

Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado

*Childhood, origin, story. The construction of the author in the
authorial project of Benjamín Prado*

María Julia Ruiz

Universidad Nacional del Litoral - CONICET, Argentina

julitaruiz@gmail.com

Recibido: 14/10/2020. Aceptado: 29/11/2020

Resumen

En el presente artículo indagaremos en la categoría de *infancia* para pensar cómo ese campo creativo de experimentación (Link, 2014) o espacio conceptual (Premat, 2014) opera en la construcción del personaje de autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado desde los relatos de comienzo, las fábulas de origen y los inicios de la escritura. La infancia puede entenderse, desde esta perspectiva, como un *laboratorio de escritura* (Premat, 2014, 2016) donde poner a jugar el lenguaje poético con el regreso a los orígenes como acto fundacional de la escritura y de la creación del autor.

Palabras clave: infancia; origen; Benjamín Prado; proyecto autorial

Abstract

In this article we will investigate in the childhood category to think about how this creative field of experimentation (Link, 2014) or conceptual space (Premat, 2014) operates in the construction of the author's character in Benjamin Prado's authorial project, from the beginning stories, the origin fables and the beginnings of writing. Childhood can be understood, from this perspective, as a writing laboratory (Premat, 2014, 2016) where poetic language can be put to play with the return to the origins as a founding act of writing and the creation of the author.

Keywords: childhood; origin; Benjamín Prado; authorial project

Introducción

En una entrevista realizada en el año 2019, en el marco del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, preguntamos a Benjamín Prado sobre la ausencia de infancia en su obra. La aseveración sobre esta falta se visibilizaba en la casi nula presencia de niños, infantes o de figuraciones de infancia en su obra –con excepción de la novela *No solo el fuego* (1999), donde uno de los personajes es un niño de doce años a quien le cae un rayo; y la novela *Mala gente que camina* (2006), donde la trama se centra sobre la figura de un niño apropiado durante el franquismo, aunque este niño ya sea un hombre adulto y de su infancia se sepa poco–. De este modo, en un amplio corpus que incluye diez novelas, dos volúmenes de cuentos, cuatro de ensayo, tres de aforismos, dos autopoeéticas y ocho poemarios, la ausencia de la infancia como tema o problema resultaba motivo de incógnita para nuestras investigaciones.

La pregunta en dicha oportunidad era la siguiente:

Aunque la literatura se quiera constituir como isla independiente del mundo, siempre queda un costado por donde ingresa la vida, las mitologías personales, las biografías. En toda tu obra se pueden rastrear esas mitologías, pero hay un espacio en blanco, una zona de vacío. ¿Dónde está la infancia en tu obra? (Ruiz, en prensa)

Las primeras palabras que Prado esbozó como respuesta fueron “No sé si puedo responder a eso”. Como una suerte de enigma, la ausencia de la infancia lleva a la pregunta por la infancia, a aquello que no puede ser respondido. Resulta interesante insistir sobre nuestra categórica afirmación de “espacio en blanco” o “zona de vacío” en relación con lo infantil en la obra de Prado, porque ante ella la pregunta, latente, no deja de emerger: ¿qué se entiende por infancia? ¿cómo se la puede definir, categorizar, investigar, problematizar?

Daniel Link (2014) colabora, con sus aportes teórico-metodológicos, a pensar la infancia como categoría de análisis en la literatura estableciendo una diferenciación sumamente relevante para abordarla:

A menudo se confunden infancia (un estado de la imaginación) con los niños y las niñas, que son quienes vivirán con mayor libertad ese estado.

Pero evocar la infancia es antes evocar una lógica (la lógica de la ausencia, de lo que va a desaparecer, de lo que falta en su lugar, la lógica de la fuga y el rapto, en fin: la lógica de lo imaginario) antes que una edad más o menos dorada [...] La literatura y la infancia como campos creativos de experimentación (es decir, como experiencias cuya salida se desconoce) (2014: 10).

Siguiendo estos postulados, si entendemos la infancia como un sinónimo directo de niñez (niños y niñas que viven en el estado de imaginación que la infancia provee) podemos afirmar que en la obra de Benjamín Prado, efectivamente, hay una zona en blanco, un espacio de vacancia. Pero esa infancia faltante podemos pensarla análogamente con los planteos de Link, en la *infancia como falta*, como aquello que se fuga y desaparece, como un campo creativo de experimentación. Desde esta perspectiva, la afirmación sobre la ausencia de infancia en la obra de Prado se diluye, dejando lugar a una germinación de nuevas significaciones y posibilidades de lectura.

A partir de los aportes de Daniel Link, pero sobre todo de Julio Premat (2012, 2014, 2016), indagaremos la infancia como fábula del origen, mito del comienzo y laboratorio de escritura en la construcción de la postura autorial en los poemas iniciales de *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014* (2018), la poesía completa publicada hasta la fecha de Benjamín Prado. El análisis del proyecto autorial (Zapata, 2011)¹ de Prado y sus cuatro etapas (emergencia, reconocimiento, consagración y canonización [Dubois cit. en Zapata, 2011]) habilita una lectura retrospectiva donde la infancia de la escritura opera como mito de origen y explicación de los comienzos, pero desde la reestructuración y revisión de los poemas publicados. En una estrategia tanto editorial como de autofiguración (Amossy, 2014; Maingueneau, 2014) y de diseño de sí (Groys, 2016), Prado agrega, reescribe y reinventa los poemas de su primer poemario *Un caso sencillo*

