

Texto: La Lengua Salvada. Alocos de
dixau de Juan Gelman

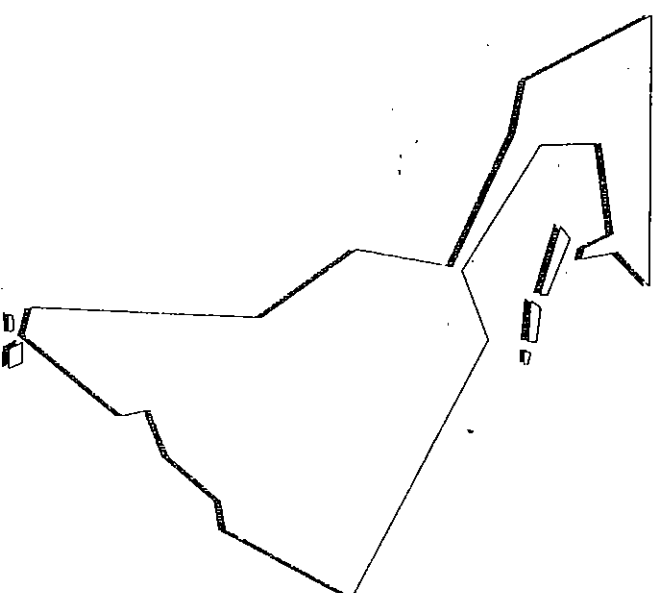
Autor: Enrique Foppiani

Complemento: La Transmigración - St. Ileana 36, pp. 183-202

Pablo

los

Lateinamerika-Studien 36
Universität Erlangen-Nürnberg · Zentralinstitut (06) · Sektion Lateinamerika



Roland Spiller (ed.)

**Culturas del Río de la Plata
(1973-1995)**

Transgresión e intercambio

Vervuert Verlag



La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman

ENRIQUE FOFFANI

Me echaron de palacio/
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó/
me apartaste de vos/ y
se me pegan los huesos/
me abrasan llamas vivas/
estoy expulsado de mí.
Juan Gelman
Composiciones

*dibaxu*¹ sorprende al lector por el uso de una lengua extraña y familiar al mismo tiempo. En el "Escolio" de este libro, Gelman explica de este modo la experiencia de lo inusitado que lo empujó a su escritura: "Escribí los poemas de *dibaxu* en sefardí, de 1983 a 1985. Soy de origen judío, pero no sefardí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto". Eso —que, por otro lado, es el título de uno de sus libros— no puede ser del todo explicado, desplegado en un enunciado tan nítido que pueda dar cuenta de su certidumbre; *eso* habla de una experiencia que no puede escindirse de la lengua en la que se escribe. Elías Canetti, ese otro judío errante de la Europa del Este, denominó a su autobiografía "die gerettete Zunge", es decir, *la lengua salvada*.² Es cierto que ambos escritores de familia judía escriben su obra en el exilio, ya que la errancia se vuelve

¹ Gelman, Juan, *dibaxu*, Buenos Aires: Seix Barral (Biblioteca breve) 1994.

² El libro de Elías Canetti *Die gerettete Zunge* fue traducido al español por Lola Díaz con el título de *La lengua abusiva*. Preferimos, en cambio, "la lengua salvada", puesto que el alemán "retten" es salvar de un peligro, poner a salvo, guarecer ("behalten") y, a pesar de que Gelman no se ha propuesto "salvar" del olvido una lengua a punto de desaparecer (que no era hablada tampoco por sus antepasados judíos, que no provenían de hecho de la rama sefardita) *la lengua salvada* implica sobre todo el trabajo de recuperación de la memoria.

instancia fundante de sus escrituras. En el caso del poeta argentino, forzado a abandonar el país, la errancia aparece en el texto bajo la insistencia por fijar en él la fecha de la composición, en donde no sólo quedan registrados los rasros del sujeto sino también los de la escritura. En Canetti, además de la errancia en el espacio, hay una errancia por las lenguas. Pero algo, pese a las diferencias, los une y no es únicamente el hecho de ser judíos sino el ladino³, la lengua materna de Canetti y la lengua que Gelman adopta para escribir *dibaxu*.

Frente a tantas lenguas a las que por distintas razones estuvo ligado, a saber: el ladino, el rumano, el búlgaro, el inglés y el alemán, la errancia lingüística de Canetti lo vuelve, de algún modo, un escritor moderno en el sentido de George Steiner, es decir, en un escritor que vive la paradoja de estar lingüísticamente "sin casa" y que, en su errar de lengua en lengua, la encuentra finalmente en el alemán. *Die gerettete Zunge* se abre con un relato que condensa la relación de la lengua con la memoria. Es, en verdad, una escena que se repite en la infancia del escritor que sólo tiene dos años. La escena, que representa "el recuerdo más remoto" (meine frühesten Erinnerung) es aquella experiencia que está más lejos del presente y que de hecho lo fundamenta, vale decir, coexiste con él. Es una escena que describe la amenaza de perder la lengua como órgano pero que, metafóricamente, puede leerse como la lengua en la que se habla. Al cuidado de una muchacha búlgara que mantiene una relación amorosa clandestina, todos los días el niño es víctima de la misma amenaza por parte del amante de la muchacha:

Mi recuerdo más remoto está bañado de rojo. Salgo por una puerta en brazos de una muchacha, ante mí el suelo es rojo y a la izquierda descendiendo una escalera igualmente roja. Frente a nosotros, a la misma altura, se abre una puerta y aparece un hombre sonriente que viene amigablemente hacia mí. Se me aproxima mucho, se detiene, y me dice: "Enseña la lengua". Yo saco la lengua, él palpa en su bolsillo, extrae una navaja, la abre y acercando la cuchilla junto a mi lengua dice: "Ahora le cortaremos la lengua". No me atrevo a retirar la lengua, él se acerca cada vez más hasta rozarme con la hoja. En el último momento retira la navaja y dice: "Hoy todavía no, mañana". Cierra la navaja y la guarda en su bolsillo.

