

# NO ES NOVÍSIMO TODO EL CULTURALISMO QUE RELUCE. UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE BENJAMÍN PRADO

Juan Senís Fernández

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

**Resumen::** En este trabajo, tratamos de estudiar el culturalismo en la poesía de un escritor español contemporáneo, Benjamín Prado (Madrid, 1961), y de explicar la diferencia entre un poema con elementos culturalistas y un poema culturalista.

Por un lado, analizamos cómo aparecen las referencias culturales en la estructura superficial del poema y qué funciones estilísticas tienen.

Y, por otro lado, analizamos la estructura profunda o cómo el culturalismo conforma el tema y los motivos principales de algunos poemas. Con ello intentamos determinar las tipologías textuales y sus características.

**Resumo:** Neste traballo, procuramos estudar o culturalismo na poesía dun escritor español contemporáneo, Benjamín Prado (Madrid, 1961), e de explicar a diferenza entre un poema con elementos culturalistas e un poema culturalista.

Por unha banda, analizamos como aparecen as referencias culturais na estrutura superficial do poema e que funcións estilísticas teñen.

E, por outra banda, analizamos a estrutura profunda ou como o culturalismo conforma o tema e os motivos principais dalgúns poemas. Tentamos así de determinar as tipoloxías textuais e as súas características.

**Abstract:** In this essay I tried to study the cultural references within the poetry works of the contemporary spanish writer Benjamín Prado (Madrid, 1961), and to explain the differences between a poem containing cultural references and a 'culturalist' poem.

On one hand I analyzed how the cultural references appear and what stylistic functions those references have within the surface of a poem.

And on the other hand, I analyzed the deep structure or how a cultural reference might shape the topic and the subjects of a poem. That is how I tried to stablish the textual typology and main features of a 'culturalist' poem.

## I. EL CULTURALISMO DE BENJAMÍN PRADO

Cuando, hablando de la poesía española de los últimos treinta años, se usa la palabra culturalismo, enseguida se piensa en los novísimos y la poderosa herencia que dejaron en la lírica de los años setenta y principios de los ochenta. Este hecho está bastante justificado si se echa un vistazo a la antología que los consagró, *Nueve novísimos poetas españoles*, recién reeditada, donde los poemas que podemos calificar como culturalistas abundan. Pero, como

*HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, IV (2001)

todas las generalizaciones, esta afirmación tan extendida no deja de tener una parte de falseamiento y de exageración, pues el culturalismo, a pesar de lo que suele destacarse, no es patrimonio exclusivo de los novísimos, sino que aparece en obras de poetas posteriores y con una poética muy alejada, en principio, de la de aquéllos. Dos de las más importantes figuras de la lírica española de los ochenta, Blanca Andreu y Luis García Montero, incluyen bastantes referencias culturalistas en sus poemas, como se ve, por ejemplo, en el título del libro más conocido de la primera, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Pero, cuando se habla de ellos, siempre se destaca su surrealismo y su “poesía de la experiencia”, respectivamente.

Algo similar sucede con la poesía de algunos autores que han desarrollado su producción poética durante los noventa, como Benjamín Prado (Madrid, 1961)

Nuestro interés por la poesía de Benjamín Prado nace, 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”<sup>1</sup> y que aparece como veterano de la amplia nómina de poetas que Luis García Martín incluye en *La Generación del 99*, la última de sus antologías de poesía última, una selección que va de la veteranía de Prado a la adolescencia de Carmen Jodra Davó (nacida en 1980).

Dentro de esta antología, los poemas seleccionados de Prado sobresalen precisamente por una reiterada presencia del culturalismo, por poetizar diversas experiencias estéticas. Y advertamos ya que, cuando digamos que la poesía de Benjamín Prado es una poesía de la experiencia estética, no deseamos incluirlo dentro de escuela alguna, sino decir sólo eso: que en su obra se poetiza una experiencia estética, es decir, el contacto con el

---

<sup>1</sup> Así lo indica José Luis García Martín en el prólogo de la antología *La generación del 99*, Oviedo: Nobel, 1999, p. 20; y también en “La poesía”, Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres*, Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1992, vol. IX, pp. 94-156.

arte y las ficciones en un sentido amplio. Y, por tanto, ello significa que nos encontramos ante una obra con una fuerte carga culturalista, y también metapoética, aunque aquí nos centremos sólo en el primer aspecto.

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 aparecen en los tres libros que estudiaremos, *El corazón azul del alumbrado* (1991), *Cobijo contra la tormenta* (1995) y *Todos nosotros* (1998)<sup>2</sup>. Y no sólo los títulos, sino toda la gama de relaciones que pueden englobarse dentro de lo que Gérard Genette llama paratextualidad, es decir, las relaciones entre el texto en sí y los paratextos (títulos, subtítulos, prefacios, notas) que le procuran un cerco o contexto<sup>3</sup>. La copresencia del texto en sí y de esta serie de paratextos suele ser muy importante en la mayoría de obras culturalistas, y el caso de Benjamín Prado no es una excepción.

En *El corazón azul del alumbrado* hay en principio dos poemas con título explícitamente culturalista: *Una visita a Stephen Spender* y *La música de Goethe*. Pero, si vamos más allá de los títulos y tenemos en cuenta los subtítulos y la nota final, la presencia del culturalismo a un nivel paratextual y apriorístico, sin meternos aún en el texto en sí, cambia. Vemos, por ejemplo, que el segundo poema, *El corazón azul del alumbrado*, lleva por subtítulo *W. H. AUDEN (1907-1973)*; y el cuarto, *Algo como la noche en un embarcadero*, *JAIME GIL DE BIEDMA (1929-1990)*. Y aún se amplía más al leer la nota final; por ella sabemos, por ejemplo, que el título de todo el libro está sugerido por unos versos de Rafael Alberti; que los dos últimos versos del poema *Las calles de Copenhage*

---

<sup>2</sup> No tendremos en cuenta aquí el primero de sus poemarios (*Asuntos personales*, Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1991), pues no hay en él poemas culturalistas.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature en second degré*, París: Seuil, 1992, p.10.

proceden de otro de Wallace Stevens; y que *La ciudad en el fondo del mar* es el título de un poema de Edgar Allan Poe.