1 Concepto que acompaña nuestras lecturas teóricas y que condensa un universo categorial alrededor de los estudios teóricos sobre las autorías contemporáneas, aquellos que se encuentran a mitad de camino entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura (para mayor profundidad, ver Ruiz, 2018, 2019)

(1986) y otorga a sus lectores algunos versos autopoéticos donde expone su construcción como escritor. En este sentido, no hablamos de infancia en términos de representación de una niñez autobiográfica o autoficcional del escritor Benjamín Prado sino en términos de una infancia de su escritura, de un primer momento, una piedra angular que el autor expone discursiva (en los versos del primer poemario, *incipits* a decir de Premat) y comportamentalmente, desde el diseño de una postura de sí.

Biografismo / génesis / laboratorio. Aproximaciones a la infancia como fábula de origen

Luego de la inicial y encriptada respuesta de Benjamín Prado ante nuestra pregunta sobre la ausencia de infancia en su obra (“No sé si puedo responder a eso”), el autor propone dos hipótesis, dos vías diferentes que intentan dar cuenta de sus reparos a la hora de tratar la temática de la infancia –entendida como sinónimo de niñez– en general por un lado y su propia infancia biográfica por otro. Comenzamos con la primera de esas vías para, en la última parte del artículo, recuperar la segunda, puesto que ambas son susceptibles de ejemplificar diferentes aspectos de la categoría de infancia como fábula de inicio y, también, como fábula de cierre, de final.

En la primera de estas vías o hipótesis, Benjamín Prado afirmaba

Me produce mucho reparo hablar de la infancia: por ejemplo, en las biografías o autobiografías de los autores esa siempre me parece la parte más latosa, la menos interesante. Yo quiero que Hemingway cuente cosas a partir del momento en que empieza a ser Hemingway. Porque creo que, al final y de alguna manera, la literatura y la carrera profesional van sustituyendo un poquito a la vida. Meterte en este mundo absorbe mucho tiempo: el escritor Benjamín Prado se lleva el setenta por ciento de la vida del sujeto Benjamín Prado, quiera o no quiera termina ocupando más espacio (Ruiz, en prensa).

Esta primera hipótesis expone el interés de nuestro autor por indagar en los comienzos no ya de una vida particular, biográfica, sino en el principio de una actividad literaria, en la creación de una obra y,

simultáneamente, la creación de una identidad de autor. Que el interés de Prado sobre Hemingway surja no del comienzo de su vida sino del comienzo de su obra expone claramente lo que nuestro autor ha decidido trazar en su proyecto autorial: la infancia de Prado está inscrita en la infancia de su escritura, en los comienzos de su obra literaria, en los poemas autopoéticos de *Un caso sencillo* (1986) que, con ocasión de la publicación de su poesía completa (2018) han sido reescritos o hasta han sido incorporados por primera vez en el volumen. Es Julio Premat quien presta su andarivel teórico-metodológico para pensar las ficciones del comienzo, del inicio de una obra literaria y de una autoría: propone pensar el origen como *instrumento de lectura*, como cimiento para recorridos especulativos, como un objeto crítico: *las funciones del principio* (2016: 13).

En su artículo “Pasados, presentes, futuros de la infancia”, el teórico propone pensar la infancia en la literatura, no ya exclusivamente como una figuración de la niñez –diferencia que ya recuperaba Daniel Link cuando mencionaba la confusión entre infancia como sinónimo de niños e infancia como campo creativo–, sino como un “espacio conceptual, terreno de creencias, lugar de determinaciones sociales y de ideales compartidos” (Premat, 2014: 1), lugar atravesado por una red de valores culturales, presupuestos estéticos, estereotipos y principios ideológicos. En este sentido, la infancia “tanto en su imagen mediática, sociológica, icónica o literaria, es un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano” (1). Según Premat, este espacio puede estudiarse desde tres perspectivas: en un primer momento, plantea el biografismo, aquel que piensa la vida como un todo orientado o como una línea cronológica; en una segunda instancia, los mitos de origen, puesto que “en los relatos de cómo un niño prefigura a un escritor futuro se actualizaría una versión legendaria de lo genético. Al origen puede vérselo como una proyección de la infancia o, si se quiere, postular que, en el origen, ante todo, encontramos a la infancia” (1). Desde este punto de vista, la infancia se puede pensar como génesis “en la medida en que su relato permite pasar de un hacer (escribir literatura) a una forma diferente y socialmente reconocida de ser (una identidad nueva: la de ser autor)” (1-2). En un tercer momento, Premat propone el abordaje de la infancia como

una manifestación propia del discurso literario, puesto que “el pensamiento singular de los niños [...] es un modo de aproximarse a las especificidades de la palabra literaria” (2). Estas tres perspectivas, biografismo, mitos de origen e infancia como laboratorio de escritura, serán las que Premat desarrollará, poniendo especial énfasis en la tercera de ellas, la más extraña y original, porque desde ella se piensa la infancia como “espacio aparte, relación diferente con la palabra, mezcla inextricable de subjetividad y de percepción, posibilidad de percibir la realidad de manera alternativa, expansión del deseo y de la imaginación en tanto que supuestas verdades” (2). Los poemas que analizaremos de Benjamín Prado tienen una suerte de mixtura de estas tres instancias diferentes, aunque es preciso destacar que el laboratorio de escritura al que Prado echará mano no tendrá que ver con una aproximación al lenguaje desde una perspectiva infantil, sino de adolescencia, desde su correlato originario, como marca de un nacimiento de obra y de autor, una fundación de un proyecto autorial.