En el pasado era una escena repetida y, a su vez, en cuanto recuerdo, es un pasado que se repite en el presente. Para un escritor, esa escena es como la metáfora de la amenaza que siempre pesa sobre él y que es, ciertamente, la del silencio forzoso: quedarse sin lengua, en los dos

³ Remitimos para este aspecto al apéndice al final del trabajo.

sentidos. De algún modo, Canetti se queda sin lengua, la lengua materna, adoptando más tarde el alemán, pero el valor de la escena que abre su autobiografía consiste menos en la infatigable repetición de la que es víctima el sujeto que recuerda, que en el hecho de haber salvado su lengua de la amenaza. Poner la lengua a salvo: la historia de una lengua es la historia de su rescate. El ladino es la lengua de su pasado, es la lengua en la que habla su memoria, es en verdad el habla de la memoria —lo cual recuerda, de hecho, otra autobiografía, la de otro escritor errante, Vladimir Nabokov, titulada *Speak, Memory*— y que, como Canetti escribe, "sólo los acontecimientos especialmente dramáticos, muertes u homicidios, y los peores terrores, se me han grabado en ladino, y de manera exacta e indelible". La experiencia primera, es decir, primitiva, es una inscripción, una suerte de impresión que retorna como *lengua* y en los dos sentidos: la impresión como lo imborrable y como lo amenazante. Si la primera habla de la memoria indelible, la segunda no es, sino esta experiencia que intimida e inquieta a la vez y que, grabada sobre aquélla, reaparece siempre en el presente del acto de recordar.

El uso que Gelman hace del ladino en *dibaxu*, al lado de su versión castellana actual, podría compararse al efecto de extrañamiento que provoca su incrustación en el texto alemán de Canetti. Si los recuerdos de la infancia se imprimen en ladino y producen lo que él denomina la "traducción en el inconsciente", vale decir, una inscripción que se acuña en el presente, de un modo similar habría que pensar el valor de reminiscencia que adquiere el ladino de Gelman: en el discurso amoroso la palabra se vuelve la reliquia que el sujeto enamorado guarda celosamente para decir la ausencia que lo acosa.

1

Si puede afirmarse una verdad sobre la poesía de Juan Gelman que pueda, a su vez, sostenerse en el acto de lectura, no sería otra que el *trabajo de construcción* de la lengua en su sentido más literal que es el de edificarla, el de corporizarla en el poema, el de levantar concretamente sus cimientos. Pero dicho así es casi no decir nada; ¿qué poesía no estrecha con el lenguaje su razón de ser y estar en el espacio de la escritura? Se trata, más bien, en el caso de Gelman, de una insistente e insoslayable voluntad por construir la lengua en la que escribe y a la que, a pesar de todo, permanece fiel. Hijo de inmigrantes ucranianos, su lengua de pertenencia es, sin embargo, la lengua española en su inflexión rioplatense, una lengua que no es la de su madre, aunque durante la infancia su hermano Boris le leyera poemas de Pushkin *en raso*. Toda la producción poética de Gelman

es el laborioso empeño de una gran fidelidad a su lengua, a lo que el español puede, a todo lo que es capaz de expresar aunque haya que contravenir las leyes de la gramática. Desde esta perspectiva, se construye la lengua en la mezcla y no en la pureza: no busca ser depurada de toda palabra extranjera, es decir, extranjera, sino que opera por contaminación. En este sentido dibaxu hace emerger este trabajo de construcción de varias lenguas posibles y todas dentro de los límites —en los confines— del español, ya que el ladino es considerado a grosso modo un dialecto del español. Entre otros muchos efectos, el ladino de dibaxu hace más legible el español de las crónicas de Indias, el español de Santa Teresa, el español de San Juan de la Cruz, el español de los poetas sefarditas, ya que pone de manifiesto cierto recorrido "histórico" de la lengua. Pero no menos cierto es la ineludible constatación de que ésta se halla siempre sometida a la ley de la mezcla: el español de los místicos se enlaza con el del tango; el de las crónicas con un español actual; una lengua conversacional es atravesada por una lengua infantil que ignora las normas de la gramática. Por eso, la poesía de Gelman está escrita en una lengua que es, a la vez, la continua posibilidad de otras tantas que nacen y se mezclan en su propio seno. Una lengua nativa que actúa como si fuera una lengua materna: una matriz que engendra y abija todas esas lenguas y las hace nacer en el espacio del poema.

dibaxu no es, en verdad, el último libro escrito por Gelman sino el último publicado. La demora de su aparición (fue compuesto casi una década atrás, más exactamente entre 1983 y 1985) contiene un gesto que no solamente señala hacia quien escribe y publica sino también hacia la escritura misma. Se desarticula el tiempo de la producción y el de la edición, distanciándolos, y, en ese lapso, hacen su aparición otras obras. De este modo, el conjunto de la producción trama un recorrido que la lectura con su propia actualidad vendría a rearticular de otro modo en relación a los libros anteriores. Habría en dibaxu una no congruencia que altera el recorrido cronológico de la producción; no es consecutivo de Salarios del impío (1993) sino coetáneo, en cuanto a la producción, de Composiciones y Eso, editados también tardíamente en Interrupciones II (1988). En el mismo escolio a dibaxu Gelman piensa este libro como una "culminación" o "desemboque" de Citas y Comentarios compuestos ambos en 1978 y 1979. De este modo, esta suerte de movimiento sísmico en la producción poética también alcanza al espacio de la escritura que elige el ladino y lo retraduce al castellano actual, como si fueran dos estados sincrónicos enfrentados, como si en ese cara a cara se tratara de registrar el pasado y el presente de una misma lengua, lo que fue contrapuesto a lo que es.

2

dibaxu no es tanto un libro extraño porque haya sido escrito en ladino, en el español sefardí, sino por la naturalidad con que el autor adopta una lengua más allá de los alcances ideológicos de la elección: ¿Gelman ladino en, al principio, dos de los sentidos de la palabra, vale decir, escritor del ladino y también escritor ladino, el que habla con soltura otra lengua aparte de la propia?