En *Cobijo contra la tormenta*, por su parte, también encontramos no pocos poemas cuyo carácter culturalista se revela desde el título: *Las flores de Isla Negra*, *Siete preguntas para Kurt Cobain*, *La lámpara de Alberti*, *Luis Cernuda en Hyde Park Gate*, *Bukowski en Nueva York*, *Jack Kerouac en la casa encendida*.

Por último, es en *Todos nosotros* donde este culturalismo que se revela a través de los títulos se muestra más homogéneo. Casi todos los poemas que tienen un título culturalista – *Sylvia Plath en Madrid*, *Yo y Anna Ajmátova*, *Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva*, *Marga Gil en la isla*, *Mirando fotos de Anne Sexton* – evocan la figura de escritoras suicidas, que han pasado a la historia literaria tanto por su obra como por las condiciones adversas de su vida<sup>4</sup>. Por si el lector no conociera nada de estas mujeres, el autor incluye cinco notas al final del libro con el mismo título que los poemas. En ellas se repasan brevemente sus circunstancias vitales, o, en cualquier caso, las más importantes para comprender el poema.

Así, pues, por medio de las relaciones de paratextualidad y de un simple repaso de los títulos, los subtítulos y las notas finales, salta ya a la vista el carácter culturalista de la poesía de Benjamín Prado. Pero el culturalismo en nuestro poeta no aparece sólo en los poemas mencionados; éstos resultan ser, a la postre, los ejemplos más evidentes, no sólo por los títulos sino también, como veremos más adelante, por la estructura. Pero, además de esto, la poesía de Benjamín Prado está llena de continuas referencias culturalistas, que aparecen bajo la forma de citas, referencias o alusiones en poemas de todo tipo.

Esto plantea ya un problema que va a ser el asunto principal que vamos a tratar en el presente trabajo: la necesidad de establecer una tipología del culturalismo, o, mejor dicho, de la poesía a la que llamamos culturalista.

---

<sup>4</sup> Sólo hay dos excepciones a esta condición de poetas suicidas: Anna Ajmátova, poeta rusa que vivió la represión de Stalin, y Marga Gil, escultora que se suicidó por amor a Juan Ramón Jiménez.

La pregunta básica es la siguiente: ¿por qué llamamos a una obra culturalista? Y, derivada de ella, se imponen las cuestiones siguientes: ¿hay varios tipos de poemas culturalistas en función del peso de las referencias culturalistas en ellos? ¿de qué manera aparecen las referencias en el poema? ¿son puntuales o dominan todo la estructura o significado del poema? A estas cuestiones intentaremos responder mediante el estudio de la poesía de Benjamín Prado.

Por el momento, adelantaremos que, en principio, distinguimos dos clases principales de culturalismo en Benjamín Prado. De un lado, el que aparece en forma de referencias puntuales a lo largo del poema sin constituir el tema principal del mismo o sin determinar toda su estructura; suele manifestarse a través de citas, comparaciones o imágenes culturalistas que aparecen en la superficie del texto y que estarían en el nivel de la *elocutio*. De otro lado, estaría un tipo de culturalismo que aparece ya en la macroestructura del texto, es decir, que constituye su tema principal y conforma la estructura del poema; estaría, pues, en el nivel de la *inventio* y la *dispositio*.

De estos dos aspectos nos ocuparemos en el presente trabajo, con el fin de intentar establecer una tipología de textos culturalistas en la poesía de Benjamín Prado.

## II. EL CULTURALISMO DE LA ELOCUTIO

Como acabamos de decir, hay una necesidad de diferenciar las diversas maneras en que el culturalismo aparece en la obra de Benjamín Prado. No se trata tanto de la abundancia o la frecuencia con que aparecen los elementos culturalistas, sino del hecho, también mencionado ya, de que dichos elementos determinen o no la estructura del poema o sean fundamentales para determinar sus motivos principales.

En este punto vamos a ocuparnos, por el contrario, de la presencia de referencias culturalistas en la superficie textual. Es decir, nos ocuparemos de aquellas composiciones en que aparecen dichas referencias sin que el culturalismo o la experiencia estética constituyan el tema central. Para ello, estudiaremos este fenómeno

de acuerdo a dos parámetros. En un principio, intentaremos clasificar la aparición de elementos culturalistas en el poema, es decir, si se trata de citas, referencias o alusiones. A continuación, nuestra atención se centrará en la función estilística y significativa de los elementos culturalistas en el poema.

Para establecer una tipología de la forma en que los elementos culturalistas aparecen en la obra poética de Benjamín Prado (y en cualquier poesía que pueda ser llamada culturalista) es imprescindible acudir a toda la teoría existente sobre la intertextualidad. Y, más exactamente, a la intertextualidad tal y como Gérard Genette la entiende en *Palimpsestes*:

Je le définis (...), d'une manière sans doute restrictive par une relation de copresence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, idétiqument et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre (...)⁵.

Entre las formas que se incluyen dentro de esta intertextualidad restrictiva de Genette, figuran la cita, el plagio y la alusión. Definidas todas ellas de forma breve por el teórico francés, es en el libro de Nathalie Piègay-Gros *Introduction à l'intertextualité* donde encontramos un estudio más detallado de las mismas.

Piègay-Gros engloba los tres fenómenos tenidos en cuenta por Genette dentro del epígrafe de las relaciones de copresencia y, al mismo tiempo, aporta dos pequeñas novedades. La primera, añadir a las tres relaciones citadas una cuarta, la referencia. Y la segunda, dividir al cuarteto resultante en dos grupos: el de las relaciones de copresencia explícita, donde figuran la cita y la referencia, y el de las relaciones de copresencia implícitas, que incluye el plagio y la alusión.

La cita, según Piègay-Gros, es el pasaje de un texto repetido de manera explícita y literal en otro⁶. Considerada la forma emblemática de la intertextualidad, se caracteriza por hacer

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature en second degré*, París: Seuil, 1992, p. 8.

