

IGNACIO PRAT Y LA TRANSDUCCIÓN DANTESCA

Alessandro GHIGNOLI

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga
Faculty of Philosophy and Letters, University of Malaga
E-mail: ghignoli@uma.es

IGNACIO PRAT AND THE DANTEQUE TRANSDUCTION

Abstract: In Spain during the second half of the twentieth century a certain type of poetry was born that did not find the place and the space for the debate that it undoubtedly deserved given its high linguistic and literary value. In this sense, the poetry of the Spanish poet Ignacio Prat deals with those types of writings that flank with experimentalism and with the true avant-garde itself. In this piece of work and through the study of a text entitled “Lineamenta” we will endeavor to show how the presence of a universal poet such as Dante can be perceived in the making and editing of the very text of such a poet. The proximity between literary creation and translation is proven here with the analysis of the poem, which, as we shall see, is influenced by the presence of Dante by a game of intertextual cross-references that achieve to offer us a poem of high communicative content adorned with diachronic literary materials that the Spanish poet can reuse for a text of contemporary poetry.

Keywords: Ignacio Prat, Spanish poetry, transduction, Dante

Citation suggestion: Ghignoli, Alessandro. “Ignacio Prat y la transducción dantesca.” *Transilvania*, no. 1 (2023): 50-57. <https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.04>.



Ignacio Prat y el montaje poético en “Lineamenta”

En la escritura de vanguardia, como en las artes figurativas y plásticas, la presencia del mundo medieval está mucho más presente que ciertas presuntas ideas que surgen de afirmaciones en general de carácter futurista como la negación de cualquier historicidad cultural anterior. La destrucción del pasado, tan contestada y reivindicada por el movimiento italiano, no puede ser total; aún recordamos cómo el propio F. T. Marinetti citaba a Leonardo da Vinci como el primer gran futurista de la historia. Un pasado que, aunque desfasado, deja huellas e impresiones en el presente que son difíciles de eludir. En la poesía de matriz vanguardista el juego del retorno medieval sigue estando vigente y es fundamental en la producción de esa escritura poética específica. Los escritores, y no sólo las artes figurativas y plásticas, se han nutrido y se siguen nutriendo de ese pasado tan fecundo en la propia producción literaria.

Ignacio Prat es un poeta prácticamente desconocido para la mayoría, incluso en el mundo literario hispanohablante, pero que en su breve vida (1945-1982)

dejó publicaciones, que, aunque podríamos definir las casi como *amateur*, de considerable valor poético. La bibliografía sobre el autor es escasa y de difícil acceso (Jover 1983, Blesa 1990, 2012), como si se tratara de un poeta poco atractivo para las cuestiones críticas y antológicas¹, pero los textos del poeta aragonés y su propia poética son indudablemente de la mayor relevancia e importancia como para merecer alguna atención por nuestra parte.

La reconstrucción de un modelo de escritura personal pasa no sólo por la propia historia literaria lingüística, sino también, y cada vez más, por la del Otro, la de aquellos poetas de otra lengua que, si no estamos familiarizados con ese idioma en particular, normalmente se lee en una traducción pensada como un utensilio para entender el otro texto, pero que en cambio nunca se convierte en un lugar de reflexión para un replanteamiento profundo en y de la propia escritura. Prat será uno de esos autores que cuestionará perpetuamente su propio lenguaje, sus composiciones y borradores continuos, su hacer literario² también a través del juego lúdico y vanguardista de la poesía: “Ignacio Prat plantea casi cada uno de sus textos



como un proyecto de cifra que dé en un discurso que poco o nada tenga que ver con las concepciones usuales de lo que haya de ser un poema.”³, y es en esta perspectiva que se puede definir su procesualidad poética, en un ir y venir de proximidades, alimentaciones, ilogicidad de la escritura, destrucciones y reconstrucciones textuales. Prat, con su poesía, vivirá inmerso dentro de rupturas del sistema lógico-sintáctico en un exceso de libertad, capacidad de comprensión social e inteligencia crítica⁴:

“leer los textos de Ignacio Prat es partir hacia un universo de sinsentido, una patria donde se habla la confusión de lenguas, hacia una escritura que llegará a devorarse a sí misma –en su afán por deglutir los textos de otros–, y es también releer la poesía de las últimas décadas y, en este ejercicio, queda recompuesta la historia de las mismas al resultar Ignacio Prat como uno de aquellos poetas que más profundamente llevaron adelante la transformación, la ruptura, en este período, el de la escritura ‘novísima’”⁵

Es en esta perspectiva en la que queremos situar aquí la obra de Prat, en ese modelo de escritura que reformula un pensamiento poético para insuflar nueva vida a la poesía en una lectura diacrónica de la misma, en ese devorar al otro por un ser ontológicamente presente, porque la fuerza expresiva de un texto procede: “non tanto o non solo da ciò che si dice, né da come lo si dice, ma piuttosto da quello che non si dice”⁶, y es en ese no decir que se levanta y se determina el edificio poético.