Dentro de lo que Premat llama *testamentos* se incluyen las visiones de los escritores que narran su infancia prestando atención al cuándo de esa escritura: “por un lado, la narración desde el final de una trayectoria: en la vejez, en vísperas de la muerte, en un esfuerzo postrero de escritura. Aquí los relatos del comienzo son una última palabra, o un testamento” (2014: 5). En los casos que Premat analiza, la vuelta a la infancia desde la vejez opera “para instaurar –en buena medida repetir– un tipo de lectura y un sistema interpretativo de una obra...” (6). Desde este espacio de infancia evocada se constituyen fuertes marcas de una figura de autor: este “no se define como resultado de un proceso, de un aprendizaje, de encuentros, lecturas y peripecias, sino que tiene una identidad en alguna medida innata, absoluta, que sólo espera revelarse” (7). En los testamentos los autores vuelven sobre los hechos de infancia para delimitar los rasgos de sus imágenes de autor, aquellas que se prefiguraban en las obras literarias, y en ese regreso se realiza una explicación legendaria, una construcción del mito de origen que determina el futuro y marca el destino:

el relato construye a un personaje acorde con la obra posterior, en una estrategia de selección y de actualización de elementos dispares, incluso contradictorios, pero necesarios para dar una imagen completa, enteramente determinada en estos primeros años. O sea, preexistencia mítica de la escritura en el niño (no hay un “volverse” poeta, un devenir, sino una afirmación *ab aeterno* de su identidad) (Premat, 2014: 8).

En los poemas que analizaremos, si bien hay una fuerte imagen de autor y el regreso a la infancia de su escritura está teñido por el halo de lo legendario (a la manera de los *testamentos* de Premat), no obstante, puede leerse claramente el “volverse poeta” como un proceso, como una construcción de autor, como un proyecto a seguir, un recorrido a resolver, un aprendizaje a realizar. En este sentido, y en contrapartida con los *testamentos*, los poemas de Prado se acercan a lo que Premat define como *fundaciones*: “un regreso a la infancia y a los comienzos puede funcionar, al contrario, como la apertura de una obra literaria, un gesto para entrar en el campo, un ejercicio para lanzar las especificidades de una palabra que se quiere singular” (2014: 5).

Premat ahondará en los escritores que recurren a la propia infancia “en el período en que comienzan un proyecto literario o al menos en el momento de recomponer las coordenadas de un proyecto narrativo” (2014: 9). En estos casos se puede hablar fehacientemente de la infancia como un laboratorio de escritura, porque

La retrogradación al universo infantil, los intentos de focalizar la mirada del mundo a partir de una percepción anómala y primaria, la búsqueda de hallazgos discursivos, las concepciones alternativas de lo real, todo lo que corresponde a estas escrituras de la niñez, son una especie de regresión al universo que nutre la imaginación y el lenguaje, un interrogante a los fundamentos supuestos de la ficción, una construcción de figura del creador a partir de la actualización -la invención- de un yo niño, capaz de tomar la palabra y delimitar las características de un estilo (Premat, 2014: 9).

Frente a esta afirmación destacamos que Benjamín Prado no inventará un “yo-niño” que tomará la palabra pero sí, desde la figura que creará de sí mismo como un autor impostor, reversionará su propia voz adolescente

para reescribir aquellos primeros poemas de *Un caso sencillo* (1986), incipits de su obra, primera publicación, “entrada en la literatura” (Premat 2012).

Mediante el laboratorio de escritura no se vuelve a la infancia para explicar la obra previa, lo ya escrito –como en la figura de los testamentos– sino para “empezar, para empezar de nuevo más precisamente, y fundar entonces una obra literaria aparte, reconocible entre las demás como un corpus singular”: la infancia en las fundaciones opera desde una estética diferente, no como algo perdido sino como una forma de creación, de potencia, de invención, de juego: se intenta “alcanzar una niñez que, de algún modo, sigue estando y puede reactivarse” (Premat, 2014: 9).

A mitad de camino entre un testamento y una fundación, los poemas de *Un caso sencillo* “La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)” y “Días de lluvia”, dedicados correspondientemente “Para Luis Fernández, el profesor de literatura que me convirtió en lector” (Prado, 2018: 17) y “Para Fernando Borlán, el profesor de literatura que me hizo escritor” (37), forman parte de una vuelta al pasado, a la infancia de la escritura, a los orígenes de la formación del escritor. Ese retorno puede leerse desde la perspectiva del biografismo, de la vida como un transcurrir cronológico; desde la perspectiva del origen mítico, en el agradecimiento a los formadores que hicieron del sujeto biográfico un *autor*; y finalmente desde el laboratorio de escritura, puesto que los poemas que figuran en *Acuerdo verbal* son una reescritura, un ejercicio literario, una impostura autorial en la cual el poeta, en la consagración de su proyecto autorial, revisita su escritura de adolescencia y la modifica jugando con los tonos y la reconstrucción de su propia voz treinta años después. En este sentido, los poemas de Prado problematizan la escritura a la vez que problematizan el origen, fábula de una infancia que no tiene principio porque, en las diversas correcciones, siempre vuelve a empezar.