<sup>6</sup> Nathalie Piègay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, París: DUNOD, p.179.

visible la inserción de un texto en otro, de manera que el texto incluido se impone al lector sin requerir de él una perspicacia o erudición particulares, sobre todo con la ayuda de los códigos tipográficos<sup>7</sup>.

La referencia, como la cita, es una forma explícita de la intertextualidad; pero no expone el texto al que reenvía ni lo convoca literalmente, sino que establece un relación *in absentia*.<sup>8</sup>

El plagio es a la intertextualidad implícita lo que la cita a la explícita. Consiste, precisamente, en una cita no demarcada y, de una manera general y más extendida, de la copia abusiva de una obra. Plagiar una obra sería, pues, convocar un pasaje sin indicar que no se es el autor<sup>9</sup>.

Por último, la alusión consiste en poner en relación, de manera implícita, un texto con otro. Al no ser ni literal ni explícita, puede aparecerse como más discreta y sutil<sup>10</sup>.

Éstas son, pues, las cuatro formas de intertextualidad que analiza Piègay-Gros. En ellas nos basaremos y de ellas nos serviremos en nuestro estudio del culturalismo de Benjamín Prado. Pero antes hace falta aclarar que, según nuestro punto de vista, la intertextualidad y el culturalismo, a pesar de su evidente relación, no son en absoluto el mismo fenómeno. En muchas ocasiones se dan unidos, como resulta evidente, aunque no siempre es así. La intertextualidad consiste exclusivamente en la relación entre textos (*a text between others texts*, como dice Heinrich F. Plett<sup>11</sup>), pero el culturalismo, tal y como aquí lo concebimos, no es sólo eso: es la inclusión en una obra de elementos procedentes del mundo de la cultura o, si se prefiere, del imaginario cultural. Dichos elementos pueden ser otros textos (y, de hecho, en la mayoría de las ocasiones lo son), pero también artistas, personajes, lugares literarios o artísticos etc. Elementos, en definitiva, que tendría en último extremo alguna relación con un texto (o, mejor dicho, un

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 45-48.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p.48.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p.50.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp.52-55.

<sup>11</sup> Heinrich F. Plett, "Intertextualities", Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín / Nueva York: De Gruyter, 1991, p. 5.

mensaje artístico, ya sea literario, musical, cinematográfico o plástico).

Así, pues, aunque nos valgamos de la terminología usada por Piègay-Gros, entre otros, para definir las relaciones intertextuales de copresencia (cita, referencia, plagio y alusión), hay que dejar claro que, por ejemplo, una referencia culturalista no es siempre equivalente a una referencia intertextual. Esta última debe remitir a un texto de forma explícita, aunque no lo cite literalmente; aquélla puede hacerlo a un autor, a alguna anécdota de su vida, a un lugar donde vivió, lo cual no deja de ser una referencia intertextual, aunque, eso sí, tan elíptica que no puede ser considerada explícita y de copresencia. Por lo tanto, el culturalismo vendría a ser una suerte de intertextualidad en diversos grados. A veces se corresponde más con la definición canónica de intertextualidad (un texto dentro de otro), pero otras veces remita más a todo lo que rodea el texto (autor, vida del autor, lugares que habitó, amistades, amores) más que la texto en sí.

Hecha esta salvedad necesaria, pasemos ya a ocuparnos de la clasificación de la aparición del culturalismo de la poesía de Benjamín Prado en el nivel de la *elocutio*. De las cuatro categorías que vamos a manejar (las ya definidas cita, referencia, plagio y alusión), hay unas más presentes que otras y hay algunas que habría que redefinir para hablar del culturalismo, pero básicamente resultan perfectamente válidas y de ellas nos serviremos. También resulta adecuada esta terminología porque es conocida y porque su uso está bastante extendido dentro de la teoría literaria.

Comencemos por la cita, que, a pesar de lo que cabe esperar de cualquier obra culturalista, no está muy presente en los tres poemarios de Benjamín Prado, a diferencia de la referencia, que sí lo está y con la que tiende a confundirse. El problema reside en que las citas pocas veces aparecen con marcas tipográficas que las separen del texto en que se encierra, y, por tanto, en muchos casos se hace difícil demarcar con exactitud el territorio de la cita y el de la referencia.

Las citas delimitadas mediante marcas tipográficas (y, por tanto, sin ambigüedad posible, de manera literal) aparecen sobre



todo en *Todos nosotros*. Las marcas varían: se usa la letra cursiva (“si tal vez, como dice Marianne Moore, *lo importante de lo que vemos es lo que no vemos*”<sup>12</sup>; “Tengo en la mano / un libro de Anna Ajmátova que dice: *En el futuro/ arderán lentamente las cosas que han pasado*”<sup>13</sup>); las comillas (“Donde Nietzsche escribía:/ “di tu palabra y rómpete””<sup>14</sup>; “Y un día/ escribe: “Soy yo misma. No es bastante””<sup>15</sup>). Hay incluso aforismos de la parte del libro titulada *70 veces mentira* que no son más que citas literales de palabras de otros autores sobre la poesía y el acto creativo. En todos los casos, además de la marca tipográfica, encontramos igualmente algunas fórmulas típicas de la cita, ya sea literaria o erudita, con verbos de dicción que sirven para adjudicar la cita a su autor.

Es precisamente la presencia de estas fórmulas de adjudicación lo que puede servirnos para establecer una frontera entre las citas que no llevan marcas tipográficas y las referencias, aunque ello no siempre sea posible del todo, como vamos a ver a continuación.

En el poema de *El corazón azul del alumbrado* titulado *Algo como la noche en un embarcadero* aparecen los siguientes versos:

(...)la traición  
 obliga – como dice  
 Catulo – a querer más y a apreciar menos (...) <sup>16</sup>.

Una estructura similar encontramos en *Las noches en Granada*, del mismo poemario –“(...) como el médico – dice /Tennessee Williams – que acompaña a un loco / va y viene de su espantoso mundo al nuestro”<sup>17</sup> – o en el primer poema de *Cobijo contra la tormenta*:

---

<sup>12</sup> Benjamín Prado, *Todos nosotros*, Madrid: Hiperión, 1998, p. 22, vv. 44-45.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 25, vv.10-12.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 40, vv.24-25.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 17, vv.53-54.

