

Jugar a ser personaje. Auto(r)ficción y proyecto narrativo en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* de Benjamín Prado.

María Julia Ruiz*
CEDINTEL – UNL
july_77@hotmail.com

Resumen: Benjamín Prado (1961) es un escritor que se caracteriza por la diversidad temática y genérica de sus textos. No obstante, su proyecto de escritura es la construcción de un estilo particular que se manifiesta en toda su obra: estilo que se evidencia con tópicos recurrentes, como ser las escenas de familia disfuncionales, los aforismos en la escritura, las referencias al mundo de la cultura (música, cine, literatura) y al propio sistema Pradeano (libros previos y posteriores, personajes, frases). En *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) Prado juega con las posibilidades de construcción del relato, enredando a los personajes en una estructura metaficcional, llegando al límite y convirtiéndose él mismo en personaje, autor y escritor de la obra, a la vez que repite como un credo los tópicos que conforman su estilo de escritura y consolidan su proyecto.

Palabras clave: Proyecto narrativo – Auto(r)ficción – Metaficción – Metalepsis

Abstract: Benjamín Prado (1961) is a writer that's characterized by thematic and generic diversity of texts. However, his writing project is the construction of a particular style that is apparent in all his work: style that evidenced by recurring topics, such as dysfunctional family scenes, aphorisms, references to the culture (music, film, literature) and Prado's own system (previous and subsequent books, characters, phrases). In *Never give your hand to a left-handed shooter* (1996) Prado plays with the possibilities of construction of the story, weaving the characters into a metafictional structure, reaching the limit and turning himself into character, author and writer of the work, once as a credo repeating topics that make his writing style and strengthen his project.

Keywords: Project Narrative – Auto (r) fiction – Metafiction – Metalepsis

Introducción

Benjamín Prado (1961) es un escritor inquieto, en constante movimiento.

* **María Julia Ruiz** (Santa Fe, 1986) Licenciada en Letras; escritora; participante del grupo de investigación CEDINTEL (FHUC – UNL); participante del proyecto CAI+D 2009 “Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: Infancia, juventud, género” dirigido por Germán Prósperi (FHUC – UNL) desde el año 2009 en adelante, en calidad de adscripta en docencia, investigación y tesinista. Ha ganado premios literarios de alcance local, nacional e internacional desde 2003 a la actualidad. Ha publicado dos libros: *Díptico* (2011) y *Querés un mate? Diálogos e-pistolares* (2012), éste último escrito junto a Leonardo Pez y publicado en Ediciones UNL.

Habitante de la poesía y dueño de casa en la narrativa: esta convivencia intergenérica ayuda a construir un estilo particular de escritura, una apuesta y un aporte al mundo de las letras y su tradición. Nuestra posibilidad como lectores de reconocer a primera vista este estilo de escritura tan propio viene dada por la construcción de una serie de tópicos que se mantienen en el tiempo y en los textos, independientemente del género en el cual habiten. Las escenas de familia disfuncionales, los aforismos en la escritura, las referencias al mundo de la cultura (música, cine, literatura) y al propio sistema Pradeano (libros previos y posteriores, personajes, frases), la verdad como centro de sus ficciones, las declaraciones autopoéticas (implícitas y explícitas, al decir de Arturo Casas) y los mecanismos autoficcionales entre otras, son algunas de las isotopías que se repiten, sistemáticamente, en toda su obra.

En la presente intervención nos dedicaremos puntualmente a la autoficción en la novela *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* del año 1996; mecanismo complejo en el que el autor ingresa en su mundo narrado convirtiéndose en personaje, tomando prestado su nombre del mundo real para conformar una tríada de sujetos, múltiples yos agrupados bajo el nombre de Benjamín Prado.

Autoficciones en el ring: posturas disidentes de la crítica

En el final de la lectura del ya célebre libro de Manuel Alberca *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* del 2007, encontramos un “Apéndice. Esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas (1898-2007)”. En este anexo encontramos la novela que nos ocupa, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, dentro de un largo listado de textos que, a criterio de Alberca, pueden denominarse autoficciones por poseer como característica común el nombre propio del escritor inmerso en la ficción como un personaje más. De esta manera, autor, narrador y personaje confluyen en un sujeto que juega con las ambigüedades y las posibilidades del relato.

