel que desde su poesía completa sigue construyendo nuevas imágenes de autor, (en este caso, autor autopoético).

Este encuentro se configura en el poema como un momento mítico, en el cual Spender

hablará de su amistad con Eliot
-“un hombre encantador”- Wystan Hugh Auden,
Yeats -a quien trató poco- y contará
una visita a Pound, junto al poeta
Robert Lowell, en Washington, D.C. (2018: 55).

Esa mitología se ve coronada cuando enuncia “Me hablará de mis héroes / como si los hubiera arrancado de un libro / y estuviesen a punto de cruzar el jardín” (2018: 56). En este poema el encuentro real -que luego se confunde en la conciencia del lector, quien horas más tarde en el hotel va a preguntarse “en qué Londres estoy, con quiénes y en qué año”- constituye las condiciones de posibilidad para que se generen las operaciones de la lectura literaria.

“Las sillas vacías” es un poema autopoético que menciona las ausencias y el recambio generacional de los escritores: dicho recambio se encuentra ilustrado en el arte de tapa de *Ecuador*, en su edición de 2009¹⁰⁷, la cual presenta una imagen con 3 sillas; la de la izquierda y la de la derecha sombreadas, con poca definición, y la del medio totalmente pintada de violeta. Esta representación visual es una metáfora de “las sillas vacías”: los poetas que se han ido -los de la derecha-, los que todavía no han llegado -los de la izquierda- y los actuales -los que ocupan el medio, el único lugar del presente-.

Este poema presenta tres versiones diferentes: la original de 1990, su reversión en *Ecuador* (2002, 2009 y 2015) y la incluida en *Acuerdo verbal*. En la versión original el poema refiere a toda una generación pasada a la cual le sucedía lo mismo que ahora le ocurre a esta generación actual:

Porque así estaba de repente el mundo,
la sala donde algunos de ellos
recordaban, con una voz que no era
la suya, con palabras de otro tiempo,
junto a las sillas vacías de los que se fueron (1991: 29).

¹⁰⁷ Puede verse el arte de tapa en la fotografía seleccionada para dar comienzo al apartado V.5 “El poeta”.

En las versiones de *Ecuador* (en todas sus ediciones) el final cambiará a

Sé que una de estas cosas es verdad:

-Contar una batalla es perderla dos veces

o pronunciar un nombre es vencer al olvido (2015: 65).

En la versión de 2018 se actualiza ese final a través de la incorporación de la voz de Ángel González: “Eran supervivientes, pero estaban heridos: / -*Quien no pudo morir, continuó andando, / decía Ángel González*” (2018: 59):

Porque he sido su amigo y conozco su historia,

sé que hablar de una guerra es perderla dos veces

y es el único modo de vencer al olvido (2018: 60).

En esta última triada de versos el poeta decide contarnos sin enigmas cuál es esa verdad que se sugería en las versiones de *Ecuador*: la verdad es hablar sobre la guerra aunque se reviva la derrota, ya que sólo hablando de ella es como se mantiene viva la memoria.

La amistad de Prado con Ángel González narrada en este poema -como anteriormente destacáramos de su amistad con Jaime Gil de Biedma- lo posiciona en la escena literaria, le da un status y una jerarquía particular que le permitirá permanecer dentro de ella.

El poema comienza igual en todas las ediciones, y en ese inicio se juega el lugar de los recién llegados a la escena literaria, aquellos que buscan vincularse con escritores reconocidos pertenecientes al canon y la tradición:

Cuando todos nosotros empezábamos

a escribir, conocimos

personalmente a algunos escritores

de su generación.

Aquellos hombres todavía jóvenes,

no eran, desde luego, eso que Shelley llama

los anónimos legisladores del mundo (...)

Buscaban los hoteles solitarios

y un cuerpo

donde ocultar la angustia... (2018: 52)

El verso “algunos escritores / de su generación” refiere a la generación del medio siglo, aquella en la cual se movió el poeta Ángel González, quien recién aparece en el poema con nombre y apellido en esta versión de *Acuerdo verbal*. Esos escritores no son héroes sino supervivientes, hombres comunes que buscan lugares donde huir, como también lo son los de la generación actual:

Yo sé
 que todos somos
gente que huye, seguida por el hielo;
pájaros de la noche,
 flores de los abismos,
nenúfares que flotan esperando su Ofelia (2018: 59).

En ese reconocimiento en primera persona (yo sé) y en ese plural (todos somos) se juega la legitimidad y la filiación con la tradición. A la vez, en esta última versión se presenta una certeza de continuidad, de persistencia de los poetas actuales en un futuro, lo cual permite pensar en un avance continuo y en un constante recambio generacional de sillas vacías y de sillas que se llenan:

Sé que alguien entrará,
tarde o temprano,
en una sala fría,
a decir de nosotros:
*-Les gustaba reír, pero eran tristes:
esperando en el fondo del cuchillo de mesa,
venenos en las copas,
golpes que empiezan en una caricia...
Y sobre todo, eran tan fieramente humanos,
que seguían de pie”* (2018: 60).

“La ciudad en el fondo del mar” es otro poema autopoético que presenta tres versiones: en las dos primeras, la original de 1991 y las de *Ecuador* (2002, 2004 y 2009) se plantea una teoría sobre la lectura, desde una instancia metaficcional:

Alguien mira
desde estos versos
 hacia la ventana
en que yo estoy,

construye la ciudad
desde donde te escribo.
Shakespeare fue sólo un sueño de Julieta;
la vida se parece a la literatura (1991: 41).

En la versión de *Acuerdo verbal* se tematizan los procesos de lectura y de escritura desde una instancia autopoética y los mismos se presentan a modo de escenas:

Abro un libro y su historia reescribe la mía,
como el pasado cambia
y te convierte en otro
cuando recuerdas algo que ya habías olvidado.

Lo que escribo y yo somos igual que unos amantes
a los que en plena noche despierta un disparo
que han oído
a la vez
en dos sueños distintos (2018: 69).

La reescritura de estos versos vuelve a manifestar la nueva postura del autor, al cobrar mayor relevancia las escenas de lectura y de escritura del poeta, aquel que abre un libro, lee su historia y escribe aquello que es común en dos espacios diferentes (el disparo en dos sueños distintos). Estos versos pulidos a lo largo de los años llevan a un final diferente que actualiza el paratexto -cosa que en las versiones anteriores no sucedía-: “Un libro es una máquina del tiempo, / una ciudad en el fondo del mar” (2018: 69).

“Una ventana tiene más vidas que un espejo” es un poema autopoético nuevo, publicado por primera vez en *Acuerdo verbal*, y es el que cierra *El corazón azul del alumbrado* desde una declaración de principios éticos y estéticos, declaración que nos remite al compromiso de nuestro autor. Desde el título podemos inferir una teoría propia sobre la literatura: se debe escribir poesía para reproducir las vidas de los que están afuera, los lectores (el poema como una ventana) y no para reflejar la propia individualidad (el poema como un espejo). El primer verso anuncia “Quien sólo piensa en él, no piensa en nada” (2018: 71) y desde allí se prepara la escena de contemplación del poeta, aquel que indaga en los transeúntes intentando contar sus historias:

Es un día cualquiera. Digamos que hace sol.

Miro la calle,
veo pasar mujeres y hombres,
me pregunto
quiénes son,
por qué luchan,
dónde van,
si sus casas
están vacías o alguien los espera (2018: 71).

En este poema se presentan dos finalidades elementales que la escritura de poesía conlleva para nuestro autor: en primer lugar, la búsqueda de una permanencia, de una trascendencia, de ocupar un lugar que ya no pueda ser arrebatado por otros en la escena literaria; y, en segundo lugar, la búsqueda en la propia historia de una historia común a todos los lectores.

Se escribe poesía para no irse del todo,
para que la pisada dure más que la nieve.
Pero también
para contar la historia
de aquellos que la lean.

Quien sólo piensa en él, no piensa en nada (2018: 71).

En este fragmento no sólo vuelve a aparecer la metáfora del agua como parte inherente de la poesía, sino que podemos leer una declaración de principios poéticos, la cual se enfrenta a todos aquellos poetas que no buscan generar esa experiencia común con sus lectores, poetas a los cuales no les interesa quién sea el lector que vaya a recibir sus versos.

Asuntos personales (1991) es un poemario construido a base de mitologías individuales y autobiográficas. La imagen del poeta-lector cesa en este volumen, el cual opera como paréntesis entre *El corazón azul del alumbrado* y *Cobijo contra la tormenta*, dos poemarios que se caracterizan por elaborar dicha imagen de autor. El epígrafe cambia de la edición original ("*Un movimiento / de silencio posado / Una extensión no controlada de silencio que también sería recubierto / Era / una paloma en gestación silenciosa / que se detendrá sobre el techo con un nuevo efecto de silencio*" - Pierre Jean Jouve) a esta incorporada en la poesía completa ("*Es inútil aullar, / de*

esta agua no beben las bestias del olvido” - Olga Orozco): cambio que vuelve a poner de manifiesto la nueva pose del autor, lo que nos trae la imagen del poeta corrector.

En este libro los espacios naturales y los urbanos conviven en perfecta armonía, ya que los escenarios principales son las autopistas, hoteles, gasolineras, en comunión con los bosques, los ríos, las montañas. Éstos que comenzaron a aparecer en el poemario anterior van a seguir siendo tópicos en el futuro; como asimismo los iniciados en *Un caso sencillo*: luz/oscuridad, azul, animales, imágenes acuáticas. El poema “III” de la serie “Hotel de carretera junto a un bosque” condensa esta serie de imágenes naturales y urbanas a la perfección¹⁰⁸.

El poema “La casa iluminada en la colina¹⁰⁹” perteneciente a *El corazón azul del alumbrado* inicia un recorrido que en *Asuntos personales* se va a profundizar: los viajes por la carretera en el auto familiar, camino a la casa de sus abuelos, donde el poeta anunciaba

Recuerdo el sol extraño sobre las autopistas
del Norte y los primeros
símbolos que anunciaban
la pequeña ciudad: gasolineras
plateadas o el humo de las fábricas.
Y aquella hermosa estatua
de Campoamor, tomada
siempre por las gaviotas. Y más lejos
la casa iluminada en la colina (2018: 57).

¹⁰⁸ “-Cuando el cielo comienza a oscurecer / se encienden los hoteles. / La estación de servicio ilumina el bosque. / Los árboles / son como un fuego verde / ardiendo en la espesura. / Hay rosales plantados junto a los surtidores / y las rosas se encienden / cuando pasan los coches. / Se encienden / y se apagan, / como el letrero de un hotel barato” (2018: 79).

¹⁰⁹ Este poema tiene tres notas autopoéticas distintas: la primera es de la edición original de 1991, en la que dice “«La casa iluminada en la colina», si es que existe, la podrá encontrar el lector en la pequeña población de Freal, en el principado de Asturias, junto a Navia, ciudad natal de Ramón de Campoamor, donde se encuentra la estatua mencionada en el poema” (1991: 57). En la nota autopoética de *Ecuador*, ediciones 2002 y 2009 afirma “La casa de la que habla el poema es la casa de mis abuelos paternos y está en la pequeña aldea de Freal...” (2009: 231) y en la nota de *Ecuador* de 2015 se explaya con la narración de una escena autobiográfica: “En los largos viajes en automóvil que hacíamos toda la familia desde Madrid, siempre despertaba en plena noche, al notar que el motor se paraba, y veía las luces de aquel edificio que para mí era la puerta de entrada a otro mundo: el campo verde, las granjas, el caballo de la familia, los bosques de eucaliptos, la playa de Frejulfe. Hoy, la mitad de los pasajeros de aquel coche ya no están en este mundo, pero aquel lugar sigue siendo para mí el paraíso” (2015: 197). A partir de la lectura de estas notas inferimos cómo en sus inicios la preocupación autobiográfica quedaba escondida, al poner en duda la existencia de dicha casa para no romper con el pacto ficcional. No obstante, en las sucesivas ediciones fue acercándose al mito desde la parte más personal, aquella que convierte en poesía a los viajes en auto en familia para llegar a ese paraíso natural y campestre.

La serie “Hotel de carretera junto a un bosque” reúne nueve poemas -número original en la edición de 1991 que se mantiene en la versión de 2018- en los cuales se juega con los cambios tipográficos y con los contextos de enunciación: cuando se utiliza la *cursiva* se trata de poemas evocativos, de un sujeto que recuerda los viajes en familia por las carreteras de España; y cuando no se utiliza la cursiva los poemas refieren a un tiempo presente o a un pasado cercano (no ya remoto, como es el terreno de la infancia). Los poemas evocativos están narrados desde la primera persona de plural, en cambio los otros están narrados desde el yo. Estos juegos tipográficos inician nuevas referencias que serán luego marca de estilo en la poesía de Benjamín Prado. El poema “I” inaugura tanto la serie como el poemario desde una definición de la poesía y del hacer escriturario; marca autopoética que no abundará en *Asuntos personales*, pero que, no obstante, se presenta al inicio y al final, a modo de arte poética.

-Poema: nieve azul, agua en la mano.

Un hombre es más feliz cuanto más gente olvida.

Sólo el miedo
consigue que las cosas
parezcan lo que son.

Digo mis tres verdades junto a un bosque (2018: 77).

En este poema no sólo se plantea la definición de la poesía como parte del agua, elemento vital e inasible sin forma precisa, color ni olor, sino que se afirma esta definición como una verdad. Luego de esta sentencia se presentan otras dos, las cuales forman parte de las “tres verdades” del poeta: nuevamente volvemos a encontrarnos con la imagen de autor-autopoético y de poeta comprometido con una ética y estética personal de la literatura.

El poema finaliza con una escena de escritura: “Escribo sobre el agua / como quería Keats; / hablo un idioma verde que morirá en la arena” (2018: 77). Escribir sobre el agua es una metáfora que ilustra la dificultad de crear poesía, los vaivenes que la misma genera, los movimientos, cambios y fluctuaciones. Que la poesía sea parte del agua y que se tenga que escribir en el agua habla a las claras del trabajo con el lenguaje que el poeta debe realizar para alcanzar un verso, trabajo que se defiende desde un compromiso con la escritura.

El poema “IV” presenta la imagen del padre, aquel que “*usaba palabras hermosas*

igual que la nieve. / Palabras como la nieve que se oculta a sí misma” (2018: 80): nuevamente la metáfora del agua en sus diversos estados le sirve al poeta para hablar del lenguaje, aunque éste no sea propio, sino que pertenece al padre. En este poema, nuestro autor es aún un estudiante, un aprendiz frente a la mirada paterna que puede hablar desde otro lugar:

*Yo estudiaba los ríos.
Mi padre,
envuelto en humo,
hablaba de esperanzas y de escombros,
de la lluvia inocente sobre el hombre culpable* (2018: 80).

En el poema “VI” aparece el diálogo como parte de la construcción del poema, instancia que se repetirá en el futuro y colaborará en la construcción de un estilo de escritura personal: *“Yo te dije: -El dolor es siempre nuevo, / es el que toca el agua quien inventa las ondas, / es el que cae quien crea el precipicio”* (2018: 83). Estos versos pueden considerarse autopoéticos si nos remitimos al primer texto de la serie que definía el poema como “agua en la mano” y al hacer literario como el proceso de escribir en el agua: aquel que la toca, el que se acerca a la poesía, es el que inventa las ondas, el que crea la literatura.

El poema “VIII” vuelve sobre la figura del padre, aquella que inscribe en el poema una marca autobiográfica y nos remite a una imagen de autor huérfano:

*-Mi padre había muerto, pero aún lo veíamos
por las habitaciones
o cruzando el jardín:
como al cerrar los ojos
después de ver el bosque,
los pájaros se mueven todavía un momento en la mirada* (2018: 85).

Finalmente, la imagen del padre se convierte en poesía, en parte de las mitologías autoriales, en parte de su propio lenguaje acuoso:

*Hacia el final, mi padre era del agua,
del cuarzo,
de la sombra.
Sus ojos eran limpios,
más azules.*

Y extraños como una luz encendida en una habitación vacía (2018: 85).

La serie “Fragmentos de un jardín” reelaborada en *Acuerdo verbal* presenta treinta haikus -veintiuno en su edición original de 1991- contruidos desde esta confluencia de espacios y objetos naturales y urbanos. Estos breves poemas constituyen otra mitología personal: el jardín de su casa materna en la pequeña localidad de Las Rozas. Los treinta haikus se reordenan, mutan, se reescriben, se suprimen y se inventan: nuevamente aparece la imagen del poeta corrector, aquel autor que no deja de volver sobre sus palabras para encontrar nuevas formas de decir. Dentro de los haikus de *Acuerdo verbal* encontramos tres de carácter autopoético: (5) “Miro el naranjo. / Las palabras / maduran en el poema.” (2018: 88); (10) “Es simple: el hombre / es la raíz y el fruto / es el poema” (2018: 89); (30) “La rosa idea / la luz, como el lector / escribe el libro” (2018: 93). En estos tres textos se relacionan los procesos literarios con las acciones de la naturaleza: en el primero, la maduración de un poema sucede al igual que lo hacen las frutas; en el segundo el hombre es el ente natural que puede crear el objeto estético, objeto que es además bello y alimenticio; finalmente en el tercero reaparece una declaración de principios del autor en la que se pondera el papel del lector, que es quien termina escribiendo el libro que acaba de leer.

Asuntos personales culmina con el poema autopoético “Defensa de la poesía”, en el cual se manifiesta cómo se puede encontrar la poesía tanto en las cosas simples y naturales como asimismo en las metáforas:

En el granizo suenan ecos de estatuas rotas
El tigre es un tesoro que respira
Corre el viento y la hierba fue una vez una ola
y el rosal fue una vez un gallo herido (2018: 95).

Ante esa sucesión de metáforas naturales se contraponen los versos

Todo eso es la verdad
es la verdad como cuando alguien dice
hoy es lunes
la noche ha sido oscura
y los perros ladraron al llegar la tormenta

Es la verdad
como cuando alguien dice
la lluvia es un dios de oro

y el invierno un león blanco en la piel (2018: 95).

En este sentido, la poesía se encuentra en todas las cosas, en la complejidad de los últimos versos cargados de metáforas y en la simplicidad del decir cotidiano “Hoy es lunes”. Además, desde la estructura de este poema también se manifiesta un decir poético: la sucesión de versos declarativos seguidos de una serie de versos aseverativos (“Todo eso es la verdad”) serán marca de estilo en poemas subsiguientes de Prado.

Inmediatamente después de los versos recuperados en la cita aparece otra declaración de principios a la cual el autor toma prestada de otro poeta:

Habla sin silenciar el nombre de las cosas
dice Antonio Machado
y hay versos como ése que corren por nosotros
día y noche
como los ríos de un país (2018: 95).

Ese “nosotros” hace referencia a los poetas que acatan esa premisa machadiana y que la internalizan, premisa a la cual tratan de respetar buscando en los versos nuevas maneras de decir las cosas por primera vez. A la vez, se reincide en la metáfora acuática como constitutiva de la poesía y del hacer literario (los versos corriendo como los ríos de un país).

Cuando aparece la contemplación del poeta sobre los objetos y situaciones cotidianas se vuelve a considerar a la poesía como elemento vital, diario, de todos los hombres.

Miro la tarde helada
toldos verdes
y terrazas vacías
la miro de esa forma en que el poeta escribe
no es fácil alejar los sueños de los lobos
o el niño herido lame la sangre de su mano
o el cocinero inventa blancas flores de harina (2018: 95-96).

El poema se cierra con una escena de escritura que vuelve a poner de manifiesto las metáforas acuáticas como parte de los procesos inherentes a la literatura. Además, la aparición de los pájaros como imagen poética que remite a las palabras pone el foco en los animales como términos de comparación o analogía, tópico que se reiterará en casi todos los poemas de nuestro autor.

Miro la tarde
 escribo unas palabras
sobre el mar
sobre un bosque
y esas palabras son como la huella
que fue primero parte de la nieve
después
 parte de un río

Palabras que querían ser gaviotas
pájaros solitarios
que propagan el sol (2018: 96).

Cobijo contra la tormenta (1995) es el cuarto poemario de Benjamín Prado incluido en *Acuerdo verbal*. Como sus antecesores también fue modificado, corregido y en gran parte reescrito, actitud que sigue fomentando la imagen de poeta-corrector y la impostura de nuestro autor, al generar en las nuevas versiones de sus poemas un posicionamiento enunciativo diferente¹¹⁰.

En este poemario se combina el tono íntimo proveniente de *Asuntos personales* con el tono más culturalista de *El corazón azul del alumbrado*; esta mixtura consolida la imagen de autor-lector, al incluir a más poetas de la tradición como personajes de los poemas y al sumar más escenas de lectura y escritura. En este sentido, *Cobijo contra la tormenta* narra la experiencia íntima de vida, lectura y escritura del autor; es un libro de formación en el cual se abandona la imagen de aprendiz y se pondera la de lector y la de autor autopoético. Además, en este poemario comienzan a aparecer referencias al mundo del rock: Lou Reed, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Neil Young, Bob Dylan, Janis Joplin, Kurt Cobain, Aerosmith. Estas apariciones -a veces como referencias aisladas, a veces como factor constructivo de un poema- delinean una imagen de autor hasta ahora no vista; la del poeta rockero, aquella que se consolidará en sus novelas *Raro* (1995) y *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) y en los libros autopoéticos *Romper una canción* (2009) e *Incluso la verdad* (2017).

Los tópicos pradeanos presentes en los volúmenes anteriores se consolidan: el color

¹¹⁰ No disponemos del volumen original de *Cobijo contra la tormenta* del año 1995, ya que dicha edición se encuentra agotada y descatalogada por el autor. Benjamín Prado nos ha referido, en el marco de su visita a la Argentina en noviembre de 2017, el proceso de reescritura de este poemario para su inclusión en *Acuerdo verbal*. Con este volumen del año 1995 el autor se encontraba desconfiado y ahora ha podido "hacer las paces" con él. Ante la ausencia de la versión original cotejaremos, en caso de ser necesario, con las versiones de los poemas incluidos en las diferentes ediciones de *Ecuador*.

azul, el agua (nieve, río, mar, escarcha, entre otras), la luz, la oscuridad, los animales, los hoteles, las carreteras, la naturaleza, el urbanismo; todo un desfile de términos e imágenes que colaboran en la construcción de un estilo personal de escritura.

La serie “Cobijo contra la tormenta” está compuesta por cinco poemas, todos ellos con marcas autopoéticas que operan en algunos casos como referencias y en otros como factor constructivo: el poema “I” es un ejemplo de este último caso, ya que se tematizan las escenas de lectura y escritura. El poema comienza con una escena de contemplación y de composición del poeta:

Aparcados junto al océano
busco palabras dulces como la sombra de los árboles.
Mis ojos son los bosques.
La llegada del agua es un largo sueño.
Todas las cosas tienen la forma de mi mano (2018: 101).

En estos versos se manifiesta de manera metafórica la llegada del poema, el advenimiento de la poesía: la búsqueda de palabras dulces y naturales, los ojos del poeta que no ven porque son bosques, el acercamiento del agua (imágenes acuáticas vinculadas a la producción poética) y las cosas que toman la forma de la mano del poeta (o, en otras palabras, el mundo que se crea a partir de la forma que el poeta desea darle).

En esta serie vuelven a aparecer los “asuntos personales”, las pequeñas mitologías autobiográficas: la imagen del padre se vincula en esta ocasión con frases literarias, citas de poetas reconocidos:

Mi padre conducía siempre coches usados.
Los domingos, casi de madrugada,
cruzábamos despacio la ciudad: calles frías,
letreros encendidos, casas oscuras.
Los que dicen -escribe Paul Celan- la verdad
expresan sombras. La primera luna
es del tigre -decía Pound. Los días
eran largos, pero la vida es corta (2018: 102).

Además de la verdad como temática, en este punto reaparece la nueva pose del autor, aquella que sucede desde el cambio de la edad de quien lo escribe, desde el abordaje del poema desde otro tiempo:

La lentitud de los poemas mueve el agua de la mano.
Las palabras de ahora
arrojaban su sombra como un jardín
encima de las cosas (2018: 102).