<sup>16</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, Madrid: Libertarias, 1991, p.23, vv.22-24.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p.30, vv.11-13.

Los que dicen – escribe Paul Celan – la verdad  
expresan sombras. La primera luna  
es del tigre – dice Pound<sup>18</sup>.

O también en otros poema del mismo libro, como *4 de Octubre en el Landmark Hotel* – “Y como dice / Delmore Schwartz en una canción de Lou Reed, en / nuestros / sueños / comienzan nuestras responsabilidades”<sup>19</sup> – o *Luis Cernuda en Hyde Park Gate* – “La poesía es un faisán perdiéndose / en la espesura – dice / Wallace Stevens”<sup>20</sup> –.

En todos estos casos, como vemos, nos hallamos ante un fenómeno un intermedio entre la cita y la referencia: no es del todo lo primero porque no hay una garantía tan fuerte de que se inserte el texto literalmente como en los casos que hemos comentado antes; pero, al mismo tiempo, no se trata de una simple referencia porque no se establece una relación *in absentia* entre dos textos sino que existe la copresencia. Por tanto, podemos llamar a este fenómeno *cita no literal*, para distinguirlo de la cita literal y de la referencia.

De otro lado, hay otros casos que sí pueden ser considerados referencias propiamente dichas, aunque también aquí son necesarias algunas puntualizaciones que nos llevarían a hablar de dos tipos de referencias culturalistas. Por una parte, están las referencias que remiten más directamente a textos, es decir, aquellas que se corresponden más con la referencia intertextual. Por otra, las que sólo remiten a textos de manera indirecta y reenvían al lector a figuras del mundo del arte y a sus vidas.

El primer caso puede ir desde la referencia a los textos de un autor a través de los títulos – como sucede el poema *El corazón azul del alumbrado*, donde se enumeran títulos de varios poemas de Auden<sup>21</sup> – hasta una referencia a aspectos concretos de un texto concreto o de un corpus textual. Es esto lo que encontramos, por ejemplo, en los versos “igual que en el poema / de Coleridge el ojo

<sup>18</sup> Benajmín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, Madrid: Hiperión, 1995, p. 12, vv. 26-28.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p.26, vv. 22-25.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p.41, vv. 7-9.

<sup>21</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., pp. 17-19.

del océano / mira a la luna”<sup>22</sup>, donde, en lugar de citar, literalmente o no, el texto del poeta inglés se hace referencia a un aspecto del mismo; o en “la vida es mejor comprenderla / como la poesía según Coleridge: / de un modo imperfecto y general”<sup>23</sup> o “Y un puerto que recuerda / los últimos poemas / de Baudelaire”<sup>24</sup> o en “Vamos pasar lo ángeles de Milton / o los cisnes salvajes de W.B.Yeats”<sup>25</sup>. En todos estos casos, se alude a un texto sin convocarlo literalmente, de forma elíptica.

El otro tipo de referencia, que preferimos llamar *mención culturalista*, no remite a textos tan directamente, sino a autores o al contexto general que rodea a la obra en sí. Véase, por ejemplo, la siguiente muestra, sacada del poema *Las calles de Copenhage* (“con la tumbas / de Andersen y Soren / Kierkegaard”<sup>26</sup>) o las menciones a Eliot, Auden o Pound en *Una visita a Stephen Spender*<sup>27</sup>. En estos casos, nos movemos más en el terreno de la anécdota sobre las leyendas literarias que en lo propiamente textual.

Al margen de la cita, la cita no literal, la referencia y la mención, que son los recursos más usados por Benjamín Prado, hay otras maneras en que el culturalismo se hace visible. Por ejemplo, hay casos claros de alusiones, tanto a textos en concreto (“Yo miraba las casas encendidas junto a la autopista”<sup>28</sup>; “hay casas encendidas junto al agua”<sup>29</sup>) como a la vida de escritores diversos (en *Luis Cernuda en Hyde Park Gate*<sup>30</sup> se alude a la residencia juvenil de Virginia Woolf; en *Las flores de Isla Negra*<sup>31</sup>, a la casa de Neruda); incluso en algunas se funde la mención con la alusión (*Jack Kerouac en la casa encendida*<sup>32</sup>). En otras ocasiones, la alusión se hace

<sup>22</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, cit., p. 17, vv. 12-14.

<sup>23</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., p. 20, vv. 14-16.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pp. 20-21, vv. 19-21.

<sup>25</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, cit., pp. 11-12, vv. 17-18.

<sup>26</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., p. 20, vv. 9-11.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 24, vv. 15-20.

<sup>28</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, p. 15, v. 1.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pp. 23, v. 10.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pp. 41-42.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pp. 27-29.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pp. 47-50.

evidente gracias a la aclaración de la nota final. Por ella nos enteramos, por ejemplo, de que el último verso de *Las calles de Copenhage*<sup>33</sup> adapta otro de Wallace Stevens o que *El corazón azul del alumbrado* procede de un verso de Alberti. Y, en este sentido, hay un caso curioso de confusión que se resuelve, de nuevo, gracias a la relación paratextual entre el poema *Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva*<sup>34</sup> y la nota final de *Todos nosotros*. En dicho poema se incluyen unos versos en cursiva que no se atribuyen pero que son, según sabemos por la nota, de *Poeta en Nueva York*. De nuevo nos encontramos ante un problema tipológico y de terminología: no puede ser considerada un cita, tampoco un plagio, pues está la cursiva, ni una alusión o referencia, pues hay cita literal. Podríamos decir que es una especie de cita resuelta por atribución paratextual.

Una vez vista una posible clasificación de la manera en que el culturalismo se hace presente en el nivel de la *elocutio*, pasemos ahora a analizar las funciones estilísticas que los elementos culturalistas poseen en los poemas.