Según Alberca

El signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficticia, sin la cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal

inequívoca entre autor, narrador y personaje. Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal que acredite, sugiera o utilice el concepto de identidad nominal, me parecen demasiado generales o vagas. (2007 158)

Alberca es muy tajante en este postulado: el nombre propio debe darse como condición obligatoria para que exista una autoficción. En *Nunca le des la mano...* encontramos un problema, porque si bien la condición de la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje se cumple, otros múltiples elementos que construyen la autoficción se hayan ausentes. Benjamín Prado no aparece en la novela para contar su vida, sino para jugar con sus personajes, hacer de titiritero en una función literaria donde la manipulación de cada hilo conlleva a un posible final diferente cada vez.

Antes de adentrarnos en el análisis de la novela, nos gustaría seguir discutiendo algunas posturas que la crítica ha instaurado sobre la autoficción, para intentar dar cuenta de la dificultad que *Nunca le des la mano...* presenta a la hora del encasillamiento en una sola categoría.

Alberca sabe que hay relatos que aunque presentan “una rigurosa identidad nominal de autor y narrador, el interés no recae en ningún contenido personal ni íntimo” (2007 168). Hasta aquí, estamos de acuerdo, ya que la novela de Prado no indaga en cuestiones personales de la vida del escritor; pero en la caracterización que el crítico propone de la categoría autoficción, este tipo de relatos ambiguos no aparecen descriptos ni definidos.

Entre su explicación, encontramos la ‘autoficción biográfica’, aquella que se acerca más al pacto autobiográfico, la ‘autobioficción’, donde hay una ambigüedad total de elementos tanto reales como ficticios, y la ‘autoficción fantástica’, aquella que tiene más cercanía con el pacto novelesco. La novela de Prado no puede encasillarse en ninguna de estas clasificaciones, porque la misma no contiene ningún dato del autor que no sea el nombre propio: la autoficción se mantendría, entonces, exclusivamente por el nombre de Prado inscripto en sus propias páginas. Creemos que esta característica nominal no alcanza para considerar el relato como una autoficción del modo en que

Alberca la entiende, aunque el crítico la haya incluido en su 'apéndice' de autoficciones: tenemos aquí una problematización de la categoría, o una necesidad de ampliar las clasificaciones que la expliquen en sus múltiples variables.

Por este motivo recurrimos a Sabine Schlikers, autora que toma los postulados de Vincent Colonna, y nos presta sus interpretaciones para pensar la vacancia de la categoría autoficción en novelas como *Nunca le des la mano...* donde no se pretende contar la vida del autor, sino lograr un efecto desestabilizador en el lector, una estrategia lúdica y una ligazón a la tradición.

Según Colonna¹ la autoficción deviene de la 'autofabulación', antiguo procedimiento que denota su pertenencia al ámbito de la ficción, y dentro de ella se pueden encontrar cuatro tipos o modos: la autoficción biográfica; la autoficción especular (que demuestra un breve reflejo del autor en su obra, como el autorretrato de Velásquez en *Las Meninas*); la autoficción fantástica o inverosímil y por último la autoficción intrusa o autorial (resulta ser una simple intervención del narrador y no del autor en la historia que podría calificarse asimismo de metalepsis del lector) (Luengo, Schlikers y Toro 2010 12-13).

Según las autoras, la autoficción especular y la intrusa serían el mismo procedimiento, redefinido como una forma de 'metalepsis' (Genette 2004). Se la puede considerar como una licencia narrativa y metaliteraria donde un elemento del discurso, en nuestro caso el autor, irrumpe en el relato de manera sorpresiva.