Las palabras actuales son las que vuelven para proyectar sus sombras sobre las palabras viejas, las que dan forma a las cosas. Nuevamente se presentan el poema y las imágenes acuáticas como metáforas inseparables; el agua en la mano o la mano que busca el agua:

Busco palabras como la luz que sube desde el frío
de la noche al sonido azul de las palmeras.
El poema es una fuente: hundo
en él la mano, el agua pone anillos en mis dedos.
El poema es un cuerpo: lo acaricio,
la humedad de su piel deja en mi mano un animal vacío (2018: 102-103).

El agua opera como materia de la creación: imposible de manipular, indivisible, escurridiza; es la metáfora que Prado siempre elige para definir el lenguaje, la poesía, el poema. Esta condición de inasible que porta el agua es la representación de la dificultad del trabajo que el poeta debe realizar para poder hacer poesía, para poder escribir un poema: hundir la mano en el lenguaje, llegar hasta el fondo del agua. Lo que queda después de acariciar su superficie, su cuerpo acuático, es un resto, una humedad vacía.

En este poema también se tematizan las escenas de lectura:

Cierro el libro: como animales, como redes,
las sombras se retiran. La ventana
que ilumina el abismo, es también el abismo (...)

Aparcados junto al océano
no hay palabras hermosas igual que enredaderas,
luces con corazón de leopardo en el oro de los parques;
no hay libros más hermosos que la vida.

Aparcados junto al océano
la noche es el libro; la muerte, una manzana (2018: 102-103).

El acto de cerrar el libro se repite, como ya hemos visto, en varios poemas: ante este

cierre y esta clausura de la lectura, sobreviene siempre una reflexión del poeta, en su mayoría de las veces autopoética. En este caso, la reflexión pretende describir al libro como aquel soporte material que no puede asir lo inasible, la vastedad del lenguaje y su condición acuática: “aparcados junto al océano” no hay libro que encierre lo que los ojos miran, por este motivo “no hay libros más hermosos que la vida”.

En toda la serie las escenas de lectura y escritura se repetirán: en el poema “II” se anuncia “Yo tenía un balcón donde leía a Neruda. / Desde el balcón veíamos llegar las cigüeñas: / cisnes del cielo, pájaros trazados por la nieve” (2018: 104): nuevamente la lectura y los animales como tópico propio; nuevamente el agua (la nieve) como metáfora de la palabra que arriba. Asimismo, en el poema “III” encontramos los versos “Al otro lado, la lluvia ponía en los árboles / sueño de los leones y equilibrio del agua” (2018: 105). En este mismo poema, el poeta sigue a la búsqueda de las palabras precisas, y al no encontrarlas en su propio lenguaje, vuelve a aparecer la imagen del padre, aquel que usaba “palabras hermosas igual que la nieve. / Palabras como la nieve que se oculta a sí misma” (2018: 80):

Yo buscaba palabras
parecidas
a la mirada quieta del dios sobre la plaza
-igual que en el poema
de Coleridge el ojo del océano
mira la luna- y mi padre decía: cuando llegues
a la cumbre de la montaña, sigue subiendo.
Palabras implacables como el viento que mueve
la ropa de una estatua (2018: 105).

Siguiendo con las metáforas acuáticas, el poema “IV” comienza con el siguiente verso “Los ríos de las ciudades son extraños, / parecen dioses perdidos entre bares azules” (2018: 106). Desde el río que se acerca se llega a los poemas, aquellos que atraviesan “el corazón de los hombres dormidos”:

Pero en las noches de verano
el sonido del agua
entra despacio en las habitaciones
y sigue el ritmo lento de los ventiladores
y atraviesa el corazón de los hombres dormidos (2018: 106).

El poema “V” incluido en *Acuerdo verbal* presenta una modificación que en su versión

incluida en *Ecuador* tenía una marcada escena de escritura, la cual ha quedado matizada. La primera versión era: “Miro mi mano escribir, busco palabras / igual que el cielo busca la luz helada de los aparcamientos. / Escribir algo donde regresar” (2002: 22) (2015: 21). El acto de mirar la mano que escribe representa un ejercicio de conciencia literaria, de compromiso ante la búsqueda de las palabras que surgen de esa mano que se mueve. En la versión de 2018 sólo se conserva esa búsqueda de palabras, pero sin el ejercicio autoconsciente de mirarse escribir: “Aparcados junto al océano / yo buscaba palabras que llegasen a ti como el mar a una isla, / quería escribir algo donde regresar” (2018: 107).

El poema “Las flores de la Isla Negra” es la recreación del relato que Christina Rosenvinge realiza a nuestro autor sobre su visita a la casa de Pablo Neruda¹¹¹. En este texto se pone de manifiesto otra de las mitologías de nuestro autor: el lector ferviente de Pablo Neruda, imagen de lector de una poesía que en su trayectoria transita el romanticismo (con sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*), el surrealismo (*Residencia en la tierra*), el poema épico (*Canto general*) y los versos despojados a las cosas sencillas (*Odas elementales*). Imagen de lector de Neruda,

En 1996 viajé a Chile para promocionar una de mis novelas y, en cuanto tuve oportunidad, pedí a unos amigos que me llevaran en coche desde Santiago de Chile a Isla Negra -el viaje no es muy largo-, para ver la célebre casa de Pablo Neruda -y también su tumba, pues allí reposa el autor de las *Odas elementales*, enterrado junto al mar-, llena de sus mil y una colecciones de botellas, barcos, ídolos, caracolas, llaves, mascarones de proa... Cosas que yo conocía por los libros y de las que también me había hablado, en muchas ocasiones, mi maestro Rafael Alberti (2009: 225-226).

En el poema que recrea el relato de Christina, encontramos los siguientes versos, incorporados especialmente para la edición de *Acuerdo verbal*:

*Pensé en las flores
porque siempre dices
que Neruda es el gran poeta de la vida,
gracias a él*

¹¹¹ En la nota autopoética de *Ecuador* se cuenta cómo “la cantante y compositora Christina Rosenvinge había estado en Chile para dar un concierto y cuando fue a la Isla Negra para ver la casa de Neruda, compró una pequeña caja de cobre de las que venden en el mercadillo de artesanía que se monta junto al lugar casi sagrado que es la casa del autor de *Residencia en la tierra* y tomó un par de pequeñas flores de su sepultura para meterlas dentro y regalármelas a su vuelta a España. El detalle me emocionó e intenté corresponderle con este poema en el que cuento lo que ella me contó de su visita” (2009: 226).

la lluvia del jardín

se convierte en manzana (2018: 114).

Ese “siempre dices” refiere a nuestro autor, aquel poeta que lee continuamente al “gran poeta de la vida”. Nuevamente se presenta la imagen acuática, aquella cargada del poder transformador de la poesía.

Los poemas “4 de octubre en Landmark Hotel”, “Siete preguntas para Kurt Cobain” y “La noche del concierto de Aerosmith” son los que brindan las referencias al mundo del rock, creando una nueva imagen de nuestro autor como poeta-rockero. El primero de ellos refiere “a la fecha y el lugar de la muerte de la cantante Janis Joplin. *El ángel que nos mira* es una célebre novela de Thomas Wolfe que estaba leyendo la cantante cuando murió y que fue encontrada en su mesilla de noche” (2009: 228). Mediante esta aclaración autopoética se actualizan las referencias incorporadas en el poema. El poema sobre Kurt Cobain incluye a su vez más referencias de otros músicos: Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Neil Young. Por otro lado, “La noche del concierto de Aerosmith” también activa la imagen del poeta rockero, pero esta vez desde una escena de escritura: el poeta que está asistiendo a un concierto multitudinario en un momento dado se imagina y se transporta a una habitación, en la cual se encuentra solo y a la caza de las palabras:

En medio del concierto de Aerosmith
de repente, no sé por qué -tal vez
es el calor extraño de los focos-,
me veo
en una habitación;
estoy sentado
junto a la luz azul y pienso: todas
las cosas a mi alrededor se acercan,
quieren entrar en el libro,
son igual que esos pájaros,
los pájaros tan tristes
que se golpean contra las ventanas
de una casa encendida (2018: 117).

Esa escena del escritor en soledad que el poeta construye en medio de un tumulto se plantea como extraña, insólita. Esa incertidumbre se resuelve dentro del binomio naturaleza/urbanidad, binomio donde también se resuelve su poesía:

Y hay algo raro, algo
parecido a los viajes en tren,
la sucesión
de ciudades y cielo,
de ciudades
y cielo, de ciudades
y cielo,
desde un tren,
de ciudades y cielo (117).

La resolución se produce a modo de estribillo, desde una multitud que corea canciones de una banda de rock que se llama *aero smith*.

El poema “Luis Cernuda en Hyde Park Gate” presenta al autor de *La realidad y el deseo* como personaje que “ve las últimas luces de la ciudad / que buscan / el corazón del río” (2018: 125), como un personaje que está solo, “aunque otros lo acompañen”;

Es un hombre difícil,
en su guerra,
la cifra de víctimas asciende
a todo aquel que lo haya intentado querer (2018: 125-126).

Además de establecer un retrato del poeta y un homenaje al mismo, nuestro autor configura una posible escena de escritura para que la protagonice Cernuda:

-*Todo lo que es hermoso, tiene su instante y pasa,*
escribe en su cuaderno:
y también que ya vive *con frío en vez de sangre,*
como los que no tienen
ni dónde ir, ni a donde regresar (...)

Pero ya no le importa: sabe que sus poemas
van a poder herir también en el futuro
a gente de otra época que los busque en sus libros,
como armas sepultadas en la tumba de un rey;
y quizá
para algunos
serán la salvación (2018: 126).

La escena de escritura de Cernuda se proyecta a un cronotopo futuro y se convierte

en escena de lectura de aquellos nuevos sujetos que se acerquen a las páginas de este autor. El poema finaliza con una sentencia que se lee como autopoética, si recordamos aquella declaración de principios éticos y estéticos en la que Prado anunciaba “Quien sólo piensa en él, no piensa en nada”: “Un verdadero ángel no es el que lleva alas / sino el que se las pone a los demás” (2018: 126).

“Materia prima” es un poema autopoético inédito en el cual se realiza una descripción de objetos que son materia prima de obras de arte

La tinta de las plumas de Shakespeare y Cervantes.
El bronce en que Mirón talló el *Discóbolo*
El marfil de las teclas del piano de Mozart
La arcilla de las torres de la Alhambra,
(...)
Los papeles que utilizó Neruda
para escribir sus libros de *Odas elementales...* (2018: 127)

Luego de la descripción de objetos y situaciones (“La fiesta / donde se conocieron James Joyce y Marcel Proust”) finalmente enuncia su declaración de principios, su compromiso ético y estético con el hacer literario:

Haz que tu vida
ocupe
en tus poemas
ese mismo lugar.
Y no lo olvides:
lo que importa de un libro
es que cuente la historia de aquellos que lo lean (2018: 127).

Nuevamente la función del lector y su lugar central en los procesos literarios vuelve a ser foco de las concepciones autopoéticas de Prado.

“Bukowsky en Nueva York” es un poema reescrito e incorporado recién en la última edición de *Ecuador* del año 2015. El mismo consiste en una conversación recreada entre nuestro autor y “Ray”: ésta se narra desde dos escenarios; lo que pasa en Nueva York -donde está Ray- y lo que pasa en Madrid -donde está Prado. Ambos personajes hablan de los poemas de Bukowsky y de “un poema de Hemingway en Cuba / que nunca publiqué y [a Ray] siempre le ha gustado” (2018: 129): ese poema inédito y desconocido es el que manifestará el compromiso del escritor:

Y yo pienso en los versos que escribí sobre Hemingway
y nunca terminé: luché por ellos,
defendí sus palabras igual que el fumador
que protege una llama del viento con sus manos...
No me sirvió de nada
porque cuando su tinta aún estaba fresca
lo que decían
ya no era verdad (2018: 130).

La búsqueda de la verdad a través de la escritura se manifiesta como marca de los principios éticos y estéticos de nuestro autor: si recordamos la sentencia pronunciada en *Romper una canción* en la que anunciaba “yo no publico mentiras” (apartado 5.2.1 “El compositor”) volveremos a afirmar la cuestión del compromiso de Prado con su escritura.

El poema “Jack Kerouac en la casa encendida” es en sí mismo una escena de lectura y de escritura, elaborada a través de la literatura del escritor estadounidense:

Jack Kerouac se me acerca entre fábricas rojas (...)
Su forma de moverse
en el fondo del libro
me recuerda
al jardín de una casa abandonada (2018: 131).

El texto plantea nuevamente dos escenas -como en el poema de Bukoswky-, pero en esta ocasión las dos ciudades que se representan son las que se manifiestan en la lectura y las del momento de la escritura:

Veo por la ventana su ciudad y la mía
las aceras de otoño y las calles nevadas,
mi habitación y un cuarto de motel,
las paredes desnudas
o empapeladas con dragones chinos.
En uno de los dos lugares hay tormenta (...) (2018: 131).

Estos dos escenarios comienzan a confundirse en el momento en que se mixturán las escenas de lectura con las de escritura, momento en el que ambos procedimientos pasan a ser una misma cosa.

-La noche viene de Asia y no tiene preguntas,

dice Adam Zagajewsky, mientras oigo
pasar por la autopista
coches llenos tal vez de gente solitaria.
Ellos miran mi casa y yo los veo irse,
desde lejos,
metido en mi poema
como una reina inglesa encerrada en su torre (2018: 131).

La confusión entre los dos espacios se mantiene, buscando generar el efecto de transformación de la realidad que provoca la lectura literaria: “El viento, / fuera, / ruge igual que un tigre / que ha perdido su presa. / O quizás sólo son los automóviles” (2018: 132). De esta confusión de espacios surge un pensamiento autopoético sobre la lectura:

Mientras lees,
tus manos,
abren y cierran puertas dentro de las palabras,
tu nombre es el de otro,
las lágrimas que lloras ni siquiera son tuyas (2018: 132).

En estos versos se manifiesta la comunión entre autor y lector, como asimismo los procedimientos de identificación y abstracción propios de la lectura, aquellos que son tematizados y focalizados en la poesía de Prado.

“Plano” es el poema autopoético que clausura el volumen: el mismo se publica por primera vez en este *Acuerdo verbal* (igual que “Material”) y es una declaración de principios éticos y estéticos, una manifestación de compromiso con la escritura. Este poema enumera y menciona algunos de aquellos recursos que detallaba en su ensayo autopoético *Siete maneras de decir manzana*. En primer lugar, aparece el estilo, “No confundir ser único con ser mejor que el resto” (2018: 135); luego, la originalidad, “Saber mirar de forma que no puedas / asomarte dos veces a la misma ventana” (2018: 135); después, la manifestación de los cambios en la escritura, “Haber sido otros muchos antes de ser tú mismo / y que cualquiera de ellos / se cambiase por ti” (2018: 135); después, los silencios “Que tus palabras abran un camino en la nieve”; después el ritmo “Que tu poema dude entre él y la música” y finalmente el tono comprometido del autor: “Nunca escribas para que te conozcan, / sino para que sepan quiénes son” (2018: 135). Otra vez se vuelve sobre el lector como el eje de la actividad literaria, como se anunciaba en “Materia prima”, donde se nos pedía que no olvidemos que “lo que importa de un libro / es que cuente la historia de aquellos que lo lean”

(2018: 127).

Todos nosotros (1998) es el volumen en el que todos los tópicos y los procedimientos presentados en los anteriores poemarios confluyen y se condensan. La aparición de una serie de escritores como personajes es el corazón del libro, y la narración de estos poemas se produce de forma similar en cada ocasión: presentando dos escenarios, el de nuestro autor y el del escritor o escritora personificados, con la estructura lingüística de un diálogo que nuestro autor tiene con un tú y con las idas y venidas de un cronotopo al otro; todas estas instancias acompañadas de escenas de lectura y escritura. Desde esta perspectiva, *Todos nosotros* es el poemario más autopoético de nuestro autor.

La imagen de autor-lector se mantiene en este texto, pero con una particularidad: se suma la imagen de autor-lector de mujeres, ya que en *Todos nosotros* se incorpora una serie de poemas referidos a escritoras suicidas (en su mayoría); mujeres que han revolucionado la escena literaria y que han sabido hacerse un lugar en un campo ocupado por hombres. Todas estas instancias que forman parte del poemario (los diálogos, los escritores, las escritoras, los poemas autopoéticos y las escenas de lectura y escritura) vienen a decir que la poesía somos y la hacemos entre *Todos nosotros*.

En esta edición de 2018 no hay grandes cambios con la estructura original de 1998; no obstante el nuevo posicionamiento del autor sigue haciéndose presente, desde el cambio del epígrafe (originalmente “*lo visible es sólo un ejemplo de lo real*” de Paul Klee, el cual pasa a formar parte de todo *Acuerdo verbal* y en la actualidad “*Debí haber acabado con esto que me mata*” de Sylvia Plath) hasta la incorporación de nuevos poemas en la serie sobre escritoras suicidas -incorporados en la cuarta edición de *Ecuador*-. De esta forma, la imagen de poeta-corrector sigue presente en estas páginas.

“Conversación en la isla” es un poema cargado de frases autopoéticas, aunque su principio constructivo no sea una opinión o una declaración de principios. El texto se inicia con los siguientes versos

-Escribir un poema es intentar desatarse,
adivinar en qué mano está la moneda
-dije yo-. Tu mirabas
el sol igual que un fuego encima de la isla
y yo dije: -La poesía empieza
cuando ya has olvidado que es lo que te asustaba

pero aún tienes miedo (2018: 141).

Estas sentencias las pronuncia un yo, al cual vinculamos con nuestro autor, pero el tú también es capaz de hacer poesía en este libro: “tu dijiste: *-La poesía es todo / lo que hay entre un disparo y el animal herido*” (2018: 141). El poema se va construyendo en ese diálogo entre el yo-tu, en esa conversación en la isla que mantiene una pareja que se va desmoronando pero que igualmente decide mantenerse unida. “Me miraste. Dijiste: - *¿Y después? Y yo dije: / - Nada. Después no hay nada. / Después de eso / tenemos que estar juntos para siempre*” (2018: 142-143).

“Tiempo muerto” es un poema que narra la construcción del poema; en él se tematiza la escena de escritura, a partir de la constante búsqueda de las palabras justas: “Entonces / miro adelante, / busco / las palabras que tienen lo que quiero decir” (2018: 154). La búsqueda de las palabras nos recuerda a aquellas que el poeta mencionaba en *Asuntos personales*, aquellas palabras precisas o hermosas como la nieve, palabras paternas que todavía no habían sido adquiridas por el aprendiz de escritor. En esta versión de 2018 se suprime una escena de lectura: “Enciendo / una luz, / abro el libro, / cierro el balcón” (2002: 23). Dicha escena iba a permitir el surgimiento de la escritura como apéndice de la lectura, pero al ser eliminada el poema termina de la siguiente forma:

En el tejado
se mueve la serpiente azul del agua
y sigues junto a mí
y por tu corazón se alejan los tambores
y escribo la palabra árbol y en ese árbol
crece tranquilamente la palabra *naranja* (2018: 154).

Este final nos recuerda a los haikus de “Fragmentos de un jardín”, donde “Las palabras / maduran en el poema” (2018: 88) gracias a la mirada que el poeta realiza del naranjo.

“Cambios” es un poema autopoético en el cual vuelve a tematizarse la escena de escritura

Por eso, esta mañana cuando escribo
Cada paso que doy modifica el pasado...
ya sé que no es verdad (...)

Quiero hablar de eso. Ordeno mis ideas.

Descarto un adjetivo en el que estuvo Rilke;
un verso que decía
todo lo que arde es del color del fuego;
la palabra ocupada por la palabra *rosa*... (2018: 159-160).

En esta escena de escritura aparece la verdad como compromiso ético y estético, imagen de autor comprometido que sigue apareciendo en los poemarios. Luego aparecerá el interés expreso de hablar de esa verdad, la búsqueda de la originalidad que obliga a sacarse de encima el peso de la tradición para llegar a donde se pretende.

Y al fin lo encuentro.
Al fin llego al lugar
desde donde se escribe:
las afueras,
el extranjero de nosotros mismos.
Al fin,
todo está claro:
-El viento cambia
la forma del jardín
cada mañana (2018: 160).

El lugar que encuentra no sólo tematiza la escena de escritura, sino que también refiere al final de la búsqueda de la verdad, al hallazgo autopoético. Esa verdad no es más que el permanente cambio, y esa explicación (actualizada desde el paratexto) puede servir como base y fundamento de las sucesivas ediciones, correcciones y modificaciones que nuestro autor realiza como poeta. En otras palabras, desde este poema podemos ilustrar y justificar la imagen de poeta corrector que se elabora en los versos.

“Límite” también es un poema autopoético: desde el título se nos indica a dónde hay que llegar para escribir, “el lugar donde están los poemas” (2018: 170). Esta sentencia nos remite al poema anterior, ya que ese lugar al que hay que llegar está afuera, en “el extranjero de nosotros mismos”: todos los versos están direccionados para llegar a ese final, con un ritmo acelerado que nos acerca vertiginosamente al límite.

Desde el final
al borde
de mí mismo (...)

Detrás.
Abajo.
Al límite.
En el sitio en que todo se reúne en nosotros
igual que dentro
de un solo hombre suena
el bosque entero (...)

Allí.
En el fondo.
Al filo.
Donde Nietzsche escribía:
"Di tu palabra y rómpete".
Donde nadie te espera (2018: 169-170).

Este poema se constituye como autopoético porque el mismo no sólo aporta una opinión y un juicio sobre cómo y desde dónde escribir, sino que también se presenta a modo de consejo o instrucciones de un poeta que ya encontró ese lugar a alguien que sigue en la búsqueda:

Tú sabes
de qué hablo:
las cosas que no somos,
el lugar
donde están los poemas;
donde busco
adivinar quién soy, además de yo mismo (2018: 170).

Este final pone en escena una problemática compleja e interesante: la finalidad de encontrar ese lugar donde están los poemas se debe a una búsqueda identitaria, "adivinar quién soy, además de yo mismo". Este verso, además de plantear la dualidad de un sujeto, admite una serie de interrogaciones diversas: qué hombre soy, qué poeta soy, qué tipo de escritor soy, qué imagen de autor es la que estoy proyectando y cuál es la que deseo proyectar.

"Cada mañana" es un poema sobre la lectura en el cual casi en cada verso hay una referencia literaria, y cada una de ellas marca una pauta en la vida de este poeta-lector. Todos los autores mencionados forman parte de la educación sentimental de Prado, y desde este lugar de respeto y amor es que busca filiarse a ellos, poniéndolos

por escrito en un poema que busca la eterna repetición, donde cada mañana esas historias vuelven a suceder.

Cada mañana, Jaime Gil de Biedma
se muere en Barcelona.

Shelley sube
a su barco en la costa de Italia.

Raymond Carver
escribe su poema sobre Antonio Machado (...)

Cada mañana es la última mañana de Pavese.
Cada mañana, Herman Melville empieza *Moby Dick*,
Borges se mueve al fondo de los versos de Borges,
Pessoa lee desde dentro de mí a Pessoa (2018: 175).

Luego de estas constantes referencias que se repiten cada mañana, cíclicamente, el lector pasa a ocupar el centro de la escena, como afirma el corazón de la poética pradeana:

Del otro lado hay gente oscura que nos busca.
Del otro lado hay gente que llama a nuestra casa.
Hay gente que se acerca muy despacio a nosotros
igual que hombres con hachas caminando hacia un bosque (2018: 175).

Ese “nosotros” desde el cual el autor enuncia puede entenderse en dos sentidos: el primero es pensarlo como el plural de “los autores”, aquellos escritores reconocidos que construyen su poema. Con esta interpretación, Prado lograría filiarse a la tradición, formando parte de un grupo selecto que son “los escritores”, aquellos que están “al otro lado”, espacio del cual los lectores no formamos parte. La segunda manera de entender ese “nosotros” en el que Prado se incluye es interpretarlo como “los lectores”: desde esta perspectiva, esa “gente oscura que nos busca” pasarían a ser los autores, aquellos que llaman a nuestra casa. En esta instancia, el nosotros nos incluye y nos hermana a nuestro autor, quien en esta ocasión deja su lugar de escritor para ser -como nosotros- pura y exclusivamente lector.