En el artículo de Heinrich Plett “Intertextualities”, ya citado, se intenta hacer un estudio detallado de la cita y, entre las cuestiones tratadas, están las funciones de la misma. Plett habla de cuatro tipos de citas según su función: la de autoridad (usada sobre todo en derecho y sermones), la erudita (propia de la ciencia), la ornamental (que adorna discursos pero no determina su mensaje y puede por ello ser eliminada) y la poética (que incluye las citas literarias en textos no literarios, las no literarias en textos literarios y las literarias en textos literarios)<sup>35</sup>. La separación entre ellas no es del todo clara, pues a veces una cita poética en un texto poético puede tener una función parecida a la erudita, es decir, puede servir para reforzar una idea en un poema. Es esto lo que sucede en no pocos casos de la poesía de Benjamín Prado. Recordemos algunos ejemplos ya comentados. En *Algo como la noche en un embarcadero* la cita no literal de Catulo –“La traición obliga (...) / a querer más y

---

<sup>33</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., pp. 20-21, v. 35.

<sup>34</sup> Benjamín Prado, *Todos nosotros*, cit., pp. 35-38.

<sup>35</sup> Heinrich H. Plett, “Intertextualities”, cit., pp. 13-15.

apreciar menos”<sup>36</sup> – no sirve más que para reforzar los versos anteriores – “Algo hemos aprendido (...) / a ser infieles”<sup>37</sup>–; como en *Las sillas vacías*, donde toma prestados a Shelley y Pound unos versos que expresan a la perfección lo que el yo poético quiere decir<sup>38</sup>.

Otras veces, por el contrario, el culturalismo posee una función más puramente poética y da lugar a figuras literarias. Así, podemos hablar de comparaciones e imágenes culturalistas. Las primeras son relativamente abundantes. La única referencia del primer poema de *El corazón azul del alumbrado*, *Final de un verano* – “La nieve / desfiguraba las estatuas públicas – igual que en el poema de Auden – (...)”<sup>39</sup> – funciona como tal. Otras manifestaciones de esta figura culturalista las hallamos en *Las calles de Copenhage* – “y un puerto que recuerda / a los últimos poemas / de Baudelaire”<sup>40</sup> –, en un poema de *Cobijo contra la tormenta* – “igual que en el poema / de Coleridge el ojo del océano / mira la luna”<sup>41</sup> –. En todos estos casos vemos que el término imaginario elegido para equipararlo al término real proviene de un elemento culturalista, ya sea por medio de la referencia, la cita no literal o la mención.

También son frecuentes las imágenes culturalistas, que tienen en común con las comparaciones culturalistas el término imaginario de tipo culturalista.

Hay momentos en que, como dice García Berrio, se usa una “imagen artística interpuesta”<sup>42</sup>. Es decir, las imágenes que aparecen en el poema no toman elementos de la realidad para constituirse sino elementos culturalistas asumidos y presentados como tales. Véanse, por ejemplo, los versos que nos introducen en el Londres de *Una visita a Stephen Spender*:

<sup>36</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., p. 23, vv. 24-25.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 23, vv. 19-23.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 28, vv. 5-9.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 15, vv. 16-18.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 20-21, vv. 19-21.

<sup>41</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, cit., p. 17, vv. 12-14.

<sup>42</sup> Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1994, p.

(...)el río es triste,  
 las embarcaciones  
 brillan entre un niebla de H.G.Wells y el mundo  
 en general, parece  
 que no ha cambiado mucho y se mantiene  
 como lo conocimos en los tiempos de Dickens (...)  
 y todavía  
 resplandece en las torres lo que Milton llamaba,  
 más o menos, la púrpura soberbia del poniente<sup>43</sup>.

Éste es quizás el caso más evidente de la realidad descrita a través de imágenes culturalistas en la poesía de Benjamín Prado. Aquí no se describe la niebla diciendo que es pesada o densa; o el mundo diciendo que es sórdido, oscuro y húmedo. Se apela, por el contrario, al imaginario cultural del lector para que él recoja las referencias del poema y se imagine lo descrito no por los colores o los datos, sino por lo leído y lo conocido de Wells y Dickens. Otro tanto sucede cuando se dice “Vemos pasar los ángeles de Milton / y los cisnes salvajes de W.B. Yeats”<sup>44</sup>; no se dice que los cisnes o los ángeles tengan unas determinadas características mediante la enumeración de éstas, sino delegando en ambos poetas y en la imaginación del lector.

Hemos visto, pues, en este apartado primero cómo aparecen en la superficie del texto y qué función estilística poseen dentro de él las citas, las citas no literales, las referencias, las menciones y las alusiones. Pero sólo hemos hablado de apariciones puntuales del culturalismo en los poemas de Benjamín Prado, y eso no hace de ellos poemas culturalistas necesariamente, sino poemas con elementos culturalistas. A continuación intentaremos determinar en qué consiste un poema culturalista.

### III. CULTURALISMO DE LA INVENTIO Y LA DISPOSITIO

Como acabamos de decir, la acumulación, repetición y abundancia de contenidos culturalistas en un poema no hace que lo podamos considerar culturalista. Para hacerlo, es necesario que dichos contenidos se integren en una estructura determinada, que

<sup>43</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., p. 24, vv. 3-13.

<sup>44</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, cit., pp. 11-12, vv. 17-18.

condicionen al poema desde los niveles de la *inventio* y la *dispositio*, y no sólo que sean presencias episódicas o complementarias, recursos aislados en un poema cuyo tema principal es otro.

En principio, consideraremos un poema culturalista cuando su motivo principal y los elementos principales que lo conforman lo sean. O, dicho de otro modo, cuando los elementos culturalistas tengan una presencia y un peso tales que sean insoslayables y haya que hacer referencia a ellos cuando se quiera reducir el poema a su tópico textual. Y no por abundancia, sino por integración de los elementos culturalistas en un esquema que los ordene y les dé un sentido. Es decir, desde la estructura profunda y no sólo en el nivel, más superficial, de los recursos literarios comentados en el apartado anterior.