Las autoras afirman que "la intromisión metaléptica del 'autor' en su propio mundo narrado puede tener –como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional- un efecto cómico pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista" (2010 16). Efectos que consideramos son los buscados por Prado en *Nunca le des la mano...*: lo lúdico como instancia creativa y la metaficción como posibilidad del relato hacen de los personajes de la novela marionetas asustadas que dependen de la mano de quien escribe para existir. El escritor y el autor, convertidos en personaje, juegan a ser un dios que crea

¹ Recuperado en la introducción del libro *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* por Luengo, Schlikers y Toro (citado completo en bibliografía).

destinos, inventa posibilidades, alterna los caminos, dejando a los personajes solos ante la incertidumbre de no saber quiénes son ni cuál es la historia que están contando.

¿Autoficción? ¿Auto(r)ficción? disidencias constructivas

Antes de cerrar el debate de la crítica, nos interesa poner de manifiesto la diferencia existente entre las posturas de Alberca y de Toro, Luengo y Schlikers: ¿autoficción o auto(r)ficción? ¿en qué se parecen? ¿en qué disienten? Recuperamos el discurso de las autoras, quienes explicando su propuesta crítica establecen una diferencia con la categoría de Alberca:

El término autoficción conlleva tan sólo dos problemas: uno se refiere al prefijo 'auto' y el otro al sustantivo 'ficción'. Para no simplificar las cosas demasiado, añadimos una 'r' en la palabra compuesta, para incluir aquellos relatos ficcionales en los que hay una 'intromisión' del autor *in corpore o in verbis* en el mundo narrado. La autorficción se acerca a las vertientes 'especulares' e 'intrusas/autorales' modelizadas por Colonna (2004) (2010 20-21).

No obstante la siguiente definición, las autoras ahondan en la distinción y afirman

La diferencia entre autoficción y auto(r)ficción reside en el hecho de que en la última, el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo así hincapié en la artificialidad del relato. La autoficción, en cambio, es un subgénero literario y fílmico (...) Un personaje ficticio se disfraza con el nombre o un derivado del autor real y/o con características biográficas similares (2010 21)

Establecidas las pautas, nos alineamos bajo el pensamiento de las autoras, especialmente en el de Schlikers, quien en su artículo "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción" (incluido en el volumen anteriormente citado) continúa indagando las posibilidades de la autoficción desde la intromisión del autor en el relato, y asegura

La autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica, sino que la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la

ficcionalidad. Ya los precursores demuestran un alto grado de ficcionalización, la comicidad y el potencial creativo, irónico y lúdico que consideramos como rasgos esenciales y constantes de la auto(r)ficción. (2010 51)

Nos adherimos a la anterior postura, puesto que hemos encontrado en *Nunca le des la mano...* un ejemplo de autoficción como auto(r)ficción, donde la instancia lúdica y metaficcional tiene por objetivo sorprender al lector y jugar con las posibilidades de la construcción del relato.

Esta vez, no intentaremos leer una vida ni descifrar ambigüedades; esta vez asistiremos a la función de un titiritero.

Nunca le des la mano a un pistolero zurdo: posibilidades de una auto(r)ficción

Antes de comenzar hablando de la auto(r)ficción en la novela, creemos necesario recuperar brevemente la anécdota de la misma; aunque esta será la tarea más difícil de todas, ya que en este relato no sucede nada. Tenemos cuatro capítulos; en los tres primeros, encontramos el 'testimonio' de cada uno de los tres personajes que construyen el relato: testimonio entre comillas, puesto que uno de los puntos importantes de la novela es denunciar cómo los diferentes puntos de vista de los personajes pueden construir diferentes historias. Tenemos a Gaizka, un ex boxeador que, a fuerza de los golpes recibidos en el ring ha quedado con dificultades en el razonamiento y en el habla (y tenemos ávidas marcas lingüísticas de este hecho); luego está Sara, la ex novia de Israel; y finalmente Blueberry, un amigo de la infancia de Israel. Estos tres sujetos unen sus voces para recuperar lo que cada uno sabe de la historia de Israel, un joven de diez y nueve años que, tras la muerte de su padre Julen² y tras la liberación del hostigamiento que recibía de éste, desaparece. Sin más.