Durante todo el poema Prado narra sus experiencias como lector para anunciar en el final

Cada día

me convierto en mis ojos,
soy las cosas que escucho
como el hombre que tiembla es una parte del frío.

Cada mañana,
alguien lo descubre:
todo lo que está escrito pertenece al futuro (2018: 176).

La anterior sentencia que se dirige al futuro tiene que ver con esta repetición cíclica que continuará sucediendo cada vez que alguien abra un libro: todo lo que ya pasó cuando alguien lo escribió volverá a pasar en el futuro, cuando un nuevo lector se acerque a las páginas.

“Material” es otro poema autopoético en el que se define aquello que el poeta considera que es la poesía: al principio se define por negación “No es el azar / que salta de una mano / hasta los dados”; luego por analogía “Es como el miedo: / cuando es de noche y puedes / ver los sonidos”; luego por metáfora “Son las palabras / que tengan dentro al hombre / que las escucha”. Finalmente, el poema culmina con la declaración de principios ética y estética: “La poesía / es fingir que es verdad / lo que es verdad” (2018: 177). El fingir la verdad forma parte de los procesos ficcionales propios del género, pero “fingir que es verdad aquello que es verdad” tematiza la construcción de sí como personaje para hacerse pasar por uno mismo: éste es el autor de la poesía de la experiencia, aquel poeta que es un hombre común y que ficcionaliza su experiencia para construir un sentimiento análogo en el lector.

“Roto” es otro de los poemas que puede leerse en clave autopoética: en sus versos se tematiza la figura del/los otro/s, “ellos”, los sujetos que se acercan, “invaden / talan / hunden, / derriban las palabras / una a una, / se reparten mi vida, / poco a poco” (2018: 179). Esa otredad puede ser entendida como el público lector si tomamos en cuenta las sentencias del final, donde se presenta la escritura como un proceso cíclico:

Y todo vuelve
otra vez;
las palabras
llegan donde yo estoy;
son las palabras
perfectas,
las que tienen
mi propia forma,
ocupan cada hueco

y cierran cada herida.
Las palabras que valen para hacer estos versos
y sentarse a esperar que regresen los bárbaros (2018: 180).

En este último fragmento se puede ver cómo son las palabras las que construyen al autor, ya que éstas tienen “mi propia forma”, son las que constituyen su estilo, las que elaboran su voz. La mención a los bárbaros puede hacer referencia -como decíamos- a los lectores, pero sobre todo a un grupo particular de lectores: la crítica, la academia¹¹². Finalmente, la noción cíclica “Y todo vuelve / otra vez” nos recuerda al poema “Cada mañana”: ambos textos plantean la circularidad de la poesía, la eterna repetición que habita en los versos.

“Doble o nada” es un poema autopoético que anteriormente operaba a modo de arte poética o declaración de principios en *Ecuador* (en todas sus ediciones), al encontrarse al inicio, a modo de obertura de la poesía reunida del autor. En este texto el poeta enuncia sus verdades, desde una estructura métrica que es propia de su estilo, en la cual, luego de una tirada de versos que se constituyen como sentencias, se afirma “Eso es cierto”, “Todo es verdad” y “Todo es cierto”. Dentro de este poema cada cosa que se enuncia se convierte en verdad:

También es verdad que hay palabras
que suenan a lo lejos,
como el mar
que abandona en la playa los restos de la luna;
palabras construidas con la luz de los bosques,
el metal del que está hecho el ruido de los trenes (2018: 191).

En esas verdades siguen apareciendo las metáforas acuáticas, aquellas que en la poesía de Prado refieren de diferentes modos al hecho literario: “Un hombre que se ríe es una fuente; / El que mira la lluvia / cae muy despacio encima de sí mismo” (2018: 191) o “Un río es del tamaño / del hombre que se aleja de ese río” o “El que pisa la nieve, camina sobre el cielo” (2018: 192). En esta instancia también vuelve a aparecer el diálogo para construir la verdad en la poesía.

Todo es cierto. Tú dices:

¹¹² En su visita a la Argentina en noviembre de 2017 Prado comentaba un viaje realizado a Estados Unidos por una invitación de una universidad en la cual se llevarían a cabo unas jornadas sobre su obra. De esas jornadas nuestro autor guarda cierto recelo, ya que los críticos participantes parecían más preocupados en hablar con un metalenguaje inasible que en desentrañar los sentidos de los textos literarios.

-Las campanas
convierten la ciudad en un barco perdido.
Y yo sé que eso es cierto.
Abro los ojos
y tú ves un jardín:
miro la noche
y para ti estos versos
son esa noche (2018: 192).

La poesía se construye y se basa en la creencia: tiene que haber un pacto de lectura en el cual nos entreguemos a creer aquello que se nos diga, aun cuando sabemos que estamos dentro de la ficción. Por esto mismo, el poema termina afirmando “-Tú sabes que es verdad. Tú has venido a decirme: / -O lo aceptamos todo o es que todo es mentira” (192).

La serie que toma como personajes a escritoras suicidas¹¹³ -en su mayoría- se caracteriza por elaborar los poemas en base a dos escenarios: en primer lugar, encontramos el escenario del autor-lector, aquel que nos narra la historia del personaje elegido y a la vez la propia educación sentimental; es decir, la historia que hay detrás de la escena de lectura. En segundo lugar, encontramos el escenario del escritor personaje: su historia, sus motivaciones, sus revoluciones -políticas o lingüísticas-. Todos los poemas se mueven entre estos dos escenarios, yendo y viniendo de una historia a la otra, filiendo al autor-lector con la tradición y filiándonos a su vez a nosotros, los lectores últimos, a una cadena de significaciones y a una historia de la lectura. Estos poemas cobran un pronunciado formato narrativo y se construyen a base de diálogos entre un yo y un tú: diálogos, consejos, sentencias, declaraciones, opiniones que van armando el entramado del poema con un efecto de simultaneidad, de tal manera que parece que el autor los está escribiendo a medida que los estamos leyendo.

Un dato interesante sobre esta serie es que todos los poemas sobre poetas suicidas tienen su nota autopoética en la edición tanto de *Todos nosotros* como en las de *Ecuador*, pero las mismas han sido eliminadas en este *Acuerdo verbal*. Este gesto de supresión creemos que se debe a que en la poesía completa se han incorporado una serie de poemas autopoéticos, en todos los cuales se afirma y se pondera la autonomía del lector, que es quien termina escribiendo el libro. No obstante, sigue resultando extraña la eliminación de estas notas, ya que nos encontramos frente a un

¹¹³ Para ampliar referencias ver (Ruiz 2014, 2017).

autor autopoético que en toda su trayectoria se ha preocupado por dejar a sus lectores todas las pistas, huellas y referencias posibles para que actualicen el sentido final del texto. Será necesario esperar hasta el próximo volumen de Prado para saber si este gesto se corresponde con una nueva flexión en su obra, en la cual se abandonan los principios autopoéticos, o si se trata de un guiño a los lectores más fieles, aquellos que ya han podido leer las notas autopoéticas de estos poemas tanto en su versión original como en sus modificatorias de *Ecuador*.

En estas notas autopoéticas se realiza un recorrido detallado por las biografías de las escritoras, las cuales brindan herramientas a los lectores en la comprensión total de los poemas. Pero antes de adentrarse en la historia particular de cada escritora, en la Nota final de *Ecuador* de 2015 nuestro autor nos brinda una posible explicación sobre el motivo recurrente de esta temática en su obra poética:

...en aquella época [1998] yo leía incesantemente a otras autoras como ellas y tomaba notas y más notas en mis cuadernos destinadas a hacerles el homenaje que se merecen. Tarde o temprano espero conseguirlo, porque con el paso de los años y por razones que desconozco no han dejado de obsesionarme esas historias de asesinos de sí mismos con las que acabaron las vidas de estas seis poetas fabulosas (...) (2015: 188).

A mitad de camino entre la obsesión y el homenaje, los poemas de esta serie construyen un puente entre aquellas mujeres poetas que han creado revoluciones y nosotros los lectores; puente que alberga la esperanza de llevarnos a leer las obras de estas autoras y nos pone en escena como parte de un eslabón de la cadena de lecturas. En esta instancia se despierta la imagen específica de lector de mujeres; aquel que rescata del olvido a ciertas escritoras que, por su condición de mujer, no han tenido en la escena literaria el mismo lugar o no han generado el mismo efecto que sus compañeros hombres. Estos poemas de Benjamín Prado manifiestan otro tipo de compromiso: su posición política frente a un fenómeno social¹¹⁴.

La serie comienza con el poema "Sylvia Plath en Madrid (1932-1963)": el mismo cuenta con una nota autopoética en *Ecuador*, donde se recuperan fragmentos del diario de Sylvia Plath en el que se describen los estados de ánimo de la escritora y se

¹¹⁴ En su artículo sobre el 8M del presente año (publicado el 12-03-2018 en la sección de opinión de *InfoLibre*) "¿Es verdad que eres feminista o no eres demócrata?" Benjamín Prado menciona a grandes rasgos algunas ausencias del mapa literario español; ausencias que no casualmente son femeninas. Este artículo expone la posición política de nuestro autor, aquella que ya era visible en sus versos de 1998 y se adelantaba, de algún modo, a los planteos antipatriarcales puestos de manifiesto hoy en día. (Nota completa en <https://www.infolibre.es/noticias/opinion/columnas/2018/03/13/verdad-que-eres-feminista-no-eres-democrata-80579-1023.html>)

narra la forma del suicidio elegida (“metiendo la cabeza en un horno de gas, en Londres, en el 123 de Fitzroy Road” (2015: 190). Asimismo, se especifican datos y referencias que aparecen en el poema, herramientas que brindan pautas para una mejor comprensión del texto: “Su obra quedó en manos de su madre y su marido, quien quemó dos de sus diarios, por considerarlos «algo que a sus hijos les podría hacer mucho daño leer»” (2015: 190).

Este poema se inicia con el escenario de la escritora narrado en presente:

Siete de Julio de mil novecientos
cincuenta y seis. Ted Hughes y Sylvia Plath aun duermen.
Es una noche calurosa.
El cielo
pone en su piel pequeñas manos azules (2018: 39).

La presentificación de la historia de las escritoras pretende establecer un acercamiento hacia los personajes, tanto del autor-lector que está escribiendo sus historias como de nosotros, los lectores finales que podemos reconocernos en ellas. El poema se anticipa a aquella angustia que terminará llevando a Plath a su muerte

... mira algo que hay en esa oscuridad
perfecta de verano,
algo que pertenece al dolor que la espera,
el invierno dentro de siete años,
la casa
del 123 de Fitzroy Road,
los días
de lluvia (...) (2018: 145).

Pero antes de narrar el episodio trágico, encontramos al autor-lector, aquel que está construyendo este poema.

Pienso en eso mientras escribo otro poema;
mientras digo:
Tu eres Patti Smith mirando una autopista.
Yo soy el primer día de Lorca en Nueva York.
Tu eres Sylvia Plath en una azotea.
Tu eres Robert Lowell soñando con un río.
Pero vuelvo a parar.

Cierro los ojos

y la imagino... (2018: 146).

La escena de composición del poeta se manifiesta entre el pensamiento y la acción; entre aquello que dice y aquello que imagina, entre lo que supone y lo que escribe. Todos los poemas de esta serie trabajarán en base a suposiciones y escenas de composición en las que el poeta duda, propone diversos caminos de abordaje, decide y se cuestiona cuál es la mejor manera de narrar la historia de ese personaje.

Un dato interesante es que en las sucesivas ediciones de este poema se ha borrado una marca autopoética que construía una escena de escritura: en la primera edición de *Ecuador* el texto decía: “me pregunto / si debería empezar / mi poema: / Yo soy Ted Hughes, quemando / los diarios de Sylvia Plath” (2002: 41); en la versión de 2018 estos versos se suprimen, pero el poema también culmina con el pensamiento del poeta llevado a la escritura:

Vuelvo a pensar en ti y en mí:
pregunto
qué parte de nosotros se parece a esta historia:
me imagino siendo Ted Hughes, quemando
los diarios de Sylvia Plath.
Después
espero hasta que todo vuelva a ocupar su sitio,
se rehaga,
se cierre
muy despacio,
como el agua de un río detrás de un nadador (2018: 147).

La pregunta sobre esta historia y el parecido con la propia -la “nuestra”- es una invitación a la reflexión, a la interpretación y a la empatía no sólo con el personaje literario que se describe en el poema (en este caso Plath) sino con la historia de la literatura: cuántas historias similares se parecen a ésta, cuánto de esta historia se parece a nuestra vida. Del pensamiento y la imaginación el poeta-lector pasa a un estado de decantación, de espera, donde las palabras buscan la mejor forma de contar esta historia: para ello, vuelve en su ayuda la metáfora acuática, aquella que le permite ilustrar la forma de cerrar un texto, de la misma manera en que el agua se cierra detrás del paso de un hombre. Del pensamiento a la decantación y finalmente a la escritura: escena que se repetirá en casi todos los poemas de esta serie:

Y luego pienso:

-Este poema es Sylvia Plath de la misma forma
que a un árbol que se mueve lo llamamos *el viento*.
Pero escribo:
Yo soy tu y yo perdidos por las calles de Londres.
Tu eres Virginia Woolf. Yo, su casa vacía (2018: 147).

“Lo que me dijo en sueños Alejandra Pizarnik” es un poema que no se encontraba presente en la edición original de *Todos nosotros* ni en las primeras ediciones de *Ecuador*, sino que se incorpora en la cuarta (2015). El poema está construido -como lo indica el paratexto- en base al relato de un sueño, en el cual el autor-lector recopila aquellos aforismos que la figura de Alejandra en su estado onírico le dijo:

-¿Por qué pago tan caro aquello que no tuve?
-¿Cómo dejar atrás lo que llevamos dentro? (...)
-No puede seguir siendo verdad lo que no cambia (...)
Busco lo que está al borde de no ser comprendido (2018: 151).

Esos aforismos siguen siendo suposiciones del poeta, construcciones de un lector ferviente que busca recrear la voz y el estilo de aquello que diría Alejandra Pizarnik. La escena onírica presenta un cronotopo confuso, como toda narración que pretende dar cuenta de un sueño, “Estábamos tal vez en Buenos Aires. / El río ya sabía que se iba a matar” (2018: 152) a la vez que tematiza éste y el otro lado, espacios que pueden ser interpretados como parte del sueño y de la vigilia o parte de la literatura o del mundo real: “-Fui invisible al revés: sólo para mí misma, / me pareció escuchar, ya de este lado. / Cuando leí sus libros, / ninguno de estos versos se encontraba allí” (2018: 152).

En este caso puntual, la nota autopoética no explica referencias incorporadas en el poema, pero sí brinda un pantallazo biográfico de la escritora, lo que permite entender su estado psíquico en conjunción con su genialidad literaria:

Una de mis poetas favoritas, capaz de hacerme perder el equilibrio cada vez que la leo. Vivió sólo 36 años, pero cuando se mató con una sobredosis de seconal, el 25 de septiembre de 1972, ya había dejado una de las obras esenciales de su tiempo: sus poemas y sus diarios son estremecedores por su manera de juntar lo bello y lo terrible, como decía Rainer Maria Rilke, de forma inigualable (...). En el fondo, era una romántica disconforme con las normas y los comportamientos que nos gobiernan (2015: 195-196).

A partir de la incorporación de este y otros dos poemas de la serie (los dedicados a Alfonsina Storni y a Antonia Pozzi) podemos nuevamente encontrar el posicionamiento del autor; aquel poeta corrector que sigue dándole vueltas a sus versos incluso veinte años después, que ha logrado “por fin llevar a buen puerto tres poemas que en su día quedaron fuera de *Todos nosotros*”, poemas que “una y otra vez se habían resistido a ser acabados y ahora ya ocupan su lugar junto a los otros sobre escritoras suicidas que formaban parte de aquella obra” (2015: 187-188). Ante esta incorporación tardía, nos dice:

[Sobre *Todos nosotros*] En ese entonces había cosas que le faltaban, personajes que me hubiera gustado que estuvieran ahí. Por ejemplo, ¿cómo no voy a escribir un poema sobre Pizarnik, que es una de mis poetas sagradas, de altar? Tenía que hacerlo. ¿Por qué no lo hice en su momento? Porque lo intenté y no me salió. Cuando un poeta te gusta mucho es difícil (...) A veces esa es la razón, que no estás satisfecho (Prado 2017: 10).

Vuelve otra vez la imagen del poeta corrector, aquel que no cancela la posibilidad de darle a cada libro nuevas significaciones, a cada poema un nuevo verso, a cada volumen un nuevo personaje. En este sentido, se marca una diferencia entre aquellos poemas originales y los recientemente incorporados, ya que estos últimos no están atravesados por un diálogo entre el yo-tú. Desde esta perspectiva se podría considerar -como veremos más adelante con el poemario *Iceberg*- que la eliminación de los diálogos erradican la posibilidad de construir poesía entre “todos nosotros”: aquí es donde se patentiza la nueva pose del autor y donde puede leerse la diferencia de perspectivas que existen entre los poemas de 1998 y los incorporados en 2015.

“Yo y Anna Ajmátova (1890-1966)”. Este poema, al igual que el de Sylvia Plath, se construye en dos planos, con dos escenarios distintos: el de la actualidad de Prado y el de la de la actualidad de Anna. Sigue operando la presentificación como una marca de acercamiento hacia la figura de la escritora, acercamiento que pretende borrar su lejanía no sólo temporal (con su vida transcurrida a principios del siglo XX) sino también espacial (Rusia).

El cronotopo inicial de este poema se instala en el escenario del autor-lector, y el mismo comienza con una escena de lectura:

Este poema empieza una mañana
de octubre.

Aun hace sol. (...)

Tengo en la mano

un libro de Anna Ajmátova que dice: -En el futuro
arderán lentamente las cosas que han pasado (2018: 155).

Esta escena de lectura lleva a una escena de escritura, mediada por el pensamiento que se hace acción:

Después

pienso:

“Yo soy mi última bala”.

Pero no sé por qué.

Después escribo:

-Confía en lo que creas que es verdad (2018: 155).

Aquello que el poeta escribe vuelve a poner en juego a la noción de compromiso, ya que se instala la verdad como búsqueda ineludible de todo escritor. Esa verdad que el escritor persigue puede ser considerada también como una suerte de instinto, de intuición, de destello: en este sentido, se la puede interpretar como parte de la confianza que el escritor debe tener en sí mismo a la hora de enunciar aquello que cree relevante.

Seguidamente se instala el escenario de la escritora, siempre en presente:

Anna Ajmátova está en los años 30.

Por las mañanas sube a un autobús -tal vez

el autobús es rojo- y luego anda

despacio sobre el hielo,

hasta una cárcel

de Leningrado, en donde está su hijo... (2018: 155).

En la nota autopoética de *Ecuador* el autor nos narra brevemente la biografía de esta escritora, los motivos por los que su hijo se encuentra en la cárcel:

Después de haber encabezado la modernidad literaria rusa y haber vivido una historia llena de éxitos y lujo, fue denunciada por Maiakovski como autora de un arte no revolucionario y cayó en desgracia ante las autoridades bolcheviques. Su primer marido, el poeta Nikolai Gumiliov, fue fusilado en 1921, tras ser acusado injustamente de participar en una conspiración. Su hijo Lev fue arrestado en 1938 y condenado al año siguiente (...). La escritora iba todos los días a la cárcel de Leningrado y se ponía en una larga fila formada por otras trescientas madres de reclusos (2015: 190-191).

Luego de la presentación de los dos escenarios, el de la escritora y el del autor-lector, comienzan a fundirse los espacios mediados por escenas de lectura y de escritura

Yo pienso en mi poema,
pienso en algo que explique
tu corazón que mueve muy despacio los árboles,
la noche que me espera al fondo de los ríos (2018: 156).

La construcción del poema sigue estando atravesada por el pensamiento puesto en palabras del autor y por aquello que finalmente decide escribir: en estos juegos metatextuales se activan múltiples referencias discursivas que nos pretenden acercar tanto al personaje como al autor.

A través de una suposición (una de las tantas que aparecerán en esta serie de poemas) Prado crea la escena de escritura inaugural de Anna: esa misma escena es la que permitirá la comunión entre ellos y a su vez permitirá la del autor-lector con nosotros, lectores últimos.

Tuvo que ser así:
 Hunde las manos
en su miedo
 y encuentra una palabra.
Luego, da el primer paso que la lleva
hasta donde yo estoy: este jardín
y la tarde que viene
y las hojas caídas
en donde el viento arrastra su ángel despedazado (2018: 156).

“Tú que sabrás de Marina Tsvietáieva (1892-1941)” es otro de los poemas de la serie de escritoras suicidas¹¹⁵, y como tal el mismo presenta dos escenarios paralelos cargados de escenas de lectura y de escritura. De hecho, este poema comienza con una escena de lectura en el escenario de Tsvietáieva que el autor le atribuye a la poeta: “La guerra entra en Moscú mientras leía a Lorca” (2018: 165).

Este texto se construye a base de posibilidades y elucubraciones que Prado elabora para desentrañar la historia de la poeta rusa: “O tal vez sólo escucha la tormenta”; “o

¹¹⁵ Hemos realizado con anterioridad un análisis sobre los diferentes abordajes de Prado sobre la vida de esta poeta: el mismo comienza en su poesía -a través de este poema- pero se extiende hacia el ensayo biográfico (en *Los nombres de Antígona* se le dedica un capítulo completo a esta escritora), hacia ejemplos sobre el hacer literario (en *Siete maneras de decir manzana*) y hacia el periodismo, en algunas notas de opinión (Ruiz 2017).

imagina un poema”; “Tal vez piensa en París”; “Y luego / piensa algo así: */-Hay mañanas / del color de Neruda, / hay formas de llover parecidas a Holderlin*” (2018: 165). Se suspende esa escena para pasar al escenario del poeta-lector, donde presenciamos un diálogo entre el yo y el tú: este tú es quien aconseja qué se debe escribir en el poema sobre Tsvietáieva.

Tú estás sentada en un sillón.

Me dejas

terminar; después dices:

-No lo has entendido.

Para ella sólo existe Mur (...)

No hay sueños.

Ni poemas (...)

Si piensas

contar la historia, olvídate de Lorca

y de la torre Eiffel.

Piensa en su miedo,

habla de su dolor,

porque esa es su historia (2018: 166-167).

Ante este consejo el yo afirma “Quizá tengas razón -pienso. Y apago / la luz. / Cierro los ojos. / Pero aún puedo verlos” (2018: 167). En ese cerrar los ojos se juega el pensamiento que se convierte en visualización: su poema se va escribiendo a través de las imágenes que emanan en su proceso de composición.

Las crudas imágenes de guerra y las referencias tanto al contexto histórico como al entorno más cercano de la escritora se actualizan en la nota autopoética de *Ecuador*, en la cual se nos acercan datos concretos sobre la biografía de la autora y se narra la muerte por ahorcamiento “tras escribirle una carta a su hijo en la que dice: «¡Mi pequeño Mur! Perdóname, después todo habría sido peor. Estoy gravemente enferma, ya no soy más yo. Te amo locamente. Comprende que no puedo seguir viviendo»” (2015: 191-192). La aparición de la voz de la escritora brinda un acercamiento a su propio punto de vista a la vez que pretende explicar la acción suicida, aquella que en el poema se narra de la siguiente forma:

Diez días después lo hace.

En la radio, los soldados

atraviesan el Dnieper.

Es la última
noche de mil novecientos
cuarenta y uno.

Pero puedo verlo:
llueve sobre Moscú,
llueve despacio encima de su casa vacía (...)
y ella
busca
la
soga.

Y el hierro de los tanques tiñe de rojo el río (2018: 168).

La mirada del autor construye realidades en su poema: a través de sus ojos llueve en Moscú, y de esta manera la escena se configura como una escena acuática, donde el río es teñido de rojo no sólo por el hierro de los tanques sino como metáfora de la sangre que se escapa, de la vida que abandona a Marina Tsvietáieva.