Este desplazarse de una lengua a otra está íntimamente ligado a la errancia del poeta y a su articulación en lo textual como la superficie donde pueden leerse las fechas como memorias y testimonios de un recorrido histórico doblemente orientado: hacia el de la Historia y hacia el de su historia personal. Tal vez el lugar mismo de la obra de Gelman sea este nudo en donde indefectiblemente convergen ambas instancias. Una obra en permanente construcción que, a su vez, se inscribe en la modernidad histórica, tal como la define George Steiner, originada en la profunda crisis de la posguerra y que representa una revolución lingüística: una modernidad que hospeda y expulsa, al mismo tiempo, a todos aquellos escritores que parecen, como Nabokov, Kafka, Beckett, Borges, Joyce y tantos otros, haberse quedado lingüísticamente *sin casa*.⁴ Es indudable que la poesía —continúa el crítico— es el ejemplo esencial de la vida del lenguaje y que la máxima paradoja para el escritor moderno consista en su condición *extraterritorial*, la de ser y estar doblemente exiliado: exilio del territorio y de la lengua al mismo tiempo. Este pluralismo lingüístico o, como lo llama Steiner, *carencia de hogar* señala, por un lado, "una relación de duda dialéctica" con respecto a varias lenguas y, sobre todo, con respecto a la lengua nativa y, por otro, pone de manifiesto la constitución de una *literatura del exilio* que representaría "el impulso principal" de esta modernidad. Beckett y Borges testimonian los gestos extremos del desajuste que adquiere, en cada uno, un signo opuesto: el escritor irlandés extraterritorializando su lengua materna desde el ahuera de otra lengua y el escritor argentino desde el adentro mismo de la suya. El caso Nabokov

⁴ En su libro *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* leemos: "Los orígenes de la revolución lingüística coinciden desde el punto de vista del tiempo y de la sensibilidad con la crisis de los valores morales y formales que precede y sigue inmediatamente a la Primera Guerra Mundial... Lo que en otro lugar denominaré 'el apartarse de la palabra' y la derrota de las letras humanísticas ante la barbarie, corresponde estrictamente a la nueva lingüística, a los nuevos esfuerzos —filosóficos, psicológicos y poéticos— para establecer un centro semántico. Centrándose en la "profunda contradicción y fragilidad del lenguaje" Steiner relaciona los trabajos lingüísticos de Russel, de Wittgenstein y de los círculos de Moscú y Praga con la metáfora del silencio o del lenguaje fracasado en la literatura de Hofmannsthal y Kafka. (Barcelona: Barral 1972, pp. 90).

quizás sea el paradigma más radical del plurilingüismo moderno que complementa de un modo extraordinario su situación de escritor nómada.⁵ "Como él mismo señala con incansable y ofendida insistencia — escribe George Steiner —, la barbarie política del siglo lo convirtió en un exiliado (en *Yagabundo*, en *Hotelmensch*) no sólo con respecto a su tierra natal sino también con respecto a la lengua rusa". En este sentido puede leerse un paralelo entre el escritor ruso y Gelman no sólo porque se vieron obligados asimismo al exilio político como tantos escritores que debieron abandonar sus respectivos países sino porque esta extraterritorialidad los llevó a centrar su obra en la nostalgia de la lengua propia.

Si el escritor ruso pasa de una lengua a otra, el argentino se aferra a la suya pero para hacerla estallar e, incluso, como en el libro que nos ocupa, apelar a un dialecto del español, el ladino, sobre el cual algunos lingüistas sostienen que se trata, en la actualidad, de una lengua en vías de desaparecer. Una pasión compartida acercaría una vez más al autor de *Lolita* al poeta argentino desde la sospecha de que no sólo el exilio es territorial sino también lingüístico y es la cuestión de la traducción o, incluso, del fenómeno de la retraducción: mientras Nabokov retraduce al ruso su *Lolita* escrita en inglés, Gelman elabora parte de su poética haciendo de la traducción su principio constructivo tal como ocurre con sus tres libros titulados *Traducción I, II, III*.⁶ De este modo, el exilio de Gelman también puede leerse como la construcción de su casa lingüística y no según la propuesta heideggeriana de la poesía como el ser del lenguaje, je sino también como el estar en el lenguaje: no únicamente una ontología, también un desplazamiento (que se vuelve desplazamiento), una ubicación (que se vuelve desubicación), vale decir, un espacio móvil, un territorio

⁵ George Steiner sostiene que a causa de su destierro de Fraila, "Nabokov se ha construido una casa de palabras. Para ser específicos, digamos que la situación multilingüe, interlingüística de Nabokov es tanto el tema como la forma de su obra (indudablemente, estas dos cosas son inseparables y *Pale Fire* es la parábola de su fusión)". "No sería nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Nabokov — continúa el crítico — como si se tratara de una *meditación lírica, trónica, técnica, paródica acerca del lenguaje humano*, acerca de la enigmática coexistencia de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente y de una profunda corriente que se encuentra en la base de *multitud de lenguas* y que en ciertos momentos oscuramente se une a ellas." (op.cit., p. 20).

⁶ Se trata de los siguientes libros: *Traducciones I Los poemas de John Wendell* (1965-1968), *Traducciones II Los poemas de Yamanokuchi Ando* (1968) y *Traducciones III Los poemas de Sidney West* (1968-1969), Miguel Dalmaroni en su libro *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo* plantea un acercamiento entre la noción de "traductor" que aparece en estos libros y la del "actor" brechtiano y escribe que Gelman presenta "estos poemas como traducciones de un idioma extranjero" [...] "este distanciamiento del contexto — una utopía en el sentido primario del término — debilita, si no disuelve, la ilusión realista de su poética inicial". (Buenos Aires: Almagesto, [Colección Perfiles], 1993, p. 61).

extraño que puede llamarse extranjero y que representa el mapa de su nomadismo y que podemos leer con total nitidez en *bajo la lluvia ajena* (*notas al pie de una derrota*):

Pero ninguna lengua oscura entonces me decía *seprá, niemegafato, ferboten, nins, anunche*. Eran idiomas de no estar.