Resulta interesante insistir en los aportes teóricos de Julio Premat, esta vez en su propuesta del año 2012, donde se propone leer los comienzos como una forma de indagar en el origen de un texto, una obra, una autoría. En el mismo comienzo de su intervención plantea una extensa serie de

preguntas que operan como disparadores de la problemática inaugural, preguntas de las cuales nos haremos eco para indagar: “¿Cómo se vuelve alguien escritor? [...] ¿Cómo funciona la idea de origen en cualquier relato sobre el tema? ¿Cómo los escritores cuentan esa historia, qué funciones tendrían esos relatos? ¿Cómo y a partir de qué postulados la crítica literaria construye también relatos sobre ese origen?” (Premat, 2012: 1-2).

Ante estas problemáticas, propone una serie de abordajes posibles que serán herramientas metodológicas de sumo interés para nuestra lectura del corpus:

- Estudiar la “entrada en escritura”: primeros textos, primeras publicaciones, estrategias y efectos.
- Estudios genéticos: variantes, manuscritos, correcciones entre diferentes ediciones. Modos de preparación y “disparadores” de escritura.
- Relatos de origen incluidos en los textos: representaciones imaginarias de un comienzo.
- Relatos autobiográficos y autoficcionales sobre el origen de la escritura.
- Filiaciones literarias, construidas por el autor o la crítica
- Incipit* de los textos: primeras líneas de un relato, primeros versos, modos de marcar la irrupción del propio discurso.
- Organización y reorganización de ediciones (antologías, recopilaciones): efecto del orden, paratextos, títulos, etc. (2012: 2)

Para el abordaje de lo anteriormente mencionado plantea directrices teóricas, las cuales serán expuestas de manera dicotómica: 1) Arqueología/historia; 2) Origen/genealogía; 3) Obra/borrador; 4) Publicación/inédito/archivo; 5) Comienzos/proyecto. Nos detenemos en la última de estas dicotomías, la cual deviene de Edward Said y sus *Beginnings* o entradas a la literatura porque “Comenzar determina lo que sigue, construye la principal entrada en lo que se leerá, establece relaciones de continuidad y antagonismo con lo escrito antes [...] comenzar es el primer paso en la producción intencional del sentido” (Premat, 2012: 8). La entrada en la literatura es un modo de situar y poner en resonancia una producción en un campo literario y ante una biblioteca heredada, es decir,

sentar una posición y ocupar un posicionamiento. En consonancia, el estudio de un proyecto literario no puede salvarse del estudio del comienzo, pues siempre estará determinado por los primeros gestos:

El proyecto puede pensarse entonces desde una posición tradicional (la del escritor demiurgo que desarrolla a partir de cero un proyecto preestablecido) o desde lo dicho sobre el origen y la obra: el proyecto como una forma que se define a medida que se desarrolla, a la vez causa y consecuencia de lo escrito (Premat, 2012: 8).

En su volumen *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2016) Premat recuperará todas sus hipótesis sobre infancia y relatos de comienzos, pero le incorporará la dimensión temporal como cuestión fundamental. Para ello, se sale de las concepciones habituales y conocidas del origen (los grandes orígenes continentales, las tradiciones culturales, la presencia de lo mitológico y lo primitivo en la literatura) “para pensar problemas de articulación entre literatura, pasado, tiempo y sentido”:

Rastrear en el pasado el momento en que comienza lo existente y lo explica: las cosas nacieron así y luego, a partir de lo que fueron, se convirtieron en otra cosa, en algo comprensible y transmitible gracias a la evocación de esa página primera y a la distancia que nos separa de ellas (Premat, 2016: 13).

En este sentido, una lectura del origen llevaría siempre a posicionarnos en el presente para regresar a un pasado que cobra su sentido desde la actualidad con proyección a un futuro. La infancia de la escritura es, entonces, un pasado que se construye y se resignifica con el paso del tiempo: invención de un principio, invención de una escritura, invención de una autoría. Eso es lo que indagaremos en los poemas de Benjamín Prado.

Construyendo imágenes de autor: la postura del impostor

Benjamín Prado reescribe casi en su totalidad su primer poemario *Un caso sencillo* (1986) con ocasión de la publicación de su poesía completa en el volumen *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014* (Prado, 2018). En esta etapa de consagración de su escritura (Dubois cit. en Zapata, 2011) podría pensarse que Prado se acerca al final de una trayectoria y su vuelta a los orígenes, al principio de su escritura, podría entenderse como una suerte

de *testamento* a decir de Premat. No obstante, la reescritura y hasta la incorporación de un poema que nunca estuvo en *Un caso sencillo* se realizan siempre a la luz de la impostura, desde un ejercicio con el lenguaje, como si este se tratara de un laboratorio de escritura, una *fundación*.