En el poema “Nadie pondrá la mano en el fuego por ti (Antonia Pozzi, 1912-1938)” nuestro autor hace hablar a la poesía, a la escritura de la poeta y no a la poeta en sí. Este recurso novedoso se debe a la pose adoptada en 2018 del autor-corrector, aquel que incluye este poema en la edición de *Ecuador* de 2015 luego de darle vueltas y corregirlo a lo largo de veinte años. “-Yo no pude salvarla -dice su poesía-. / Puse un mundo a sus pies y cavó en él su tumba” (2018: 171). Esta conversación que se tiene directamente con la poesía de la autora tiene su explicación autopoética en la Nota final de *Ecuador*, en la cual se nos cuenta

Se mató el 3 de diciembre de 1938, a los veintiséis años. En uno de sus hermosos escritos, dice: “Poesía, poesía, tú que alimentas / mi hondo remordimiento, / ayúdame a encontrar / mi alta patria abandonada. / Poesía que te das solamente / a quien con llanto en los ojos / se busca, / hazme otra vez digna de ti, / oh, poesía, que aún me miras” (2015: 196-197).

En respuesta a esta invocación, el poema hace hablar a la poesía de Antonia Pozzi y construye una escena de escritura que fluye hacia la lectura:

-Quién sabe dónde, alguien va a llorar por mí,
escribe Antonia Pozzi,
y estos versos
han venido a darle la razón.

Sus palabras,
las que se han abierto paso hacia nosotros
contra viento y marea,
a través del olvido,
brillan como un puñal,
quemán igual que el hielo (2018: 172).

“Marga Gil en la isla”. A este poema le falta el dato cronológico (1910-1932) que suele acompañar a los textos sobre escritoras suicidas¹¹⁶: en este caso su ausencia quizás se deba a que no nos referimos a una escritora sino a una escultora. La inclusión de esta personalidad dentro de la serie tiene que ver no sólo con el suicidio de la joven artista, sino que la misma había sido amante de Juan Ramón Jiménez: desde esta relación amorosa, Marga Gil pasa a formar parte de la escena literaria aún sin escribir una sola línea.

Este poema en *Ecuador* tiene una nota autopoética autobiográfica, la cual es digna de rescatar porque la misma explica los distintos caminos que llevaron al autor a escribir este poema; caminos que se remontan tanto a su infancia como a los años de amistad con Alberti y a su actualidad:

Durante años, los niños de mi calle entrábamos cada noche en una casa abandonada de la pequeña ciudad de Las Rozas (...) cruzábamos el jardín armados con linternas y entrábamos en el edificio; mirábamos en el desván, los sótanos, y subíamos, poco a poco, las escaleras estrechas que llevaban a la torre donde, según se contaba, se había matado una chica en los años treinta: decían que aún podían verse restos de sangre por los muros. La puerta de ese cuarto estaba cerrada y jamás nos atrevimos a abrirla. Bastantes años después, Rafael Alberti me habló muchas veces de una joven que se había suicidado por amor a Juan Ramón Jiménez. Alberti lo contaba con gran misterio y nunca mencionó -sospecho que nunca lo supo- la casa de Las Rozas. Yo tampoco relacioné las dos historias hasta que la periodista Blanca Berasátegui publicó en 1997, en el diario *ABC*, la historia hasta entonces oculta de la escultora Marga Gil Roësner, su enamoramiento fatídico del autor de *Animal de fondo* (...) Me impresionó mucho la forma en que esa casa fantasmal (...) reaparecía una y otra vez, por caminos tan aparentemente distintos, en mi vida (2015: 192).

Este poema se elabora como los anteriores de la serie, desde dos escenarios diferentes, presentificados: el del narrador y el del personaje. En esta ocasión no hay diálogo entre yo-tú que construya el poema, como en el de Marina Tsvietáieva: en este

¹¹⁶ Decimos “suele acompañar” porque el poema sobre Alejandra Pizarnik tampoco tiene este dato.

caso hay una breve intervención del tú, pero que no construye el poema, sino que éste es una pura narración del autor:

Empiezo
a contarte esta historia,
la manera en que aún sigue dentro de mí
y tú dices:
*-Como alguien que anda junto a un río y tiene
sobre su piel la sombra de los árboles (2018: 181).*

Como en el poema “Cada mañana”, esta también es una historia enquistada que permanece dentro de nuestro poeta (como afirma en la nota autopoética); en el poema esta repetición se describe de la siguiente forma

Mucho tiempo después
yo entro cada mañana en esa casa,
bajo al desván,
me muevo por los cuartos vacíos,
subo a la torre que veré más tarde
desde un hotel de Nueva York, un día
de lluvia en Buenos Aires, un verano
en el puerto de Barcelona (...).

Tú y yo lo comprendemos (...)
*-No se puede salir de una casa vacía.
Todo lo que ha ocurrido alguna vez
ocurre para siempre (2018: 183).*

Este final también vuelve sobre “Cada mañana”, poema en el cual se afirma que todo lo escrito pertenece al futuro. Hay una cuestión cíclica que se repite en las historias que se enraizan, que se constituyen como mitos personales, y ésta de Marga Gil se sigue reproduciendo para el autor-lector, como también lo hacen las historias de Woolf, Pavese, Pessoa y otras.

En el poema “Mirando fotos de Anne Sexton (1928-1974)” nuevamente encontramos dos escenarios, el del personaje (Sexton) y el del autor-lector, esta vez atravesados por la acción de mirar fotografías: desde el paratexto, este poema se presenta como visual y en él se dibujan dos escenas, de dos fotos diferentes. La primera está ubicada cronológicamente en Virginia “Carolina del norte, y que es el año / 48, un día / de su

luna de miel". Vuelve la metáfora acuática y las analogías con la poesía:

Tiene los ojos
casi cerrados, mientras oye el ruido
de las olas, el viento que deshace
y vuelve a hacer las dunas,
el agua que se mueve con lentitud,
que traza
líneas,
curvas,
esferas.
El agua que se mueve lo mismo que la mano
de alguien que escribe la palabra *océano* (2018: 185).

La segunda imagen está situada en otro cronotopo: "-ahora ya estamos en mil novecientos / setenta y cuatro..." (2018: 185), espacio-tiempo donde, a los pocos días de ser tomada esa fotografía, sucederá la muerte. Ese suicidio está narrado a un ritmo acelerado, con detalles propios de una escena del crimen:

Pocos
días
después
Anne Sexton va a matarse
en esa misma casa;
va a dejar
sus anillos
sobre una mesa, en la cocina,
y luego
entrará en el garaje
con un vaso
de vodka
en la mano,
pondrá en marcha el motor
del coche -un Cougar rojo-, encenderá la radio (...)
y esperará la muerte (2018: 186).

En la nota autopoética de *Ecuador* se explican los motivos de la depresión de Sexton, una mujer "inteligente, bellísima, admirada por su talento en cuanto lo puso sobre la mesa -fue galardonada, incluso, con el premio Pulitzer" que de repente

Un día, sin embargo, por causas inexplicables, decidió dejar los estudios para casarse y tener hijos, a pesar de que no creía en el matrimonio ni en la familia, no le gustaban los niños y odiaba las normas sociales, el sistema de vida burgués y el lugar en el que se colocaba en él a las mujeres. La depresión no tardó en golpearla (2015: 193).

En esta misma nota se establece el vínculo entre esta poeta y Sylvia Plath, quienes se habían conocido en una clase de poesía dictada por Robert Lowell y a quien acusaba de haberle robado su muerte: “«¡Ladrona! / ¿Cómo te has arrojado a ese pozo sin mí, / te has metido sola / en la muerte a la que deseé tanto y tanto tiempo?»” (2015: 193).

El poema culmina con una escena de lectura interrumpida, dada por terminada:

Cierro el libro.

Me miras.

Sé lo que estás pensando:

-La vida es muy difícil.

Una mujer es un reloj de arena (2018: 186).

En la versión original de *Todos nosotros* como en las ediciones anteriores de *Ecuador* (2002, 2004 y 2009) este poema clausuraba la serie sobre poetas suicidas, pero sin anunciarlo, ya que en su orden éste figuraba último. Aunque debido al reacomodamiento, producto de las correcciones, éste ya no es el último poema de la serie, puede seguir leyéndose como poema de clausura, puesto que la escena final de la lectura cerrada y la definición de la mujer como un reloj de arena condensa y resignifica todo lo narrado sobre estas poetas que se han abierto paso a contramano de su propia vida, con la urgencia de la desesperación, con la genialidad de sus palabras.

El poema “Nunca he bebido en otro vaso que el del veneno (Alfonsina Storni 1892-1938)” narra la historia de la poeta argentina, sus encuentros con Horacio Quiroga -otro suicida-, sus luchas feministas “En un país de hombres brillantes como espadas, / quiso romper las normas, / saltar muros, / ir hasta donde sólo hay caminos de vuelta / y precipicios por los que caer” (2018: 187), el valor de sus versos “Sus poemas bañaron en oro su apellido / al tiempo que le echaban nieve en el corazón” (2018: 188). Se juega con las suposiciones, pero no se construyen escenas de lectura o de escrituras como en los poemas anteriores, debido al nuevo posicionamiento que enunciábamos con anterioridad. Si se manifiesta la permanencia de sus poemas en el tiempo, en sus lectores que se han convertido en escritores, a través del siguiente final

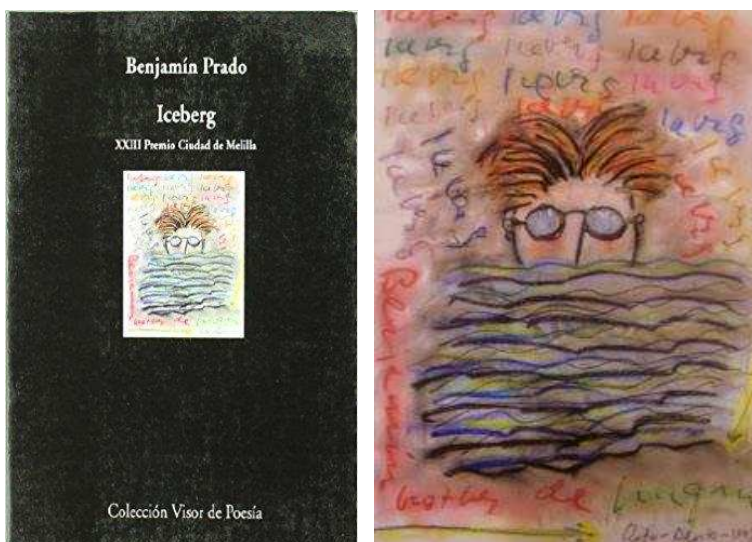
Hoy están de mi parte, pobre Alfonsina Storni,
su destello en la sombra,
su flor entre las ruinas,
las palabras que a ella no lograron pararla
y nos dan a nosotros las ganas de seguir (2018: 188-189).

Iceberg (2002) es el primer poemario que Benjamín Prado publica fuera de *Ecuador*, su poesía reunida hasta el año 2001. Desde su primera edición hasta su incorporación en *Acuerdo verbal* también han sucedido algunos cambios, modificaciones, sustracciones e incorporaciones, pero todos estos procedimientos han sido menos drásticos que los sufridos en las ediciones originales de sus cuatro primeros poemarios. En *Iceberg* la sustracción mayor es la dedicatoria “Para Teresa Rosenvinge, igual que siempre pero también como nunca” y el poema completo “Mi amor”, como así también la eliminación del nombre femenino en el poema “Clarooscuro”. Fuera de esos cambios, el poemario a grandes rasgos mantiene su esencia: la imagen de poeta corrector deja de ser la más potente, como asimismo la de aprendiz, suplantada por la del autor que va en camino a su consagración.

En este camino encontramos varios poemas autopoéticos cargados de consejos para jóvenes escritores: ante este dato se invierte la imagen del aprendiz, puesto que el autor ya aprendió y puede aconsejar a la generación que viene detrás de sí. Esta suerte de autoridad que logra se debe a que este poemario viene detrás de *Ecuador*, su primer acercamiento a una “obra completa”, a un *opus*, a la reunión de todos sus libros de poesía publicados hasta la fecha. Luego de ésta, nuestro autor se consolida en la escena literaria y su escritura, si bien mantendrá los tópicos que la definen y marcan su singularidad, virará hacia otras temáticas y otras estructuras. Por ejemplo: en *Iceberg* se abandona la escritura dialógica, aquella que construía los poemas desde la conversación del yo con un tú, estructura que logra su mayor visibilidad en *Todos nosotros*. En este poemario se abandona el diálogo para incursionar en la manifestación de una sola voz que se erige como creadora del discurso. También comienzan a aparecer con más frecuencia poemas escritos bajo una estructura particular, iniciada en los poemarios anteriores, que alcanza en *Iceberg* su culminación: poemas del estilo de “Doble o nada” de *Todos nosotros* se repetirán en este volumen, construyendo una marca de estilo propia.

Asimismo, otro de los cambios es el abandono de marcas autobiográficas -con la única excepción del poema “De qué me sirve ahora” y aquellos suprimidos ya mencionados- y el tratamiento de ciertas referencias al mundo del rock: el poema “Mi vida se llama Bob Dylan” y “Bandera blanca” son nuevas formas de acercarse al mundo de la

canción. Además, el arte de tapa de *Iceberg* en su edición original es un dibujo acuarelado de Joaquín Sabina, imagen visual que lo posiciona de una determinada manera en la escena no sólo literaria sino también musical.



El poema “Hay 16 razones” es un texto autopoético que opera como declaración de principios, a la vez que es un ejemplo claro de aquella estructura repetida que mencionábamos con anterioridad. Dicha estructura está compuesta por una tirada de versos afirmativos y una aseveración corta: “Eso, para empezar”, “Ésa es la causa” y “Esas son las razones”.

Los días que se acaban pero son infinitos.
Los deseos que encubre la fuente sin monedas.
La mujer que es el bosque en donde está perdida
y el niño que se quiebra al pisar una rama.

Eso, para empezar (2018: 201).

En este poema se tematizan los motivos que llevan al poeta a escribir. A través de una serie de imágenes poéticas sólidamente construidas encontramos la preocupación por el tiempo (“Los días que se acaban pero son infinitos”), el amor (“Los deseos que encubre la fuente sin monedas”), la identidad (“La mujer que es el bosque en donde está perdida”) y el lenguaje (“y el niño que se quiebra al pisar una rama” es un verso construido a base de un hiperbatón, recurso poético proveniente del movimiento barroco). En estos cuatro versos puede resumirse el interés temático del autor, interés que nos recuerda sus principios éticos descritos en *Siete maneras de decir manzana*,

volumen en el cual afirmaba que los temas que un autor debe abordar son aquellos comunes a todas las personas, aquellos simples pero profundos que compartimos entre todos.

Luego, en los versos que siguen, reaparecerán los tópicos que hacen singular su escritura, que colaboran en la construcción de un lenguaje propio:

La oscuridad que arde en la palabra *noche*.
El jardín que va a ser parte de la maleza.
El león que está hecho de los versos de Neruda
y el agua rota junto a la botella caída.

Ésas son las razones (2018: 201).

La oscuridad, el jardín, el león, Neruda, el agua: imágenes poéticas que se reiteran en todos los poemarios de Prado vuelven a aparecer en esta declaración de principios; guiño no casual, puesto que en estas figuras se delinea el estilo, la voz propia.

Las dieciséis razones que componen este poema son los motivos por los cuales el poeta afirma

Escribiré un poema
que sea todo eso;
un poema que cave en ustedes,
los cribe,
les inunde,
les roa,
les arranque destellos,
los devore
poco a poco, lo mismo que una plaga.

Escribiré un poema que hable de todo eso.
Escribiré un poema que sea todo eso (2018: 202).

Todas las imágenes que se describen en el poema no son sólo tópicos de su escritura, sino que son indicios de la poesía que advendrá, de aquello que no ha sucedido y que espera acontecer, de aquellas cosas que sólo pueden ser dichas o definidas a través de un poema: “El color blanco que huye de la paloma al cielo. / La belleza inhumana de las cosas normales. / El lobo transparente que se mira en un río / y la sangre invisible del hombre sin heridas” (2018: 201).

En el final del poema la apelación directa a los lectores manifiesta la intencionalidad del autor de generar cosas con su literatura, de escribir un poema “que cave en ustedes”, que nos movilice, que nos cambie, que no olvidemos.

“Acertijo” es un poema construido a base de interrogaciones, en el cual el autor juega con las competencias lectoras instalando referencias poéticas y preguntando por la identidad de los poetas de ciertos versos:

¿Qué poeta
comparó al humo con el Laocoonte?
¿Qué poeta escribió:
basta que alguien me piense, para ser un recuerdo?
¿Quién afirma que la última gota es siempre una lágrima? (2018: 205).

En cada una de estas preguntas se esconde un escritor; la activación de las referencias por parte del lector tendrá su recompensa en la filiación con Benjamín Prado, quien lo considerará parte de su familia si demuestra el conocimiento requerido: “Aquel que me responda; / aquel que sepa / quién me robó cada uno de esos versos: / aquel será mi hermano” (206). Es interesante destacar el “robo” de versos que los poetas previos han realizado según nuestro autor, porque esta idea nos recuerda al poema “Las calles de Copenhague” de *El corazón azul del alumbrado*, en el cual se afirmaba que “los escritores / de otro tiempo nos plagian nuestros libros de ahora” (2018: 51).

En este poema vuelve a aparecer la imagen del poeta lector, aquel que recupera escritores no tan conocidos y plantea un juego para que los lectores salgamos a leerlos y a descubrirlos. En esta instancia aparece una imagen que es muy propia de los textos narrativos pradeanos pero que en poesía no es común detectar y es la imagen de autor lúdico, aquel al que le interesa plantear dispositivos de lectura entretenidos, establecer conexiones intertextuales dentro de su obra y por fuera de ella, elaborar estructuras metaficcionales, entre otros procedimientos¹¹⁷.

“Así murió Osip Mandelstam (1891-1938)” es otro de los poemas dedicados a un poeta, y está construido de la misma forma, con las mismas estructuras y los mismos recursos que los de la serie sobre escritoras suicidas. De hecho, la muerte está tematizada desde el paratexto, en el cual se nos indica expresamente que vamos a leer un poema de agonía y de finalización de una vida.

En este poema se juega otra vez con las posibilidades:

¹¹⁷ Ver Ruiz (2013, 2014).

¿Cerró los ojos y pensó en Nadiezhda?
¿En Ajmátova?
¿En Pasternak?
¿En Marina Tsvietáieva?” (...)

O tampoco fue así.
Nunca podréis saber qué pensó Mandelstam.
Si pensó, simplemente: - *Tengo frío*.
Si pensó: - *El viento silva y el ojo es una vela:
por los bosques el corazón,
galopan
los caballos profundos de la muerte* (2018: 209-210).

Dentro de estas opciones posibles se intenta recuperar la voz del poeta, aquello que nuestro autor puede reconstruir gracias a la lectura reiterada de la obra de Mandelstam. Esta recuperación y reelaboración se realiza intentando imitar el estilo del poeta, pero desde tópicos propios: “Después / cerró los ojos / y el agua de la vida se congeló en sus manos” (209). De esta forma, la construcción de la voz poética del escritor recuperado se elabora en la mixtura entre aquello que se asemeja a su estilo y al estilo de nuestro propio autor: la metáfora acuática da cuenta de ello. El poema “Ecuador” puede leerse como autopoético, tanto por el paratexto que se actualiza (el mismo nombre de la compilación de su poesía completa hasta el 2001) como también por las referencias sutiles -las cuales pueden pasar desapercibidas- al proceso de escritura personal.

Igual que ayer, hoy busco -lo dijo Juan Ramón-
una verdad aún sin realidad,
busco en la tinta verde de todo lo que escribo
un planeta sin nombre o una jungla perdida (2018: 211).

En estos versos puede leerse no sólo la filiación -basada en la lectura- con el poeta Juan Ramón Jiménez, sino que también asoma un dato autobiográfico: la tinta verde. En la anteriormente citada entrevista del año 2017 a Benjamín Prado, el autor nos comentaba de su afición por escribir poemas a mano y con bolígrafo verde¹¹⁸, una de las tantas pequeñas obsesiones y supersticiones que tiene. Además, en los versos recuperados también podemos leer la búsqueda permanente de la originalidad en su

¹¹⁸ Prado, Benjamín (2017). “Soy un desertor de todos los ejércitos”. Entrevista a cargo de Ruiz, Julia. *Revista Lindes*, edición online http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf

escritura; ese planeta sin nombre o esa jungla perdida que pretenden ser sus poemas. Vuelven también a manifestarse sus tópicos: la oscuridad y la noche como partes elementales del proceso creativo

Y hace falta la noche.

Yo me siento en las sombras,
prendo un fósforo,
tallo mis esmeraldas,
construyo mis panales.

Todo es igual y todo es diferente (2018: 211).

La imagen poética de tallar esmeraldas y de construir panales expone el trabajo con el lenguaje, la dedicación y la entrega que nuestro autor tiene con su literatura: características de un escritor comprometido con el lenguaje.

También vuelve la metáfora acuática, aquella que en tantas otras ocasiones ha servido para definir la poesía, el trabajo con el lenguaje, el hacer escriturario: “La vida, / que fue un río, / es ahora un océano, / el pasado es arena y el agua es el futuro” (2018: 211). En este poema se nos cuenta en clave metafórica el proceso personal de escritura. “Es hora de empezar / y yo busco las sombras. / Hace falta la noche para ver las estrellas” (2018: 212).

“Una noche con Igeborg Bachmann” representa una escena de lectura, en la que dos autores dialogan; uno de este lado y uno del otro lado del libro. Este poema se presenta como otro juego literario, igual que “Acertijo”: los lectores tenemos que adivinar quién dijo qué verso, quién compuso qué estrofa. Nuevamente se juega la reconstrucción de la voz del poeta personaje desde los tópicos y el estilo de nuestro autor:

Quién dijo qué esa noche.

Quién pensó,
De repente:

*-Todo cabe en la mano
de quien todo ha perdido:
una estrella de mar es una isla,
una flor de edelweiss es toda la montaña.*

Quién desembocó en quién (2018: 213).

Estos versos se exponen como acertijo para los lectores, quienes deben inferir a quién pertenece cada cita: esta operación pretende direccionar hacia a la lectura de la obra de Bachmann, para ubicar estos versos o, al menos, reconocer su estilo. Como lectores de Prado podemos inferir que es él quien habla en la segunda tirada de versos, puesto que tematiza uno de sus tópicos, que es la verdad: “Quién podría decir: / -Lo que es verdad / no echa arena en los ojos” (2018: 213). Vuelve a mencionar la verdad unos versos más adelante cuando pregunta “Cuál de nosotros dijo: / -Lo que es verdad agrieta las paredes” (2018: 214). Asimismo, también lo reconocemos en la mención a otros tópicos propios: “Quién cayó sobre quién / igual que sombra encima de la sombra, / igual que nieve encima de la nieve” (2018: 214).

La escena de lectura que se anticipa a la clausura del poema es similar a varias anteriormente recuperadas:

Cerré el libro.
Mi sueño junto a ti
se detuvo
como el alga se apaga al sacarla del mar.

Quién dijo qué esa noche (2018: 214).

El acto de cerrar el libro es un gesto recurrente en muchos poemas, gesto que no sólo clausura la lectura sino que lleva hacia la reflexión, y de allí a la escritura.

La pregunta implícita del final plantea la comunión entre autor-lector, comunión que tiene como instancia fundamental la creación de la experiencia análoga:

Quién vislumbró en las líneas de sus manos,
apenas un segundo,
como si fuera algo que emergiese un instante
desde el fondo de un río;
quién vislumbró en su mano la historia de otra vida (2018: 214).

“Una noche con Ángel González” sigue la estela del poema anterior: se constituye como un homenaje en el cual relata todo aquello que aprendió al lado de su amigo, otro de sus referentes, otro de sus mitos autobiográficos. En esta instancia -como decíamos- el aprendiz ya aprendió: la reiteración del sintagma “Me enseñó” da cuenta de un saber ya internalizado y puesto en práctica:

Me enseñó que la suma de las huellas
no equivale a la nieve;
que en el ojo cerrado comienza lo invisible
como la sed se inicia en el vaso vacío.
Eso es lo que decía Ángel González:
busca la claridad
y comprende lo oscuro (2018: 219).

