

***Y tú qué sabrás de Benjamín Prado:***  
**Una introducción a su propuesta poética**

**Ma. Julia Ruiz**  
**Universidad Nacional del Litoral**

**Resumen**

La poesía de Benjamín Prado se inscribe en un marco programático que define el contorno de sus palabras: poemas que, gracias a la construcción deliberada de un estilo de escritura, se acercan a problemáticas diversas que se extienden y ramifican en la escritura, como un rizoma. Prácticas escriturarias y tópicos reiterados colaboran en la construcción de un programa poético que se sostiene en los ojos del lector. La oposición no excluyente naturaleza/urbanismo cobra fuerza en esta obra, resignificando espacios e inscribiendo la particularidad de esta poesía en la intersección y confluencia de elementos pertenecientes a dos mundos diferentes. El espacio urbano se resignifica, mediando con espacios naturales, instaurando la poética de Prado en una zona de frontera productiva que valida la originalidad de sus palabras.

**Palabras clave**

Poesía – Escritura – Estilo – Naturaleza – Urbanismo

*-La poesía es todo  
lo que hay entre un disparo y el animal herido*  
Benjamín Prado

**Fundamentaciones**

**(o la respuesta a una necesidad)**

Pese a ser uno de los escritores con mayor producción en el movimiento granadino de ‘la otra sentimentalidad’<sup>1</sup>, pese a trascender el espacio del poema y animarse a la escritura narrativa, pese a que sus palabras son bálsamos, barcos y faros de escritura en medio del vaivén de la poesía española contemporánea, lo cierto es que la poesía de Benjamín Prado no ha recibido la atención que, creemos, se merece. Esta situación puede deberse a diversos motivos: uno de ellos podría ser la presencia arrolladora de otros ‘compañeros de viaje’ dentro del movimiento en el cual Benjamín inicia su escritura. Poetas como Luis García Montero, Javier Egea o Álvaro Salvador han inscripto sus nombres en un manifiesto<sup>2</sup>, ligándolos a la escritura de una nueva sentimentalidad que germina en la poesía granadina de los años ochenta.

Otro motivo de la falta de análisis sobre la obra poética de nuestro autor creemos que puede deberse a la dualidad que Prado representa: poeta-narrador que, con sus dos últimas novelas sobre la guerra civil española (*Mala gente que camina* del año 2009 y *Operación Gladio* del 2011) ha generado más interés de ventas que de análisis. Lo mismo sucede con *Romper una canción* (2009), especie de diario escriturario sobre los días, los viajes y las experiencias vividas junto a su colega y amigo, el cantautor popular, Joaquín Sabina.

---

<sup>1</sup>La otra sentimentalidad fue el nombre que aunó a una serie de poetas, habitantes de la ciudad de Granada durante los años 80. El mismo concepto es extraído de los cancioneros apócrifos de Antonio Machado, donde su heterónimo Juan de Mairena funda la propuesta de empezar a escribir poesía desde una ‘nueva sentimentalidad’. Este movimiento poético español deviene de las influencias inglesas de la llamada ‘poesía de la experiencia’.

<sup>2</sup>Publicado en el Diario ‘El País’ en el año 1983

Su poesía queda relegada a los márgenes de la obra, quizás por el prejuicio de ser la primera incursión de este autor, quizás por desconocimiento. La cuestión es que la ausencia crítica sobre las palabras de Benjamín Prado nos hace reflexionar sobre la elección que se tiene a la hora de estudiar un poeta. No creemos que se trate solamente de una mera cuestión de gustos, de estéticas, de programas, de acercamientos o alejamientos a uno u otro autor. Si bien es cierto que la elección se funda siempre en un deslumbramiento, ese destello va dejando lugar a problemáticas que comienzan a abrirse como un abanico frente a nuestros ojos lectores.

La decisión de comenzar un estudio sobre la obra de Prado (estudio que comienza con su poesía pero que pretende extenderse al campo de la narrativa) parte, en primer lugar, de la fascinación de las palabras, pero se asienta, en segundo lugar, en la urgente necesidad de brindarle un espacio hasta ahora vedado: nos encargamos de poner estos poemas bajo el foco de la crítica y de estudiarlos, tanto desde la 'razón' como desde el 'sentimiento': propuesta que habría interesado al propio Machado, padre y maestro en estas cuestiones de aprender a pensar, sentir y expresar de una manera diferente.