Por lo tanto, no es simple precisar en qué consiste su fidelidad a la lengua, lo que significa para un poeta como Gelman estar adentro o afuera de ella, si se trata, en verdad, de un poeta que se sitúa también como extranjero en su propia lengua. En principio, creemos que *dibaxu* permite leer esta fidelidad a la lengua precisamente allí donde de algún modo se la traiciona: el lugar del abandono y, al mismo tiempo, el de su reafirmación. Por un lado, como piensa Jorge Monteleone, el original y su retraducción es como un juego de espejos⁷ y, por el otro, es la tensión del mismo cuerpo de la lengua. Sí, el cuerpo de la lengua en alta tensión: los poemas de *dibaxu* escriben la intensidad de una experiencia con una lengua casi muerta, como el ladino, y una versión correspondiente, como el español actual. ¿Acaso es la treta de un poeta ladino, pero esta vez en el terro de sus significados, vale decir, el de un poeta taimado y sagaz cuya astucia intenta ocultar una suerte de bigamia, la que vive él con dos lenguas y que, tal como manifiesta en el "Escolio" a *dibaxu*, una es la original y la otra es la lengua de la traducción, la lengua actual?

3

Habría que leer la ardua ejercitación del poeta bigamo en la poesía latinoamericana al menos desde Rubén Darío, el bigamo joven, *l'enfant terrible* que le confiesa a su abuelo su infidelidad con la lengua francesa, la lengua *querida* y por lo tanto centro de su amor y su deseo.⁸ Gelman, en cambio, se manifiesta más perspicaz y menos vehementemente, es decir, más ladi-

⁷ Se trata de la excelente reseña del libro que escribió Jorge Monteleone para la agencia de información TEI.AM en la que leemos: "Hay [en *dibaxu*] un modo de establecer relaciones sonoras, léxicas y metafóricas en el poema, percibidas como efecto de superficie: el sentido se potencia en la cadena verbal, en sus juegos de ecos, en sus espejos". Y más adelante escribe: "los poemas no están estrictamente en uno y otro lado de la página (en *sefardi* o en castellano) sino en esa zona suspendida, intermedia en el fluir de tiempos que puede reunirse en la conciencia del poeta y la del lector".

⁸ Transcribimos la cita textual de "Palabras liminares" de *Prosas Proximas y otros poemas* (1896-1901): "Luego, al despedirme: —Abuelo, preciso es decirlo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París". (En: *Poesía I*), Bihl, Ayacucho, Hyspanérica, impreso en Buenos Aires 1986. Edición Ernesto Mejía Sánchez y Prólogo de Angel Rama, p. 180).

no, al pretender que la lengua de la traducción no sea una nueva lengua sino una lengua congénera que actualiza una misma olvidada pero pronta a reparacer. Entonces, ¿quiere decir que el papel que juega la lengua de la traducción contrarresta, de algún modo, ese efecto de extrañamiento del ladino, para que el sentido no se pierda y pueda ser recuperado de su dispersión? Ciertamente no, porque el extrañamiento, esa experiencia freudiana que se vuelve, de pronto, *unheimlich*, vale decir, lo que destamilariza hasta volverse extraño (y que, en Gelman, lo extraño se liga siempre por su condición de eterno exiliado a lo *extranjero*) es el cuerpo mismo de las palabras, los significantes, que muestran precisamente sus parecidos.

Si el ladino representa la lengua querida como lo era el francés para Darío, a diferencia de éste, Gelman encuentra en una lengua arcaica y no en la lengua de la modernidad por antonomasia, al menos desde Baudelaire, la intensidad necesaria para decir su pasión. Si se trata, entonces, de una poética de la pasión *de y por* la lengua parecería, en principio, un contrasentido recurrir para ello a una lengua en trance de extinción.⁹ No es tanto el viaje a las raíces o al lugar original de la lengua como el hacer todo lo posible para re-sucitarla: de allí que la nostalgia atraviese toda la producción poética de Gelman y configure no solamente un tema que lo vincula a su propia condición de exiliado, sino también una experiencia con la lengua como otro territorio que lo refugia y, también, lo destie-

⁹ El reconocido romanista Marius Sala plantea, en su libro *Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest* (México: Universidad Nacional Autónoma de México 1970), tres modos distintos de desaparición de una lengua: (a) por calamidad o exterminio; (b) por transformación —como es el caso del latín—; (c) por abandono para optar por otra lengua. "Esta última modalidad, bastante frecuente, es la queremos tratar aquí, al proponernos estudiar la *muerre del idioma judeoespañol*". La distinción que el lingüista rumano hace del ladino como forma escrita y literaria, por un lado, y, por otro, como lengua corriente, como *umgangssprache*, resulta bastante productiva, en vistas de nuestro trabajo, puesto que el *ladino* desde un enfoque estrictamente histórico se encuentra en íntima relación con el español de su tiempo. Esta contemporaneidad señala las relaciones de filiación dialectal entre el castellano y el ladino. En este libro leemos: "La forma escrita del judeoespañol de los siglos XV y XVI difiere muy poco del español literario utilizado en España en la misma época". El lingüista rumano cita a su vez a Gonzalo de Illescas, un viajero español que visita, 50 años después de la expulsión, a los judíos emigrados en Oriente y escribe: "Los israelitas se llevaron de España nuestra lengua, todavía la conservan y la usan de buena manera. Y además es seguro que en Salónica, Constantinopla, El Cairo, Venecia y otras ciudades comerciantes, sólo compran, venden y hacen negocios en español. Y he conocido en Venecia a muchos judíos de Salónica que, aunque eran muy jóvenes, *hablaban el castellano tan bien como yo*".

rra.¹⁰ La nostalgia por una lengua muerta y el esfuerzo por volverla a decir "en voz alta", lo cual significa, volverla a pronunciar, podría ser la cartografía de la pasión, el recorrido erótico de la lengua, pues el mismo autor anota que *dhaxu* "quizás [...] sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía". Por lo tanto, la pasión que se suscita en este libro y se consume en dos elementos (Eros y la lengua) resuscita las "relaciones vitales" entre ambas instancias.¹¹