Lo curioso de estas voces que recuperan pedazos de la vida de Israel es a quién se dirigen cuando hablan. En un primer momento, el tono del discurso parece apelativo, dirigido al lector: no obstante, al final del segundo capítulo

² Personaje que aparece como padre en su primera novela *Raro* del año 1995.

(donde habla Sara) descubrimos que el discurso es un diálogo, y que el interlocutor no somos nosotros, sino alguien llamado 'Benjamín Prado'.

En cuanto a ti, ¿cómo dijiste que te llamabas?

-Prado.

-Prado y qué más.

-Benjamín Prado.

-Muy bien, Benjamín Prado ¿y qué es lo que piensas hacer? ¿Vas a quedarte ahí sentado escribiendo este libro o has pensado algo mejor que eso? Ahora ya conoces la historia, de modo que probablemente tienes que hacer algo con ella (1996 99)

Momento de metalepsis, o autoficción donde no se indaga en la vida personal del autor ni se pretenden conocer ambigüedades ni desentrañar secretos: simplemente, aquel que firma el libro se juega el nombre y muta a personaje, a entrevistador de tres sujetos. Pero no sólo es un mero entrevistador, sino que Benjamín Prado es el escritor que está escribiendo la historia que estamos leyendo: metafiction que desnuda los mecanismos del relato.

Prado se enfrenta con esta novela al policial y a la intriga, tomando mecanismos de ambas para ser parodiadas. Su principal preocupación no radica en darle un final a la historia, sino en "encontrar todos los pasos que llevaron al punto donde la historia ha empezado". (99)

Pero volvamos a la estructura de la novela: dijimos que en los tres primeros capítulos se recuperaban, por separado, las voces de los personajes que hablan sobre Israel. El cuarto y último capítulo, el más caótico y revelador, reúne a todos los personajes y al autor en una misma mesa: "Estamos aquí los cuatro y parece el último capítulo de una novela de detectives. Sara, Blueberry, Gaizka y yo, juntos a este lado del libro" (147). Este lado del libro es el lugar de las ficciones, de las posibilidades, de las autoficciones y las metalepsis; el otro lado del libro es el espacio de las presentaciones, las conferencias y las entrevistas sobre la publicación de la novela: ambos espacios que nuestro escritor ocupa, indistintamente. De hecho, en una entrevista realizada por Amelia Castilla en el diario El País en 1996 sobre la presentación de *Nunca le des la mano...* Prado asegura "Me divertía la idea de hacer cómplice al lector

con lo que estaba escribiendo. En este caso se puede decir que el escritor es un celador que enseña el museo y los lectores van detrás de él (...) Me interesan más los personajes que la historia de la novela". (S/N)

Con este interés sobre los personajes, Prado hace el experimento de dejarlos solos

-Este es ese momento, tú ya tienes lo que querías y no necesitas ninguna otra respuesta, de modo que ¿qué estamos haciendo? Los cuatro sabemos que vas a dejarnos solos.

Sara y Gaizka me miran. -¿Es cierto? – dice ella.

Me quedo un momento observando la mesa, antes de contestar; el mantel con cuadros verdes y los vasos vacíos. –Sí, creo que sí (...)

Veo que Sara ha empezado a llorar. Comemos los cuatro en silencio. Después, aparto mi plato.

-Está bien-digo-. Un poco más (147-148)

Ante el miedo y la incertidumbre de los personajes de sentirse abandonados a la deriva, de desaparecer (como Ismael) cuando termine el libro, Prado extiende el relato 'un poco más'. En este gesto, se ven las marcas de un titiritero encariñado con sus títeres, intentando retrasar la muerte, la nada, el salto hacia el otro lado del libro; salto que sólo puede realizar Benjamín Prado como sujeto real, pero que él mismo se ingenia para mantener vivos a sus personajes. Israel viene de su primera novela *Raro* del año 1995, donde aparece como personaje satélite en algunos capítulos, vendiendo su sangre para comprarse todos los discos de los Beatles y maldiciendo a Elvis por tener una discografía tan extensa. En *Nunca le des la mano...* Israel ya pudo comprarse los discos del 'Rey' (no sabemos cómo, porque no se nos revela) y se ha hecho tan fanático que la única manera que encuentra de huir de su casa es yendo a un concurso nacional de imitadores de Elvis. Sara, por su parte, reaparecerá en la novela *Alguien se acerca* de 1998 como un personaje fugitivo que escapa de un escritor-periodista que les arruinó la vida. Los guiños autotextuales, entendidos desde Toro, Luengo y Schlikers, designan la aparición explícita o implícita de otro texto del mismo autor (20-21): Prado juega, con esta forma de intertextualidad, en toda su obra, tanto narrativa como