### **Introducción al mundo-Prado: Voces ajenas, palabras propias**

*-Escribir un poema es intentar desatarse,  
adivinar en qué mano está la moneda-*  
Benjamín Prado

Buscando darles un lugar a estos poemas, recuperamos la única voz encontrada en el camino de la crítica: se trata de Juan Senís Fernández, quien en su artículo de 2001 "No es novísimo todo el culturalismo que reluce. Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado" intenta, como bien dice el título, un acercamiento, una primera mirada. Lo mismo intentaremos hacer nosotros desde nuestra perspectiva, desde la otra orilla de las palabras, con nuestro propio bagaje y nuestra propia 'sentimentalidad'.

Senís Fernández plantea, como hipótesis central en su artículo, que la poesía de Prado es una poesía "de la experiencia estética" donde se poetiza "el contacto con el arte y las ficciones en un sentido amplio": contacto que el crítico define como "culturalismo". Citamos a continuación:

El culturalismo de la poesía de Benjamín Prado, es decir, la presencia en sus poemas de elementos procedentes del mundo de la cultura en un sentido amplio que incluye no sólo la 'alta cultura' sino también el cine o la música *rock* se hace evidente si se repasan los títulos de varios de los poemas que estudiaremos (Senís Fernández 2001: s/n)

Este autor propondrá una tipología de culturalismos a rastrear e identificar en la poesía de Prado, para así explicar la propuesta estética del poeta como una confluencia artística que se agrupa y manifiesta en el espacio del poema.

La anterior propuesta podría estar amparada bajo la figura de Leopoldo Sánchez Torre, quien en su artículo "Realismos y autorreferencia en la poesía última española" del año 2004 realiza una lectura progresiva de los poetas 'novísimos' hacia los poetas 'realistas': generaciones literarias –por llamarlas de alguna manera- que proponen estéticas muy distantes entre sí. Sánchez Torre afirma:

Las demasías y celadas del culturalismo esteticista fueron detectadas y desveladas en los albores de los ochenta por los poetas más jóvenes, que en sus primeras manifestaciones públicas adoptaban todavía una actitud respetuosa con la generación paterna, con la que cohabitaban como se convivía con cualquier unidad

familiar modélica: con convenida compostura pero con perceptible desacuerdo en cuanto a las ideas y los gustos, y con la mutua tolerancia y el alivio que facilita la posesión de una habitación propia en la casa común de la poesía. (Sánchez Torres 2004: s/n)

Podemos inferir de esta propuesta que el crítico Senís Fernández intenta rescatar el “homenaje” que Prado realiza a la tradición inmediatamente anterior a él, a los poetas novísimos, caracterizados por el uso del culturalismo y la escritura de una experiencia estética. Desde nuestra perspectiva creemos que, en la poesía de Benjamín Prado, hay más que elementos culturalistas que definen una experiencia estética. Si bien es cierto que se recuperan dichos elementos, creemos que sería mejor definirlos en términos de una ‘intertextualidad’, una ‘pluralidad’ que conforma y confirma su obra poética como la confluencia de múltiples voces y procedimientos.

En el presente artículo intentaremos dar cuenta, con una mirada general, de los tópicos presentes en la obra de Prado que ayudan a la construcción de un estilo, de una poética personalizada. No será fácil, puesto que los elementos presentes en su obra son vastos y extensos.

Tenemos un trabajo con la referencia, tanto a nivel exterior del texto (intertextualidades de todo tipo, relación con discursos no sólo literarios sino también histórico-sociales, mixturando elementos de la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura) como a nivel interior (con el propio poema, o con la serie que lo conforma, o con el libro que lo contiene, o con la obra poética en la cual se define). Esta referencia interna al propio sistema poético se traduce en una necesidad metatextual: la de Prado es una auto-poética que opera constantemente desde la revisión y la indagación de la propia escritura.