Este poeta ladino, en dos de sus sentidos, a saber: el poeta bilingüe y el taimado, el lenguaraz y el asuto, sitúa en el lugar de la poesía el lugar de su pasión, vuelta entonces también ladidamente doble: no sólo lo que ella representa para el poeta como *objeto de amor* sino también como *lenguaje*, como *discurso*. De allí la insistencia, en su escritura poética posterior a *dhaxu*, de la imagen "calcínada", es decir, de la imagen barroicamente "ardida" para dar cuenta de la pasión en el sentido señalado.¹²

4

Si Darío funda su condición de poeta bigamo con una amante —con su "querida" francesa— que, en la transacción amorosa, le ofrece el beneficio de volver moderna a la poesía, Gelman rompe la prestigiosa tradición francesa para buscar "otra" lengua y con ella ya no una dimensión actual

¹⁰ El destierro no es solamente un tema crucial de la poética gelmaniana sino que también se orienta hacia la doble instancia que consiste en esa particular situación de estar *fuera de lugar y de la lengua propia*. En este sentido, el libro *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* escrito en Roma en mayo de 1980 establece con *dhaxu* una serie de relaciones muy significativas: en primer lugar, ambos títulos en minúscula remiten a una situación espacial localizada *abajo*, la cual metaforiza la situación de exilio como una experiencia de "otredad"; *bajo la lluvia ajena*, el lugar de los otros, vale decir el otro como el no-yo; en segundo lugar, ambos son libros que hablan del amor y de hecho todos los poemas están fechados y escritos en ROMA que es anagrama de "amor"; en tercer lugar, puede leerse tanto en uno como en otro lo que hemos denominado la experiencia de extraterritorialización lingüística: "¿Será la soledad, que no tiene discursos?" O: "¿En qué lengua podría hablar la soledad?" (De *bajo una lluvia ajena*, p. 22; en: *Interruptiones II*, Buenos Aires: Tierra Firme 1988).

¹¹ George Steiner plantea este tema en su obra ya citada *Extraterritorial*. Transcribimos textualmente la cita: "Resultado absurdo lo poco que sabemos acerca de las relaciones vitales entre Eros y el lenguaje. El bilingüismo de Oscar Wilde podría ser la representación expresiva de una dualidad sexual, el símbolo lingüístico de los nuevos derechos de experimentación e inestabilidad que Wilde exigía para la vida del artista. Tanto aquí como en otros puntos importantes, Wilde es una de las verdaderas fuentes del espíritu moderno" (p. 17).

¹² En *Salarios del impío* continúa y abunda esta imagen, vinculada ahora, a la palabra que se consume para nombrar lo innombrable: "lo que fue cuerpo y se calcula para que empiece el horizonte" y, también, a una experiencia de la nada: "brasa extremada, cómo calcinado, entrega del no ser".

sino, por el contrario, una dimensión pretérita. Mientras a Darío lo que le fascina de la lengua francesa es lo novedoso porque le permite componer una nueva música (Ángel Rama habla de la apropiación por parte del poeta nicaragüense de todo el instrumental *contemporáneo* tanto lingüístico como poético) lo que opera en Gelman como fascinación es hallar la veta arcaica de una lengua casi muerta para hacerla resus(c)itar, es decir, volver a hacerla sonar en el esplendor de su nostalgia.

Pero, más allá de la distancia entre Darío y Gelman respecto de la apropiación de lenguas que difieren fundamentalmente en cuanto a su valor temporal, no menos evidente sería la cuestión de que ambos se acercan al dejar de ser poetas exclusivamente castos, exclusivamente casstos. Esta sería una manera de definir al poeta *bigamo* como aquel que pierde la castidad conyugal llamada casticidad y se aventura en la experiencia de extrañamiento lingüístico de apropiarse de "otra" lengua sin abandonar la propia. Por eso, el uso del casticismo que ambos poetas practican no puede leerse exento del profundo ejercicio amoratorio que los vuelve poetas y que es, de algún modo, reescribir, hipotéticamente, gran parte del acervo de la poesía española. Pero, además, el casticismo es la marca en el cuerpo de la escritura poética, un cuerpo por definición heterogéneo, que habla no solamente de un erotismo sino también de una política: no es posible el casticismo sino bajo el control de quien se propone crear una lengua poética pero sin someterse al vasallaje de "otra" cultura. Precisamente ése es el mérito de Darío: producir una lengua poética desde la autonomía de todo acceso "oficial" de la cultura: "Nuevo modernismo nos va dando — escribe el poeta nicaragüense en *España contemporánea*— un mundo aparte, independiente de la literatura castellana" (el subrayado es nuestro). Pero tal proyecto representa en Darío, por su fuerte articulación fundacional, un complejo proceso de apropiación lingüística y cultural que Ángel Rama denomina "operación revalorizadora magistral" y que se refiere a la lectura voraz de varios siglos de poesía española en el Repositorio de la Rivadeneira. De hecho, Gelman se inscribe en esta tradición latinoamericana del poeta que necesariamente lee el pasado poético para más tarde escribir primero el ejercicio de imitación y después escribir *en contra* de ese repertorio de lecturas. Tal es el caso de Darío y Martí en el siglo XIX y Vallejo y Borges en las primeras décadas de este siglo. Son los poetas fuertes que encuentran la energía de su escritura en la voracidad de la lectura, son los poetas-lectores o los lectores que se vuelven poetas.

5

Como el Darío que compone su Parnaso poético casi con la desmesura del Funes borgiano, es decir, mediante un ejercicio perfecto de la totalidad de la poesía (al menos de "toda" la poesía escrita en castellano), como el primer Vallejo que *antes* de empezar su obra poética escribe una tesis sobre la poesía romántica y también como el Borges poeta, no el del fervor primero que lo alejaba de las formas tradicionales, sino el del poeta ciego que encuentra en la estructura clásica el rimo versal: así también en Gelman es posible leer estos "ejercicios espirituales" con el verso de la tradición aunque en él ya no se cumpila con la penitencia de la imitación de ritmos y metros. Más bien se trata de imitar un estilo y no del todo fidedignamente, de reescribir un trozo o fragmento que pueda reconstruir la atmósfera del original y de ninguna manera de forma definitiva, de producir una textura que sea capaz menos de referir que de suscitar otro texto al que se le obliga a coexistir junto a otros que se presentan tan disímiles como alejados entre sí (una convivencia inaudita pero audible en el cuerpo del poema que se vuelve, de ese modo, en el espacio de una utopía); se trata, entonces, tal como Rama había pensado de la empresa de Darío, de una "operación revalorizadora" pero cuyo efecto "magistral" ya no es la consecución de una pericia técnica. Lo que Gelman ejercita es la maestría para poner en relación "citas" y "comentarios" no de textos completos sino tan sólo de partes de esos textos.