Siguiendo este criterio de diferenciación, encontramos poemas culturalistas de dos clases fundamentalmente: poemas por acumulación de elementos culturalistas y poemas que describen o narran una experiencia estética integrada, la mayoría de las veces, en un determinado marco espacio-temporal.

Los de la primera clase tienen en común que la reiteración de elementos no se produce caóticamente, sino organizada en torno a unas estructuras sintácticas paralelísticas o *couplings* que, en último extremo, remiten a un significado común y único. Veamos los dos casos más claros.

El poema *Los nombres de Teresa*, de *Cobijo contra la tormenta*<sup>45</sup>, está construido según una estructura sintáctica común en su mayor parte que podemos formular de la siguiente manera: *[tú] eras + referencia culturalista*. Así, en la primera parte (vv. 1-19), esta estructura se reitera, con referencias variadas como “Auden en Dresde”, “los ángeles de Rilke” o “Kavafis dormido en las playas de Ítaca”; en la segunda (vv. 20-25), que funciona a modo de conclusión, se vuelve a usar, el principio, una estructura atributiva similar a la anterior (“Tú eres alguien que está fuera mirando hacia dentro / alguien que dice (...)”) para luego rematarlo todo en los dos versos finales: “el cielo cabe en una de tus manos / y en la otra mano llevas la rueda de los días”. Gracias a esta última parte, el

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*, pp. 35-36.

poema no se queda en mera enumeración de referencias culturalistas, sino que éstas adquieren el sentido de una bella y particular declaración de amor (o de agradecimiento) a la Teresa del título, presenta en varios poemas del Benjamín Prado.

Otro poema que está construido basándose en la repetición paralelística de referencias culturalistas es el que cierra *Todos nosotros, Cada mañana* <sup>46</sup> que además resume el espíritu del libro (y de todo el culturalismo de Benjamín Prado). Está dividido en siete partes, aunque todas ellas muy relacionadas entre sí por los paralelismos sintácticos, que vienen a expresar, en definitiva, una misma idea que se hace evidente por la repetición y que se formula al final.

La primera parte (vv. 1-13) plantea la estructura básica que seguirán la tercera (vv. 18-21), la quinta (vv. 26-29) y, con algunas variaciones, la sexta (vv. 30-37). Consiste en un complemento circunstancial (“Cada mañana”) que sitúa temporalmente las acciones que diversos sujetos (todos ellos escritores: Gil de Biedma, Shelley, Carver, Morand, Woolf) realizan. Así, tenemos dos series (vv. 1-6 y vv. 7-13), cada una encabezada por dicho complemento de tiempo. Las acciones de los personajes mencionados hacen referencia a aspectos significativos de su vida. Por ejemplo, Virginia Woolf “camina / cerca de un río”, Stevenson “se inventa *La isla del tesoro*”, Shelley “sube / a su barco en la costa de Italia”. Más adelante, la tercera parte hará lo propio con Pavese (aquí con una pequeña variación sintáctica que no afecta, en cambio, a la homogeneidad de significado: “Cada mañana es la última de Pavese”), Herman Meville, Borges y Pessoa. Y la quinta, suprimiendo “Cada mañana” porque gracias a las repeticiones anteriores ya se presupone, con Rimbaud y Verlaine, Steinbeck y Huidobro.

Los cuatro versos segunda parte también se basa en una estructura paralelística:

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

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, pp. 81-82.



Igual que hombres con hachas caminando hacia un bosque<sup>47</sup>

La cuarta parte, también formada por cuatro versos, recurre de nuevo a esta estructura con ciertas variaciones (“Del otro lado hay gente que nos sigue. / Del otro lado hay manso que tiran de nosotros. / Gente que (...)”<sup>48</sup>) pero con igual resultado.

En la sexta parte volvemos a encontrar una estructura similar a la de la primera, la tercera y la quinta, pero ahora con una variante fundamental que nos lleva hacia la conclusión: el sujeto es el yo poético y el complementos de tiempo son “Cada mañana”, “Cada noche” y “Cada día”. Así, de los dos versos de siguen a las dos primeras marcas temporales (“toco el oro de Jack London” y “veo brillar el corazón de Lorca”) pasamos a los tres, fundamentales y ya conclusivos, que van después del tercero: “me convierto en mis ojos, / soy las cosas que escucho / como el hombre que tiembla es una parte del frío”<sup>49</sup>. Por último, los versos finales – “Cada mañana / alguien lo descubre. / todo lo que está escrito pertenece al futuro”<sup>50</sup> – dan todo el sentido al poema, lo cierran y dan su valor a todas las repeticiones anteriores. De hecho, el tema de *Cada mañana* puede resumirse en estos tres versos.

Pero no sólo el tema del poema se sintetiza en esos tres versos; también el de buena parte de la poesía de Benjamín Prado y, más en concreto, el de aquellas de sus composiciones que tratan de la experiencia estética, es decir, del contacto emocionado con la lectura, del descubrimiento de los versos de otros autores y del peso que éstos adquieren dentro de la cotidianidad. Son éstos, a nuestro juicio, los poemas más logrados y emocionantes de Benjamín Prado; y, si bien es cierto que se trata de un modelo que encontramos ya desde *El corazón azul del alumbrado*, lo cierto es que se va perfeccionando y afinando hasta ofrecer, en *Todos nosotros*, sus más complejas y a la vez más acabadas manifestaciones.

Todos los poemas de esta segunda clase tienen en común la poetización de una experiencia estética, de una catarsis. Pero

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 81, vv. 13-17.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 82, vv. 22-25.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 82, vv. 35-37.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 82, vv. 38-40.

hay, dentro de este modelo común, varios tipos, según sea más o menos importante la presencia de un escenario espacio-temporal y la diversidad de planos. En cualquier caso, creemos que hay una progresiva complicación estructural y que Benjamín Prado exhibe cada vez maneras más depuradas y un dominio mayor de los recursos para integrar el culturalismo.