En estos versos como en los siguientes casi todas las metáforas son acuáticas: al estar refiriéndose al aprendizaje literario que ha realizado al lado de Ángel González la selección de imágenes líquidas no es casual, sino que vuelve a manifestar el trabajo con el lenguaje como una empresa ardua, compleja, escurridiza.

Me enseñó que un poema es un acuario
con peces de verdad y agua inventada;
que el hielo se deshace
lo mismo que se vuela una paloma;
que el muro en construcción ya contiene sus ruinas (2018: 219).

En esta definición y en las imágenes acuáticas se juega un principio autopoético, una búsqueda ética y estética, una coherencia sostenida, un compromiso con la propia escritura:

Yo cambié para oírle,
como cambian los ojos de quien mira las dunas.
- La vida es como un río: el agua dulce
siempre acaba en el mar,
se vuelve amarga
y si la bebes, te hace enloquecer.

Eso es lo que aprendí de Ángel González (2018: 219).

Eso que aprende de su amigo y maestro es que la vida es como la escritura: inabarcable, inasible en su totalidad, dura, compleja y confusa.

“Respuesta a un poeta” es un poema íntegramente autopoético: el mismo se construye -como lo afirma el paratexto- a modo de respuesta frente a la pregunta sobre cómo escribir. Está compuesto a partir de una sucesión de consejos, los cuales vuelven sobre los principios planteados y desarrollados en *Siete maneras de decir manzana* y sobre una serie de poemas autopoéticos ya analizados.

“Vacía las palabras, / haz que callen, / límpialas de ellas mismas para contar tu historia” (2018:221). Este verso nos recuerda a la sentencia machadiana “habla sin silenciar el nombre de las cosas” (recuperada en el poema “Defensa de la poesía” de *Asuntos personales*), búsqueda que pretende despojar a las palabras de su sentido “normal” y cotidiano para construir uno propio y personal.

“Cuida que lo que dices no sea como el vaho / del que empaña un cristal / para escribir su nombre sobre un mundo vacío” (2018: 221): este verso vuelve sobre la figura del lector, instancia fundamental de toda literatura. Podríamos vincular esta sentencia con el verso “quien sólo piensa en él, no piensa en nada” del poema “Una ventana tiene más vidas que un espejo” y a “Nunca escribas para que te conozcan, / sino para que sepan quién son” de “Plano”. Todos estos versos buscan expresar la misma idea: la literatura que no toma en cuenta al lector y que sólo se escribe para mirarse a sí misma en un espejo, no le interesa a nuestro autor.

“Procura que el silencio se lea en tus poemas, / pero jamás olvides / saber de qué lado está la llave, / qué está del lado de la cerradura” (2018: 221): este consejo remite a “los dos silencios” planteados en *Siete maneras de decir manzana*. De esta forma vemos una coherencia ética y estética entre su libro autopoético y su poesía.

Cava el pozo de lo que nadie ha dicho
y persigue el rumor de las cosas sin nombre.
Pero recuerda siempre esta verdad:
las tormentas de arena
sólo son el desierto que avanza hacia el desierto (2018: 221).

Estos versos remiten a la búsqueda de la originalidad, de lo desconocido, de lo que no ha sido nombrado: búsqueda que Prado no abandona en ningún momento de su producción literaria. A la vez, se propone una verdad literaria en la analogía con las tormentas de arena, la cual viene a decir que todo es parte de lo mismo, que algo que puede ser considerado una tormenta es sólo la antesala de más arena, que no hay poemas totalmente originales, sino que todos cargan con una tradición, y que todo aquello que se escribe, aunque se crea que es una tormenta de arena, es sólo una parte más de ese desierto enorme que se llama literatura.

Vuelve sobre la idea inicial, la que considera más potente, aquella que hará que, de las palabras comunes, las de todos nosotros, el poeta logre su estilo personal de escritura.

Vacía las palabras,

qué más puedo decirte,
No desprecies la luz ni desprecies lo oscuro.
Vacía las palabras como quien drena un lago (2018: 221).

Nuevamente aparece la imagen acuática como parte inherente de los procesos literarios, como sustancia inaprensible a la cual el escritor busca darle su propia forma. “De qué me sirve ahora” es un poema autobiográfico que tematiza la muerte del padre y la vincula con la utilidad de la poesía:

¿Dónde están,
de qué me sirven en este día oscuro:
dónde está Lorca, donde está Cernuda,
donde está Ingeborg Bachman hoy que mi padre ha muerto
y yo huyo de sus ojos -leo a Bécquer,
leo a San Juan-, quiero ocultar sus ojos
igual que el desertor
que entierra su uniforme junto a un río? (2018: 223).

Esta denuncia sobre la inutilidad de la poesía plantea el desconcierto del hombre y la pérdida de certezas frente a la muerte: en este caso, el autor es un ávido lector que tematiza en sus páginas los procesos de lectura como instancia obligatoria de formación del escritor. La duda y la vacilación que provoca la muerte pone en jaque las certezas de un lector, el cual se pregunta el para qué de un objeto bello que, en un día de tristeza, no puede levantar al hombre caído: “Los poemas no saben detener los relojes; / no existen puentes que hagan menos hondo un abismo” (2018: 223).

Es importante aclarar que este poema es una recreación del momento de la muerte del padre: recordemos cómo en *Asuntos personales*, libro de 1991, se menciona este deceso, “*Hacia el final, mi padre era del agua / del cuarzo, / de la sombra*” (2018: 85), siempre acompañado de imágenes acuáticas.

Sigue la búsqueda de palabras como motivo de vida del poeta, esta vez “Busco palabras que me vuelvan ciego, / busco palabras que me den mi vida” (224) y aún en el trágico momento de atravesar una muerte cercana, éste abre un libro, se acerca a la literatura. “Abro un libro. Es muy bello. De qué me sirve ahora” (2018: 224). Esta afirmación manifiesta cómo aun atravesando un duelo, lo único que se le ocurre es abrir un libro, buscar la compañía de las palabras, recurrir a su otra familia.

Los poemas de la serie “Fuera de casa” vuelven a construir escenas de lectura: “Viaje al reino de Redonda” es un poema elaborado en base a ellas:

Una noche
el poeta Lawrence Durrell me dijo:
-Dormir no tiene muros.
Un día,
Dylan Thomas escribió para mí:
-No temas a las hélices que hacen girar tu voz.
Hoy viajo hacia la isla de Redonda (2018: 259).

Este poema está dedicado a Javier Marías, rey del reino de Redonda, paraíso lejano donde la corte está compuesta por escritores, donde no hay más nada que peñascos y tres kilómetros de tierra; espacio mítico y simbólico al cual se llega siguiendo el consejo de un escritor:

-Nunca seas soberbio
me aconsejó una noche el poeta John Gawsworth-,
pero defiende siempre tu verdad.
Seguiré esas palabras
para llegar al Reino de Redonda.
Allí seré feliz,
allí estarán ya juntos mis sueños y mi vida (2018: 260).

“Una noche con Rupert Brooke” es otro poema que tematiza escenas de lectura: se suma a la serie de Ingeborg Bachmann y Ángel González. En este texto el objeto libro cobra una relevancia fundamental: “Nada era tan hermoso / como mi libro azul de Rupert Brooke”. Asimismo, uno de los consejos que el escritor brinda a nuestro autor se vincula con uno de sus tópicos: la búsqueda de la verdad.

Él me dijo que el único país es la verdad,
que una playa es el borde del silencio.
Me dijo que las noches de los días felices
son igual que las manos de un cadáver.
Mi bello Rupert Brooke, desde su libro azul (2018: 265).

La comunión entre el personaje y el autor-lector se produce al final del poema, cuando “Aquella noche / en un hotel de Manchester, / yo besé a Rupert Brooke y sus labios sabían / como el óxido dulce de las fresas. / Yo besé el libro azul de Rupert Brooke” (2018: 265).

Los poemas “Verde” y “Zoo” son poemas totalmente novedosos en la poética de

Prado, ya que los mismos tematizan una problemática ecológica no abordada con anterioridad. “Zoo” es una larga narración en la que se vinculan los animales con cien poetas muertos: “Las palabras tachadas / multiplican la noche. / Y cien poetas muertos / equivalen a un río” (2018: 288). Nuevamente la metáfora acuática que convierte a los poetas en parte del agua, de la materia intangible que es razón de vida de toda la humanidad¹¹⁹.

“Una noche con Octavio Paz” se suma a la serie anteriormente mencionada. Este poema está construido por escenas de lectura: las de nuestro autor y las de Octavio Paz convertido en personaje. “En México aprendías que escribir / es tratar de saber a qué palabras / sustituye el silencio” (2018: 291): en este comentario autopoético se define la función de la escritura, el trabajo del escritor (que debe buscar aquella fórmula que diga lo indecible) y la imagen de autor comprometido.

En México encontrabas
poemas
que sabían
volverse hacia el lector
igual que girasoles
y andar sobre el lenguaje como un lobo en la nieve (2018: 291).

En este fragmento se vuelve sobre el principio ético y estético que Prado mantiene en toda su obra: la figura del lector como elemento fundamental de la literatura.

El poema finaliza con una sentencia autopoética sobre la lectura, la cual asegura que “Leer te abre los ojos / y te enseña a vivir”. Ésta podría ser la respuesta a la pregunta que se diseña en el poema “De qué me sirve ahora”: la utilidad de la poesía es esa, abrir la mente, expandir el mundo, ampliar las experiencias a partir de las páginas de un libro.

“Iceberg” es el poema autopoético que clausura el volumen y le da título. El mismo está elaborado a base de consejos, pero esta vez los mismos no están orientados a la escritura sino a la lectura:

Entra al poema,
lávate en su agua clara,
pisa su limo

¹¹⁹ No nos detendremos en la recuperación de estos poemas porque los mismos si bien mencionan a poetas hombres y mujeres, no abordan la preocupación autopoética, no manifiestan escenas de lectura o escritura ni brindan nuevas imágenes de autor.

y oye mi historia.
Olvida lo que sabes,
ve lo invisible

y húndete en mí.
Verás la parte oculta del iceberg (2018: 293).

En esa parte oculta donde está el autor también está el lector: ése es el lugar donde se juegan los poemas, donde se construyen experiencias, donde se producen las identificaciones:

Verás tu miedo,
verás tus ilusiones
desde mis ojos.

Verás tu cara
esculpida en el hielo,
hecha de arena (2018: 293).

En ese proceso de identificación con el autor los lectores se leen a sí mismos, construyen experiencias similares, se hacen parte de la literatura. “Así es la vida: / la verdad nos espera / bajo las olas” (2018: 293). La verdad que denuncia nuestro autor no es sólo aquello que permanece oculto en la base de las cosas, sino que en esta instancia se la puede considerar como la verdad de la literatura; y es aquella comunión que se construye entre autor y lector. En ese vínculo se juega la verdad literaria, y es debajo de todo, en lo profundo, donde se la debe ir a buscar.

En *Marea humana* (2006) Benjamín Prado realiza un giro en su poética: conservando su estilo y fomentando sus tópicos, la temática de este libro va en una nueva dirección, en la cual se construyen arquetipos humanos identificables por todos. Se destacan personalidades como “La víctima”, “El avaro”, “El sabio”, “El ecologista”, entre otros. La serie conformada por “El enamorado” es, en palabras de nuestro autor, la más personal que ha escrito.

Con *Marea Humana* estaba contando una historia muy cercana, dura, melodramática y había cosas que en su momento dudé si no eran descaradas contar, incluso si no me situaba a mí en un estado de fragilidad (...) había algunos poemas que estaban prácticamente acabados, pero en su momento me parecieron demasiado cercanos a la

herida. Cuando pasó un poco el tiempo y me dio más igual, los incluí (Prado 2017: 09).

En esta declaración volvemos a encontrar al poeta corrector, aquel que en la primera edición de *Marea humana* del año 2006, en el apartado “El enamorado”, publicaba sólo ocho poemas, y en la segunda edición del año 2010 ampliaba esa serie a doce. Si bien los poemas originales no son modificados, la incorporación de los últimos cuatro sigue poniendo en evidencia la imagen del corrector, aquel que ante cada edición se permite establecer modificaciones, saldar “esos pequeños rencores” y dejar siempre abierta la posibilidad al cambio.

Asimismo, desde un posicionamiento ético y estético, este poemario vuelve sobre la temática de la verdad, la cual se encuentra inscrita en ciertos poemas como “La víctima”, “El sabio”, “El terrorista”, “El optimista”, “El cínico” y en la serie “El enamorado”, entre otros. Esta verdad se manifiesta desde cada arquetipo, lo cual viene a demostrar que no hay una sola verdad sino tantas como formas de mirarla¹²⁰.

Sin poema autopoético que inaugure y cierre el volumen (como veníamos encontrando en todos los libros anteriores) en *Marea humana* se deja de lado esa preocupación, la cual sólo se manifiesta en algunos poemas puntuales como “El poeta”, “El soñador” y en alguna referencia aislada de la serie “El enamorado”. Pero, aunque no se tematice directamente la autopoética, aún puede leerse el intento de comunión entre las dos partes involucradas del libro, la propuesta de un pacto de lectura, la intención del autor de generar en el lector una experiencia análoga, una identificación, ya que todos los personajes que transcurren por *Marea humana* son arquetipos reconocibles, reconstrucciones ficcionales atravesadas por los imaginarios sociales.

No obstante la riqueza poética de estos textos, es preciso recordar que nuestro recorrido de lectura se basa en la búsqueda de huellas de la puesta en escena del autor a través de sus manifestaciones autopoéticas, motivo por el cual el análisis de este poemario será más breve que los anteriores.

“El poeta” es uno de los pocos poemas autopoéticos del volumen. Narrado en primera persona, plantea los conflictos generales de ser poeta, las dificultades de buscar en el lenguaje la metáfora perfecta.

A veces no quisiera
morder una canción en la naranja:

¹²⁰ Este tópico vuelve sobre lo ya analizado en el apartado V.3 sobre “el aforista”, sólo que en esta ocasión la verdad no se vincula con una preocupación autopoética, y por este motivo no serán analizados estos poemas.

ni oír que en el reloj se enrosca lentamente
la anaconda del día;
ni buscarle a los muros blancos de lo visible
las grietas donde crece
la flor oscura de la realidad (2018: 305).

Aunque éste sea -como todos los personajes del libro- un arquetipo de poeta, no obstante no es cualquier imagen: la que aquí se pondera es la del escritor comprometido, aquel que percibe en las cosas cotidianas hechos poéticos que deben ser contados y que conllevan una carga para aquel que debe realizarlo:

A veces siento envidia de quien no está obligado
a abrir en cada nombre un tragaluz
que aclare
su infierno y su sentido (...)

Qué hermoso debe ser un diccionario
en el que las palabras no tengan contraseñas,
ni llaves,
ni victorias,
ni redes,
ni aduanas... (2018: 305).

La obligación de darle a las palabras cotidianas otro sentido es la carga del poeta, aquel que no puede renunciar a su labor, aquella que es dulce y terrible, que está llena de ambigüedades, de soledades, de palabras y silencios. En este poema se centraliza la visión del sujeto atravesado por el lenguaje, los sentimientos arquetípicos que deberían emanar de todos los que pretendan hacer poesía:

Porque es dulce cortar el alambre de espino
de los versos tachados;
saber que en el maíz se deletrea un tigre;
bajar a las palabras en busca de su música,
ser su centro
como la capital del dolor es la herida;

y a la vez es tan duro
admitir que padeces
la maldición de todo lo que al no ser exacto

tiene que conformarse
con ser sólo infinito:
que cada poema trata
de lo que no ha logrado el poema anterior (2018: 306).

La poesía como hallazgo y maldición, como música e inexactitud, búsqueda y disconformidad: dualidad que convierte al poeta en un sujeto afortunado y condenado. Es curioso que en este poema autopoético no aparezcan las imágenes acuáticas como marcas de esa inexactitud que se denuncia en los versos finales, imágenes que se han repetido en todos los poemarios hasta esta *Marea humana*.

“El soñador” es un poema que se erige sobre escenas de lectura ya realizadas, en las cuales nuestro autor plantea cómo “Una noche soñé que era Pablo Neruda”. A través de la narración de este sueño se actualizan los versos y el estilo del poeta chileno en la escritura del autor-lector:

Yo fui Pablo Neruda,
compré diamantes en las fruterías,
domaba diccionarios con un látigo verde
y cavé un túnel que iba del pan a las banderas.

Tú venías a mí
como septiembre acude a las manzanas (2018: 309)

En este fragmento puede leerse la reescritura de ciertos tópicos de Neruda, como asimismo la reelaboración del verso “quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos”, perteneciente al poema XIV de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). A la vez, se vuelve a poner de manifiesto la imagen de autor-lector de Neruda, poeta a quien Prado siempre menciona o destaca en todas sus entrevistas e intervenciones.

El poema “V” de la serie “El enamorado” presenta una serie de consejos sobre cómo abordar la escritura de un poema que hable de la figura amada; en estas descripciones se juega nuevamente la búsqueda, el trabajo arduo, la pelea con el lenguaje, el compromiso del poeta para encontrar las mejores palabras que puedan describir a la persona amada. La verdad aparece como base de la escritura (“Para poder mirarla es necesario / ver la verdad que vive dentro de cada cosa”) (2018: 342) y como sostén de todo el poema que está esperando ser escrito:

Si quieres describirla en un poema,

te hará falta buscar dentro del diccionario
un idioma salvaje,
palabras que se dejen escribir
como fieras que acceden a ser acariciadas (2018: 342).

Este poema se cierra con una referencia al lector y el planteo a un juego de adivinanzas: como en "Acertijo", se nos presenta el misterio de la figura femenina, aquella que no es nombrada pero sí es sugerida: "aún no voy a aclarar nuestro misterio, / quiénes somos, / quién es el huracán / que gobierna mi vida" (2018: 343). Ese huracán que es sugerido en clave poética en todo el texto ("*oleaje del cielo / nieve viva*", "he aprendido en su boca el sabor de la luz / y en su pelo el lenguaje de las enredaderas") finaliza con una instancia lúdica dedicada a los lectores:

Pero el lector curioso
que intente adivinarnos,
quizá apoye el oído en estos versos
y entenderá tu nombre:
suena como las fuentes
donde empiezan el agua, la noche y la alegría (2018: 343).

En base a las referencias mencionadas podemos deducir que el personaje femenino se llama Ana; y no sólo eso: de ella manan las imágenes acuáticas como referencia a la poesía, como aquello que la figura femenina lleva a producir al autor.

El poema "VIII" se construye de manera similar al anterior, ya que en él se tematiza la forma de describir a la figura femenina a la vez que se narra el proceso de escritura poética a partir de una ruptura amorosa. El poema se dirige a nosotros, los lectores, interlocutores directos de esta historia de amor rota:

Ahora quiero contarles
que esta mañana supe
cómo de un sólo golpe puede ser la tristeza
un cuchillo que cierre el corazón
y una llave
que abra la poesía (2018: 348).

El personaje femenino le solicita a nuestro autor que la inscriba en su poesía, que la describa en los versos, solicitud que éste no pudo conseguir

No pude conseguirlo.
Me adentraba en la jungla negra del diccionario
para luchar con verbos venenosos,
nombres llenos de púas,
adjetivos salvajes que siempre se escapaban,
que siempre me vencían.
Caminé por la nieve feroz de los cuadernos.
Volví a mi casa con la piel herida
por un enjambre de interrogaciones... (2018: 348)

Las dudas del poeta frente a la mejor forma de describir a esta figura amada vuelven a poner en escena la imagen del poeta comprometido, el trabajador incansable, el luchador del lenguaje. Ante este enjambre de interrogaciones, se pregunta

*-¿Pero de qué manera describiré sus ojos?
¿Vivero de la luz?
¿Suburbios de la luna?
¿Qué le llamo a su boca:
biblioteca del beso
o fruta submarina? (2018: 349).*

En la narración de esa duda el poema se constituye como autopoético, ya que se describen las dificultades de un trabajador del lenguaje frente a su objeto y la imposibilidad de plasmarlo de la mejor manera.

Ya no es tarde (2014) es la vuelta a la poesía de nuestro autor luego de casi diez años de ausencia en este género. Este libro no sólo se presenta como un libro de amor (su dedicatoria de la versión original es “*A quién, sino a María*”) sino que en él se vuelve sobre ciertos tópicos olvidados en *Marea humana*: vuelven las escenas de lectura y escritura, los escritores famosos personificados, los poemas autopoéticos y sus consejos o declaraciones de principios. Asimismo, la autobiografía del autor se cuele en estas páginas en las cuales se reconoce a María no sólo como personaje sino como esposa del escritor¹²¹; asimismo, también se identifica a Ángeles Prado como personaje poético reincidente -aparecido en *Un caso sencillo* y en *Cobijo contra la tormenta*- y como figura materna en el poema “Su viva imagen”.

¹²¹ En la entrevista de 2017, y en una serie de intervenciones públicas Prado menciona la profesión de su mujer, a quien va dedicado todo el volumen y quien es el personaje principal de *Ya no es tarde*. (“Tú sabes que mi mujer es azafata –el apartado «Viajes con azafata» de *Ya no es tarde* es una demostración real-”) (Prado 2017: 09)

Vuelven a aparecer ciertos tópicos olvidados -el agua como metáfora de la poesía y la creación poética- y se mantiene en algunos poemas la estructura singular conseguida con anterioridad (como en los poemas “Doble o nada” de *Todos nosotros*, “La víctima” de *Marea humana* o “Hay 16 razones” de *Iceberg*).

Fuera de los tres apartados que conforman el poemario (“Nunca es tarde”, “Viajes con azafata” y “Vida y obra”) encontramos los poemas “Cuestión de principios” y “Punto final”, textos autopoéticos que inauguran y clausuran el volumen desde la declaración de principios éticos y poéticos de nuestro autor, declaración que se actualiza desde el paratexto del primer poema. En estos versos de apertura se vuelven a mencionar aquellas premisas autopoéticas pertenecientes a los poemarios anteriores (“La ciudad en el fondo del mar” y “Una ventana tiene más vidas que un espejo” de *El corazón azul del alumbrado*; “Hotel de carretera junto a un bosque” y “Defensa de la poesía” de *Asuntos personales*, “Cobijo contra la tormenta”, “Materia prima” y “Plano” de *Cobijo contra la tormenta*; “Cambios”, “Material” y “Doble o nada” de *Todos nosotros*; “Hay 16 razones” e “Iceberg” de *Iceberg*) y a su volumen ensayístico sobre poesía, *Siete maneras de decir manzana*.

Este poema se construye a partir de la estructura repetitiva “Un poema que...”; sintagma que se reitera al comienzo de cada verso. La primera sentencia anuncia “Un poema que diga también lo que no dice” (2018: 393): desde este enunciado se pretende que el poema tenga profundidad en sus metáforas y que active sentidos en el lector, que es quien deberá reponer con su propia experiencia aquello que cree que está diciendo. “Un poema que escuche a quien lo lee” (393) trae directamente al lector, que es no sólo el destinatario sino uno de los constructores del poema, como así también el verso que anuncia “que se le note a todos que lo han comprendido” (393). En estas afirmaciones vuelve a manifestarse el interés de nuestro autor por ser comprendido, afán de todo escritor autopoético que brinda a sus lectores las pautas posibles para encontrar el sentido último del poema.

“Un poema que nunca olvidarán / las palabras con las que lo haya escrito” pretende manifestar la búsqueda de un lenguaje personal, vaciado del sentido común de las palabras y dotado de un estilo propio. El verso que sigue “[un poema] que no sueñe que lo haga otro que no sea yo” también se acopla al anterior, a la búsqueda del estilo personal.

“Un poema que sea raro que no existiese” es una declaración de originalidad, aquella que se alcanza con arduo trabajo y compromiso; asimismo el verso “Un poema que ponga en peligro la poesía” también refiere a la búsqueda de la originalidad y los riesgos y decisiones que conlleva esa búsqueda.