La reanudación de los valores del transautor⁷ entendido, en este caso, en la recreación de un texto por parte de su autor, nos lleva a contrastar en un poeta como Ignacio Prat, la posibilidad de juego y limitación del texto concebido en una suerte de autotraducción, no poética, sino de lo poético en su propia escritura. La presencia léxico-semántica de Dante, del Dante de la *Comedia*, en un poema como “Lineamenta” del libro *Trenza*⁸, verifica la habilidad del autor aragonés en ese *faire* lúdico y cultural que es la escritura literaria. La intromisión de textos ajenos o el uso de traducciones –publicadas o no– de autores no hispanohablantes está muy presente en su creación; en el poema que hemos mencionado, como veremos, la presencia de Dante es cuanto menos importante y a la vez se construye sobre una lógica pratiana que obliga a repensar la idea de la construcción de un texto poético en el sentido más clásico. Si la publicación de *Trenza* está afectada por una intertextualidad continua –por ejemplo, de los clásicos contemporáneos, españoles y extranjeros– que se entrelazan para crear una especie de texto-máquina de sabor barroco repensado en sentido vanguardista, es probablemente la visión imaginífica de Dante la que se correlaciona con la estructura textual de “Lineamenta”, que aquí recordamos:

“Bajo el tono teo

cejas rapadas
lengua cocida
según nos cuenta Brunetto.”⁹

Es el nombre de Brunetto el que en realidad remite al dictado poético de Dante, y de retorno a un poema de Guillén “Bajo la lluvia de fuego” donde en el exergo inicial el poeta castellano-leonés cita un verso del *Infierno* (XVI, v. 6): “sotto la pioggia dell’aspro martirio”¹⁰, y en el mismo texto guilleniano se cita al propio Brunetto Latini¹¹. Así, en una proyección ortogonal Ignacio Prat restablece los contactos de sus lecturas en un texto de su propia creación, o quizás de recreación. En el tercer giro del séptimo círculo del Canto XV, después de los primeros versos (1-21) donde están los sodomitas, Brunetto Latini reconoce a Dante (v. 24): “«Qual meraviglia!»”¹² que, tirándole de la túnica, le habla de Florencia, del exilio y de sus compañeros. Brunetto, con su apariencia lamentable, establece así un diálogo con Dante sobre una arena quemada y una lluvia de fuego, lluvia que recuerda el castigo de Sodoma y Gomorra en el Génesis (XIX, v. 24). El texto recupera así, en una reformulación dantesca que en el caso del poeta vallisoletano ahonda en una particular relación amorosa¹³, una poética guilleniana compuesta donde: “siempre han quedado aspectos por aclarar o han surgido interpretaciones nuevas”¹⁴. El texto de Prat se muestra entonces en una complejidad extrema si intentamos proponer una idea de lectura según cánones interpretativos que siguen una lógica más cercana a una ciencia algébrica que a un texto de poesía. Lo cierto es que el origen de casi todas las palabras de “Lineamenta” es recuperable en el texto de Dante o en la lectura que Guillén hace de Dante, y finalmente a esa particular visión pratiana de un texto literario. Pensemos en el término “Bajo” en el título del poeta de la Generación del 27, que es sin embargo una repetición de la palabra “bajo” del verso anteriormente mencionado en el Canto XVI; “tono teo” si “teo” es referible a la divinidad, “tono” es lexicalmente un término utilizado en el mundo poético y: “permite ser leído como *Divina Commedia*”¹⁵; el lema “cejas” es otra procedencia dantesca, los versos 20-21 del Canto XV lo confirman: “e si ver’ noi aguzzavan le ciglia / come ‘l vecchio sartor fa ne la cruna.”¹⁶, y el adjetivo pratiano “rapadas” es la consecuencia de la quema como consecuencia del paso por el *Infierno*. De nuevo, “lengua” presente en el verso 87 del mismo canto: “convien che ne la mia lingua si scerna.”¹⁷, se convierte en “cocida” que, como señala acertadamente Blesa, no puede ser de Dante ya que: “el poeta de Florencia quedaba a salvo del fuego, por lo que ha pasado al poema de Prat, pero ahora es la de Brunetto y sus compañeros”¹⁸; hay que señalar que “cocida” es también un término traducido del léxico de Dante y precisamente del verso 26 del Canto XV, léase el 26 y el 27: “ficcaï li occhi per lo cotto aspetto / sí che ‘l viso abbrusciato non difese”¹⁹. Así, el breve texto pratiano se sitúa en una posición de

entrecruzamiento y reformulación intertextual a través de la traducción al español de algunos versos de Dante²⁰ y, al mismo tiempo, de una lectura guilleniana del autor de la *Comedia*, para la construcción de su propio texto, que Prat hace autónomo, pero arriesgándose en una ausencia de conocimiento directo del poeta florentino a crear algunas dificultades para un lector poco atento a las múltiples referencias textuales.