En *El corazón azul del alumbrado* hay un poema, el titulado *Algo como la noche en un embarcadero*<sup>51</sup>, que está en la línea del poema-homenaje, quizás uno de los subgéneros culturalistas más practicados. Se trata de una reflexión sobre Jaime Gil de Biedma (como se ve en el subtítulo y en el verso “Hoy he venido a hablaros de Jaime Gil de Biedma”), en el que, tras unos versos que hablan sobre la poesía en general, se valora su obra y lo que se ha aprendido de él, dejando todo el tiempo en el aire si se refiere al poeta o al personaje creado por él en sus propios versos. Más complejo, aunque en la misma línea del poema-homenaje, es *La lámpara de Alberti*<sup>52</sup>. En él se mezclan, e incluso se superponen, varios niveles: el anecdótico, en el que el yo poético recuerda su relación con el viejo poeta (“¿Te acuerdas de las horas / en el salón de Luisa, leyendo cada tarde / durante meses a Rubén Darío”<sup>53</sup>); el del homenaje propiamente dicho al poder de la palabra de Alberti (“Tú construías islas contra la vida, largas / escaleras al cielo (...) / Tú eres la luz a punto de extinguirse”<sup>54</sup>); y el de la experiencia estética compartida con Alberti (“Todos aquellos años pude atravesar los muros / volver contigo a la ciudad de Antonio / Machado, entrar al huerto / de San Juan de la Cruz (...)”<sup>55</sup>). Ante todo, el poema es un sentido homenaje al poder de la palabra, como lo serán también los poemas del último libro de Benjamín Prado.

Pero, antes de centrarnos en los excelentes poemas de *Todos nosotros*, repasemos brevemente otros dos que también tratan

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>52</sup> Benjamín Prado, *Cobijo contra la tormenta*, cit., pp. 33-34.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 33, vv. 12-14.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 34, vv. 19-21.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 33, vv. 1-4.

de la experiencia poética, aunque no se trate exactamente de homenajes ni tengan la complejidad de planos de aquéllos. De uno de ellos, *El corazón azul del alumbrado*, ya hemos hablado; en él se describe una tarde de 1973 en la que irrumpe la noticia de la muerte de “aquel poeta / norteamericano, nacido en Inglaterra”<sup>56</sup>, el Auden del subtítulo. A continuación, el yo poético habla de cómo después querrían ser como él y se verían en sus poemas, pero enseguida rectifica, dice que eso fue “con los años” y vuelve a la tarde. Tenemos aquí un poema sobre la experiencia estética integrada dentro de un contexto cotidiano, rodeada de coordenadas espacio-temporales, pero sin que ello dé lugar a una diversidad de planos ni a una recreación de la vida de Auden o a la inclusión de sus palabras. En el otro poema, *Una visita a Stephen Spender*<sup>57</sup>, se usan también técnicas narrativas para describir el Londres en que tiene lugar esa visita (con imágenes culturalistas ya comentadas) y se habla de ella en futuro y presente, con lo cual se mantiene la ambigüedad entre la recreación y la pura fabulación.

Donde ya no hay ambigüedad alguna es en los poemas de *Todos nosotros* dedicados a Sylvia Plath, Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Marga Gil y Ann Sexton. En todos los casos se trata de la evocación de esas mujeres, de su vida y su obra. O, más concretamente, de la experiencia de convivir con todas ellas, de cómo se hacen presentes dentro de la cotidianidad a través de su palabra o de los subterfugios del azar. Estos poemas (y, sobre todo, los dedicados a las dos poetisas norteamericanas y a las dos rusas) son una celebración de ese “todo lo que está escrito pertenece al futuro” que se proclamaba al final del último poema de *Todos nosotros*.

En todos estos poemas aparece una serie de características comunes que, en algunos casos, ya aparecían en poemas anteriores.

Un rasgo que identifica a todos ellos es la narratividad y la presencia de lo anecdótico. Pero no en el sentido de lo banal o de contar historias, sino más bien en el de crea, con recursos narrativos, el contexto espacio-temporal, en el que se produce la

---

<sup>56</sup> Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, cit., p. 18, vv. 27-28.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pp. 24-25.

experiencia estética contada. Lo vemos, por ejemplo, en los versos iniciales de *Yo y Anna Ajmátova*<sup>58</sup> – “Este poema empieza una mañana / de octubre. / Aún hace sol. / En el jardín dos gatos negros beben / agua de la piscina (...)”<sup>59</sup> – o en la escena que se dibuja en *Tú qué sabrás de Marina Tsvietaieva*<sup>60</sup> – “Tú estás sentada en un sillón (...)”<sup>61</sup>; “Y apago / la luz. / Cierro los ojos(...)”<sup>62</sup> –. Una vez dibujado este contexto, ¿cómo aparece esa experiencia estética? Básicamente, a través del punto de vista del yo poético que protagoniza esas escenas. Ese yo poético puede estar, por ejemplo, como en *Mirando fotos de Ann Sexton*<sup>63</sup>, viendo imágenes de la poeta norteamericana en un libro que cierra al final (“Cierro el libro”); en este caso, la estructura del poema es más simple: se compone de la descripción de dos fotos de Sexton (vv. 1-31), salpicadas por conjeturas sobre cómo se sentiría o qué pensaría, seguidas por la narración del suicidio (vv. 32-50), también con conjeturas, y una reflexión final (vv. 51-55). En *Yo y Anna Ajmátova*, el poema también surge de la lectura de un libro –“Tengo en la mano / un libro de Anna Ajmátova que dice: *En el futuro / arderán lentamente las cosas que han pasado*”<sup>64</sup> –. A partir de ese momento, el poema se despliega mediante la sucesión de dos niveles: las reflexiones metapoéticas del yo poético y la narración de algunos episodios de la vida de Anna Ajmátova. En esta recreación de su vida, el yo poético hace uso también de la conjetura (“por las mañanas sube a un autobús / – tal vez el autobús es rojo –”<sup>65</sup>) e imagina lo la poeta pudo pensar entonces (“y se dice: Golpes que tienen formas de ciudad destruida”<sup>66</sup>). El final del poema –“encuentra un palabra. / Luego da el

---

<sup>58</sup> Benjamín Prado, *Todos nosotros*, cit., pp. 25-26.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 25, vv. 1-5.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, pp. 35-38.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 36, v. 32.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 37, vv. 57-59.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, pp. 77-79.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 25, vv. 10-12.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 26, vv. 22-23.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 26, vv. 38-39.

primer paso que la lleva / hasta donde yo estoy”<sup>67</sup>— habla del poder comunicativo y vencedor del tiempo de la palabra.