En el final del texto encontramos el factor temático: “Un poema que sea capaz de

repetir / *justicia y corazón, / libertad / y alegría...*” (393). En estos versos marcados por la tipografía cursiva podemos leer la conjugación entre lo social y lo individual, entre temáticas de interés común a todos nosotros y la propia intimidad del sujeto enamorado: en esta dialéctica se construirá el poemario *Ya no es tarde*.

“María y el fantasma” es el tercer poema-homenaje a la figura de Ángel González en este *Acuerdo verbal* (los dos primeros son “Las sillas vacías” de *Todos nosotros* y “Una noche con Ángel González” de *Iceberg*). La recurrencia de este personaje habla a las claras de la admiración intelectual de parte de Prado, a la vez que también permite forjar una imagen de autor-lector incansable de González. Esta lectura es llevada al terreno de la propia escritura en la cual los poemas se construyen a base de versos del maestro, pero recreados por la voz de Prado.

Si me pongo a escribir,
me exige que mis versos
nunca dejen atrás a sus poemas;
que no salga a cazarlos y espere a las palabras
que vengan
a leer
en ellos
su destino (2018: 401-402).

En estos versos podemos leer los consejos que algún día González le hizo a su amigo, al poeta “escudero de Alberti” que lentamente abandonaba la sombra del maestro y comenzaba a dar sus primeros pasos por la escena literaria. Consejos que, o han sido dados realmente o son reconstruidos en base a lo que nuestro autor considera -gracias a su conocimiento de la persona de González- que su amigo podría decirle. Esa reconstrucción de la voz, además de transmitir el conocimiento personal del autor de *Otoño y otras luces*, posiciona a Prado en un lugar de relevancia en la escena literaria, ya que no todos los escritores de su generación han podido cobijarse bajo la figura del González.

Pero en “María y el fantasma” no sólo se tematizan las escenas de lectura y escritura - y aquellas que se vinculan con el mundo literario- sino que, sobre todo, se destacan los valores humanos surgidos de la relación de amistad entre ambos poetas.

Existen ciertas noches en las que Ángel González
olvida que está muerto
y entra en casa,
enciende un cigarrillo,

jugamos a poner las cartas boca arriba (...)

Él ya no es tan callado como cuando aún vivía
y yo sé que no estar en este mundo
no es razón suficiente para que no te escuchan,
para que no te crean (2018: 401-402).

El vínculo formado entre ambos poetas es narrado en una sucesión de entrevistas, tertulias y en el libro *Romper una canción* (2009), en el cual se detallan una serie de anécdotas entre dos amigos para los cuales la edad o el lugar ocupado en la escena literaria no pareciera ser un factor determinante.

“No sé cómo decirlo” es otro de los poemas que tematiza la búsqueda en el lenguaje de la metáfora perfecta, del verso que diga aquello indecible, que manifieste la verdad y la belleza en las mismas proporciones. “No encuentro la manera. / No sé cómo explicarlo” (2018: 407), todo el poema se construye en esta indecisión y problematización. Si bien nuestro autor anuncia “Sé decir que el silencio es la nieve del idioma / y que siempre hay un dios para quien se arrodilla” (407) a la vez se le plantea la imposibilidad de explicar y explicarse los motivos de una pelea amorosa y los caminos que llevan a una reconciliación.

Si escribo, oigo en la espalda del poema
los latigazos de las tachaduras.
Si no me abrazas
sólo soy mi otra mitad.
No sé cómo explicarlo (2018: 407).

En todo el poema se establece una analogía entre el hacer poético y el hacer amoroso, como una construcción difícil y laboriosa que, sin embargo, vale la pena:

Pero esto es diferente: peleamos
y las palabras arden
como novelas rosas arrojadas al fuego (...)

Y sin embargo,
a veces
no encuentro la manera
de explicar
que no importa,
de decir

que lo siento,
de pedirte perdón.

Qué difícil resulta saber callar a tiempo,
a la hora de escribir y de quererse (2018: 408).

“Libro de familia” es un poema autopoético en el cual Prado escribe su árbol genealógico de lecturas, a la vez que se inscribe en él. Esta inscripción ejerce un posicionamiento determinado en la escena literaria, aquel que viene buscando su lugar desde los inicios y que destaca no sólo las lecturas predilectas de nuestro autor (recuperando de forma azarosa autores y personajes literarios) sino aquellas que lo han convertido en el escritor que es. Este poema manifiesta una trayectoria, un mapa de lecturas, una brújula frente a las escenas de lector de Prado, el cual enuncia “Pregunta lo que quieras. / Te contaré mi historia, / día a día / y de principio a fin” (2018: 413). Esa historia se basa tanto en los aprendizajes como en las identificaciones:

He aprendido a nadar en los libros de Conrad;
a huir en los poemas de Vallejo y Rimbaud.
Hablo cualquier idioma. Viví en todas las épocas.
Me llamaban Machado:
mi tumba está en Collioure.

Lo que sé de la muerte, me lo enseñó Quevedo.
Mi nombre es Anna Ajmátova;
mi nombre es Sylvia Plath.
He luchado con Frankenstein,
Drácula
y los franceses,
y naufragué con Gulliver y Robinson Crusoe (2018: 413-414).

Esta enumeración de aprendizajes y aventuras transcurridas en su historia como lector culmina con la recuperación de Pessoa, aquel que “me ha enseñado a fingir que soy yo” (415), aprendizaje que remite a la construcción del personaje dentro del poema y con ello a la creación de una experiencia análoga para el lector.

Este texto termina con la inscripción no sólo del autor en este “libro de familia” sino también del personaje María:

Ésa también ha sido mi familia,
como tú vas a serlo
de todos los que lean y no olviden
los poemas
 que ahora
 escribo
 para ti (2018: 415).

Dentro de la serie “Viajes con azafata” encontramos el texto “Escrito en Lisboa”, el cual actualiza desde el paratexto la referencia al poeta portugués. En este poema situado “Al lado de su estatua” nuestro autor afirma cómo “le he contado a María que Pessoa soñaba / estar lejos, aparte de quien era” (2018: 427), a la vez que reconstruye la voz del poeta suicida, quien

Decía que se escribe porque existir no basta
y que él pasó de incógnito a través de su vida;
que ser poeta era su forma de estar solo
y que se sintió siempre
vencido igual que alguien que sabe la verdad (2018: 427).

Los poemas de esta serie están contruidos desde una única voz, la del autor: ya no encontramos diálogos recreados entre yo y tú en los que se elaboren propuestas de escritura, consejos o sugerencias. En este, el último poemario de Benjamín Prado, el autor ha aprendido a escribir solo, ha adquirido un espacio propio en la escena literaria y ha logrado una legitimidad en su voz; legitimidad ganada a fuerza de permanencia, coherencia y trabajo. De esta forma, los poemas de este apartado se presentan a modo de narración de historias en las cuales se le cuenta a María las vidas y sucesos de los escritores y personalidades a quienes visita la pareja en sus viajes. Esto sucede en los poemas “El diván de Sigmund Freud”, “El Doctor Zhivago nos espera en Moscú”, “La vida en el intento (En la casa de Juan Ramón Jiménez en Coral Gables, Florida)” y “Debo fingir que hay otros y es mentira (en Ginebra, tras los pasos de Borges)”.

El poema sobre Juan Ramón Jiménez presenta una identificación con este poeta que manifiesta el compromiso del autor frente a la literatura:

Si te hablo de él, podrás saber quién soy:
alguien que lucha
a vida o muerte contra sus poemas;

que quiere detener lo fugitivo
como el cristal le da forma a lo transparente;
que quiere hablar la lengua de la luz;
que quiere ser sus libros en persona (2018: 434).

El poema “Debo fingir que hay otros y es mentira” establece una analogía entre la relación amorosa de Borges y María Kodama y la de Prado y María: en esta comparación nuestro autor se corre de la escena porque

Tú no eres María Kodama ni yo Borges,
el que escribió su nombre en las aguas del Ródano,
pero al contar su historia,
te estaba hablando de nosotros dos (2018: 438).

Ese corrimiento se produce para no posicionarse en igualdad de condiciones con Jorge Luis Borges, ya que esta ubicación en la escena literaria generaría controversias, pero al establecer el parangón entre las relaciones amorosas consigue acercarse a una cierta similitud, a un parecido con otro de sus grandes maestros literarios, con otro de los representantes de su libro de familia.

“Un profesor es alguien que habla en los sueños de otro (en la tumba de W. H. Auden en Kirchstettenm, Austria)” es un poema autopoético cargado de consejos que el fantasma de Auden realiza desde su tumba al poeta: volvemos a encontrar la reconstrucción de la voz de un escritor y una invención a partir de la misma.

Imagina unos versos. Después, ponte a buscarlos
como si fueran tuyos y estuviesen perdidos;
intenta adivinarles las palabras
como el que huye trata de predecir los pasos
de quienes los persiguen; y procura que en ellos
se detenga el idioma
igual que el agua
se vuelve hielo para dejarse acariciar (2018: 443).

Nuevamente surgen las metáforas acuáticas para referirse a la poesía: el agua sin forma material se vuelve nieve para adquirir consistencia, para realizar en ella un dibujo donde se detenga el idioma, donde dejar inscrita la poesía.

En los versos siguientes los consejos vuelven sobre los principios ya enunciados en otros poemas autopoéticos: la originalidad, la búsqueda de un estilo propio, la

preocupación por el lector, la construcción del personaje poético, la elaboración de la experiencia análoga, la narración de escenas de lectura y escritura:

Que tu poema sepa algo que ignoras;
que no te necesite; que encuentre al mismo tiempo
lo que nadie soñaba y lo que buscan todos;
que cuando ya no estés
oculte que te has ido,
se haga pasar por ti.

No escribas si lo puedes hacer como cualquiera
pero no como tú;
si al repetir
lo que dijeron otros
no dices otra cosa;
si en tus libros no se oyen los libros que leíste,
como en un apellido
se escucha galopar
a los antepasados (2018: 443-444).

Esta sucesión de consejos es la que Prado imagina que Auden le regala para sí, de la misma forma en la que espera que algún lector futuro realice el mismo camino que hoy él está realizando: escena de lectura replicada en la escritura que busca generar otra escena de lectura que se replique en una escritura futura.

*(Eso es lo que me dijo Auden junto a su tumba.
Nevaba sobre Kirchstetten, en los Bosques de Viena,
y yo soñé
que un día
alguien que se parezca a mí
alguien que piense
que siguiendo mis huellas entenderá el camino,
tal vez pondrá unas rosas sobre el mármol,
debajo de mi nombre
y encima de estos versos que escribo para ti) (2018: 444).*

En el apartado “Vida y obra” volvemos a encontrar algunas escenas de lectura tematizadas, siempre atravesadas por el tópico amoroso que es el que sostiene todo el libro. En el poema “Opción B” el autor plantea otras temáticas posibles de escritura

fuera de su relación romántica, “Todo eso / de lo que yo tendría / que escribir / si te vas” (2018: 450): esas temáticas son mitológicas, espirituales, políticas, ecológicas y literarias

Siempre me quedarán Lorca y las aduanas;
las selvas en peligro; la injusticia;
los banqueros; la plaza de Tian’anmen; Neruda;
la libertad, el sueño de la revolución (2018: 449).

En el poema “Maletas” se vuelve otra vez sobre Neruda y sus *Odas elementales*, al comparar cómo “María me hace siempre el equipaje” y

selecciona colores que hablan el mismo idioma;
y algunas cosas que inventó Neruda:
el jabón que va a hundirse
en el agua
lo mismo
que un pescado ciego;
los calcetines como liebres suaves;
las tijeras
que son
dos ríos amarrados
o el pájaro que vuela en las peluquerías (2018: 451).

La recuperación de estos tópicos nerudeanos vuelven a poner en escena la imagen del autor-lector incansable de Neruda, pero puntualmente el lector predilecto de los libros de *Odas elementales*, aquellos que construyen una imagen poética de un objeto cotidiano que ya no podremos olvidar, que no podremos volver a ver de la misma forma. En la entrevista realizada en 2017 Prado enunciaba aquello que le interesa de la poesía: lo memorable, aquello que consigue hacer Neruda con las tijeras o los calcetines

... siempre cito las Odas elementales de Neruda que te hacen cambiar la visión que tenías de cosas muy normales antes de que él las llamara de otro modo. Está la redonda rosa de agua y los pájaros que vuelan en las peluquerías; me intriga mucho cómo, después de leer eso, tu imagen de las tijeras y las cebollas y los calcetines ya cambió. Y eso es lo que es memorable (Prado 2017: 5).

En el final de este poema encontramos otra explicación posible sobre los motivos por

los cuales en este volumen no hay diálogos recreados entre un yo y un tú que edifiquen poemas, no hay sugerencias ni consejos de escritura. Esto puede deberse a que

María nunca ha dicho que cuando uno está triste
el corazón se cierre como una flor nocturna,
ni ha llamado a las olas *dentelladas del frío*.
Pero sabe
que todos
los poemas
del mundo
cabén en mi maleta cuando la hacen sus manos (2018: 452).

Desde esta perspectiva se pierde en diálogo lo que se gana en material poético, y la voz del autor se erige como única, como aquella legitimada para narrar historias y para recrear los discursos de los personajes literarios.

“Su viva imagen” es un poema autobiográfico en el cual se narra la experiencia traumática de la muerte de la madre: esta narración nos vincula no sólo con los poemas dedicados a Ángeles Prado (“Ángeles Prado espera en su jardín” de *Un caso sencillo* y “Ángeles Prado sube a un Ford azul” de *Todos nosotros*) sino con aquellos que vuelven sobre la muerte del padre (“Hotel de carretera junto a un bosque” de *Asuntos personales* y “De qué me sirve ahora” de *Iceberg*).

Éste el primer poema de la producción pradeana donde encontramos el ejercicio autoficcional¹²²: ejercicio que se encuentra solapado o encubierto y se produce por la aparición del apellido del autor (Prado) asignado a otro sujeto (su madre), el cual es objeto del poema. El poeta dice su nombre a través de otro nombre, se identifica como “yo” a partir de un otro, desde una presencia fantasmal, desde un espejo desdoblado. La imagen de autor se hace presente desde el paratexto y los primeros versos, en los cuales se tematiza la figura corporal a la vez que se inscribe en el poema: “-Eres su viva imagen, me decían / sin sospechar entonces que esas cuatro palabras / iban a ser ahora mi condena” (2018: 463). El título del poema replegado entre los versos (al inicio y al final del texto) es un intento de reforzar la idea del parecido, un símil, como una fotografía viva entre el yo que enuncia y el otro que es objeto del enunciado. Ese otro se nos revela, tardíamente, en el verso sesenta y cuatro, como la madre: figura fantasmal a la que se nuestro autor se refiere en formato de elegía, de planto, de

¹²² Decimos primera vez en el ejercicio poético porque en sus novelas del año 1995 y 1996 (*Raro y Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*) ya se ha abocado a los juegos autoficcionales.

homenaje, de retrato.

La clave autofictiva del poema aparece en la segunda estrofa:

No tengo dónde huir, dónde esconderme:
sus ojos están dentro de mis ojos;
su apellido en el mío
como el nombre de un barco en el fondo del mar (...).

Miro su alianza de oro en mi dedo
y su rostro tallado sobre el mío... (2018: 463)

La mención al apellido, la alianza de oro y el parecido físico dirigen la lectura de todo el poema hacia la confirmación del final

Miro su anillo:
miro sus fotos
y soy yo:
puedo ver nuestra cara, nuestras manos...
Y eso que era mi orgullo, ahora es mi condena:
ser hoy que ya no está su viva imagen,
ser su eco,
su huella,
el fantasma
de María Ángeles Prado, la mujer de mi vida (2018: 468).

El aura de plomo que rodea el poema está construida por estructuras que se repiten, y por metáforas que elaboran esta sensación de ahogo: las referencias acuáticas son una constante, las mismas que en otros momentos referían a la creación poética y que en esta ocasión remiten a la opresión. Podemos establecer una relación nuevamente con el poema "De qué me sirve ahora", aquel que tematizaba la muerte del padre y se preguntaba por la utilidad de la poesía en un momento de vacío: en este caso, las imágenes acuáticas se vuelven nocivas, como en aquel poema la literatura se vuelve inservible:

Lo que ayer fue mi casa,
es la guarida de los tiburones.

Tú estabas a mi lado
y me has visto nadar en ríos de veneno;

has visto lágrimas
que eran cristales rotos, una lluvia de espinas,
cicatrices de agua que cruzaban la piel (2018: 463).

En este poema también se plantea la preocupación autopoética sobre cómo hablar de lo innombrable, cómo escribir sobre la muerte, cómo acercarse desde el lenguaje hacia lo inconmensurable

Cómo puedo escribir lo inexplicable,
lo que no tiene nombre,
lo que todos callamos porque la vida sigue
y junto al cementerio hay tiendas y mercados,
jóvenes que adelantan con sus motocicletas
a los furgones fúnebres (...)

No sé cómo explicarlo:
los recuerdos te siguen; pero cuando te vuelves,
nunca están ahí (2018: 466-467).

En el marco de la recuperación de este poema nos permitimos incorporar un e-mail enviado por Benjamín Prado en fecha 04 de septiembre de 2014, previo a la publicación oficial de *Ya no es tarde*, en el cual se nos relata esta experiencia íntima y personal. La recuperación de este mensaje pretende exponer cómo los procesos autoficcionales se resignifican cuando la autobiografía es puesta en escena, cuando la imagen de autor es la misma imagen de la persona de carne y hueso.



Benjamin Prado <pradobenjamin@gr>

jue 04/09/2014 17:04

Benjamin Prado

Para: Julia Ruiz (july_77@hotmail.co...

Hola, Julia, muchas gracias y disculpa el retraso en contestarte. Han sido unos meses terribles, que han acabado con la muerte de mi madre, un golpe del que me está costando recuperarme por dentro. En cuanto pueda, lo leo y te escribo. He escrito, o casi sería mejor decir que me he arrancado, el poema que te copio abajo. Lo incluiré en *Ya no es tarde*, que espero terminar por fin en unos días y que se publique en octubre. No lo ha leído, ni sabe que existe, nadie, excepto mi mujer, una de mis hermanas y, ahora, tú. Un beso.

Ante la explicación autobiográfica que da cuerpo al poema, éste ya no puede volver a leerse desde un pacto ficcional, o al menos, no del todo: la subjetividad y la empatía que surgen de la lectura de estas explicaciones tensa los límites de la ficción y los problematiza¹²³.

Finalmente, el poema "Punto final" clausura ya no sólo el poemario *Ya no es tarde* sino que, en esta incorporación, pasa a cerrar todo este *Acuerdo verbal*. Este texto vuelve sobre "Cuestión de principios" (el poema inaugural) repitiendo la estructura "Un poema que..." y refiere otra vez aquellos los tópicos autopoéticos que le interesan a nuestro autor, pero esta vez desde la perspectiva del lector. En este sentido, "Cuestión de principios" y "Punto final" son las dos caras de una moneda en la cual se tematizan autor y lector a través del poema, la poesía, el compromiso.

Un poema que imite
lo que vas a sentir cuando lo leas;
que diga al mismo tiempo lo que siempre has pensado
y lo que nunca hubieses podido imaginar (...)

Un poema que te ha reconocido.

Un poema que ayude a pasar página.

¹²³ Estas problemáticas autoficcionales serán recuperadas en trabajos futuros, cuando abordemos la lectura de su narrativa de ficción en consonancia con los poemas de *Acuerdo verbal*.

Un poema que guarde un minuto de silencio
por lo que nunca se debió callar (2018: 473).

Este poema se construye a partir de la serie de tópicos iniciados en “Cuestión de principios” pero se centra en las experiencias lectoras, ya que sugiere “Un poema que sea imprevisible, / que diga otra cosa al leerlo otra vez” (2018: 474) y culmina proponiendo su deseo de autor, de posicionamiento de autor, de permanencia, de trascendencia en la escena literaria: “Un poema que sea más fuerte que el olvido. / Un poema que el tiempo ya no puede vencer” (2018: 474). Aquí Prado vuelve a aquello que más le interesaba de la poesía: su condición de crear objetos memorables, que perduren, que no puedan ser tocados por la carcoma del olvido.

Finalizando el recorrido de lectura podemos afirmar que *Acuerdo verbal* no sólo reúne la poesía publicada por Benjamín Prado a lo largo de casi treinta años, sino que propone un pacto de lectura con el lector (un *acuerdo*), aquel que se establece desde la instancia paratextual. Este pacto nos lleva por un recorrido autopoético mediante el cual el poeta se pone en escena a través de ciertos procedimientos que hemos intentado recuperar en este apartado: poemas en los que define la poesía, tematiza el hacer poético, enfoca y describe las escenas de lectura y escritura, realiza un posicionamiento autoral, corrige, construye mitologías autobiográficas, entre otros. De estos procedimientos hemos podido recuperar una serie de imágenes de autor, las cuales han ido mutando, se han borrado o se han consolidado en esta trayectoria poética: poeta aprendiz, poeta lector en general y poeta lector en particular de Pablo Neruda, de Rafael Alberti, de Ángel González, poeta de poetas suicidas (Marina Tsvietáieva, Sylvia Plath, Anne Sexton, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Antonia Pozzi), poeta corrector, poeta autopoético, poeta consagrado, poeta comprometido.

Todas estas imágenes de autor nos permiten delinear posturas, algunas que mutan y otras que se sostienen. La postura del autor-aprendiz va decantando a medida que se avanza en la trayectoria y se termina transformando en la postura del autor consagrado, aquel que tiene una obra completa, un *Opus* que le otorga una posición de privilegio en la escena literaria.

La postura del poeta corrector se sostiene a lo largo de toda la obra: con mayor intensidad en los inicios (los cinco primeros poemarios) y menguando hacia el final (con los poemarios que siguen a *Ecuador*) pero siempre presente. En este sentido, será una de las posturas que no sólo persistirá en su poesía sino en los demás géneros que el escritor aborde.

La imagen del poeta lector, al encontrarse sistemáticamente en todos los poemarios,

también habilita a la construcción de una postura de lector, desde la cual manifiesta su compromiso ético: para ser escritor, primero hay que aprender a leer.

Finalmente, la imagen de poeta autopoético también es una constante en casi todos sus poemarios, como asimismo en toda su producción textual, motivo por el cual se puede comenzar a hablar de una postura autopoética sostenida.

La mejor manera de sacar a un escritor de su pose de escritor es proponerle otra pose que rompa con sus espacios de confort, que son bibliotecas y libros. Aunque parezca paradójico obtengo una pose natural poniéndolos en escena; el resultado es una nueva pose que tiene mucho de los universos literarios de los autores y, claro, algo de mí.

Daniel Mordzinski



Benjamín Prado, por Daniel Mordzinski

Conclusiones

En esta tesis hemos ensayado una experiencia de lectura del proyecto autorial de Benjamín Prado, indagado a través de las autopoéticas como mecanismo de construcción del autor en su puesta en escena. La lectura de dicho proyecto permitió una sistematización de las diversas imágenes de autor manifestadas en los textos autopoéticos: autor-lector (de Pablo Neruda, de Rafael Alberti, de Ángel González, de poetas mujeres), corrector, compositor, aforista, ensayista. Esta serie de imágenes que proliferan en la escena literaria y en la escena pública alrededor de Benjamín Prado, en su repetición sistemática, consiguieron elaborar determinadas posturas de autor: la de autor autopoético, la de autor-lector, la de autor polifacético y la de autor comprometido.

Las distintas etapas del proyecto autorial definidas por Dubois (Zapata 2011) (Emergencia, reconocimiento, consagración y canonización) también permitieron visualizar una serie de imágenes asociadas a las anteriormente descritas: imagen de aprendiz (a la sombra de Rafael Alberti y junto a la otra sentimentalidad), imagen de autor reconocido como compositor (junto al cantautor Joaquín Sabina), como aforista (en el marco del renovado interés en la escena literaria contemporánea por estos textos) y como ensayista (como autor-lector de autopoéticas) y, finalmente, imagen de autor consagrado como poeta (aquel que publica su *opus*, su poesía completa). La última etapa de Dubois, la canonización, no se ha cumplido aún en el proyecto autorial de Prado: vale recordar que éste es un proceso largo que exige a los escritores, para acceder a esta fase, la intervención de las instituciones literarias: academias, universidades y escuelas que reafirman y reproducen el canon en sus planes de estudio. Pese a esto, tal vez la presente tesis pueda operar como mecanismo de consagración y de intento de canonización, al poner en circulación la obra de Prado en el horizonte de los debates críticos del hispanismo.