El poema deviene, en consecuencia, *casa de citas* donde San Juan de la Cruz dialoga con Pascual Contursi, el rey David con Cátulo Castillo, Isatas con González Castillo, Ezequiel con Le Pera, Homero Manzi con San Pablo. Queda construido un lugar utópico, una zona de lo imposible que precisamente la lengua en su juego diferencial hace posible. En este sentido, si la lengua cita y comenta, traduce y parlottea, imposta su voz y reproduce como un imitador de voces, no hay otro camino que el de la contaminación que impone el gesto de la herejía. San Juan de la Cruz y Pascual Contursi bien podrían ser el ejemplo: el lenguaje de la mística y el lenguaje de esa otra mística de la melancolía llamada tango. Un lenguaje que se sitúa entre el misterio que no puede ser dicho, la experiencia que el verbo no puede registrar ("Entréme donde no supé/ y quedéme no sabiendo") y la experiencia que se dice y pronuncia gracias a la pérdida, vuelta motor e ímpetu que provocan la palabra. Como una suerte de inversión, el tango se hace místico y la mística tanguera, vale decir, hay "una noche oscura del alma" en *mi noche triste* de Contursi y una ausencia de la amada que produce un abandono imperdonable ("porque su luz

no ha querido/ mi noche triste alumbrar") en la poesía mística de San Juan.

En el "Escolio" Gelman escribió que *dibaxu* es "la culminación o más bien el desmoronamiento de Citas y Comentarios, dos libros que escribí en pleno exilio [...] Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua". Si el exilio es una experiencia extrema y, de algún modo, radical para el sujeto que escribe, a tal punto que resulta él mismo exiliado de sí y no sólo de su lengua, puesto que ya no le es posible siquiera el sosiego de la explicación, *dibaxu* es esa culminación *extraterritorial*, vale decir, puesta fuera del territorio geográfico y lingüístico, una culminación sui generis que ya no se eleva sino que, por el contrario, se hunde, se ahonda, se deja caer hacia *baxu*. Una experiencia de "desembocadura" para un sujeto que se vuelve boca para hablar de amor en una lengua que no es la suya.

6

Lo que sorprende del poeta latino —el poeta lenguaraz— es la familiaridad con la lengua que adopta. Pero esta experiencia extraterritorial, plenamente moderna en el sentido de Steiner, combate la figura romántica del escritor *emarginé*, del genio vernáculo que se siente llamado a construir una *nación* precisamente a partir de la interpretación ideológica del pasado. No se trata ya del poeta-vate, el poeta elegido que hace posible con su canto el advenimiento de la *Nación* y del que Leopoldo Lugones, en el contexto de la poesía argentina, es el mejor ejemplo sino, por el contrario, de un poeta sin *nación*, de un poeta que parece vivir su patria, al menos desde el momento del exilio a la actualidad, bajo estas condiciones de *estar afuera* y que, incluso en *dibaxu*, pierde el último territorio de pertenencia que es su lengua propia. En este sentido, ésta se radicaliza en *dibaxu* hasta su extraterritorialización pero, a la vez, no menos significativo que esta decisión extrema resulta todo el trabajo que *con* y *contra* ella ha venido realizando. Por eso, la nostalgia más que responder a las leyes del constructivismo temático, medularmente articulado a las condiciones mismas de producción, representa la nostalgia por la lengua nativa de la cual también se siente expropiado.

Habría que pensar, por lo tanto, que la poesía de Gelman, despojada de toda mística nacionalista y de toda encarnación genial, no busca echar raíces en el *idioma nacional*, vía de acceso directo y obligado a la asunción de la identidad (y ya sabemos que hablar de *identidad nacional* implica el emergente residual y extraño, siempre extranjero y que, bajo la lógica del dispositivo, resulta ser el "otro" contra el que aquélla necesi-

riamente se recorta), sino echar raíces en una lengua propia para encontrar en ella, en su uso o en su desuso, la resonancia de una nueva intensidad, una invención, una inflexión inusitada. En verdad, no hay lengua propia, el uso es lo propio de la lengua, lo que hace posible su existencia a expensas de ella misma; dicho de otro modo: se trata, en definitiva, de esa peculiar relación que el poeta establece con su lengua.

La infidelidad, el rotundo abandono de que es objeto la lengua propia, no hace más que reafirmarla en la nostalgia de su pérdida. Una vez más es posible decir que *dibaxu* y, con este libro gran parte de la producción poética gelmaniana, se construye a partir de las relaciones vitales entre Eros y la lengua. De un lado, la relación erótica entre sujeto y lenguaje y, del otro, su relación política. Lo que vincula ambas instancias es la posición del sujeto al margen, fuera de los centros oficiales del poder —como es el caso de Gelman forzado a abandonar el país durante la última dictadura militar en Argentina—, lejos del territorio, un lugar lateral que el libro que tratamos sitúa *abajo*. Sin embargo, no todo es absolutamente extraterritorial: se entiende que Gelman extraterritorializa su lengua *dentro* de la suya propia, adoptando y cobijándose en una lengua que le es congénere. Es, de algún modo, ese trabajo con la lengua *desde adentro* y que define lo que Deleuze/Guattari llaman una "literatura menor".¹³ Es este uso menor —tal vez habría que denominar "minúsculo" a juzgar por la insistencia con que Gelman utiliza las minúsculas en su poesía, incluso en el título del libro que nos atañe— el que entra en relación con la lengua propia: de ahí que el poeta hable con la lengua del niño y contravenga las leyes de la gramática. Por eso *dibaxu* entronca con todo lo que se relaciona en la poesía gelmaniana, con la lengua materna a la que pertenece y a la que abandona y que, siguiendo la metáfora de la *raíz* que aparece en el "Escolio", podríamos afirmar que es la lengua que arraiga pero también erradica.