Podemos dar cuenta de esta idea revisando las “Notas” de *Ecuador. Poesía 1986-2001* del año 2002 y sus reediciones de 2004 y 2009² (no así en la de 2015, titulada “Nota final”) donde el autor realiza una confidencia autopoética que permite leer su poesía completa del año 2018 desde un nuevo posicionamiento: “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 se dibuja y desdibuja intencionalmente en la reescritura de sus primeros poemarios, lo cual lleva a la ineludible pregunta: ¿quién habla en estos versos?, ¿qué imagen de autor se diseña? Frente a la empresa de reescritura y modificación total de *Un caso sencillo* entendemos que quien habla no es el poeta veinteañero, aquel aprendiz de escritor que enunciaba sus primeros balbuceos poéticos en el año 1986. El sujeto que se expone en la reconstrucción de este primer poemario es una impostura, es otro sujeto con un nuevo posicionamiento en el campo y una nueva perspectiva que, sin embargo, busca generar, mediante un trabajo consciente con el lenguaje poético, un efecto de escritura de juventud, una escritura originaria, inicial. Este sujeto no es alguien que comienza a dar sus primeros pasos en una carrera literaria, sino que ya se ha ganado un lugar en la escena –gracias a ese lugar posee un *Opus* (Maingueneau, 2014), una edición de obra completa– y desde ese lugar legitimado, reescribe.

La imagen de autor (Amossy, 2014; Maingueneau, 2014) como impostor o impostura permite leer los íncipits, comparar las distintas ediciones –en un esfuerzo propio de la crítica genética–, indagar las distintas posturas autoriales (Meizoz, 2014, 2015) generadas a lo largo de su trayectoria y

² Antología profunda que operó como una suerte de poesía completa hasta la publicación de *Acuerdo verbal*, volumen que recopila todos los poemas de todos los poemarios publicados hasta la actualidad.

puestas en perspectiva con una intención particular en este *Acuerdo verbal*. En este punto, vale recordar el aforismo incluido en la “Nota” de *Ecuador*: “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” (Prado, 2002: 187).

En la nota final de la cuarta edición de *Ecuador* (2015) el aforismo de E.M. Cioran ha sido suprimido y reemplazado por un agradecimiento a los lectores, aquellos que “han hecho posible que los cinco libros que componen este *Ecuador* sigan vivos treinta años después de que apareciera 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 con la intención de reforzar el agradecimiento a los lectores, que son quienes permiten que existan las sucesivas ediciones y, gracias a ellas, las sucesivas correcciones. En una entrevista realizada en el año 2017 Prado volvía nuevamente a agradecer a sus lectores “por leer mis libros y por permitirme que haya ediciones y por poder borrar esos pequeños rencores que tenía con respecto a mí mismo. Puedo sacar una nueva edición con un poema que faltaba o arreglar uno que no me gustaba” (Ruiz, 2017: 10).

En la misma 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 (Ruiz, 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. La vuelta a su primer poemario *Un caso sencillo* y la reescritura de

“La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)” y la incorporación de “Días de lluvia” –inexistente en la versión de 1986– dan cuenta de esta impostura literaria, juego revisionista que vuelve a los inicios para componer una imagen de autor de juventud, pero con la mirada del poeta consagrado que solo se logra después de tres décadas de trayectoria. De esta manera, la entrada en escritura que enunciaba Premat, en el caso de Benjamín Prado es revisitada desde un estudio genético, desde la comparación de diversas ediciones, desde las manifestaciones autopoéticas en entrevistas, desde las fábulas autobiográficas de construcción del escritor.

Un caso sencillo: revisiones, versiones, nuevos principios

Si todo principio tiene una escena arcaica, iniciática o mitológica, *Un caso sencillo* pone la piedra angular en lo que será el proyecto de escritura y el proyecto de autor de Benjamín Prado. Esto no se debe solo a que sea su primer libro publicado, sino a que, en su atmósfera, se reconoce una fábula de formación, un camino de pruebas para el aprendiz de escritor.

Este poemario tenía como íncipit en su versión original un epígrafe del poeta 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 exponentes de la generación del ‘27³. 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

3 La relación de amistad entre Benjamín Prado y Rafael Alberti es narrada en cientos de entrevistas, tertulias y exposiciones públicas del escritor madrileño. Su primer encuentro, recuperado también por Prado, está cargado de un halo mitológico, una suerte de coincidencia y providencia. Los trece años de amistad están testimoniados en *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti* (2000) de Benjamín Prado.

consagrado y constituido como tal que recuerda aquellos primeros pasos literarios y desde ese recuerdo reescribe sus versos inaugurales.

Persistiendo con su actitud revisionista, Prado menciona:

[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 (Ruiz, 2017: 11).

Esa impostura que Prado menciona habla no solo de la reescritura de los poemas sino, sobre todo, de la pose que él 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*.

Esta imagen de autor-aprendiz se potencia en tres poemas: “El mismo que esperábamos. Rafael Alberti en 1982”, poema 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 poeta por su cobijo y compañía, por su apoyo y su colaboración para que el aprendiz ingrese y se instale en la escena literaria. “La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)”, 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 Borlán, 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 y lo convirtieron en *autor*.

Las correcciones que se producen en *Acuerdo verbal* en el poema sobre Garcilaso no son muchas pero 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 sentimentalidad⁴ (“Tinieblas desatadas tomaban dulcemente / bosques con grandes lunas de nieve en la cintura”) (Prado, 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 inicial.

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 un homenaje a Fernando Borlán. Este agradecimiento al docente que lo inició en la escritura tiene marcas autopoéticas⁵, ya que se inscriben consejos de escritura que Borlán realiza a nuestro autor, destacados en el poema con letra cursiva, como si se recuperara su voz en estilo directo: “Eso es lo que decías. / -Escribe desde otro. / -No vivas en tu época. / -Saber caer / te hará / aliado del suelo” (Prado, 2018: 37). Estos consejos son claras marcas autopoéticas que un maestro intenta brindar a un aprendiz, aprendiz que puede entender las

4 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 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).