Al recuperar los aportes sobre el concepto de escena, Germán Prósperi (2013) planteaba la posibilidad de un abordaje metodológico a través de esta categoría de la obra del narrador Juan José Millás. El crítico proponía dividir las entre aquellas escenas consideradas *esperables* (dentro de una obra considerada metaficcional) y aquellas *subsidiarias* que acompañaban a las primeras. Las escenas esperables fueron las de lectura y escritura y las subsidiarias las de aprendizaje, hallazgo en el cual la tesis de Prósperi se hace fuerte y brinda su aporte al campo. En el desarrollo de nuestro estudio hemos arribado a conclusiones similares, pero con el concepto de *postura*: algunas de las delineadas han podido calificarse como “esperables”; tal es el

caso de la postura de autor autopoético, aquella que emana de cada texto abordado en el corpus (puesto que los mismos son, en definitiva, autopoéticos). Lo mismo sucede con la postura de autor-lector, ya que dentro de las autopoéticas la figura del lector cobra gran importancia (al brindarle el autor las herramientas posibles para la comprensión del texto que le presenta).

A mitad de camino entre las esperables y las subsidiarias se encuentra la postura de autor polifacético, en movimiento, aquel que escribe y publica en diversos géneros, siendo parte de todos y a la vez de ninguno en particular. Todos los textos de Prado pretenden manifestar este manejo de la diversidad genérica, pero sin abandonar el estilo particular de escritura, la voz propia. De esta forma, la postura de autor polifacético le permite a Prado un posicionamiento plural en la escena literaria, donde ocupa diferentes espacios (el de las novelas, cuentos, canciones, ensayos, artículos, poemas, aforismos) a la vez que construye uno propio, único, singular. A caballo entre las posturas esperables y las subsidiarias, la de autor polifacético comenzó siendo una hipótesis de lectura que luego fue tomando cada vez más relevancia, hasta llegar a convertirse en la postura más importante del proyecto autorial de Prado.

Finalmente, las posturas subsidiarias son aquellas que han surgido de la sumatoria de imágenes de autor analizadas en los textos; éstas no eran esperables y se constituyen como hallazgos propios de la investigación. Tal es el caso de la postura de autor comprometido, aquella que no tiene que ver únicamente con el posicionamiento político sino, sobre todo, con el posicionamiento frente a la escritura. Las imágenes de autor corrector, de escritor obsesivo, de aforista -en todos los géneros en los que se manifieste- de autor autopoético, de lector, entre otras, manifiestan el nivel de compromiso que Prado tiene con la práctica escrituraria. Todas estas imágenes, en su proliferación en el corpus analizado, han manifestado una postura de autor comprometido con la literatura y con los lectores, instancia fundamental del proceso literario. Es al lector adonde apuntan las herramientas discursivas de las autopoéticas, las cuales pretenden no sólo explicar y declarar, sino también generar experiencias análogas y pactos de complicidad: distintas formas de cercanía y comunión entre autor y lector. Por este motivo, el compromiso se manifiesta con la escritura, pero direccionado hacia la instancia lectora.

En el capítulo uno hemos planteado la escena como una categoría propicia para el análisis literario y hemos establecido un recorrido por aquellos teóricos y críticos que se han acercado a esta noción para caracterizarla o delimitarla.

En el capítulo dos realizamos el pasaje de la *escena* a la *puesta en escena* como instancia fundamental de la construcción autorial, y los abordajes teórico-críticos

(aquellos que retoman los postulados foucaultianos de la función-autor y los bourdesianos sobre la sociología de la literatura) han sido divididos en dos grandes grupos: en un primer momento, abordamos la tradición francesa, desde las categorías de proyecto autorial (Zapata), escenografías autoriales (Díaz), ethos y escena discursiva (Maingueneau), ethos e imagen de autor (Amossy) y postura de autor (Meizoz). En un segundo momento, indagamos la tradición argentina y sus aportes a través del recorrido bourdesiano de Altamirano y Sarlo y los conceptos imágenes de escritor (Gramuglio), construcción del autor (Premat), Posturas (Molloy) y Poses de escritor (Kohan).

En el capítulo tres nos centramos en la categoría *autopoética* como manifestación de la puesta en escena del autor y establecimos una travesía por los distintos autores que se han abocado a la definición, caracterización, delimitación y proyección de la misma. Asimismo, hemos establecido ciertas críticas e instaurado debates sobre la pertenencia genérica de la categoría autopoética y sus posibilidades de acción en el ámbito de la ficción, como también hemos tematizado la construcción de la figura de autor en el campo autopoético y adaptado esta noción para la lectura del corpus.

En el capítulo cuatro realizamos un recorrido por los aportes críticos sobre la obra Benjamín Prado y expusimos el vacío crítico de la misma, la cual nunca ha sido nunca abordada de manera sistemática, sino a través de intermitencias.

En el capítulo cinco nos abocamos a la lectura del proyecto autorial de Prado mediante las puestas en escena autopoéticas del autor en sus diversas imágenes y etapas de su trayectoria: el aprendiz (los inicios a la sombra de Rafael Alberti); el reconocido, a la luz de la imagen del compositor (en la escritura a dúo con Joaquín Sabina), el aforista (en la construcción de un estilo personal) y el ensayista (autor-lector de ensayos autopoéticos) y finalmente el consagrado, aquel poeta que publica su poesía completa. A lo largo de la lectura del corpus y los textos circundantes hemos podido rescatar aquellas posturas de autor -construidas a base de repetición de imágenes autoriales- que colaboran en la fabricación del proyecto y de la identidad autorial: postura de autor polifacético, de autor autopoético y de autor comprometido.

El proyecto autorial de Benjamín Prado viene construyéndose en el tiempo, sólidamente, desde el año 1986, con la publicación de su primer libro de poemas, hasta la actualidad. En estos más de treinta años de producción, la postura más relevante, aquella que opera como palanca de posicionamiento y brinda un lugar especial en la escena literaria, es la de autor polifacético. Esta postura no sólo perdura en el tiempo, sino que subyace a toda la construcción del proyecto autorial y desemboca en la finalidad del mismo: que el autor ocupe diversos lugares dentro de la

escena literaria y a la vez uno propio. El proyecto autorial de Benjamín Prado fabrica una identidad móvil de autor, identidad plagada de estrategias discursivas - provenientes de todos los géneros y del medio social- abocadas a la producción de un personaje plural.

Si recordamos la imagen inicial de esta tesis, aquella retratada por Mordzinski, volvemos a encontrar el cuerpo del escritor frente a su propia creación de sí, su proyecto y personaje, su identidad refleja; la misma que en una entrevista aseguraba, ante la pregunta de quién es Benjamín Prado, “hay quien afirma que soy yo¹²⁴”.

¹²⁴ Prado, Benjamín (2013). “Lo que puede decir un gran poema no lo puede decir mejor ninguna otra creación literaria”. Por Daniel Heredia en *¡A los libros!*, blog digital. 14-11-2013 en <http://aloslibros.com/benjamin-prado-lo-que-puede-decir-un-gran-poema-no-lo-puede-decir-mejor-ninguna-otra-creacion-literaria/>

BIBLIOGRAFÍA

Teórico-metodológica

Sobre escena

Andruetto, Ma. Teresa (2014). *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Barthes, Roland (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Seix Barral, 1986.

Buchbinder, Mario (2011). "La escena dramática: la deriva entre fantasma y realidad. Componentes de lo escénico" en *La hoja del psicodrama*, año 19, n° 59, pp. 20-33, Junio 2011. Edición online <http://www.aepsicodrama.es/fileuploads/contenidos/hp-an-o-19-no-59-junio-2011.pdf> consultado el 15-07-2017

Contreras Bustamante, Marta (2004). "Escenas casi familiares en Fantasmas borrachos de Radrigán en la puesta en escena de Francisco Albornoz. O un estudio del amor y la soledad con un poco de humor" en *Acta literaria*, n° 29, pp.149-154. Edición online https://www.researchgate.net/publication/237030606_Escenas_casi_familiares_en_Fantasmas_borrachos_de_Radrigan_en_la_puesta_en_escena_de_Francisco_Albornoz_O_un_estudio_d_el_amor_y_la_soledad_con_un_poco_de_humor consultado el 15-07-2017

(----) (2005). "La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad. Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno" en *Acta literaria*, n° 30, pp. 143-150. Edición online <http://oai.redalyc.org:9081/articulo.oa?id=23703011> consultado el 15-07-2017

Pavis, Patrice (1984). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.

(----) (1987). "Del texto a la escena: un parto difícil" en *Semiosis*, 19, Julio-diciembre. Edición online <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6335/2/198719P173.pdf> consultado el 16-07-2017

Prósperi, Germán (2012). "«Las metáforas que brotan del deseo»: escenas autopoéticas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena" en *Texturas*. N° 12, pp. 175-190. Edición online <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2918/4244> consultado el 16-07-2017

(----) (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges: Editions Orbis Tertius / Santa Fe: Ediciones UNL

Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Sobre puesta en escena del autor

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1977). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001. Edición online disponible en <https://es.scribd.com/doc/90449284/Altamirano-Carlos-y-Beatriz-Sarlo-Literatura-Sociedad> consultada el 21/09/2017

- Amossy, Ruth (2000). *La argumentación en el discurso* [extracto traducido por Estela Kaliay] Edición online <https://documentslide.com/documents/amossy-ruth-el-ethos-oratorio-o-la-puesta-en-escena-del-orador-fragmento-escaneado.html> consultado el 01/09/2017
- (----) (2005). "El *Ethos* en la intersección de las disciplinas: retórica, pragmática, sociología de los campos" en *Imagens de si no discurso. A construção do ethos*. [Traducción de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Kamesu y Sirio Possenti]. Sao Paulo: Editora Contexto. Edición online <https://es.scribd.com/document/262385632/Amossy-El-Ethos-en-La-Interseccion-de-Las-Disciplinas> consultado el 04/09/2017
- (----) (2009). "La doble naturaleza de la imagen de autor" en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Barthes, Roland (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. [Traducción de Joaquín Sala Sanahuja]. Paidós Ibérica: Barcelona, 1989. Edición online disponible en https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf consultada el 22/09/2017
- José-Luis Díaz (2009). "Autour des «scénographies autoriales»: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire*" (2007). Traducción a cargo de la profesora Verónica Tomás. Santa Fe, 2017.
- Giraud, Frédérique y Saunier, Émilie (2012). "La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques" en *ConTEXTES*. Edición online <http://contextes.revues.org/4892> consultado el 12-09-2017
- Gramuglio, Ma. Teresa (1992). "La construcción de la imagen" en *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.
- (----) (1993). "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor" en *Hispanamérica*. Año 22, n° 64/65, pp. 5-22. Edición online disponible en <https://es.scribd.com/doc/176318785/Gramuglio-Maria-Teresa-Literatura-y-Nacionalismo> consultada el 20/09/2017
- Kohan, Martín (2009). "Fotos de escritor: la verdad de la pose" en *La nación*, 15/08/ 2009. Edición online <http://www.lanacion.com.ar/1160964-fotos-de-escriptor-la-verdad-de-la-pose> consultada el 08-08-2017
- Maingueneau, Dominique (1996). "El *ethos* y la voz de lo escrito". *Versión 6*, UAM-X, México, pp. 79-92. Edición online <https://es.scribd.com/document/163799439/Maingueneau-D-El-ethos-y-la-voz-de-lo-escrito> consultado el 30/08/2017
- (----) (2002). "Problemas de ethos" en *Pratiques n° 113/114*, junio de 2002, pp. 55-67 (Traducido y seleccionado por M Eugenia Contursi).
- (----) (2009). "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso" en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- (----) (2015). "Escritor e imagen de autor" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 24, año 2015 [Traducción de Carole Gouaillier] Edición online

disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139> consultado el 11/08/2017

Meizoz, Jérôme (2007). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. [Traducción Juan Zapata]. Bogotá: editorial Universidad de los Andes, 2015.

(----) (2009). "Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor" en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

(----) (2013). "«Escribir, es entrar en escena»: la literatura en persona" en *Estudios*, Volumen 21/2013, n° 42 (enero-junio 2016), pp. 253-269, traducción de Juan Zapata. Edición online <http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2042/Jerome%20Meizoz.pdf>

Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Pastormelo, Sergio (2008). "Campo literario" en Amícola, José y de Diego, José Luis (Dir). *Conceptos críticos de la teoría literaria del Siglo XX*. Pp. 93-105. Edición online disponible en <https://es.scribd.com/document/321753388/La-teori-a-literaria-hoy-conceptos-enfoques-debates-Ami-cola-y-De-Diego-pdf> consultada el 19/09/2017

Premat, Julio (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica" en *Cuadernos LÍRICO*, n° 1, pp. 311-322. Edición online disponible en <https://lirico.revues.org/824> consultado el 14/09/2017

(----) (2007). "El muerto". *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, ISSN 1396-0482, N° 24, 2007, págs. 1-18

(----) (2009). *Héroes sin atributo. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Julia (2008). "Imagen de escritor" en Amícola, José y de Diego, José Luis (Dir). *Conceptos críticos de la teoría literaria del Siglo XX*. Edición online disponible en <https://es.scribd.com/document/321753388/La-teori-a-literaria-hoy-conceptos-enfoques-debates-Ami-cola-y-De-Diego-pdf> consultada el 19/09/2017

Saint-Amand, Denis y Vrydaghs, David (2011). "Retours sur la posture" en *COntEXTES*, n° 8, 2011. Edición online <http://contextes.revues.org/4712> consultado el 12/09/2017 consultada el 19/02/2017

Vaillant, Alain (1996). "Entre persona y personaje. El dilema del autor moderno" en *Lingüística y Literatura*, n° 60, pp. 19-33, 2011 [Traducción de Juan Manuel Zapata]. Edición online <https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/202996/1/12543-39525-1-PB.pdf> consultada el 06/09/2017

Zapata, Juan Manuel (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor" en *Lingüística y literatura*, n° 60, pp. 35-58. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf> consultado el 07/8/2017

(----) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia

(----) (2015). "La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor" en Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* [Traducción y prólogo de Juan Zapata]. Departamento de Humanidades y Artes: Universidad de Los Andes.

Sobre autopoética

Badía Fumaz, Rocío (2011). "Poéticas explícitas en la poesía española última" en *Trans*, nº 11, 2016. Edición online <http://journals.openedition.org/trans/445> consultada el 22-06-2017

(----) (2015). "Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: caracterización de un género" en *Madrygal*, 2015, 18, Número especial 161-170. Edición online <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/download/48533/45341> consultada el 22-06-2017

(----) (2017a). "El lugar de las poéticas explícitas en los estudios literarios" en *Tonos digital*, nº 32, Universidad de Murcia. Edición online <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1624> consultada el 23-06-2017

(----) (2017b). "Las poéticas explícitas como género". En prensa de *Rilce*. Edición online https://www.academia.edu/26537169/Las_po%C3%A9ticas_expl%C3%ADcitas_como_g%C3%A9nero consultada el 23/06/2017

(----) (2017c). "De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo" en *Impossibilia*, Revista internacional de Estudios Literarios. Nº 13, PP 21-37. Edición online ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/144 consultada el 23-06-2017

Casas, Arturo (1999). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica" en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Ed: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor, 1999.

Fernández Urtasun, Rosa (2000). "Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos" en *Rilce*, nº 16, 3 pp. 537-56. Edición online <https://dadun.unav.edu/handle/10171/5359> consultada el 22-06-2017

Lucifora, María Clara (2012). "Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial" en *Letras jóvenes. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*. Edición online <http://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43> consultada el 22-06-2017

(----) (2013). "Estrategias de autofiguración: el sujeto 'autopoético' en Luis García Montero" en *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS*, Separata 1. Binges: Editions Orbis Tertius.

(----) (2015). "Las autopoéticas como máscaras". *Recial*, nº 7 (6), Córdoba. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5215381.pdf> consultada el 20-06-2017

- Mignolo, Walter (1973). "La escena y la escritura. (Una hipótesis de trabajo sobre la poética en América Latina)" en *Hispanamérica*, Año 2, n°4/5, pp. 3-39. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2361684> consultada el 22-06-2017
- (----) (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, pp.131-148. Edición online <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/3688/3859?iframe=true&width=95%&height=95%>. consultada el 22-06-2017
- Todorov, Tzvetan (1968). "Poética" en *¿Qué es el estructuralismo?* (Ducrot et al.) Traducción de Ricardo Pochtar y Andrés Pirk. Buenos Aires: Losada 1975
- Prósperi, Germán (2012). "«Las metáforas que brotan del deseo»: escenas autopoéticas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena" en *Texturas*, n° 12, pp. 175-190. Edición online bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2918 consultada el 21-06-2017
- Rosal Nadales, María (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Chicharro Chamorro, Universidad de Granada, España. Edición online <https://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf> consultada el 22-06-2017
- Rubio Montaner, Pilar (1990). "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura". *Castilla. Estudios de literatura* 15: 183-197. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136145> consultada el 20-06-2017
- Ruiz, Ma. Julia (2013). "El (los) principio(s) de la escritura. Espacios de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado" en *I Coloquio de avances de Cedintel*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Ebook, edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/CEDINTEL_coloquio_final.pdf consultada el 23-06-2017
- (----) (2013b). "Los nuevos espacios de inscripción del yo. Una propuesta autopoética en Benjamín Prado" en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, 2013. Edición online http://www.celarg.org/int/arch_publici/ru_z_juliacc.pdf consultada el 23-06-2017
- (----) (2014). "Una opinión desde adentro. El ejercicio autopoético en *Pura lógica* de Benjamín Prado" en *Actas II Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. FHUC UNL, 2014, pp 183-194 Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/coloquio_cedintel.pdf consultada el 23-06-2017
- (----) (2015). "Una 'cuestión de principios' o el ejercicio autopoético en *Ya no es tarde* de Benjamín Prado" en *Actas del III Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. FHUC-UNL, 2015 pp 161-169. Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/CEDINTEL_vf.pdf consultada el 23-06-2017
- (----) (2016). "Vida y poema: autopoéticas y reservorios textuales en *A la sombra del Ángel. Trece años con Alberti* y *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* de Benjamín Prado". Edición online www.celarg.org/int/arch_coloquios/ruiz.pdf consultada el 23-06-2017
- (----) (2017). "Leer ensayando, escribir leyendo. El ensayo autopoético en *Siete maneras de decir manzana* de Benjamín Prado" en el *IV Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Pp. 202-232. Disponible en

http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Coloquio%20IV.pdf consultada el 23-06-2017

Scarano, Laura (2017). "Escribo que escribo: de la metapoésía a las autopoéticas" en *Tropelías*. N° 2, año 2017, pp. 133-152. Edición online <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2217> consultada el 05-02-2018

De Teresa Ochoa, Adriana (2002). "Poéticas particulares y universalistas" en *Anuario de Letras Modernas*, n° 10, pp. 183-192. Edición online http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1538/14_ALM_10_2000_2001_De_Teresa_183_192.pdf?sequence=1&isAllowed=y consultada el 23-06-2017

Todorov, Tzvetan (1973). *Poética estructuralista*. [Traducción de Ricardo Potchar]. Buenos Aires: Losada.

Zonana, Víctor Gustavo (2007). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

(----) (2010). "Sobre la poética como conciencia literaria (Apuntes en forma de prólogo) en *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Volumen II. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Del autor

Prado, Benjamín (1986). *Un caso sencillo*. Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada.

(----) (1991). *Asuntos personales*. Granada: Colección Literaria La General (Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada).

(----) (1991). *El corazón azul del alumbrado*. Madrid: Libertarias/Prodhufi

(----) (1995). *Raro*. Madrid: Editorial Renacimiento

(----) (1998). *Todos nosotros*. Madrid: Hiperión.

(----) (2000). *Siete maneras de decir manzana*. Madrid: Visor, 2008

(----) (2002). *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*. Madrid: Editorial Santillana.

(----) (2002). *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*. Madrid: Hiperión, 2015.

(----) (2002). *Iceberg*. Madrid: Visor libros

(----) (2006). *Marea humana*. Madrid: Visor

(----) (2009). *Lo que canté y dije de Rafael Alberti*. La Habana: plaquette de poesía de la Embajada de España en Cuba, 2009.

(----) (2009). *Romper una canción. Así se escribió el disco Vinagre y Rosas, de Joaquín Sabina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

(----) (2012). *Pura lógica*. Madrid: Hiperión

(----) (2014). *Doble fondo*. Madrid: Hiperión

(----) (2014). *Ya no es tarde*. Madrid: Visor, 2017

(----) (2015). *Más que palabras*. Madrid: Hiperión.

Prado, Benjamín y Sabina, Joaquín (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Prado, Benjamín (2018). *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014*. Madrid: Visor.

Sobre el autor

De Amo Sánchez-Fortún, José Manuel (2010). "Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado" en *Revista OCNOS*, N° 6, pp. 21-34. Edición online https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2010.06.02 consultada el 12-03-2017

Díaz de Castro, Francisco (2002). *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Gamero, Alejandro (2012). "Siete maneras de decir manzana, de Benjamín Prado" en <http://lapiedradesisifo.com/2012/06/25/siete-maneras-de-decir-manzana-de-benjam%C3%ADn-prado/> consultada el 12-03-2017

García Sánchez, Franklin (2012). "Caminos de la ficción de fantasía en la narrativa española actual: resultados iniciales de un proyecto" en *Lectura y signo*, n° 7, pp. 279-300. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4109119.pdf> consultada el 12-03-2017

Hourdiard, Jennifer (2012). "Historia de una novela que nunca existió: *Mala gente que camina*, novela metaliteraria de Benjamín Prado" en *Metanarrativas hispánicas*. Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González, Marco Kunz Editores. Literaturas Ibéricas, 2012.