¹³ Se trata del libro *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era 1978. En nuestro trabajo hemos tenido en cuenta del libro mencionado la noción de "literatura menor", es decir, no la literatura de una lengua menor sino la de una minoría hecha dentro de los límites de una lengua mayor. Así es cómo, sucedáneo a la elección del alemán de Praga por parte de Kafka, la lengua sefardita en el uso de Gelman (habría que pensar que su elección es hacer uso de una lengua en desuso, pensando que es "una lengua en peligro de desaparecer") implica la pérdida de la lengua propia, aunque ésta aparezca ya no como lengua original sino como una lengua de traducción. De este modo, Gelman parece "ladinar" su latido con la lengua propia, lo que él mismo denomina "castellano actual".

Las dos lenguas de *dibxru*, el ladino y el castellano actual, se reparten en el libro el espacio de las páginas. Por eso el vínculo entre ambas podría llevarnos a pensar que el parentesco no reside en la supremacía del castellano como lengua "oficial" sobre el dialecto sefardí, puesto que sabemos que el idioma oficial es la extensión de un habla regional por sobre un territorio político. El efecto de extrañamiento que las sigue, de hecho, vinculando es, paradójicamente, el parecido de las palabras, la semejanza que subsiste en la diferencia, como si una antigua y rancia familiaridad se volviera extraña a los ojos o los oídos del lector, una figura que reencuentra su importancia según puede inferirse de la palabra auctorial del "Escolio", la cual recomienda la lectura "en voz alta" de los poemas del libro. Su disposición enfrentada a la manera de las ediciones bilingües corrobora, por un lado, el valor de traducibilidad que le es adjudicado al castellano actual pero, por otro, es en el distanciamiento producido entre una y otra lengua que el lector comienza a percibir el espesor histórico, el paso del tiempo.

La paradoja que representa elegir una lengua en trance de morir para hablar de lo que está vivo se vuelve metáfora del acto amoroso: el destino de *Eros*, ligado siempre a *Thánatos* y a la imagen clásica del fuego que arde, podría definir el barroco gelmaniano pero ya no como la desembocadura de *Eros* en *Thánatos* sino como el movimiento opuesto, un juego de inversión que transforma el amor en utopía, lugar del puro goce y que sólo el discurso poético como el "lugar más calcinado del lenguaje" puede sacarle a aquél algún —aunque efímero— provecho de su naturaleza "indecible" o lo que los místicos nombraban como lo "inefable". Por eso el amor es discurso, vestidura del sentido, retórica del deseo, hablar de lo indecible con una lengua que está desde el principio muerta para el sujeto que ama:

amarti es istu:
un avla qui va a dizer
un arvulicu sin folyas
quí da solombra (XXIV, p. 54)

La lengua muerta del discurso erótico es esa palabra que está por decir y no dice, pura imposibilidad pero, también, invitando un recorrido conocido, se puede leer su utopía o su consuelo: lo indecible resguarda y protege al menos un instante en la experiencia amorosa. Es la utopía de la consuelación ya que sabemos muy bien hasta qué punto el amante es siempre un sujeto inconsolable:

eris
mi única avla
no sé
tu nombri (XXII, p. 32)

8

Dos libros de Gelman, uno anterior a la composición de *dibxru*, *Carta abierta* (París-Roma, enero de 1980) y otro posterior, *Carta a mi madre* (1989), pueden considerarse como libros que dialogan con aquél de un modo especial: ante el acto de desterritorialización de *dibxru*, los dos libros mencionados lo reterritorializan. Son dos libros epistolares que ponen de manifiesto la posición de parentesco del sujeto lírico: la primera, *Carta abierta*, es la carta de Gelman escrita desde el exilio a su hijo, desaparecido junto a su esposa durante la última dictadura militar, es decir, es la carta del padre, y *Carta a mi madre*, también escrita en el exilio ante la noticia de la muerte de ésta, es la carta del hijo. La función de la carta como estructura de un libro de poesía sobrepasa el vínculo familiar del sujeto una vez "padre" y otra vez "hijo". Pero si la muerte de la madre o del hijo provocan la escritura, operando como disparadores de una carta cuyo destinatario está ausente en lo real, no menos significativa sería la relación afectiva, la dimensión erótica de la carta. Pero el erotismo de estos libros no se juega solamente en las relaciones de parentesco sino también en las relaciones que el sujeto establece con la lengua en la que escribe. *Carta a mi madre* es, también, una reflexión sobre la lengua materna y *Carta abierta* la tentativa por feminizar la lengua de un sujeto padre. Y así investirla de una dimensión materna. En ambos libros —en ambas cartas— se produce un proceso de "aminoración": el sujeto hijo queda des-madrado ("aullabas cuando te separé de mí") y el sujeto padre despadrado ("¿me despadrás para despaderarme?") y en ambos casos es en el territorio exclusivo de la lengua que el sujeto habla, el lugar de la disminución, de una experiencia extrema que convierte a aquél en un ser menor que sólo puede hablar como niño: el padre se hace hijo de su hijo ("des hijándote mucho") y el hijo madre de su madre ("todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí/ para que mire el doble rostro de tu amor/ mecer tu cuna/ lavar tus pañales/ para que no me dejes nunca más"). En este sentido, el trabajo de amañamiento que la poesía de Gelman realiza en el seno mismo del lenguaje (además de su articulación simbólica de la equivalencia poeta/niño) es un trabajo *contra la lengua*, contra la gramática como reglamento y artificio. Desde ese lugar menor se le exige

a la lengua lo imposible y aquí se concentra el poder político de su deseo: ¿qué otra cosa sería amar la lengua si no es para pedirle una nueva intensidad, el hallazgo de un "avila" que no haya sido dicha todavía? Por eso es un sintoma que en *dibaxu* donde este trabajo *contra la lengua* se hace radical el tema dominante sea lo amoroso; "dibaxu" señala un lugar, una posición, un modo de situar el cuerpo del sujeto pero también es la metáfora espacial de la lengua:

dibaxu di cantu sta la boz
dibaxu di la boz sta la folya
qu'il arvuli dexara
cayer di mi boca (II, p. 11)

Desterritorializado de la lengua nativa, el ladino se vuelve la posibilidad de metarritizar una lengua sometida a un continuo e infinito movimiento de ahondamiento.