5 Para una historización de la categoría autopoética, ver Ruiz (2018).

enseñanzas recién en la etapa de consagración de su carrera literaria, cuando vuelve a los orígenes, al pasado de su presente, para reinventar un principio:

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 para rememorar y conjeturar consejos y dejar 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.

Tanto en la versión de 1986 como en la de 2018, el poemario *Un caso sencillo* mantiene ciertos lugares propios del 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. Estos datos hablan también del origen como proyecto, puesto que desde el inicio se presenta una voz que mantiene una coherencia estética en toda una trayectoria.

En resumen, desde la nueva ubicación del autor en la escena literaria y la reconstrucción que se hace de los versos en *Acuerdo verbal* se puede 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. Revisión testamental de quien, con una obra consagrada vuelve en el tiempo pero, a la vez, laboratorio de escritura que inaugura un nuevo comienzo, un nuevo origen.

La segunda vía: autofiguraciones de infancia

En el inicio de estas palabras enunciábamos que, frente a la pregunta sobre el vacío de infancia en la obra de Benjamín Prado, el propio autor exponía dos hipótesis, dos vías de indagación para explicar sus reparos a la hora de hablar de la infancia en general y de la propia en particular. En este recorrido teórico y analítico hemos descubierto la infancia presente en la poesía de Prado como infancia de la escritura, como inauguración de un proyecto autorial, como testamento que se evoca y como fundación que se inicia, como reconstrucción, como impostura, como postura autorial. No obstante, nos queda pendiente la indagación de esa segunda vía, la segunda hipótesis que responde por la infancia personal del propio escritor, el sujeto autobiográfico que crea y encarna un personaje de autor. Ante esto, Prado respondía:

[...] hay una especie de recurso lejano que es la memoria y para conservarla hay que buscar trucos. Yo me he ido a vivir a Las Rozas, que es donde está la casa de mi infancia. Fui a vivir a la casa donde yo nací, y no de manera inocente. De algún modo tiene una parte dolorosa, dañina, porque yo amé esa casa y esa casa me hace daño, evidentemente. No puedo dejar de ver a mi padre, a mi madre, la cena, la familia en el jardincito, es imposible. Por otra parte, me salva también: tengo la sensación de tener ahí un anclaje a tierra. Cuando te pasas la vida en televisión, radio y escenarios hay un punto de ti que se convierte en un personaje, es inevitable: por mucho que luches por ser la persona más natural del mundo –y procuro serlo y lo intento, creo que casi todo el mundo tiene la sensación de que no me comporto como una estrellita de *rock and roll*– es verdad que estás todo el día debajo del foco. Eso te presta cosas pero a la vez te resta naturalidad. Esto de vivir en mi casa, porque ésa es mi casa, por una parte me hace daño y por otra parte me cura (Ruiz, en prensa).

La casa de la infancia como materia poética podemos encontrarla textualizada en el poema “Ángeles Prado espera en su jardín”, también perteneciente a *Un caso sencillo*, el cual en su primera edición se titulaba “Ahora estarán seguramente tristes” y es, como imaginamos, un poema dedicado a su madre. En la versión de 1986 se plantea la escritura como una deuda pasada, vieja, anterior: “Hoy iba a hacerte el viejo poema que

te debo. / Iba a hablar de tus manos, tus labios, tus cabellos, / tus ojos donde se hacen pequeños los paisajes / que amas, levantados de alamedas o torres / con relojes que miran asombrados al cielo” (Prado, 1986: 36). En la versión de 2018 esa deuda desaparece, puesto que el poema ya ha sido escrito en 1986 y, con la deuda saldada, el poema será modificado: “Hoy iba a hablar de ti. / Iba a hablar de tus manos, / tus ojos donde se hacen pequeños los paisajes / que amas: alamedas y torres con campanas, / campos en donde brillan el tesoro del trigo / o el gran pájaro verde de centeno” (2018: 29).

En ambas versiones, la presentación del jardín de la casa de Las Rozas, casa de la infancia del escritor, permanece inmutable, no cambia en su escenografía: “Ahora estarán seguramente tristes / los ciruelos. Ahora, muy despacio, / una niebla cansada / irá desvaneciendo la noción del jardín” (1986: 36) (2018: 29). El espacio del jardín y la atmósfera que genera el poema denota el estado de ánimo de ambos personajes, aquella tristeza de los ciruelos que metafORIZA la tristeza de quien escribe el poema y la de quien lo espera: “Pienso en ti mientras ando por las calles / frías de Copenhague. Son las cinco, / cae el atardecer / con ademán de atleta derrotado; / aúlla el viento y llueve como tú siempre dices: / llueve igual que si fuera a terminarse el mundo. / Y hay poco que escribirte. Hay poco que escribir” (2018: 29). Esas escasas palabras se resuelven en el regreso desde la memoria hacia ese espacio mítico de la infancia, al jardín de la casa materna, aquel donde el sujeto aún puede ver a su madre esperando, rodeada de vegetación, esa carta, el poema o las noticias de su hijo ausente, en un país extranjero: “Hoy las frases geniales se aburren en los libros. / Quedan éstas, sencillas, que quisieran morir, / este dulce desvelo por los ojos, sonámbulos, / fugitivos buscándote en las dalias, / los cerezos, las lentas violetas, los ciruelos / seguramente tristes del jardín” (1986: 36). Este final de 1986 no sufre casi modificaciones en su versión de 2018 - reemplaza los cerezos por los rosales-, lo que nos lleva a pensar que esa vuelta mítica a la infancia permanece intacta en la memoria tanto del joven que inicia su escritura poética como del adulto que la recuerda para reescribirla.