El conocimiento inscrito en cada uno de los poetas o escritores en general, emerge en una composición que define el eterno contacto entre escrituras, lecturas y textos, superando los límites convencionales de enfoques cada vez más cuestionables a la hora de una interpretación unívoca y uniformada a una adjetivación nacional de la literatura. La presencia de Dante, en el caso de Ignacio Prat en el texto "Lineamenta", pone en circulación esa linealidad de autores que superan las complejidades del mero hecho lingüístico en lo que podríamos definir como una eterna traducción de textos sobre textos sobre textos, para que la literatura y el pensamiento cognitivo del hombre puedan expandirse tanto en sus topografías literarias como en las diferentes cronologías para crear dimensiones textuales cada vez más abiertas y permeables al sentir cultural y literario de otras épocas como de otros territorios. Prat, lotmanianamente nos recuerda que la literatura es también un juego, serio y consciente, que profundiza en la búsqueda e interpretación de una percepción de la realidad, una realidad que puede ser y es la de la lectura del Otro para una definición de la propia.

Intentemos, pues, proponer el texto pratiano en una traducción italiana, que, tras el análisis, sólo puede ser sobre una base dantesca, y de vuelta también guilleniana: "Sotto il tono tèo / ciglia rapate / lingua cotta / secondo ciò che dice Brunetto."²¹

La traducción no puede sino recuperar las especificidades literarias del autor aragonés, formulaciones que se nutren de un poeta universal como Dante, y de un importante poeta español como Guillén; nuestra versión se siente así obligatoriamente inscrita dentro de una lectura interpretativa hecha por el propio poeta, que en un juego de espejos utiliza y traduce a Dante, a través de la mirada de Guillén, para ser luego propuesta por nosotros en una traducción al italiano que vuelve a poner en circulación los límites de un texto que nunca se queda estancado en la idea de una palabra inmóvil en la página por el simple hecho de estar impresa; recordamos por ejemplo cómo a Prat le interesaba reescribir y cambiar los poemas de sus propios libros:

"Pese a haber publicado unos cuantos textos de creación, nunca debió considerar acabado ninguno de ellos, pues las correcciones no sólo llenan las cuartillas mecanografiadas [...] sino que incluso las páginas de sus libros publicados están plagadas de anotaciones añadidas a lo impreso. A veces

las correcciones de Prat eran autocríticas tan contundentes como la de amputar páginas enteras de un libro"²².

Se trata entonces de un tipo de escritura que puede definirse como un grado más de reescritura. Prat no es simplemente –si se me permite la formulación– el traductor de las palabras de Dante que reutiliza en su verso personal, sino que se convierte en el transautor de un poema de otra lengua a la suya. Si en el original el transautor es para nosotros el que traduce en sentido poético, es decir, el que reescribe en una lengua diferente, ahora con Prat es también el que recibe la palabra del otro para hacerla suya en su propia escritura y, en consecuencia, en la literatura que acoge términos y versos tan universales como los de Dante, superando fronteras y límites. El lenguaje pratiano se conforma entonces de conexiones continuas, de lecturas sobre lecturas, de transducciones diacrónicas, de reinterpretaciones y procesualidades comunicativas, finalmente de un conjunto de textos y subtextos en un tejido, en su caso, léxico y comunicativo. En este sentido puede ser válida la postura de Barthes (1964) sobre la idea de idiolecto, referida a la escritura creativa, definida por un estilo construido en la tradición y su conjunto, y en ese lenguaje múltiple, el poeta aragonés establece una relación dialéctica consigo mismo, con su propio tiempo y con la poesía del Otro, que es, en definitiva, esa interpretación del mundo concebida como una reiteración continua de un mismo sentimiento. Allí, Prat construye un modo discursivo personal²³ en la que el lector es tomado por sorpresa, y se le impone una complejidad de lectura, obligado a recurrir a su propio conocimiento poético, tanto diacrónico (Dante) como sincrónico (Guillén); en esta deformación Prat perfila su hacer poético, en esa verdadera ruptura –utilizamos, y no por casualidad, la terminología de Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*²⁴– que, como subrayó Nietzsche, en su destrucción creativa entre saltos genealógicos y lecturas puntuales, se define como una estructura poliédrica de escritos estratificados por el tiempo y la poética. En definitiva, un poema que es más que un poema, que obliga a percibir el otro idioma, el Otro en un sentimiento mutuo y compartible, el otro poema que es la poesía misma, por lo que el texto propuesto es un conjunto de conciencias de infinitas escrituras y reescrituras en una recolocación continua de una literatura que trasciende las fronteras geopolíticas y nacionales con sus poéticas oficiales, cuando no de las propias lenguas vistas en una perspectiva puramente lingüística y filológica. Aquí, pues, incluso el texto original ya no es un texto inmóvil, sino que vuelve a conformarse lectura tras lectura en una eterna transducción de sí mismo en el tiempo, en una inconformidad en las expectativas de una recepción en contra de una *koimé* lingüística ya predeterminada.

Si es cierto que: "Imitare significa produrre



letteratura.”²⁵, desde la época romana, la *imitatio* era una práctica muy extendida, hasta el Renacimiento, que redescubrió esta forma de escritura. El Renacimiento sintió la necesidad de canonizar una lengua vernácula no sólo en el ámbito de la vida cotidiana de la ciudad, sino también en el de la literatura. La decisión, casi obligatoria podríamos decir, de un redescubrimiento lingüístico y literario de la antigua Roma en la nueva lengua vernácula, impone una mediación reflexiva entre los supuestos imitativos que interactuarán con la traducción: “nel Duecento le parole antiche hanno dei referenti attuali, i *verba* son *res* presenti, con corrispondenze volgari immediate [...] chi legge non ha mai l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di remoto nel tempo”²⁶; en época renacentista, traducir era en la práctica imitar, una situación que se ha remontado hasta la modernidad en la que es importante que intentemos verificar no sólo las lecturas de los autores leídos en traducción, sino también cuáles eran los modelos de elección personal de las poéticas y escrituras de esos mismos autores. De ahí que nuestra traducción anterior se sirva de una escritura imitativa que corrobora globalmente todas las *escrituras* del texto poético de Ignacio Prat. Sergio Solmi nos recuerda en la introducción a su *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani*, de 1956, que la traducción:

“potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo pensiero profondo. È l'«imitazione» poetica, che ben conobbero gli scrittori del passato, e di cui anzi si onorarono, specie lavorando su modelli antichi ed illustri.”²⁷.

En ese gesto imitativo se aprende (*apprehendere*, ‘prender’) de verdad y en el momento en que somos prendidos por el texto, la expansión sensorial y literaria del traductor-escritor traspasa hacia experiencias de escritura que van más allá de los límites definidos de una traducción *tout court*, para convertirse en ese nuevo texto de poesía en la otra lengua. Para muchos poetas, traducir ha sido un acto de definición de sus propios estatutos lingüísticos, métricos, prosódicos, en definitiva de una poética personal que ha definido su propia poesía en esa eterna relación con la escritura de otros; en el caso de Prat la presencia de Dante, que en cierta medida impregna la poesía de Guillén –al menos en el texto “Bajo la lluvia de fuego”– se dona en un retorno imitativo, visto también como una práctica de reescritura o una especie de acción metaliteraria; la poesía se configura así en un registro de luchas internas y reposicionamientos de diálogos continuos entre poetas y textos, entre problemas epistemológicos para aceptar los diversos cruces de una cultura a otra, de un Dante que debe ser leído en la cultura de destino que se convierte en otro

lenguaje, texto de otro texto, voz poética de una voz poética nueva y diferente.

El poema “Lineamenta” se transforma entonces en un lugar de hospitalidad, de encuentro, de práctica poética. Es una morada donde se aloja el poeta, los poetas, donde ser extranjero es habitar lo continuo, donde ser acogido en la profundidad del lenguaje, en una travesía: de Dante a Prat pasando por Guillén, y en las posibles traducciones, imitaciones, lecturas y transducciones. La identidad permanece intacta, inmutable, y se define en la escucha del Otro, en la diversidad para llegar al diálogo de la poesía: “ningún texto empieza en sí mismo”²⁸, sino que es siempre desde otro texto desde donde parte el original.

Nuestro interés en la poética de Prat ha sido señalar lo fundamental que es la importancia de la traducción como construcción en el sentido histórico de las literaturas de cada lugar, desde una perspectiva anti-etnocéntrica Gallego Roca subraya: “El relevante papel de las traducciones en el nacimiento de las literaturas nacionales en la Edad Media europea es indiscutible.”²⁹; y cómo, en la formación y producción de un poeta, las literaturas fuera de sus límites geográfico-literarios son significativas en el recuento y utilización de sus materiales literarios. Hay que recordar que con la llegada de la Guerra Civil de 1936-39, el mundo literario español empezó a ser conocido en Italia a través de las traducciones y el conocimiento directo de los autores y las poéticas, y como escribía Carlo Bo:

“Col '36, le cose cambiano radicalmente ed è simbolico che la guerra si apra con l'assassinio di García Lorca e la morte in esilio di Antonio Machado [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione.”³⁰.

Es fácil recordar las traducciones de Bo, la inmensa labor crítica y traductora de Oreste Macrì, o la presencia de traducciones de autores como Eugenio Montale que fue el primero en traducir a Jorge Guillén al italiano; las publicaciones se remontan a 1948, pero, como nos recuerda Gabriele Morelli, las traducciones fueron compuestas en los años 1928-29³¹, y la presencia de poetas y narradores españoles en Italia que tuvieron momentos de cercanía con los postulados vanguardistas como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, autores que, aparte de Lorca que fue fusilado en agosto de 1936, vivieron el exilio tras la victoria del general Franco, su producción literaria logra tener: “una notable influencia en la literatura italiana, tanto por la temática tratada en sus obras como por su ideología antifascista”³², en definitiva, toda una serie de encuentros de lecturas y traducciones no podían, ni pueden, pasar desapercibidos en las influencias de los materiales literarios de una orilla literaria a otra y en su consecuente recepción.

La tra(ns)ducción del Otro

Ignacio Prat, con sus particulares especificidades personales, demuestra cómo la presencia del Otro es ineludible, no sólo a través del conocimiento cultural, sino también mediante el uso de tra(ns)ducciones de una poesía universal que se universaliza en la lectura y reescritura del propio texto poético original; aquí las palabras de Michel Lafon pueden venir en nuestra ayuda: “Tel est l'être de l'homme des lettres: condamné, puisqu'il est tout écrit, à tout écrire, à tout s'écrire, toujours”³³. He aquí, pues, que el término original debe ser retomado y reubicado en la idea de una escritura que en el fondo nunca es completamente original, sino que debe ser vista como una transcripción continua de versos al encuentro de otros versos capaces de coser distancias y visiones. No hablamos de evolución, sino de proximidad vital en las lenguas con las lenguas a través de una palabra semantizada por momentos históricos y lingüísticos tanto diacrónicos como sincrónicos. Retomar un modelo o incluso sólo un poema significa mantener esa *energeia* humboldtiana que en última instancia es la postura de un lenguaje creativo, en la que la poesía concentra su fuerza primordial de una *poiesis* del pensamiento y la imaginación que el hombre ejerce sobre y dentro de su propia experiencia a través del paso de la mediación.

Si es cierto con Judith Woodsworth (1994) que las traducciones implican dentro de un sistema literario específico el crecimiento, y una nueva dirección de la literatura nacional, y finalmente la aparición de una nueva literatura, nos parece claro que esta estrecha relación conlleva la creación de ese traductor específico de literatura que hemos llamado *transautor*, es decir, aquel que realiza una reescritura y una nueva creación literaria a partir de un texto original para crear un texto original segundo que es en la práctica el texto que se da en la otra lengua. Nos ayudan las palabras de Octavio Paz: “Traducción y creación son operaciones gemelas. [...] la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación.”³⁴, en la práctica, la proximidad, la superposición, la escucha, la permanencia en el Otro y de lo Otro, su movimiento continuo, y finalmente la fusión de palabras y escritos crean y mantienen en el tiempo una literatura que no puede sino declinarse en plural.

Así, la poética de Prat encaja en nuestro discurso desde un punto de vista del disfraz, como modelo de mascarada de re-citación de un texto que de otro se convierte en propio y ajeno, en un sentido sanguinetiano:

“il modello *ideale* di traduzione è dunque la pseudo-traduzione [...] ciò che Sanguineti vuol dirci è che [...] nella pseudo-traduzione noi vediamo smascherato dall'inesistenza di un originale un processo, normale nelle

traduzioni autentiche, di appropriazione e restituzione, verrebbe quasi da dire di *risrittura*. [...] quello che conta è che l'interazione culturale e critica (il dialogo) tra un autore e un altro, una lingua e un'altra, o addirittura tra un tempo e un altro, produca un'opera integralmente nuova.”³⁵.

En esta perspectiva, la reescritura pratiana del yo y del Otro debe leerse, en una combinación de *détournement* y de conexión entre traductor disfrazado y actor enmascarado, que no puede sino recordar una poética artaudiana de superación de la palabra en el gesto, en la que la teatralización de la poesía conduce, en nuestro caso, a una poetización de la traducción, a una creación en términos experimentales o vanguardistas de una poesía que se asienta en una escritura de la modernidad, y que consideramos aplicable a la práctica literario-traductora de Prat.

El autor aragonés se asomará a los clásicos, no tanto desde un punto de vista filológico, sino como fuente de respeto genealógico-poético para proponer una escritura que tanto se ha perpetrado en las diferentes vanguardias del siglo XX y posteriores, de una parodia, un *pastiche*, de hibridaciones que hacen de los escritos de Prat un lugar de libertad y disidencia que, aunque no sea en un sentido puramente marxista, puede acercarnos a un sentimiento de poesía en una fórmula sanguinetiana de acercamiento entre ideología y lenguaje. La palabra se busca en el pasado propio y ajeno, para desviarse de los códigos de la vida cotidiana con sus significados y significantes impuestos, y así encontrarse en un texto que se configura utópica y ucrónicamente en un tiempo del presente construido en y con el pasado, en un tiempo discrónico donde lo representado no es único y unitario, sino que crea fracturas, solapamientos, inversiones en una poetización no cronológica, o, mejor dicho, pancronológica. Prat reordena y vuelca y reordena lo que el instante de la lectura no puede hacer, obligándonos así a repensar continuamente esa idea normalizada de la página impresa –recordemos cómo amputa sus libros y los recrea continuamente– para distorsionar la sucesión lineal de la lectura, de la comprensión, en una fragmentación del tiempo y del espacio-libro, en un cronotopo todo por reinventar. En definitiva, sólo al tomar conciencia de un análisis de la estratificación del lenguaje, de las lenguas, podemos llegar a sentirnos inmersos en sus continuos movimientos y sacudidas, y esto es aplicable a una transducción y a cualquier tipo de escritura que se defina como tal.

¿Qué críticas se pueden hacer a la práctica pratiana? La de un distanciamiento elitista de la cultura de masas, una poesía por tanto poco utilizable y que escapa a los más típicos mecanismos críticos interpretativos. El riesgo es una cierta fatiga de lectura, tal vez, pero sin duda, aunque sea para una minoría, consciente o no, el discurso pratiano forma parte de la especificidad de una literatura diferente que supera las vallas de la expectativa



de un texto literario, por lo que nos parece importante proponer una poesía que, intencionadamente o no, reivindique su propia presencia personal e individual en el mundo, creando así una actitud diferente del texto en la masa de libros, ya sean de papel o electrónicos, cada vez más abierto y, por tanto, ilimitado e inalcanzable. Se escribe y no se lee, y lo que se eleva a canon³⁶ contemporáneo, ni de corta ni de larga duración, es inofensivo para el conocimiento, y que normalmente pasa sin dejar rastro. Recordemos, precisamente en este sentido, que durante su vida Prat sólo publicará *plaquettes* y libros de unos cientos de ejemplares sin distribución editorial, una especie de presencia ausente, una forma de autoeliminación en el momento mismo de publicar, es decir, de hacer público lo que se escribe, de existir públicamente sin estar ahí, en ese preciso momento se produce una especie de fuga para sobrevivir y permanecer. La poesía de Prat está afectada por esa actitud de complementariedad poética de la escritura, sus textos, como en el caso de “Lineamenta”, se producen en un concierto de lecturas y visiones del mundo literario –Dante, pero no sólo–, de continuas recomposiciones –anulaciones, desgarros, reescrituras– del objeto poético, en la práctica, una eterna vivencia e imprescindible ruptura de la jaula de la posible homologación del escritor y el lenguaje, para un hacer libre e inalcanzable. Los riesgos son los del olvido intencionado o menos por el sistema literario, pero es un peligro que Ignacio Prat ha asumido, seguramente sabiendo las consecuencias en términos de público lector y presencia antológica en el canon poético español de su generación.

Conclusiones

Lo que hemos querido destacar en estas páginas ha sido comprobar cómo ciertas instancias poéticas conviven en un continuo entrelazamiento de la creación literaria y esa particular forma de ver la poesía de otros que apunta a una construcción propia y que, por tanto, se extiende más allá de la tradición lingüística y literaria más habitual. El caso de Ignacio Prat nos pareció sintomático en este sentido. Como ya hemos dicho, un poeta poco conocido incluso en el mundo literario español, es sin

duda un poeta e intelectual –recordemos sus notables ensayos sobre la obra de Juan Ramón Jiménez y sobre la poesía española contemporánea– de considerable interés, y también por razones historiográficas podría considerarse, junto con otros poetas, uno de los olvidados de aquella generación de los años setenta que tanto aportó en términos culturalistas a la poesía española del Siglo XX. La escritura de Prat, que no sólo recupera un sentimiento generacional en sentido estricto, sino que ha sido capaz de ampliar y amplificar sus sentimientos hacia los poemas y la poesía desde diferentes distancias, ha conseguido salvar ese lugar de reciprocidad entre la creación y la traducción, entre lo ya dicho y el nuevo decir nuevamente expresado sobre una palabra existente que está dispuesta a salir de sí misma para convertirse en el otro texto. En este sentido, el poema que hemos analizado que lleva por título “Lineamenta” lo atestigua a todos los efectos, la originalidad de la escritura poética, parece decirnos el poeta aragonés, está en la lectura del Otro, en la conformación de una forma de entender la literatura, en la que la traducción se hace implícita en la propia construcción poética, en el propio querer decir en poesía.

Por eso Ignacio Prat asume un papel relevante en la poesía española del Siglo XX y en la lectura que debemos hacer en esta parte del Siglo XXI; volver a proponer una clave interpretativa de un poeta como Prat significa no olvidar el pasado para un hoy literario. Las circunstancias, a veces editoriales, otras de mera desatención, no han hecho del poeta zaragozano un punto fijo en la historiografía literaria en España; quizá debamos revisar los términos de la importancia de una poesía que incluso en su natural contratendencia tiene su lugar en el *maremagnum* de poéticas y poetas que se han ramificado a lo largo del Siglo XX español, especialmente a partir de los años ochenta. Si pensamos en la acción literaria del autor aragonés, por un lado, la escritura poética es dotada de significado, pero al mismo tiempo más allá del signo lingüístico, por otro lado, hay un significante que inevitablemente se propone literariamente, y es también en esta encrucijada donde la escritura y la poética de Ignacio Prat pueden incluirse con mérito y razón en la literatura española contemporánea.

Notes

1. Informamos aquí de cómo ni Andrew P. Debecki (1994) ni Pedro Provencio (1988) mencionan a Prat incluso *en passant*.
2. Nos parece razón más que suficiente para que haya sido un poeta casi olvidado por la crítica oficial española, que, como ya hemos dicho, cae muy a menudo en la exaltación de poemas y poéticas de carácter realista, cuando no francamente descriptivista. Prat forma parte de una práctica discursiva de un tipo y valor totalmente diferentes. Ostracismo y casi una especie de censura democrática dirigida a golpear a quienes hacen de la escritura ese lugar de disidencia y reflexión dentro de una sociedad cada vez más uniformada y anestesiada a las voluntades y poderes de la homologación que sufre incluso el campo literario.
3. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 13-14.
4. Recordamos a los ensayos pratianos: *Estudios sobre poesía contemporánea* (1982); *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez*

- en Francia (1901) (1987).
5. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 16.
 6. Loretta Frattale, "Divagazioni sulla diade poesia-traduzione" in *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli* edited by Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi (Bergamo: Sestante, 2009), 240.
 7. Alessandro Ghignoli, "Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta" *Tésto a Fronte*, nº 50, (2014), 31-47.
 8. *Trenza* (1974) será la primera publicación de Prat que tendrá una tirada de cien ejemplares.
 9. Ignacio Prat, *Para ti. 1963-1981*. (Valencia: Pre-Textos, 1983), 19.
 10. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 11. Los versos son el 17 y el 18: "¿Sabrán que aquel antiguo, tan ilustre / Es Brunetto Latini?" Jorge Guillén *Aire nuestro. Homenaje* (Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993), 303.
 12. Alighieri, Dante. *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993) 19.
 13. Jorge Guillén en el mismo texto escribe: "Siempre somos, / Y con todo candor, adolescentes, / Onán multiplicado por Narciso." Jorge Guillén *Aire nuestro. Homenaje* (Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993), 305.
 14. Manuel Alvar López, *Cántico. Teoría literaria y realidad poética* (Madrid: Real Academia Española, 1975), 46.
 15. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 61.
 16. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 17. *Ibid.*, 19.
 18. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 61.
 19. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 20. Dante Della Terza (1979), apoya la idea de que en el Canto XV del *Inferno*, el uso por parte de Dante de elementos léxicos que hacen referencia a Brunetto Latini es una parte integral del discurso de Dante en la *Commedia*.
 21. Traducción nuestra.
 22. José Luis Jover, "Glosa". In *Para ti. 1963-1981*, Ignacio Prat (Valencia: Pre-Textos, 1982), 6.
 23. Recordemos cómo para Antoine Berman (1999) la traducción no se había configurado como un verdadero modo discursivo.
 24. En este sentido, Blesa sostiene que Ignacio Prat y Francisco Ferrer Lerín: «pese a practicar una poesía tanto o más innovadora que los demás, quedaron excluidos de la antología de Castellet y de aquellas otras que se han hecho eco de ésta.» Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 21. Por otro lado, Castellet escribió en el prólogo de su antología cuando definió a sus autores con características como: "la libertad formal es absoluta [...] se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una "lógica razonada" y, en otros, un 'campo alógico' significante, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional" in *Nueve novísimos poetas españoles* ed. José María Castellet (Barcelona: Península, 2001), 41; en fin, sólo unos pocos ejemplos para comprobar cómo todos estos son rasgos estilísticos de la escritura de Ignacio Prat que definen una poesía atenta a las mutaciones sociales y textuales del particular momento español y que podría compararse con escritos europeos más o menos contemporáneos de cierta neovanguardia. Además, Prat señala cómo la antología de los *Novísimos* de Castellet tiene un precedente en una antología editada por Juan María Marín y Fernando Villacampa, *Degeneración del 65*, publicada en 1967 pero inmediatamente retirada por la dictadura franquista, como escribe el poeta y crítico aragonés: "*Degeneración del 65*, libro muy poco citado y que, aparte de designar por primera vez con una fecha significativa la cristalización del nuevo *nosotros*, constituye el único precedente del florilegio de J. M. Castellet [...] Estoy hablando de una 'generación infeliz', de una generación (emisión) de infelicidad, no de una generación realizada" Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea* (Madrid: Taurus, 1982), 213, ese periodo que vio, sobre todo en la última parte de la dictadura franquista, cierta intolerancia juvenil que buscaba el más mínimo respiro y visibilidad.
 25. Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson* (Milano: Bruno Mondadori, 1997), 49.
 26. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre* (Torino: Einaudi, 1991), 41.
 27. Sergio Solmi, "Del tradurre i versi" In *Poesie, meditazioni e ricordi. Poesie e versioni poetiche. Tomo I*, Sergio Solmi (Milano: Adelphi, 1983), 236.
 28. Emilio Lledó, *El silencio de la escritura* (Madrid: Austral, 2011), 154.
 29. Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas* (Madrid: Júcar, 1994), 125.
 30. Carlo Bo, "1936, così scoprimmo la grande Spagna". In AA.VV., *Gli spagnoli e l'Italia* (Milano: Scheiwiller, 1997), 68.
 31. Gabriele Morelli, Danilo Manera, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno* (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 91. Para profundizar en cuestiones cronológicas, nos remitimos también al artículo de María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Le traduzioni di Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia" *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, (2000): 649-659.
 32. María Jesús Frigols Martín, Giuliano Scarpa, Gianpiero Pelegi, "Traducciones en la revista *Il Politecnico*" In *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción* ed. Rafael Martín Gaitero (Madrid: Ediciones Complutense, 1995), 277.
 33. Michel Lafon, *Borges ou la réécriture* (Paris: Seuil 1990), 34.
 34. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets, 1990), 23.
 35. Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* (Bologna: Gedit, 2004), 165.



36. Sobre el concepto de canon, el postmodernismo ha dado voz a una variedad de manifestaciones bastante singulares, aquí simplemente queremos conceptualizar el término en el ámbito de la literatura. El canon literario no puede ser personal ni grupal, sino que debe entenderse como un sistema de normas racionalizadas que se han establecido tanto histórica como geográficamente.

Bibliography

- Alighieri, Dante. *Divina Commedia* [Divine Comedy] [ca1320]. Roma: Newton, 1993.
- Alvar López, Manuel. *Cántico. Teoría literaria y realidad poética* [Canticle. Literary theory and poetic reality]. Madrid: Real Academia Española, 1975.
- Barthes, Roland. "Éléments de sémiologie". *Communications*, n° 4, (1964), 91-135.
- Berman, Antoine. *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* [The Translation and the Letter or the Inn of the Far Away]. Paris: Seuil, 1999.
- Blesa, Túa. *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* [Scriptor Ludens (Essay on the poetry of Ignacio Prat)]. Zaragoza: Lola, 1990.
- Blesa, Túa. "Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat" [Two Johannramonian quotations in Ignacio Prat's criticism]. *Barataria*, n° 33, (2012): 15.
- Bo, Carlo. "1936, così scoprimmo la grande Spagna" [1936, how we discovered the great Spain]. In *Gli spagnoli e l'Italia* [The Spanish and Italy]. AA.VV., 67-8. Milano: Scheiwiller, 1997.
- Castellet, José María ed. *Nueve novísimos poetas españoles* [Nine brand-new Spanish poets] [1970]. Barcelona: Península, 2001.
- Debecki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1994.
- Della Terza, Dante. *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico* [Form and Memory. Essays and research on the literary tradition from Dante to Vico]. Roma: Bulzoni, 1979.
- Doležel, Lubomír. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Nebraska: University of Nebraska, 1990.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre* [Volgarising and translating] [1973]. Torino: Einaudi, 1991.
- Frattale, Loretta. "Divagazioni sulla diade poesia-traduzione" [Digressions on the poetry-translation dyad]. In *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli* [To live is to see return. Studies in honour of Gabriele Morelli]. Edited by Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi, 235-40. Bergamo: Sestante, 2009.
- Frigols Martín, María Jesús and Giuliano Scarpa and Gianpiero Pelegi. "Traducciones en la revista *Il Politecnico*" [Translations in the journal *Il Politecnico*]. In *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción* [5th Complutense Meetings on Translation]. Edited by Rafael Martín Gaitero, 273-79. Madrid: Ediciones Complutense, 1995.
- Gallego Roca, Miguel Ángel. *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas* [Translation and literature: literary studies in the face of translated works]. Madrid: Júcar, 1994.
- Gardini, Nicola. *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson* [The human words. Imitation in European Renaissance lyricism from Bembo to Ben Jonson]. Milano: Bruno Mondadori, 1997.
- Ghignoli, Alessandro. "Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta" [The transauthor in translated literary communication]. *Testo a Fronte*, n° 50, (2014): 31-47.
- Guillén, Jorge. *Aire nuestro. Homenaje* [Our Air. Tribute] [1967]. Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993.
- Jover, José Luis. "Glosa" [Gloss]. In *Para ti. 1963-1981* [For you. 1963-1981]. Ignacio Prat, 5-7. Valencia: Pre-Textos, 1982.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture* [Borges or the rewriting]. Paris: Seuil, 1990.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura* [The silence of writing] [1991]. Madrid: Austral, 2011.
- Morelli, Gabriele, Manera, Danilo. *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno* [Spanish Literature of the 20th century. From Modernism to Postmodernism]. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. "Le traduzioni di Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia" [The Montale/Guillén translations. New data on chronology]. *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, (2000): 649-59.
- Weber, Luigi. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* [Using the tools of utopia. Translation, parody and rewriting in Edoardo Sanguineti]. Bologna: Gedit, 2004.
- Woodsworth, Judith. "Translators and the Emergence of National Literature". In *Translation Study: An Interdiscipline*, edited by Mary Snell-Hornby, Franz Pöchhacker, Klaus Kaindl, 55-63. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1994.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad* [Translation: literature and literalism] [1971]. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Prat, Ignacio. *Estudios sobre poesía contemporánea* [Studies on contemporary poetry]. Madrid: Taurus, 1982.
- Prat, Ignacio. *Para ti. 1963-1981* [For you. 1963-1981]. Valencia: Pre-Textos, 1983.
- Prat, Ignacio. *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)* [The Depatriated Boy. Juan Ramón Jiménez in France (1901)]. Madrid: Taurus, 1987.
- Provencio, Pedro ed. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70* [Contemporary Spanish Poetics. The generation of the 1970s]. Madrid: Hiperión, 1988.
- Solmi, Sergio. "Del tradurre i versi" [Of translating verses]. In *Poesie, meditazioni e ricordi. Poesie e versioni poetiche. Tomo I* [Poems, meditations and memories. Poems and poetic versions. Volume I]. Sergio Solmi, 235-36. Milano: Adelphi, 1983.