poética³. Si seguimos analizando el último apartado de *Nunca le des la mano...* encontramos nuevamente tópicos centrales de la obra pradeana: el problema de la verdad y la mentira como dos conceptos alejados de la ficción y la realidad. Todo lo que aparece en sus libros, aunque esté en clave ficticia, es definido por nuestro autor como ‘verdad’⁴

Eres tú quien ha dicho todo eso, está en el libro, de modo que es verdad (...)
-¡No puedes escribir eso! –grita Sara-. ¡No puedes hacerlo, porque sabes que es mentira!
-Si lo escribo, dejará de serlo.
-¡Hijo de puta!
-Yo no necesitaba ningún final. Vosotros sois los que me lo habéis pedido.
-No queremos un final, queremos la verdad.
-¿La verdad? El final es siempre la verdad. (149-150)

La discusión con los personajes se torna conflictiva, y Benjamín Prado (autor, narrador y personaje) inventa tres posibles finales en los cuales cada uno es el asesino de Israel. Toma móviles y pistas de su propio relato para elucubrar posibilidades sobre la desaparición del fantasma del cual todos hablan, pero finalmente terminan dándose cuenta (personajes y autor) de que “puedes tener todos los finales que quieras, pero no necesitas ninguno (...) Se trata de la historia y ningún final puede cambiarla (...) No quería saber qué le ha pasado a Israel, sino quién era” (153-154). Fiel a estas sentencias, la novela termina inconclusamente:

- Espera -dice Sara
Me vuelvo. Blueberry tiene razón: es muy bonita. Tan bonita como me había imaginado. Y dos veces más peligrosa... Mete la mano en su bolso y me sonrío. Me quedo ahí, esperando para ver qué va a sacar. (154)

Ante este final abierto, como lectores podemos elucubrar una suerte de posibilidades para nuestro autor: quizás por jugar a ser dios, los personajes

³ Pero este estudio lo realizaremos en otra ocasión, a causa de la extensión limitada en la presente oportunidad.

⁴ Indagamos en este tópico en un trabajo previo sobre la parresía y el decir verdadero del poeta desde los preceptos foucaultianos.

decidan vengarse y escribir ellos el final que les plazca. O quizás Sara sólo pretenda darle su número telefónico. Ante estas dos opciones –entre otras miles que se nos pueden ocurrir- quedamos solos los lectores, al igual que los personajes que se quedan sentados en la mesa de ése lado del libro, del cual ya no podrán salir. Algo de cierto tienen las sentencias acerca de los finales: nada de lo que pasa en el final altera el hecho de que Israel desapareció, y de que no se sabe dónde está. Las versiones de todos los personajes construyen una historia emparchada, descosida, que se desmorona por partes y se edifica en otras; la memoria de todos juega como un factor central, pero debemos recordar siempre que esa memoria es la misma que deforma todo aquello que se pretende conservar. De este modo, los lectores terminamos el relato dejando de buscar en la ausencia de Israel una explicación, aunque no creo que Sara, Gaizka y Blueberry puedan decir lo mismo.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Castilla, Amelia. “Benjamín Prado se convierte en un personaje de su segunda novela”. *El País*.

http://elpais.com/diario/1996/05/14/cultura/832024806_850215.html Edición online consultada el 07-02-2014.

Prado, Benjamín. *Raro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

------. *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

Schlikers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.

Toro, Vera; et al. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.

------. “Introducción. La autor(r)ficción: modelizaciones, problemas,



estado de la investigación". *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.