Otra mención al jardín de la casa de Las Rozas lo encontramos en el poemario *Asuntos personales* (1991) con la serie de haikus “Fragmentos de un jardín”. Con veintiún poemas en su edición original y con treinta en *Acuerdo verbal*, los haikus se reordenan, mutan, se reescriben, se suprimen y se inventan: nuevamente aparece la imagen del poeta corrector, aquel que no deja de volver sobre sus palabras para encontrar nuevas formas de decir. En ese regreso a la infancia, la sucesión de poemas en la edición de 1991 culmina con “Sobre la cerca / el sol. Mi sombra, fuera; / yo, en el jardín” (45), en un ejercicio de presentificación del espacio que lleva de cuerpo presente al sujeto que recuerda la casa de su infancia. En la edición de 2018 ese regreso de la memoria se plantea en el haiku 4: “Cierro los ojos: / la flor antigua se abre / en el jardín” (87) y el cierre de la serie es una declaración autopoética, una noción de literatura: “La rosa idea / la luz, como el lector / escribe el libro” (93). En este sentido, la vuelta al jardín, al espacio mítico de la infancia ofrece una mirada teórica sobre la literatura, una declaración autopoética que será marca de identidad del poeta en todo su proyecto autorial⁶.

Otro regreso mítico a la casa de la infancia puede verse diseñado en la novela *Ajuste de cuentas* del año 2013, tercera entrega de la saga “Los casos de Juan Urbano” en la cual el personaje principal –el Juan Urbano que opera como heterónimo de Benjamín Prado (así firmó su columna del diario *El País* a lo largo de quince años) y que recibe su nombre como herencia de aquel Juan Panadero de Rafael Alberti– debe regresar a la casa materna por no poder sostener el pago de la hipoteca de su piso. Este regreso a la casa de la infancia opera en la novela como parte de una denuncia social, la de la España de la crisis y el pelotazo financiero; pero, si indagamos, podemos ver en la construcción de esta ficción un regreso al inicio:

Estábamos en su casa, la nuestra, que para mí es una mezcla de máquina del tiempo y pabellón de reposo, el lugar donde siempre sigue siendo ayer,

6 Para continuar con los derroteros sobre las autopoéticas en la poesía de Benjamín Prado, dirigirse a Ruiz, 2018.

nunca hay que fingir y no caben las mentiras. En el jardín se escuchaba el ruido de los árboles y en la autopista cercana el de los coches, que daba la impresión de rayar el aire a su paso, dejándolo lleno de zarpazos metálicos. Mi madre vive allí, en Las Rozas, desde 1941 y es una de las pocas vecinas históricas, por así llamarlas, que conservan su casa en aquel pueblo de las afueras de Madrid... (Prado, 2013: 53).

Sin olvidar que nos referimos a un personaje de ficción, no obstante las mitologías autoriales de la infancia se presentan en esta novela, con el escenario del pueblo Las Rozas y con la casa materna como epicentro del origen de la literatura:

Me vi a mi mismo llegar allí un millón de veces, en mi bicicleta [...] [para comprar] los libros ilustrados de la editorial Bruguera que se recibían cada mes y aunque fuesen versiones abreviadas y quizás mal traducidas de algunos clásicos no dejaban de ser *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Los viajes de Gulliver* o *La Isla del tesoro*. Ellos me convirtieron en mí, así que malditos sean también Melville, Stevenson y todos los demás; por su culpa ahora no soy un adinerado corredor de Bolsa... (2013: 97-98).

Las lecturas de la infancia como base del personaje que se convierte en *autor* y la vuelta del escritor biográfico a habitar la casa de su infancia opera tanto en la ficción como en la vida real, a la manera de indagación del marco teórico sobre las autorías contemporáneas que nos acompañan en nuestros estudios: a mitad de camino entre el análisis discursivo de los textos y la sociología de la literatura que rodea a esos textos.

En una primera (¿originaria?) entrevista vía mail a Benjamín Prado en el año 2012 –la cual no ha sido publicada en ningún medio digital sino que ha servido para uso interno de nuestras investigaciones– le preguntábamos: “Intentando rastrear el origen, las primeras palabras como escritor en tu vida, ¿cuál es el primer recuerdo que tienes en el que el lenguaje haya sido protagonista? Tu primera escena de lectura, ¿la recuerdas? ¿y la de escritura?”. Ante esta pregunta, nuestro autor respondía:

Recuerdo lo que todo el mundo, los tebeos, los primeros libros de aventuras. Pero sí tengo un recuerdo exacto de los dos primeros libros que me impresionaron de verdad, tal vez los que me hicieron soñar por primera vez con ser escritor: *Peter Pan*, de James M Barrie, y *Rebeca*, de Daphne de

Maurier. Los tenía mi padre, encuadernados en piel, tenían ese aroma que tienen los volúmenes antiguos. Los dos me parecieron maravillosos. Aún me lo parecen. Y después hay otro momento esencial para mí: la lectura de Garcilaso de la Vega y el relato que mi profesor de literatura hizo de su historia. Ahí lo tuve claro: si los escritores eran así, yo quería ser uno de ellos.