El yo poético, por lo tanto, imagina, fabula, se pone en la piel de las poetas de las que habla (son frecuentes expresiones como “yo imagino”). Es una figura poderosa, que incluso podríamos llamar omnisciente, pues salta de su presente a la Rusia estalinista, al Madrid de los cincuenta y al Londres de los sesenta, pone en boca de las escritoras palabras, imagina lo que pudieron pensar, cita sus propios versos, los combina con sus reflexiones poéticas, incluso se identifica catárticamente con ellas. Los poemas, pues, se complican. Por ejemplo, en *Sylvia Plath en Madrid*<sup>68</sup>, se mezclan dos episodios de la vida de Sylvia Plath (su visita a Madrid y su suicidio), dos citas de su obra, las reflexiones y las conjeturas del yo poético sobre lo que pensaría y sentiría la poeta norteamericana en esos momentos, la reflexión metapoética sobre el mismo poema y un diálogo con un tú que está integrado dentro de la situación que rodea al yo poético que imagina (“la imagino”, dice exactamente) a Plath. Es importante hacer notar la presencia de ese tú en este poema, pues es un recurso del que Prado se vale a menudo y que alcanza su mayor protagonismo en *Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva*, donde se le cede la palabra durante casi la mitad del texto. Este poema es quizás el más complejo de todos los de Benjamín Prado, pues en él el juego de planos y niveles se complica más todavía. Encontramos, al principio, una narración-conjetura sobre un episodio de la vida de la poeta rusa (vv.1-19). Toda ella está en cursiva, a excepción de dos breves pasajes en que se reproducen sus posibles sentimientos. A continuación, hay una breve presentación del tú (“Tú estás sentada en un sillón. / Me dejas / terminar (...)”<sup>69</sup>) y se introducen sus palabras (“después dices”<sup>70</sup>), que son una réplica a la versión de la historia de Marina Tsvietáieva que ha dado el yo poético (vv. 35-56), también en cursiva. Después, el yo poético imagina de nuevo a

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 26, vv. 43-45.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, pp. 15-17.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 36, vv. 32-33.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 36, v. 33.

la poeta y a su hijo (“Aún puedo verlos”) y, luego, cuenta cómo escapa de Moscú y cómo se suicida. Esto lo alterna con conjeturas sobre lo que piensa – “y tal vez piensa / por ejemplo: *La muerte se reúne en mis ojos / abre una rosa blanca (...)*”<sup>71</sup>—. Y al final, cuando describe su casa abandonada en Moscú (“puedo verlo”, dice de nuevo el yo poético), cita unos versos que dejó allí y que son, según sabemos por la nota final, un fragmento de *Poeta en Nueva York*, libro que Tsvietáieva traducía en 1941, tal y como se insinuaba en el primer verso del poema (“*La guerra entra en Moscú mientras leía a Lorca*”).

Así, pues, todos estos poemas de *Todos nosotros* tiene en común conjugar la narratividad, la creación de marcos espacio-temporales, la combinación de la reflexión, la anécdota biobibliográfica y la fabulación. Y, ante todo, el libre juego por parte de un yo poético que nos hace partícipes de su catarsis, la mayoría de las veces en un bello dúo con ese “poetario” que puede ser simple apoyo o incluso hacer una airada réplica.

\* \* \*

A través del presente trabajo, hemos podido ver cómo el culturalismo de la poesía Benjamín Prado aparece en dos niveles diferentes. De un lado, en lo que hemos llamado nivel de la *elocutio* o superficie textual del texto. Es ahí donde conviene ubicar las citas, citas no literales, referencias, menciones y alusiones, recursos a través de las cuales se hace presente el culturalismo en el texto; y también el análisis de las funciones estilísticas que dicho recursos poseen dentro del poema. De otro lado, el culturalismo aparece en los niveles de la *inventio* y la *dispositio*, o, dicho de otra forma, en la estructura profunda del texto. En este caso se puede hablar propiamente de poemas culturalistas, ya que la presencia del culturalismo en ellos no se reduce a elementos puntuales, sino que condiciona toda la estructura del poema y se convierte en su fuerza motriz y su motivo principal.

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 37, vv. 71-72.

Así, pues, hemos intentado mostrar cómo se manifiesta el culturalismo en la poesía de Benjamín Prado, un culturalismo que es, sobre todo, un emocionado testimonio del goce de la experiencia estética. Y, al mismo tiempo, un homenaje a su imaginario poético personal, habitado por unos cuantos poetas (Gil de Biedma, Carver, Cernuda, Plath, Ajmátova, Stevens, Auden) que son convocados por el autor no sólo en varios poemas, sino también en un reciente y bellissimo libro sobre la poesía, *Siete maneras de decir manzana*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUERES, ENRIQUE (1998), "Benjamín Prado en mitad de la tormenta"(entrevista), *Clarín*, 15, pp.23-28.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1994), *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS (1999), *La generación del 99*, Oviedo: Nobel.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS (1992), "La poesía", Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres*, Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica
- GENETTE, GÉRARD (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- PIÈGAY-GROS, NATHALIE (1996), *Introduction à l'intertextualité*, París: DUNOD.
- PLETT, HEINRICH H. (1991), "Intertextualities", Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín / Nueva York: De Gruyter.
- PRADO, BENJAMÍN (2000), *Siete maneras de decir manzana*, Madrid: Anaya.
- PRADO, BENJAMÍN (1998), *Todos nosotros*, Madrid: Hiperión.
- PRADO, BENJAMÍN (1995), *Cobijo contra la tormenta*, Madrid: Hiperión.
- PRADO, BENJAMÍN (1991), *El corazón azul del alumbrado*, Madrid: Libertarias.
- PRADO, BENJAMÍN (1991), *Asuntos personales*, Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.