Otra particularidad presente en esta obra es la aparición de juegos poéticos con las voces, con las instancias de diálogo y con las instancias de escritura. El uso de guiones en particular, y el de los signos de puntuación en general (el cambio en la tipografía también), introducen voces diversas al poema de difícil rastreo, instaurando una polifonía que obliga a seguir las coordenadas planteadas para recuperar el hilo del discurso. Esta dificultad se traduce en una defensa de la intimidad: se elabora una red textual donde la palabra íntima se ve finalmente salvaguardada<sup>3</sup>.

El tono oral de esta poesía también colabora en la generación de efectos de lectura, que impacten e interpelen al lector. Las presentificaciones, los usos del espacio en el poema, los cambios en la tipografía, los paratextos, entre otros, también buscan generar ese efecto. La imagen del padre, la evocación, la ausencia, el objeto amado buscan, entre otras finalidades, generar una identificación en el lector para que éste sienta ‘una experiencia análoga.’ (Scarano 2007: 211). Encontramos –y aquí nos detendremos en esta ocasión- la utilización deliberada de determinados universos semánticos: los espacios naturales y las metáforas animales como espacios antitéticos frente a la urbe, espacios que se reiteran a lo largo de su poesía.

Hay un programa de escritura fuertemente instaurado en la poesía de Prado, el mismo que venimos defendiendo desde el inicio de nuestras palabras. Este se caracteriza por la construcción de una poética propia, con un marcado estilo personal que permite englobar a nuestro autor en un colectivo de autores (la poesía de la experiencia) como así también diferenciarlo, estableciendo sus particularidades desde los reincidentes tópicos escriturarios, los mismos que, a leerlos, nos hacen decir “estamos frente a un poema de Benjamín Prado”.

Esta marca, cicatriz en la piel del poema, se mantiene a lo largo y a lo ancho de su obra, permitiéndonos reconocer, como lectores entrenados, un universo semántico propio.

---

<sup>3</sup> Esta problemática es abordada en el trabajo “Diálogos secretos: intimismo y publicidad en la poesía de Luis García Montero y Benjamín Prado” de nuestra autoría, próximo a publicarse en las actas del Simposio “Erotismos, cuerpos, identidades” – Salta, 2012.

El lector, entonces, colabora en todos los procesos de construcción de esta poética ‘estilística’, en tanto instancia activadora de sentido, en tanto ‘otro’ que lee y se identifica con aquello que lee. Se lo requiere como enciclopedia –en términos de Eco- que actualice las palabras, los vacíos y silencios.

Retomamos, al azar, un fragmento de “Las calles de Copenhague”, el primer poema que hemos leído de Benjamín Prado, el comienzo para nosotros de una nueva ‘educación sentimental’:

Las ciudades no existen pero hablamos de ellas.  
Verano en Copenhague. Un monopolio  
de luz verde, parada en las estatuas  
públicas, los tejados  
unánimes, el bosque en las afueras  
que contiene un castillo. Entre los árboles,  
la mañana se enfría  
como una bala en el corazón de un animal muerto. (...)  
Aunque tal vez, la vida es mejor comprenderla  
como la poesía según Coleridge:  
de un modo imperfecto y general (...)  
No existen las ciudades  
pero existe una forma de mirarlas. (Prado 2002:37)

En los fragmentos de este poema podemos reconocer al menos cinco grandes tópicos que colaboran en la construcción de su proyecto de escritura : la ciudad en oposición con el bosque –espacio utópico por excelencia -, la verdad o falsedad de las palabras y las cosas –tema que preocupa y ocupa a nuestro autor, al cual nos dedicaremos en trabajos futuros-, la imagen y metáfora del animal –que tan presente se hará en estas palabras, tomando diferentes acepciones-, una interpretación sobre la poesía –metatextualidad que abunda en esta obra- y una cita de autoridad –que respalda las palabras del poeta.

En el siguiente apartado, nos adentraremos en el universo semántico de la naturaleza en constante oposición pero, a la vez, en confluencia con el discurso de la urbanidad, para intentar explicar la particularidad de la obra poética que estamos indagando.

### **Una poética particular: De la repetición a la originalidad.**

*-La poesía empieza  
cuando ya has olvidado qué es lo que te asustaba  
pero aún tienes miedo.  
Benjamín Prado*

Desde el mismo nombre de nuestro autor se desprende un dejo, una interpretación, una direccionalización del proyecto de escritura: el Prado, entendido como espacio campestre, natural, alejado de la urbe, comienza a adentrarnos en el tópico seleccionado.

Los espacios y los animales se presentan obsesivamente en la obra de Prado; como términos de comparación, como metáforas globales; en casi todos los poemas encontramos al menos una referencia a los mismos, una tímida aparición, una connotación. La naturaleza representa lo lejano y ajeno al hombre urbano: son los espacios desde donde poder volver a hacer literatura.

Y al fin lo encuentro.

Al fin llego al lugar

desde donde se escribe:  
las afueras,  
el extranjero de nosotros mismos (Prado 2002: 97)

Recuperamos, en esta instancia de nuestro discurso, las palabras de Laura Scarano, por ser su artículo “Ciudades escritas (Palabras cómplices)” del año 1999 una clara identificación del problema que estamos intentando definir. Desde su visión propone lo que, creemos, es el punto más original de la poesía de Benjamín Prado:

Una escritura poética ruralista o pastoril aparece hoy casi como anacrónica. La ciudad se convierte en un dispositivo que dispara el fluir poético y excede la mera remisión a un espacio referencial (Scarano 1999: s/n)

En este punto, la poesía de Prado se diferencia de sus compañeros de viaje: su indagación a la naturaleza propone un giro al romanticismo (giro con guiños posmodernos), una vuelta hacia lo sustancial desde la propia artificialidad del mundo que habitamos. Su propuesta poética, su programa de escritura se asocia a elementos naturales, generando un espacio poético utópico, novedoso, que se vuelve sobre la tradición pero no para repetirla ni simplemente ‘homenajearla’, sino para construir algo nuevo, una nueva manera de escribir poemas:

Miro la tarde  
escribo unas palabras  
sobre el mar  
sobre un bosque  
y esas palabras son como la huella  
que primero fue parte de la nieve  
después  
parte de un río

Palabras que querían ser gaviotas  
pájaros solitarios  
que propagan el sol (Prado 2002: 72)

Volvemos a Scarano y su artículo sobre la ciudad para identificar cómo esta autora teoriza sobre la construcción del espacio urbanizado desde el discurso poético. Una serie de preguntas son las que ordenan y dirigen su exposición: ¿cómo escribe poesía la ciudad?, ¿cómo se constituye este decir de la ciudad en la poesía actual? ¿cuáles son las marcas identificatorias de una poesía urbana hoy? Antes de comenzar a responderse estos interrogantes, plantea a modo de introducción:

La figura de la ciudad como núcleo del habitar humano ha excedido en los espacios de la poesía contemporánea, su cómoda posición de topos ocasional o marco escénico. Intrusa, cómplice de las palabras que la dibujan y construyen, se ha adueñado del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia y convirtiendo a buena parte del discurso poético en lo que algunos llaman ‘poesía urbana’. (Scarano 1999: s/n)

Scarano vuelve sobre la problematización del espacio y la mirada que ejercen los sujetos escritores, planteando que existen, frente al fenómeno urbano, dos posturas: el gesto ‘antagónico’ y el gesto ‘cómplice’. Y los define de la siguiente manera:

El gesto antagónico de raigambre moderna diseña un sujeto enfrentado a una ciudad hostil y represiva, tensando la polarización de binarismos (urbano / rural; artificio / naturaleza; cantidad / calidad; opresión / libertad; deshumanización / humanidad). La escala axiológica distribuye los valores otorgando positividad a los espacios que contraríen la ciudad y sus 'alienantes' modos de vivir (...) El gesto cómplice, por el contrario, dibuja no ya un sujeto frente a una ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. (Scarano 1999: s/n)

En el caso de nuestro autor, el poeta Benjamín Prado no reniega de la ciudad como espacio material para su literatura: su poesía es también una poesía urbana, de los taxis, los teléfonos, las habitaciones.

La ciudad y sus taxis  
cargados de secretos  
y estos versos mirándote  
desde la oscuridad (Prado 2002:106)

Prado identificará la urbe como espacio mutable que alberga al hombre y lo contiene, pero, a su vez, como espacio del cual también se necesita, a veces, escapar. Nuestro poeta se sitúa en el 'entre', el espacio ambiguo entre el antagonismo y la complicidad: la ciudad no es su amiga ni su enemiga, y por ello, su discurso no se asienta en ninguna de estas posturas. Su poesía se separa, en este punto, de otros compañeros de generación, al buscar para sus palabras el cobijo de la urbe y el vértigo campestre.

En verano, buscábamos el corazón del bosque.  
Conducíamos fuera de la ciudad, despacio,  
sin importarnos en qué sentido giraban las ruedas de la vida,  
sin buscar paraísos y sin pedir respuestas". (Prado 2002: 22)

La de Prado es también una poesía de viajes, de huidas, de alejamiento y de recorridos por espacios que convergen con lo natural; espacios que mixturán paisajes y elementos pertenecientes a los dos mundos. ("Los letreros eléctricos van anunciando el frío/ y en cada ventana se suicida una estrella". [Prado 2002: 112]) Estos mundos se representan en carreteras, autopistas, gasolineras, alumbrados, hoteles de paso, pero también en la luz de la luna, los bosques como espacios utópicos, las playas al borde del camino, los animales feroces, domésticos, pequeños, intensos. Citamos un ejemplo:

-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. (Prado 2002: 28)

Se ordena, así, el binomio no opositivo –es importante la aclaración- natural/artificial, binomio entre términos que no son irreconciliables, sino que, por el contrario, su conjugación genera una mixtura que da a los poemas de Prado su estilo propio, particular.

Conduciendo bajo la lluvia,  
la luna es del color de los coches que pasan.  
Atrás queda el pequeño  
hotel de carretera junto a un bosque. (Prado 2002: 29)

El programa poético se inscribe en el ‘entre’, en esa confluencia de imágenes, en ese contacto entre espacios dispares, en el resultado que genera la unión de diferentes órdenes: la sorpresa de encontrar una poesía de lo natural disfrazada de urbanismo.

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. (Prado 2002: 139)

Otro ejemplo de esta contradicción de espacios se manifiesta en el poema “Frío como el infierno (Roma, 1995)”, donde el poeta trae, desde su habitar en la ciudad mítica de Roma, el sueño y la añoranza de un espacio más natural, con imágenes animales que describen esta sensación de encierro y opresión:

Estamos en invierno y esto es Roma  
Y tú no estás.  
Yo voy de un lado a otro  
De tu nombre,  
Lo mismo  
Que un oso en una jaula;  
Marco un número;  
Pongo la radio, escucho una canción  
De Patti Smith dar vueltas dentro de Patti Smith  
Igual que un gato en una lavadora. (...) (Prado 2002: 81)

Se nos suma en este poema la ausencia de la persona amada, (ausencia también del nombre de la persona amada); instancia que renueva la interpretación de encierro del poeta que escribe desde el espacio vacío. El oso en la jaula, el gato en la lavadora son imágenes que refuerzan la desesperación y la crueldad de una ausencia desgarradora. Sigamos con el mismo poema, donde unos versos más adelante se nos dice

Miro atrás  
Y puedo verlo: acabas de apagar una lámpara;  
Has cerrado los ojos  
Y sueñas con un bosque (...)  
Mientras,  
Yo odio este mundo frío como el infierno  
Y el cansancio que caza lentamente mis ojos;  
Odio al lobo que has puesto en la palabra *noche*  
Y la forma en que llenas la habitación vacía. (Prado 2002: 81)

El lobo, en este caso, es la imagen negativa de una palabra que connota la ausencia: la referencia obligada entre el animal y la noche se resignifica en este verso, ya que intenta connotar esa falta, esa carencia que deviene en la angustia de una presencia virtual (de la amada) que se sustancializa en el poema.

En estos versos el bosque es el escape del mundo urbano “frío como el infierno”: con toda su connotación de espacio mítico, el bosque adquiere un grado onírico, se construye como no-lugar, como no-realidad, tomando las características que la escritura le otorga. Seguimos con esta recuperación, donde, en el poema “Asomado al balcón que soy yo porque te amo” se vuelve a problematizar la ausencia de la amada, en consonancia con la separación de espacios bien delimitados, entre la ciudad-las afueras:

Te quedas en Madrid. A mí me esperan  
casas cerca del mar,  
ese cansancio azul de los hoteles,  
los cuartos alquilados  
donde alguien ha muerto alguna vez. (Prado 2002: 65)

En el siguiente poema que recuperamos, “Tiempo muerto”, volvemos a encontrar la manifestación animal, esta vez como metáfora de un deseo: instintos que se traducen en palabras de la siguiente manera:

Casi puedo escuchar la marea  
De la sangre en tu piel  
Y el deseo que llena tus manos de leones.  
Luego, apagas la luz.  
La noche salta  
Como un pez de tu corazón al mío (...)  
Tú sigues a mi lado.  
Tu corazón golpea dentro de la mujer  
Dormida, igual que un perro ladrándole a las tumbas (...) (Prado 2002: 87)

En esta ocasión, las metáforas animales construyen una atmósfera de deseo; el hombre que observa a la mujer dormida con el instinto despierto, con leones en las manos; ferocidad carnívora que se apacigua con la imagen mansa de un pez en el aire.

Recuperamos, en el poema “Límite”, los siguientes versos que, representativamente, acumulan una serie de imágenes naturales desde el borde, reconstruyendo el paradigma poético que Prado instaura en su escritura.

Detrás.  
Abajo.  
Al límite.  
En el sitio en que todo se reúne en nosotros  
igual que dentro  
de un hombre solo suena  
el bosque entero.  
(...)  
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.” (Prado 2002: 40)

Encontramos tres series de poemas construidas con la tematización de la confluencia entre elementos naturales y elementos urbanos: “Cobijo contra la tormenta”, “Hotel de carretera junto a un bosque” y “Fragmentos de un jardín”. El resultado de todos estos poemas es una poética urbana que esconde una retórica de lo natural.

Al otro lado había los cristales rotos de las fábricas  
y la luna de los aeropuertos vacíos.  
Al otro lado, la lluvia ponía en los árboles  
sueño de los leones y equilibrio del agua (...)  
Yo buscaba palabras  
parecidas  
a la mirada quieta del dios sobre la plaza (...) (Prado 2002: 20)

\*

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 (Prado 2002: 21)

Podríamos seguir recuperando versos. No es nuestra intención aburrir con un listado de ejemplos para dar cuenta de nuestros postulados. La poesía de Prado se inscribe en la mixtura de lo urbano y lo natural, buscando darle a su voz un tinte diferente, una palabra única, una referencia que lo hermane y lo separe de sus compañeros de generación. Pero, es necesario aclarar que este procedimiento no es el único que construye el estilo particular de Prado: el mismo es producto de un trabajo constante con el lenguaje, de la indagación de diferentes elementos, de la práctica misma de escritura. Pretendemos seguir el camino que los versos de Benjamín Prado nos marcan: seguir buscando en sus palabras la explicación de una fascinación, la justificación de una nueva escritura.

## Bibliografía

- Prado, Benjamín (2002). *Ecuador. Poesía 1986-2001*. Madrid, Ediciones Hiperión.
- Sánchez Torres, Leopoldo (2004). “Realismos y autorreferencia en la poesía última española” en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16: 207-228. Edición CD digital 20 números de la revista del CELEHIS – ISSN 0328-5766, Mar del Plata, Junio 2010.
- Scarano, Laura (1999). “Palabras escritas (ciudades cómplices)” en *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11: 207-234. Edición CD digital 20 números de la revista del CELEHIS – ISSN 0328-5766, Mar del Plata, Junio 2010.
- (----) (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid, Visor, Biblioteca Filológica Hispana.
- (----) (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, editorial Biblos.
- Senís Fernández, Juan (2001). “No es novísimo todo el culturalismo que reluce: una aproximación a la poesía de Benjamín Prado”. *Hesperia: Anuario de filología hispánica*,

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

ISSN 1139-3181, N° 4, 2001, pags. 137-160. Edición digital 04-04-2011 extraída de  
[dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero\_articulo?codigo=198221]