Junto a Julio Premat podemos pensar este movimiento, este traslado al espacio mítico, como una fábula de cierre, aquella que vuelve al inicio, al comienzo de todo, para concluir. No obstante, esta fábula de cierre no es tal, puesto que en ese regreso no se consolida una clausura, sino una explosión de nuevas posibilidades.

El origen no es el espacio en sí ni el momento de la emergencia, sino la mirada retrospectiva que se tiende hacia ellos [...] es ese desplazamiento que a la vez vuelve, esboza formas en las tinieblas de lo perdido e intenta, vanamente, nombrar y determinar el pasado. El origen es la pérdida pero también es el retorno. El origen es ese movimiento, en el espacio y en la cultura, en la memoria y en el lenguaje, en los sueños y en las fantasías, que deja de avanzar y busca volver, retomar pie en lo que no es, en lo que se va intentando a medida que uno se acerca... (Premat, 2012: 15).

El regreso a los lugares de infancia –infancia de la escritura e infancia real biográfica– se plantea, entonces, como un regreso al origen desde la mirada que busca lo que hubo, lo que ya no está, la *infancia como falta*. Los ejercicios de impostura y de reescritura de Prado cobran un nuevo sentido desde la crítica genética, aquella que rastrea en las diversas ediciones las diferentes formas de reescribir los inicios y reconstruirse como un nuevo personaje de autor. Asimismo, la mención autobiográfica a su pueblo y, puntualmente, a la casa de su madre, actúa como un elemento de autfiguración ficcional en su novela de 2013, a través de la cual los lectores atentos podemos atribuir al sujeto que enuncia en las entrevistas, al sujeto biográfico Benjamín Prado.

Desde esta perspectiva volvemos a Premat, para quien el origen es “como un horizonte verde, eterno y vacío, hacia el que se regresa luego de un largo viaje, lo que también podría ser, por supuesto, una imagen del final, una imagen de la muerte” (2012: 15). A ese mismo origen es al que

Benjamín Prado estará volviendo en su poemario por venir, como una ficción de futuro, desde la incorporación de un poema inédito titulado “Vieja gloria” y que augura tanto un *testamento* como una *fundación*, desde las temporalidades desajustadas que las figuraciones de la vejez provocan en consonancia con las fábulas de infancia y origen.

Conclusiones

Benjamín Prado es un autor que no se ha encargado de problematizar en sus escritos a la infancia desde la noción del sentido común que la liga a la “niñez”. No obstante, en el presente recorrido hemos podido indagar en su obra a la infancia como un espacio aparte, estado de la imaginación que se mantiene por fuera del tiempo y la cronología y que habilita la producción de las ficciones: infancia de la obra, infancia de la escritura.

Benjamín Prado se posiciona en *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014*, su poesía completa hasta el año 2018, desde el lugar del escritor consagrado que repasa todo el proyecto autorial con una actitud revisionista y que vuelve sobre las palabras inaugurales, aquellas fundacionales, para darle nuevos sentidos, otras connotaciones, para “amigarse” con aquellos textos primeros y darles una nueva impronta, una nueva visión, una nueva posición.

Jugando con las posibilidades que las reescrituras ofrecen Prado instauro un pacto lúdico con sus lectores desde el cual vuelve a diseñar una imagen de autor aprendiz, autor incipiente, autor joven, pero desde la posición que otorga la consagración, luego de treinta años ininterrumpidos de publicaciones. Con *Acuerdo verbal* Prado vuelve a la infancia de su escritura para inventarla otra vez, para fabricar un *simulacro del inicio* (Premat 2016: 144) que llevará en su poemario por venir y puntualmente en el poema “Vieja gloria” a un *simulacro del fin*, simulacro que se asemeja a aquellas costas de horizontes verdes, eternos y vacíos que Julio Premat nos regalaba desde la circularidad del tiempo que vuelve, siempre vuelve sobre sí mismo.

Referencias

- Amossy, Ruth (2014) [2009]. "La doble naturaleza de la imagen de autor". *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.
- Groys, Boris (2016) [2014]. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos lírico*, n. 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1798>
- Maingueneau, Dominique (2014) [2009]. "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". *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.
- Meizoz, Jérôme (2015) [2007]. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.
- Meizoz, Jérôme (2014) [2009]. "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor". *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.
- Premat, Julio (2012). "Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer". *Cuadernos LIRICO*, n. 7. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/594>
- Premat, Julio (2014). "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos LIRICO*, n. 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1736>
- Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.
- Prado, Benjamín (1986). *Un caso sencillo*. Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada.
- Prado, Benjamín (1991). *Asuntos personales*. Granada: Colección Literaria La General.
- Prado, Benjamín (2002). *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- Prado, Benjamín (2013). *Ajuste de cuentas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Prado, Benjamín (2018). *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014*. Madrid: Visor.
- Ruiz, María Julia (2017). "'Soy un desertor de todos los ejércitos'. Entrevista a Benjamín Prado". *Lindes*, n. 14. 1-12. Disponible en: http://revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf
- Ruiz, María Julia (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral. Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>

Ruiz, María Julia (2019). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Madrid: Visor Libros.

Ruiz, María Julia (en prensa). “‘Uno escribe para aprender a escribir’. Entrevista con Benjamín Prado”.

Zapata, Juan Manuel (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura*, n. 60. 35-58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf>