

La traducción de un acróstico*

The translation of an acrostic

Valerio Magrelli

valerio.magrelli@gmail.com

* El presente texto es un extracto del volumen en preparación que será publicado por la editorial Il Mulino con título *Problemi e poemi*.

Artículo recibido el 22/04/2017, aceptado el 22/05/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El presente texto se enfrenta a la consideración de una figura antiquísima como es el acróstico y a la dificultad que supone su traducción a una lengua distinta a la de partida. Para ello, el autor considera el conocido ejemplo de un soneto de Gwen Harwood y el que menciona Jonathan Franzen en su novela *Purity*.

Palabras clave: acróstico; traducción; significado; literatura

]

ABSTRACT: *The present text deals with the problem of the consideration of a very old stylistic figure as the acrostic and the difficulty of its translation in a foreign language. With this purpose, the author considers a famous sonnet by Gwen Harwood and the acrostic poem mentioned in Jonathan Franzen's novel Purity.*

Keywords: *acrostic; translation; meaning; literature*

I. ALGUNOS APUNTES HISTÓRICOS. El presente texto se enfrenta al problema que supone la traducción de una figura antiquísima como es el acróstico (del griego *ákros*, “extremo”, y *stíchos*, “verso”). Se trata de un tipo de composición poética en la que las iniciales de los versos, leídas verticalmente, forman una palabra o una frase dando lugar al nombre del autor o de una mujer amada, el título de una obra o cualquier otra cosa.

Analizando la constitución del verso, Jakobson mostró cómo la poesía se caracteriza por la sobreposición de un principio de equivalencia en la sucesión de las palabras, esto es, de la prevalencia de la forma métrica sobre la usual del discurso: de tal modo, la lectura se somete a una continua convergencia y divergencia entre dos líneas de fuerza. Pues bien, la estructura del acróstico presenta singulares afinidades con todo ello. De hecho, Fausto Pellegrin ha observado cómo esta exige “que se preste particular atención al límite estructural de la versificación y a la posible *epoché* sintáctica que constituye la condición, en el momento en que obliga a una doble lectura, simultáneamente horizontal y vertical, en analogía con la organización gráfica de la partitura musical destinada al director de orquesta” (2016, p. 47). La lógica del acróstico parece, por tanto, basarse en la misma duplicidad de la escritura poética, produciendo una análoga e irresoluble ambigüedad. En ello reside la razón por la que lo vemos prestarse a un singular tipo de aplicación, revelándose apta para vehicular mensajes cifrados o capaces de ser percibidos solamente tras un atento examen.

Detengámonos durante un instante en la historia de esta práctica textual tal y como la resume Giovanni Pozzi (1981, pp. 62-66). Presente ya en la literatura babilónica, el acróstico, según Diógenes Laercio, fue introducido entre los griegos por Epicarmo, mientras que entre los latinos, afirma Cicerón, fue inicialmente practicado por Ennio. La técnica aparece con cierta frecuencia en la epigrafía, pero su máxima expresión coincide con la llegada de la poesía cristiana, de Comodiano a Profrío Octaviano. Muy frecuente en la poesía mediolatina, el acróstico fue cultivado por los provenzales, pero aparece ininterrumpidamente entre los poetas franceses del último siglo XV y principios del XVI. En la poesía vulgar italiana, se atribuye a Dante el uso del acróstifro ligando las letras iniciales de la estrofa.

En concreto, en *Purgatorio*, XII, encontramos los primeros doce tercetos dispuestos en tres grupos de cuatro iniciados, respectivamente, con el verbo “Vedeo” (vv. 25-36), el vocativo “O” (vv. 37-48) y al verbo “Mostrava” (vv. 49-60), formando el acróstico VOM que, según la grafía antigua y medieval, equivale a UOM, “uomo”. Inmediatamente después, cerrando este *tour de force*, los versos 61-63 se abren con las tres palabras “Vedeo-o-mostrava”. No muy distinto es el caso observado en *Paraíso*, XIX, 115-141, en el que los doce tercetos que arrancan en el verso 115, reagrupables en tres unidades de cuatro, comienzan respectivamente con las palabras “Lì si vedrà” (vv. 115-123), “Vedrassi” (vv. 124-132) y “E” (vv. 133-141), formando el acróstico LVE, “lue”, entendiéndose con él el sinónimo de “peste” (referido al mal ejemplo ofrecido por los príncipes corruptos). Pero la *Commedia* es una cantera siempre abierta a nuevos descubrimientos, como demuestra *Paraíso*, V, en cuyos versos 97-109 Antonio Soro ha individualizado recientemente un acróstico inverso. De hecho, leyendo las primeras letras de cada uno de los tercetos comenzando desde abajo para luego ascender, se compone la palabra PESCE, dando cuenta de la similitud central implícita en el texto: “Come i pesci si protendono verso la superficie dell’acqua per prendere la lor pastura, così le anime dei beati s’innalzano verso la luce, verso l’oggetto della loro carità” (Soro, 2009; Cuini, 2002). Si bien algún crítico ha negado la intencionalidad de algunos de estos artificios de Dante, voluntarios o no, Pozzi concluye que las figuras se imponen de acuerdo a la relación expresiva producida por el texto en que se encuentran.

Prosiguiendo en nuestro rápido repaso, nos metemos en primer lugar en un soneto de Dante da Marjano, en la segunda mitad del siglo XII, en el que el nombre del autor está compuesto con las iniciales de los cinco primeros versos impares), para llegar luego al soneto XIV del *Amorum Libri Tres* escrito por Boyardo entre 1469 y 1476 (y dedicado, tal y como se lee en el acróstico, a Antonia Caprara). Verdaderas obras maestras son los que afloran en Colonna, en Folengo y, sobre todo, en la *Amorosa visione* de Boccaccio, donde el mismo procedimiento permea los cincuenta cantos de la obra: “Nunca el acróstico se había extendido por todo un poema entero, nunca se habían hecho composiciones tan amplias, tan gráciles, tan encerradas, a su vez, en férreas leyes métricas y túrmicas (se puede añadir que tal vez no sea casual que el inicio de los tres acrósticos forme *mio*?)” (Nasi, 2015, p. 76)¹.

Más en general, es posible detectar el incremento de tales artificios sobre todo en períodos que privilegian la búsqueda formal. Raro en lengua vulgar durante el barroco, el acróstico se vuelve más frecuente, pero no como en otros lugares de Europa, en la poesía neolatina de autores italianos. Finalmente, en época reciente, destacamos a Pascoli (quien inscribe los nombres de las queridas hermanas en el interior de algunas composiciones familiares), a Joyce (quien en el *Ulyses* propone uno con el nombre de Bloom) y a Montale (quien apunta un nombre femenino en el margen de *Da un lago svizzero*, en *Bufera*). Tal obstinada constancia, tal obsesiva insistencia, no puede más que confirmar lo que Pozzi ha definido como una presencia “alucinante” (1981, p. 180) que atraviesa la historia de lenguas y culturas, incluso remotas, hasta llegar a nosotros.

Respecto a las reglas que rigen la técnica compositiva, el estudioso considera que la posición de las unidades lingüísticas puede ser “la inicial de segmento lingüístico (verso, línea, etc.), obteniéndose, en ese caso, el acróstico propiamente dicho; la final, dando lugar entonces al “teléstico”; o una letra intermedia, dando lugar entonces al “mesóstico”” (p. 63). Siguiendo nuestro experimento, atenderemos a la primera solución.

II. UNA INVENCION CIFRADA. Intentemos, pues, volcar al italiano la traducción de un acróstico escrito en otra lengua. En este sentido, se ha impuesto una maliciosa broma planteada en su momento por Gwen Harwood. Esta poetisa australiana intentó durante mucho tiempo publicar versos con su verdadero nombre de mujer hasta que, rendida ante la evidencia, envió a una revista dos de sus sonetos con el pseudónimo masculino de Walter Lehmann. Muestra de lo fundadas que eran sus reivindicaciones feministas (era en el lejano 1961), ambos textos, de corte aparentemente clásico, fueron aceptados sin que nadie se percatase de la sutil venganza que llevaba implícita... Visto que los redactores no habían leído las composiciones con la debida atención, Gwen Harwood pudo fácilmente exponerlos a la denuncia pública: de hecho, los poemas escondían un acróstico; y la segunda, de la que nos ocuparemos con particular atención, llegaba incluso a exhibir un expresivo: “Fuck all editors” (Atherton, 2002)².

Siguió en esta línea, pero lo que a nosotros más nos importa es intentar reconstruir las modalidades de la trampa. Para producir un mayor efecto, la escritora recogió su veneno no *in cauda*, según las canónicas indicaciones latinas, sino *in capite*; no en las rimas, en definitiva, sino en las letras capitulares. Es así como suena su segunda composición lírica, *Abelard to Eloisa*, con su estupendo acróstico remarcado en rojo:

Far above memory’s landscape let the fears
unplatched from thundering valleys of your mind
carry their lightning. Stare the sun up. Find

¹ Se deben a Nasi los ejemplos antes señalados.

² Debo el dato al amigo y poeta Kevin Brophy, docente en la University of Melbourne.

kinetic heat to scorch your mist of tears.
 All that vision limned by night appears
 loose in dismembering air: think yourself blind.
 Louder than death in headlines the unkind
 elements hawk my passion: stop your ears.
 Deny me now. Be Doubting Thomas. Thrust
 into my side the finger of your grief.
 Tell me I am an apparition frayed
 out of the tattered winding-sheet of lust.
 Recall no ghost of love. Let no belief
 summon me, fleshed and bleeding, from the shade
 (Harwood, 2009, p. 147).

En el primero de los dos sonetos, Eloisa se había dirigido a Abelardo, tal vez siguiendo los afortunados versos de Alexander Pope titulados *Eloisa to Abelard*. En este segundo, por el contrario, la palabra pasa al maestro, quien dirige a la amada apasionadas palabras de amor y muerte. Aunque la autora ha definido la poesía como *rubbish*, en el momento en que se orienta al único objetivo de demostrar la incapacidad de los editores o de los redactores, el efecto resulta bastante lejos de lo decadente. Debo a Gabriele Poole, además de la traducción verdadera y justa, algunas observaciones totalmente pertinentes, comenzando por la relativa al “to hawk” del verso 8, que podría haberse traducido como “cacciare come un falco”. Si la segunda acepción del verbo inglés (“gridare come un venditore ambulante”) ha sido la aceptada, ha sido solo gracias a su contextualización.

Yendo al dístico final, el término “belief” aparece entre el significado de “creencia” y el psicológico de “ilusión”, la ilusión de una mujer atraída por la idea de que todo puede volver a ser como antes de la feroz y doble amputación padecida por Abelardo (la castración y el posterior alejamiento de Eloísa). De ahí la elección del sustantivo “fede”. También complejo es el inciso del verso siguiente, “fleshed and bleeding”. Aunque se ha preferido “in carne e sangue”, la expresión original correspondería a “encarnado y ensangrentado”, imagen truculenta en cuanto, tal vez, referible a la mutilación de Abelardo y al agrio sufrimiento de la alumna, ansiosa por recuperar al amado. Dicho esto, la primera traducción del texto, sin intención de respetar el acróstico, sonaría más o menos así (los espacios entre las estrofas del soneto se han introducido para trabajar con mayor comodidad):

Molto al di sopra del paesaggio della memoria, lascia che le paure
 scatenate dalle tonanti valli della tua mente
 portino i loro fulmini. Guarda fisso il sole. Trova
 il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.

Tutta questa visione dipinta dalla notte appare
 sciolta nello smembrarsi dell'aria: pensati cieca.
 Più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli elementi
 inclementi gridano come un venditore ambulante la mia passione: tàppati le
 orecchie.

Ora rinnegami. Sii Tommaso l'incredulo. Spingi
 nel mio costato il dito del tuo dolore.
 Dimmi che sono una logora apparizione

nello sbrindellato sudario della lussuria.
 Non richiamare alcun fantasma d'amore. Non lasciare che alcuna fede

mi evochi, in carne e sangue, dall'ombra.

Una vez hecho, pasamos ahora al verdadero y preciso desafío consistente en convertir el acróstico inglés en un acróstico italiano. Tratándose de un soneto, la autora ha partido obviamente de una expresión de catorce letras, como es, de hecho, *Fuck all editors*. El traductor deberá hacer lo mismo, disponiendo preliminarmente los dos cuartetos y los dos tercetos según una frase de la misma longitud. Lo primero que hay que observar es que el italiano tendrá que acortar la longitud del dicho. De este modo, excluyendo por su longitud el sustantivo “redattori”, se deberá pasar del plural al singular mediante la inclusión referida a los respectivos: habrá que elegir “all’editore” (10 letras) antes que “a los editores”, “agli editori” (11 letras) – momento en que habrá que recordar que el acróstico no admite fusiones vocálicas de ningún tipo: ni sinalefas, ni sinéresis. Una posible solución podría ser *In culo all’editore*, pero de este modo obtendríamos un soneto caudado, esto es, con dieciséis versos en lugar de catorce. *Si fotta l’editore* nos hace ganar una letra, pero no es suficiente. *Fòttiti editore?* Mejor, pero entonces, ¿por qué no *Fottuti editori*, que, por encima de todo, al carecer de artículos, nos permite retomar el plural? Vayamos con esta última formulación.

Una vez creado el hilo conductor sobre el que hilvanar los catorce versos, comenzamos el trabajo propiamente dicho. Nuestro objetivo será partir del texto italiano inicial para “trasvasarlo” (evitando “tergiversarlo”) al interior del nuevo esquema. La operación, está bien repetirlo, se desarrollará introduciendo el menor número posible de cambios. Por lo tanto, lo que sigue pretende tan solo dar una idea del procedimiento que habría que adoptar sin albergar pretensión alguna respecto al valor de la versión propuesta. Una primera fase de acercamiento prevé la disposición, junto a cada verso, de las letras que hay que añadir. De este modo se podrá comenzar a orientar la transformación de los materiales “en bruto” paulatinamente modificados en base a las exigencias del acróstico seleccionado.

Desde este punto en adelante, revelándose en busca de soluciones, se inicia el lento movimiento de aproximación. El *incipit*, por ejemplo, centrado en el imperativo “lascia che”, se puede permutar en un “fa sì che” colocable en primera posición. Respecto al adjetivo “scatenate”, nada nos impedirá anteponerlo al genérico adverbio temporal “ormai”, con la misma facilidad con que transformamos el verbo “portino” en “trasportino”. Más audaz es el cambio de final del cuarteto: de hecho, para colocar “trova” en la apertura del cuarto verso, se hace necesario romper el encabalgamiento. La jugada es bastante intrusiva (como se diría de una operación quirúrgica) y se atenúa introduciendo en el verso precedente un “e poi” con el que intentar al menos restablecer un efecto de *contre-rejet* (teniendo siempre presente la ruptura entre la unidad del verso y la unidad sintáctica sobre la que bascula particularmente el encabalgamiento). He aquí el resultado:

Fa sì che molto al di sopra del paesaggio della memoria, le paure,
ormai scatenate dalle tonanti valli della tua mente,
trasportino i loro fulmini. Guarda fisso il sole, e poi
trova il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.

Pasando a la segunda estrofa, parece lícito transformar la expresión “Tutta questa visione” en la solemne “Una visione, questa”, mientras podemos cambiar “sciolta” en un genérico “tutta disciolta”. Menos simple es modificar los dos versos siguientes. Para hacerlo, podemos anticipar el adjetivo “incivili”, dejar intacto el inciso (“più rumorosi della morte nei titoli di giornale”), y, por tanto, siguiendo lo que los teóricos de la traducción llaman “compensación”, acentuar el encabalgamiento perdido más arriba.

Para este último objetivo, bastará colocar el artículo “gli” en la clausura del séptimo verso, de forma que se inicie el octavo con el sujeto mismo, es decir, con “elementi”.

Una visione, questa, dipinta dalla notte, che appare
tutta disciolta nello smembrarsi dell’aria: pènsati cieca.
Inclementi, più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli
Elementi gridano come un venditore ambulante la mia passione:
tàppati le orecchie.

Y ya hemos llegado al primer terceto, que hacemos que se inicie con una delimitación temporal: no “adesso”, sino “da adesso”. Fácil, pues, cambiar “nel mio costato” con “in fondo al mio costato”, reforzando, antes que nada (a través del recurso la epéntesis del que hablaremos a continuación), la plasticidad de la escena neotestamentaria. En cuanto al enésimo imperativo-exhortativo (“Dimmi”), recurrimos al elemental recurso de hacerlo preceder de la fórmula de cortesía “Ti prego”, de forma que obtenemos:

Da adesso rinnegami. Sii Tommaso l’incredulo. Spingi
in fondo al mio costato il dito del tuo dolore.
Ti prego, dimmi che sono un’apparizione

Última estrofa. Actuando a través de la sinonimia, podemos pasar de “consunta” a “opaca”, posponiendo el adjetivo respecto al sustantivo “apparizione” (colocado en el verso precedente) al que ya se ha hecho referencia³. Siguiendo siempre nuestro acróstico, el imperativo “Non richiamare” se convierte en “Rifiutati di chiamare”. Para finalizar, esta vez exagerando un tanto, vemos la frase “Non lasciare che alcuna fede mi evochi” convertirse, de forma algo forzada, en “Non lasciare che alcuna fede ti inciti ad evocarmi”:

opaca nello sbrindellato sudario della lussuria.
Rifiutati di chiamare qualsiasi fantasma d’amore. Non lasciare che
alcuna fede ti
inciti ad evocarmi, in carne e sangue, dall’ombra.

Y he aquí el soneto, íntegramente “traducido” en un acróstico:

Fa sì che molto al di sopra del paesaggio della memoria, le paure,
ormai scatenate dalle tonanti valli della tua mente,
trasportino i loro fulmini. Guarda fisso il sole, e poi
trova il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.
Una visione, questa, dipinta dalla notte, che appare
tutta disciolta nello smembrarsi dell’aria: pènsati cieca.
Inclementi, più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli
Elementi gridano come un venditore ambulante la mia passione:
tàppati le orecchie.
Da adesso rinnegami. Sii Tommaso l’incredulo. Spingi
in fondo al mio costato il dito del tuo dolore.
Ti prego, dimmi che sono un’apparizione
opaca nello sbrindellato sudario della lussuria.
Rifiutati di chiamare qualsiasi fantasma d’amore. Non lasciare che

³ Respecto a este punto, Gabriele Poole ha observado cómo, a través de la partícula “out”, la frase “[nello] sbrindellato sudario della lussuria” parece sugerir una aparición proyectada en el sudario mismo, casi como una referencia a la Síndone.

alcuna fede ti
 inciti ad evocarmi, in carne e sangue, dall'ombra.

Repito: no importa aquí la calidad del resultado, sino el proceso a partir del cual se ha obtenido. Sería fácil hacerlo mejor –es decir, conseguir una versión capaz de modificar la traducción de partida en un menor número de movimientos (por usar el lenguaje ajedrecístico). Se deja a otros esta empresa. Aquí interesa sobre todo entender de qué modo traducir una específica función del texto, mirada con una lectura vertical, además de una horizontal, de una composición poética.

III. EL ACRÓSTICO EN POLÍTICA. Acabamos de examinar un caso de acróstico “agresivo” en el que la lectura de la frase vertical encierra un intento decididamente polémico –algo que podría hacer pensar en el llamado “bastón animado”, es decir, un bastón que, pese a su reconfortante apariencia, esconde en su interior la hoja de una espada. Pues bien, otro ejemplo de esta práctica se encuentra en la última novela de Jonathan Franzen, *Purity*. Nos encontramos en Berlín Este, donde un joven de buena familia, un heredero perteneciente a la nomenclatura de la Alemania Oriental, se mofa de una revista literaria publicando una poesía con doble lectura. Igual que la poetisa australiana, y en los mismos años de su “verdadera” empresa, Andrea esconde, de hecho, detrás de un dictado áulico y escurridizo, una exclamación de violencia crítica declinada en dos lenguas (no por nada, la composición se titula *Muttersprache/Mother Tongue*): por un lado, “Ich widme eure Sozialismus den herrlichsten Samenerguss”, por el otro “I dedicate the most glorious ejaculation to your socialism” (Franzen, 2015, pp. 124-125)⁴.