Illescas, Raúl (2013). "Benjamín Prado, lector de James Cain. Cine noir y novela policial negra en *Alguien se acerca*" en *Polifonía*, Vol. III. Edición online http://www.apsu.edu/polifonia/v3/2013-illescas_0.pdf consultada el 12-03-2017

Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

Jiménez Millán, Antonio (2006). *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Koch, Jezabel (2014). "Benjamín Prado: *Alguien se acerca*. Identidad, alteridad, dualidad" en Actas del VI Congreso Internacional de Letras "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística". Edición online http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/KOCH_ACTAS_2014.pdf consultada el 12-03-2017

Liikanen, Elina (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual*. Tesis doctoral, Universidad de Helsinki y Universidad de Santiago de Compostela. Edición online [<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/155185/elpapeld.pdf?sequence=1>] consultada el 12-03-2017

Navarro Martínez, Eva (2002). "No sólo el fuego de Benjamín Prado: la venganza de la memoria" en *Espéculo*, n° 21. Edición online https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/b_prado.html consultada el 12-03-2017

- (----) (2003). "Novelas con banda sonora: la música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual" en *Tonos digital*, Revista electrónica de estudios filológicos, N° 5, 2003. Edición online <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/50796> consultada el 12-03-2017
- Pinto Barragán, Manuel (2008). *Niños perdidos y memorias encontradas en Mala gente que camina de Benjamín Prado*. Tesis doctoral, Universidad de Georgia. Edición online [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/barragan_manuel_p_201105_ma.pdf] consultada el 12-03-2017
- Ruiz, Ma. Julia (2013). "Y tú qué sabrás de Benjamín Prado: Una introducción a su propuesta poética" en *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Edición online <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Ruiz-%20Maria%20Julia.pdf> consultada el 12-03-2017
- (----) (2013b). "El (los) principio(s) de la escritura. Espacios de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado" en *Actas del Primer Coloquio de Avances de CEDINTEL*. Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/CEDINTEL_coloquio_final.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2013c). "Diálogos secretos: intimismo y publicidad en la poesía de Luis García Montero y Benjamín Prado" en *Lindes*, n° 7. Edición Online http://revistalindes.com.ar/contenido/numero7/nro7_art_ruiz.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2013d). "Los nuevos espacios de inscripción del yo. Una propuesta autopoética en Benjamín Prado" en *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Edición online http://www.celarg.org/int/arch_public/ru_z_juliacc.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2014). "En busca del reloj de arena. Las poetas en la poesía de Benjamín Prado" en *Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS de Lengua y Literatura*. Edición online <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2014/docs/actas2014ccelehis.pdf> consultada el 12-03-2014
- (----) (2014b). "Una opinión desde adentro. El ejercicio autopoético en *Pura lógica* de Benjamín Prado" en *Actas del II Coloquio de Avances de CEDINTEL*. Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/coloquio_cedintel.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2015). "Una «cuestión de principios» o el ejercicio autopoético en *Ya no es tarde* de Benjamín Prado" en *Actas del III Coloquio de Avances de CEDINTEL*. Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/CEDINTEL_vf.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2016). "Leer ensayando, escribir leyendo. El ensayo autopoético en *Siete maneras de decir manzana* de Benjamín Prado" en *Actas del IV Coloquio de Avances de CEDINTEL*. Edición online http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Coloquio%20IV.pdf consultada el 12-03-2017
- (----) (2016b). "Vida y poema: autopoéticas y reservorios textuales en *A la sombra del Ángel. Trece años con Alberti y Lo que canté y dije de Rafael Alberti* de Benjamín Prado" en *Actas del IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*. Edición online http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/ruiz.pdf consultada el 12-03-2017

(----) (2016c). "Entre Raro y Pistolero Primeros balbuceos y proyecto narrativo en la obra de Benjamín Prado" en *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos*. Edición online

http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf consultada el 12-03-2017

Sánchez, Mariela (2012). "Dos Españas en boca de dos generaciones para la narración del franquismo: un contrapunto conversacional en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado" en *Proyecto Saber. Revista Literatura, Historia e Memoria*. Volumen 8, número 12, pp. 58-65. Edición online [<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/7245/5395>] consultada el 12-03-2017

Senís Fernández, Juan (2001). "No es novísimo todo el culturalismo que reluce. una aproximación a la poesía de Benjamín Prado" en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, IV, 2001. Edición online <http://hesperia.webs.uvigo.es/paginas/indices/articulos/vol4/senis.pdf> consultada el 12-03-2017

Sioldevila y Lluchs Prats (2006). "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*" en *Olivar*. Número 7 (8), pp. 33-44. Edición online [<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv07n08a02/pdf>] consultada el 12-03-2017

Souto, Luz Celestina (2011). "La expropiación de la memoria. Ficciones sobre los niños robados durante el franquismo y la dictadura argentina" en *Revista de estudios vascos. Cuaderno* 8, 2011, 218-233. Edición online [<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/rievcuadernos/08/08218233.pdf>] consultada el 12-03-2017

(----) (2012). "Las narrativas del nuevo milenio y el mandato del recuerdo: un análisis de *La memoria novelada*" en *Cuadernos de Aleph*. Número 4, pp. 202-221. Edición online [<http://cuadernosdealeph.com/pdfs/2012/16.pdf>] consultada el 12-03-2017

(----) (2014). "Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción" en *Kamchatka, Revista de análisis cultural*. Número 3, 2014. Edición online [<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3582/3357>] consultada el 12-03-2017

Steenmeijer, Maarten (2007). "Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española" en *Dissidences. Hispanic Journal of theory and criticism*, nº 3.1 Edición online <http://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1056&context=dissidences> Consultada el 12-03-2017

Telgenhof, Gerda (2013). La relación entre ficción y realidad en la novela española sobre la guerra civil y la posguerra del siglo XXI: los casos de Isaac Rosa, Benjamín Prado y Almudena Grandes. Tesis doctoral, Universidad de Ámsterdam. Edición online [<http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=489451>] consultada el 12-03-2017

Tonin, Raffaella (2000). "Universo enciclopédico y traducción: el desafío de la intertextualidad en *Raro* de Benjamín Prado" en *Interpretar y traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)*, SSLMIT –Forlì. Bologna, CLUEB: 123-144. Edición online

http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/barbero/Interpretar%20traducir%20textos.pdf
consultada el 12-03-2017

Tronsgard, Jordan (2009). *(Re) writing the spanish civil war. The ironic collision of fiction, non-fiction and fantasy in four novels at the new millenium*. Tesis doctoral, Universidad de Ottawa. Edición online [<http://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/29903/1/NR61250.PDF>] consultada el 12-03-2017

Sobre Alberti

Belaustegiugoitia Santiago (1999). "Memoria de la melancolía. La fundación, los portuenses y el ayuntamiento evitan entrar en la polémica del testamento de Alberti". Publicada el 15-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/15/cultura/945212406_850215.html
Consultada el 20-12-2017

De León, Trinidad (2002). "Benjamín Prado arroja luz sobre la controvertida vejez de Rafael Alberti". *ABC.ES*. Publicada el 05-06-2002. Edición digital http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-06-2002/abc/Cultura/benjamin-prado-arroja-luz-sobre-la-controvertida-vejez-de-rafael-alberti_104479.html Consultada el 20-12-2017

Díaz de Tuesta, M. José (2002). "La polémica empaña el centenario de Alberti. Algunos amigos cercanos al poeta y su sobrina Teresa no están en la comisión del ministerio". Publicado el 07-11-2002. Edición digital https://elpais.com/diario/2002/11/07/cultura/1036623601_850215.html
Consultada el 20-12-2017

EFE (1999). "La viuda de Alberti niega las acusaciones de haber manipulado la obra del poeta". Publicada el 24-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/24/cultura/943398008_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (2000). "Aitana Alberti aclara que no piensa revocar el testamento de su padre". Publicada el 12-10-2000. Edición digital https://elpais.com/diario/2000/10/12/cultura/971301607_850215.html Consultada el 20-12-2017

El mundo (2002). "Encuentros digitales. Nos visita Benjamín Prado". Publicada el 11-06-2002. Edición digital <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/06/464/> Consultada el 20-12-2017

El país (1999). "El legado de Alberti incluye 'Picassos', 'Mirós' y 'Tàpies'. Su amigo Benjamín Prado revela con ejemplos cómo se censuraron las memorias del poeta con tachaduras y añadidos". Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039612_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "El testamento que Alberti nunca leyó. La hija del poeta considera 'un expolio' el documento, que favorece a la viuda de su padre y los dos hijos de ésta". Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/portada/944953205_850215.html
Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "Los abogados de Mateo exigen respeto al notario y piden dialogar". Publicada el 15-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/15/cultura/945212407_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "La viuda de Alberti piensa que es víctima «de un linchamiento»". Publicada el 21-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/21/cultura/945730809_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "«Mi padre temía la influencia de sus mujeres». Entrevista a Aitana Alberti, hija del poeta Rafael Alberti". Publicada el 22-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/22/cultura/945817201_850215.html Consultada el 20-12-2017

Farfán Cerdán, Gianmarco (2011). "Uno escribe para desobedecer las verdades oficiales" en *Entrevistas desde Lima*. Publicada el 3-5-2011. Edición digital <http://entrevistasdesdelima.blogspot.com.ar/2011/05/benjamin-prado.html> Consultada el 20-12-2017

López-Vega, Martín (2002). "«El té de Alberti sabía a poesía sin locas y sin brujas». Entrevista con Benjamín Prado". *El cultural*. Publicada el 03-07-2002. Edición digital <http://www.elcultural.com/revista/letras/Benjamin-Prado/5084> Consultada el 20-12-2017

Luque, Alejandro (1999). "García Montero asegura que «han convertido a Alberti en un pelele»". Publicada el 17-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/17/cultura/945385205_850215.html Consultada el 20-12-2017

Manresa, Andreu (2000). "Aitana Alberti pide los «derechos de imagen» de su padre". Publicada el 16-05-2000. Edición digital https://elpais.com/diario/2000/05/16/cultura/958428012_850215.html Consultada el 20-12-2017

Mora, Miguel y Vicent, Mauricio (1999). "Alberti firmó de oídas. Los amigos consideran 'un escándalo' que el poeta nonagenario firmara hasta diez testamentos en su última época". Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953202_850215.html Consultada el 20-12-2017

Mora, Rosa (1999). "La viuda de Alberti desea ver publicados los inéditos del poeta". Publicada el 11-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/11/cultura/942274803_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "Amigos de Alberti y de su viuda piden prudencia ante la polémica por el testamento. María Asunción Mateo persiste en el silencio que ha mantenido en los últimos días". Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039603_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "He hecho todo lo posible por Rafael, me da igual lo que digan". Entrevista a María Asunción Mateo -Viuda de Alberti. Publicada el 13-11-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/11/13/cultura/942447603_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "La viuda: «Pues que lo impugnen»". Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953201_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "María Asunción Mateo: «La donación de Alberti y León no fue revocada». Fue el poeta quien eliminó los nombres de La arboleda, dice su viuda". Publicada el 26-12-1999.

Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/26/cultura/946162812_850215.html Consultada el 20-12-2017

Prado, Benjamín (1999). "Mi vida junto a Alberti". Publicada el 29-10-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/10/29/cultura/941148008_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (1999). "Alguien miente". Publicada el 13-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/13/cultura/945039611_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (2010). "Rafael Alberti: a la caza del poeta rojo". Publicada el 02-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/02/opinion/1278021612_850215.html Consultada el 20-12-2017

(----) (2010). "Sobre Alberti". Publicada el 13-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/13/opinion/1278972008_850215.html Consultada el 20-12-2017

Prados urbanos (2008). "Presentación del libro *A la sombra del ángel*. Palabras de Joaquín Sabina". Publicada el 13-07-2008. Edición digital <http://benjaminprado.blogspot.com.ar/2008/07/la-sombra-del-ngel-i-13-aos-con-alberti.html> Consultada el 20-12-2017

Prieto de Paula, Ángel (2002). "Los oropeles y el oro". Publicada el 27-07-2002. Edición digital https://elpais.com/diario/2002/07/27/babelia/1027727436_850215.html Consultada el 20-12-2017

Torres, Rosana y Ruiz Mantilla, Jesús (2008). "Alberti, de la arboleda al olvido. Editores, expertos y familiares denuncian 'el secuestro' que sufre el legado. «El lector lo está perdiendo. Ya apenas se oye ni se sabe de él», afirma su hija". Publicada el 22-10-2008. Edición digital https://elpais.com/diario/2008/10/22/cultura/1224626401_850215.html Consultada el 20-12-2017

Trapiello, Andrés (2010). "La condición humana". Publicada el 10-07-2010. Edición digital https://elpais.com/diario/2010/07/10/opinion/1278712804_850215.html Consultada el 20-12-2017

Vicent, Mauricio (1999). "Los entresijos de la herencia. La disputada herencia del 'poeta en la calle'". Publicada el 12-12-1999. Edición digital https://elpais.com/diario/1999/12/12/cultura/944953203_850215.html Consultada el 20-12-2017

Sobre Sabina

Europapress (2009). "El libro *Romper una canción* «desnuda» a Sabina y Benjamín Prado para reflejar la creación del disco *Vinagre y Rosas*". Publicada el 10-12-2009. Edición digital <http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-libro-romper-cancion-desnuda-sabina-benjamin-prado-reflejar-creacion-disco-vinagre-rosas-20091210164912.html> Consultada el 05-01-2018

Prado, Benjamín (2009). "«Una buena canción se escribe cuando no te crees Joaquín Sabina». Entrevista a Benjamín Prado". Por G. Cappa en *Granada hoy*. Publicada el 12-11-2009. Edición

digital http://www.granadahoy.com/ocio/buena-cancion-escribe-Joaquin-Sabina_0_313769022.html Consultada el 05-01-2018

(----) (2009). "Entrevista digital con Benjamín Prado. Coautor de las canciones de *Vinagre y rosas* y autor del libro *Romper una canción*". Por *El País*. Publicada el 16-11-2009. Edición digital https://elpais.com/cultura/2009/11/16/actualidad/1258363800_1258369756.html Consultada el 05-01-2018

(----) (2009). "Joaquín Sabina y yo ahora somos más amigos. Entrevista a Benjamín Prado". Por *La tribuna de Salamanca*, recogida en *SabinaWeb*. Publicada el 22-11-2009. Edición digital <http://www.joaquinsabina.net/2009/11/22/benjamin-prado-joaquin-sabina-y-yo-ahora-somos-mas-amigos/> Consultada el 05-01-2018

(----) (2009). "«Entre Sabina y yo, más que aguantarnos, lo que hacemos es sujetarnos uno a otro». Entrevista a Benjamín Prado". Por Inaki Sarata, en *Diario Vasco*. Publicada el 03-12-2009. Edición digital <http://www.diariovasco.com/20091203/cultura/entre-sabina-aguantarnos-hacemos-20091203.html> Consultada el 05-01-2018

(----) (2009). "Para seguir siendo Sabina, Joaquín tiene que trabajar muchísimo. Entrevista a Benjamín Prado". Por *El ideal de Granada*, recogida en *SabinaWeb*. Publicada el 13-12-2009. Edición digital <http://www.joaquinsabina.net/2009/12/13/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-joaquin-tiene-que-trabajar-muchisimo/> Consultada el 05-01-2018

(----) (2009). "Benjamín Prado: «a Bob Dylan me lo quedo como padre»". Por Ángeles Peñalver en *DiarioSur*. Publicada el 29-12-2009. Edición digital <http://www.diariosur.es/20091229/cultura/benjamin-prado-dylan-quedo-20091229.html> Consultada el 05-01-2018

(----) (2010). "«Mantuvimos una batalla por cada palabra y cada verso». El escritor cuenta en *Romper una canción* cómo fue su trabajo con Joaquín Sabina". Por *Clarín*. Publicada el 21-01-2010. Edición digital https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/mantuvimos-batalla-palabra-verso_0_H1QG9_vA6Kg.html Consultada el 05-01-2018

(----) (2010). "Benjamín Prado cuenta en un libro cómo fue la sociedad creativa de *Vinagre y rosas*, el último disco de Joaquín Sabina". Por Javier Mattio en *La voz*. Publicada el 30-01-2010. Edición digital <http://vos.lavoz.com.ar/content/malditos-amigos-0> Consultada el 05-01-2018

(----) (2010). "«Una canción debe ganar por KO». El escritor Benjamín Prado y su relación con Sabina convertida en libro". Por Ángel Berlanga en *Página 12*. Publicada el 06-05-2010. Edición digital <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-17848-2002-07-06.html> Consultada el 05-01-2018

(----) (2017). "Benjamín Prado: «Para seguir siendo Sabina, Joaquín tiene que pelear mucho»". Por Jessica Martín en *Agencia EFE*. Publicada el 08-07-2017. Edición digital <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/benjamin-prado-para-seguir-siendo-sabina-joaquin-tiene-que-pelear-mucho/10005-3320165> Consultada el 06-01-2017

(----) (2017). "Benjamín Prado: «La coherencia es para fanáticos»". Por Jesús Fernández Úbeda en *Zenda*. Publicada el 11-07-2017. Edición digital

<https://www.zendalibros.com/benjamin-prado-la-coherencia-fanaticos/> Consultada el 06-01-2018

(----) (2017). "Benjamín Prado: «Millones de personas querrían mi sitio en el mundo»". Por Verónica Gayá en *Diario de Sevilla*. Publicada el 12-08-2017. Edición digital http://www.diariodesevilla.es/entrevistas/Millones-personas-querrian-sitio-mundo_0_1162683777.html Consultada el 06-01-2018

(----) (2017). "Benjamín Prado: «Sabina es como Gardel, cada día canta mejor»". Por Valeria Massimino en *Revista Meta*. Publicada el 17-11-2017. Edición digital <http://www.revistameta.com.ar/archivos/19187> Consultada el 06-01-2018

(----) (2017). "Benjamín Prado: «Para escribir, se necesita tener algo para decir»". Por María Helena Ripetta en *BAE negocios*. Publicada el 16-11-2017. Edición digital <https://www.baenegocios.com/suplementos/Para-escribir-se-necesita-tener-algo-que-decir-20171116-0065.html> Consultada el 06-01-2018

Sainz Borgo, Karina (2017). "Joaquín Sabina y Benjamín Prado: un libro para contarlo todo, incluso la verdad" en *Voz Populi*. Publicada el 05-07-2017. Edición digital https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Sabina-Benjamin-Prado-contarlo-incluso_0_1041496241.html Consultada el 06-01-2018

Archivos audiovisuales

"Joaquín Sabina y Benjamín Prado en *El Debate* de CNN+ - 1/3". Publicado el 03-10-2008. Edición digital https://www.youtube.com/watch?v=_ZyMFUznaEA Consultada el 06-01-2018

"Lectura de poemas". Publicado el 28-08-2008. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=7d6uiNsTvZY> Consultada el 06-01-2018

"«Esta noche contigo». Benjamín Prado (Noche Sabinera en Galileo)". Publicado el 22-02-2009. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=Slu4ndY58yU> Consultada el 06-01-2018

"Velada poética. García Montero, Sabina, Prado". Publicado el 17-11-2011. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=c2c-EvwVAP0> Consultada el 06-01-2018

"El poeta lee al poeta. Joaquín Sabina y Benjamín Prado". Publicado el 03-10-2013. Edición digital <https://www.youtube.com/watch?v=koP3gBF0dIg&t=31s> Consultada el 06-01-2018

"Il Jornadas «Sabina por Aquí». Tertulia Poética Joaquín Sabina y Benjamín Prado". Publicado el 09-09-2015. Edición digital https://www.youtube.com/watch?v=Kiq_gfboY8k Consultada el 06-01-2018

"Lo niego todo". Videoclip oficial de Joaquín Sabina. Publicado el 28-01-2017 <https://www.youtube.com/watch?v=ToSbLQKqkPA>

"Entrevista a Joaquín Sabina" en *Hoy por hoy, Cadena Ser*. Publicada el 03-11-2009. Edición digital http://cadenaser.com/ser/2010/02/04/cultura/1265242628_850215.html Consultada el 06-01-2018

"Benjamín Prado: «Sabina dice que en Leiva está todo lo que hacía él cuando tenía su edad»" en *Más de uno, Onda Cero*. Publicada el 04-07-2017. Edición digital

http://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/audios-podcast/entrevistas/benjamin-prado-sabina-dice-que-en-leyva-esta-todo-lo-que-hacia-el-cuando-tenia-su-edad_20170704595b67a10cf26ceda47989a.html Consultada el 06-01-2018

“Entrevista a Benjamín Prado, libro *Incluso la verdad*”. Por Juanjo Fernández Palomo en *Hoy por hoy, Cadena Ser*. Publicada el 12-07-2017. Edición digital <http://play.cadenaser.com/audio/019RD01000000194849/> Co

Sobre aforismos

Cedillo, Jaime (2017). “Aforismos: el eco de la brevedad” en *El cultural*. Publicado el 16-03-2017. Edición online <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Aforismos-el-eco-de-la-brevedad/10531> consultada el 14-02-2018

Fernández Muñoz, Demetrio (2017). *Claves de la aforística española. Concepción del género, tradición literaria y eclosión en la posmodernidad*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, España 2017. Edición online https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/71274/1/tesis_demetrio_fernandez_muñoz.pdf consultada el 14-02-2017

Gatica Cote, Paulo Antonio (2015). “Javier Recas Bayón, *Relámpagos de lucidez. El arte del aforismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, 344 págs.” en *Castilla. Estudios de literatura*. Vol. 6 (2015): XVI-XVIII. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5095431.pdf> consultada el 14-12-2018

Gutiérrez Pérez, Regina y Pérez Romero, Juana (2012). “El cultivo del aforismo en España” en *AnMal*, XXXV, 1-2, 2012, págs. 169-177. Edición online <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4256586.pdf> consultada el 14-02-2018

Martínez, Erika (2012). “Añicos. El aforismo español de los siglos XX y XXI” en *Mercurio*. Fundación José Manuel Lara. Nº 137, 2012. Edición online http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_137.pdf consultada el 14-02-2018

Marzal, Carlos (2010). “Lo breve interminable (el aforismo y la escritura poética)” en Naval, María Ángeles (Ed.) *Poesía española posmoderna* (pp. 143-156). Madrid: Visor. Edición online <http://poemad.com/?p=3023> consultada el 14-02-2018

Prado, Benjamín (2012). “Me inquieta mucho la gente desapasionada o que no tiene ídolos. Entrevista a Benjamín Prado” por G Cappa. *Granada actual* (09/05/2012). Edición online http://www.gradahoy.com/ocio/inquieta-gente-desapasionada-idolos_0_586441515.html Consultada el 14-02-2018

(----) (2012). “Los aforismos de Benjamín Prado, reunidos en *Pura lógica*” en *Asuntos propios. A la carta televisión y radio*. Programa emitido el 25-06-2012. Edición online <http://www.rtve.es/alacarta/audios/asuntos-proprios/asuntos-proprios-aforismos-benjamin-prado-reunidos-pura-logica/1446648/> consultada el 14-02-2018

(----) (2013). "Filosofía uno, cuatro, cero", Masterclass en *A la carta. Televisión y radio*. Programa emitido el 5-12-2013. Edición online <http://www.rtve.es/alacarta/videos/torres-y-reyes/masterclass-filosofia-uno-cuatro-cero-benjamin-prado/2200089/> consultada el 14-02-2017

(----) (2017). "Soy un desertor de todos los ejércitos. Entrevista a Benjamín Prado" por María Julia Ruiz. *Lindes*, n° 14, 2017. Edición online www.revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf consultada el 27-11-2017

Serna, Justo (2012). "Actualidad del aforismo" en *Mercurio*. Fundación José Manuel Lara. N° 137, 2012. Edición online http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_137.pdf consultada el 14-02-2018

Verdú, Vicente (2018). "Actualidad del aforismo" en *El País*. 12/01/2018. Edición online https://elpais.com/cultura/2018/01/12/actualidad/1515780030_290854.html consultada el 14-02-2018

Sobre el ensayo

Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

González, Horacio (2003). "El ensayo como lectura de curación" en *Escritos en carbonilla: figuraciones, destintos, retratos*. Buenos Aires: ediciones Colihue. Edición online https://books.google.com.ar/books?id=QcC4mbnlg-0C&pg=PA131&lpg=PA131&dq=el+ensayo+como+lectura+de+curacion&source=bl&ots=05rBuxd2gx&sig=jqG-MfcBj-IX1a2_TGGD7iVYO48&hl=es-419&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwi_2lua0e7LAhVIh5AKHd67AvEQ6AEIITAB#v=onepage&q=el%20ensayo%20como%20lectura%20de%20curacion&f=false consultada el 01-04-2016

Mattoni, Silvio (2001). "Montaigne: el sujeto del ensayo" en *Nombres. Revista de filosofía*. Edición online consultada el 01-04-2016 en <http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2282/1223>

---- (2006). "Reseña Alberto Giordano. Modos del ensayo. De Borges a Piglia" en *Orbis Tertius*, año XI, n° 12. Edición online http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.422/pr.422.pdf consultada el 01-04-2016

Panesi, Jorge (2007). "Escenas institucionales. Sobre *Modos del ensayo* de Alberto Giordano" en BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2007 - Abril 2008) UBA. Edición online http://www.celarg.org/int/arch_publici/panesi_13_14.pdf consultada el 01-04-2016

Prado, Benjamín (2003). "Notas". Curso de verano *Cómo se escribe un ensayo* dictado en la universidad de San Lorenzo del Escorial en agosto de 2003. Notas online <http://www.papelenblanco.com/ensayo/como-se-escribe-un-ensayo-segun-benjamin-prado> consultadas el 01-04-2016

Starovinski, Jean (1998). "¿Es posible definir el ensayo?" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 575. Edición online

<https://cursodeensayohispanoamericano.files.wordpress.com/2015/08/starobinsky-es-posible-definir-el-ensayo.pdf> consultada el 01-04-2016

Bibliografía general

Arfuch, Leonor (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Beverly, John y Achúgar, Hugo (1992). *La voz del otro*. Guatemala: Ediciones Papiro.

Bourdieu, Pierre (1997). "La ilusión biográfica" en *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. [Traducción de Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama.

Lejeune, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico*. [Traducción de Ángel G. Loureiro]. París: Sevil.