El escritor, sin embargo, efectúa una especie de doble salto mortal. De hecho, el texto se presenta en dos versiones, una inglesa y otra alemana. Ahora bien, para ocultar mejor la labor de encriptación, el acróstico de la primera está escrito en la lengua de la segunda, y viceversa. De este modo, los lectores acaban aún más despistados. En efecto, ¿quién buscaría una frase inglesa en las iniciales de una composición en alemán y quién individualizaría una inglesa en una poesía en alemán? Lástima que la edición italiana (Franzen, 2016, pp. 140-142), pese a ser impecable, haya sacrificado los versos ingleses, limitándose a traducir solo los alemanes.

Pero aún hay algo que añadir, a propósito del momento final. Después del clamor suscitado por su empresa, el autor de la broma se acerca a una librería para pedir el último número de la revista en cuestión. El empleado lo mira con sospecha y le responde que el fascículo todavía no ha llegado. ¿Y eso cómo?, insiste el joven. La respuesta es lacónica: “Ha habido un problema con el contenido” (“There was a problem with the content”) (Franzen, 2015, p. 126)⁵.

Ahora, esté en inglés o en italiano, la oposición entre los dos componentes textuales tradicionales se muestra de modo análogo, recurriendo a la endíadis compuesta por “forma y contenido”, “*form and content*”. Y aquí reside su belleza: la respuesta del librero parece replicar lo obtuso de los redactores mismos, en el momento en que se obstina en cargar lo escandaloso del asunto, no en la elección estilística del poema, sino en su sujeto, no en la forma del acróstico, sino en el contenido de los versos. Aunque si en rigor la composición *Muttersprache/Mother Tongue* resulta materialmente “contenida” en la revista, incluso si en efecto el problema podría situarse en el

⁴ Debo la anotación a Giuseppe D’Onofrio.

⁵ Un análisis atento del acróstico puede verse en Showalter (2015). La reseña recuerda que Franzen, Fulbright Fellowship en Alemania en 1980, se ha ocupado de la edición de ensayos de el mismo Karl Kraus que, en un impagable artículo en el *Financial Times*, era definido como un “obscure Austrian satirist”...

“contenido” de la frase blasfema, el escándalo provocado por la publicación tiene un origen muy distinto, surgiendo de una práctica “formal” por excelencia, secreta y a veces sutil, ambigua e invisible como es, en concreto, el acróstico.

Traducción de Juan Pérez Andrés

Referencias bibliográficas:

- Atherton, C. (2002). 'Fuck All Editors': *The Ern Malley Affair and Gwen Harwood's Bulletin Scandal*. *Journal of Australian Studies*, 26(72), 151-157. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14443050209387747>
- Cuini, C. (2002). *Nella Divina Commedia due impensabili acrostici finora segreti*. Roma: Pagine.
- Franzen, J. (2015). *Purity. A Novel*. New York: Farrar and Strauss.
- (2016). *Purity* (S. Pareschi, trad.). Turín: Einaudi.
- Harwood, G. (2009). *Abelard to Eloisa*. En G. Kratzmann, & C. Wallace-Crabbe (eds.), *Mappings of the Plane. New Selected Poems* (p. 147). Manchester: Carcanet Press.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Pellecchia, F. (2016). Nel labirinto del verso. *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, 3, 41-52.
- Pozzi, G. (1981). *La parola dipinta*. Milán: Adelphi.
- (1984). *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*. Bologna: Il Mulino.
- Showalter, E. (2015, 16 de julio). Jonathan Franzen: A Man with Talent to Burn. *Prospect Magazine*. Recuperado de <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/a-man-with-talent-to-burn-jonathan-franzen-purity-book-review>
- Soro, A. (2009). "PESCE" in *Par*. V. 97-109: un acrostico inverso. *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*. Recuperado de <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/soro021609.html>