En las figuras de parentesco "padre" e "hijo" —una genealogía que invierte los roles específicos en una dialéctica amorosa— *dibaxu* delinea la del "sujeto enamorado": un sujeto que también desde el exilio trabaja *contra la lengua* y que termina, en verdad, exiliándolo. Desde el recorrido de la escritura poética, *dibaxu* se sitúa lo más abajo posible: entre la pérdida del hijo y la de la madre, la pérdida de la lengua propia. En *Carta abierta* el lenguaje se feminiza para convertir al padre en *la madre*, la hábil treta para socavar toda posible autoridad, para no volver a instaurar la Ley y exiliar una vez más al hijo del cuerpo materno. Por eso *la madre* no es una traición a la gramática sino la posibilidad de que la palabra se vuelva matriz, lugar de refugio para un sujeto desarraigado que busca, en definitiva, un asilo en la palabra. Desde esta perspectiva, *Carta a mi madre* lo explicita con total nitidez:

¿por eso escribo versos? ¿para volver al vientre
donde toda palabra va a nacer?

Si en la carta al hijo el padre se vuelve *la madre*, en la carta a la madre se ahonda aun más la reflexión sobre la lengua materna y su distanciamiento nunca definitivo: "pero esas maravillas donde me hijaste/ y te amadré/ tu cercana distancia". De algún modo, aunque estén bordeadas por la barba-rie, estas cartas son cartas de amor, tal como podría leerse, también, *dibaxu*, ya que tratándose, como es el caso, de la pasión amorosa, hay siempre una distancia que el sujeto que ama no puede salvar a menos que

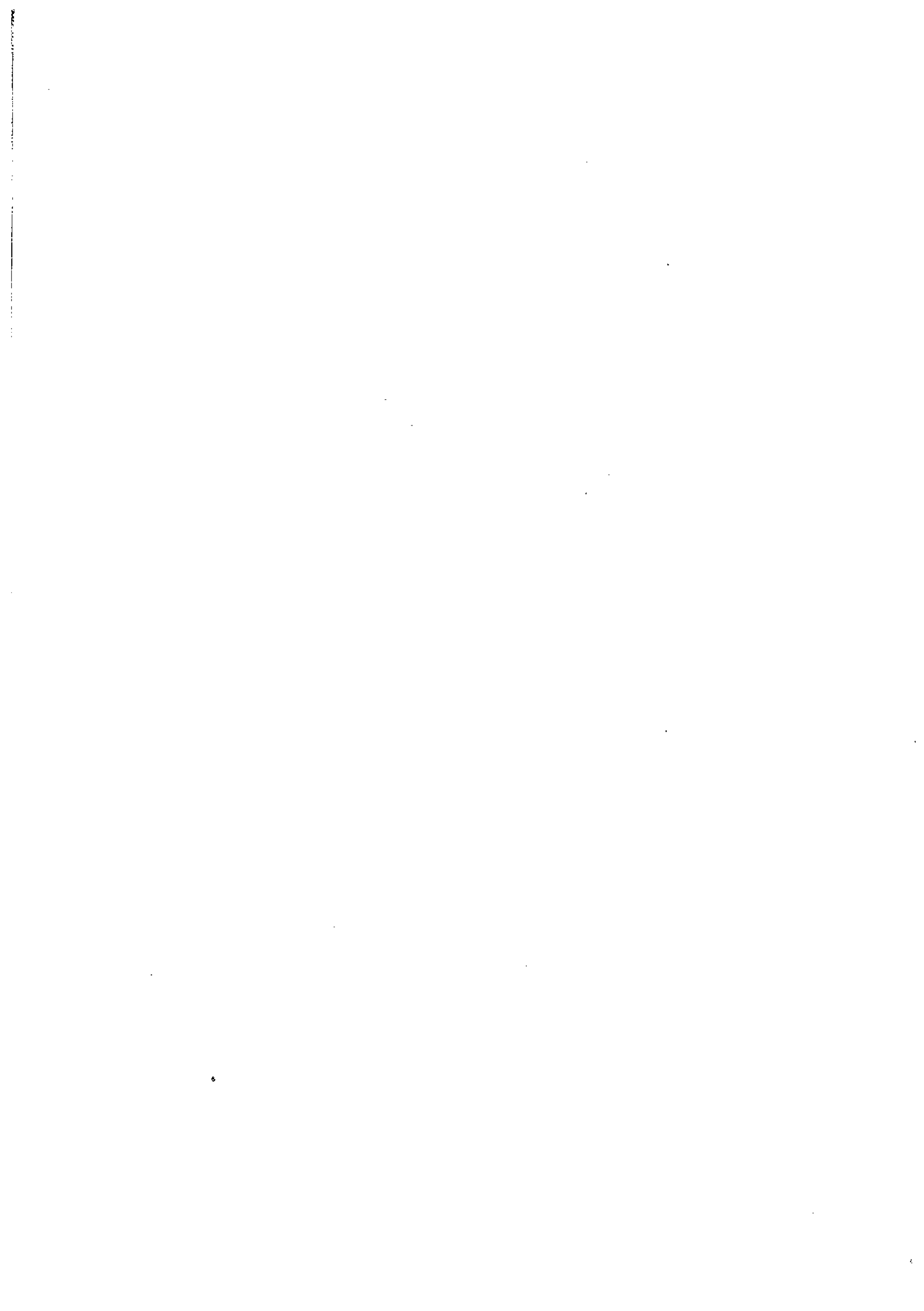
la lengua —fuera de su territorio, en su lugar de "abajo", extrañada de sí, vuelta pura otredad— sea el lugar de lo imposible.

9

La apuesta de *dibaxu* es, evidentemente, una apuesta política. Escribir desde afuera —y afuera en los dos sentidos: en el exilio del cuerpo pero también en el de la lengua— confirma al sujeto, por un lado, como el expatriado, el continuo emigrante que se vuelve un "expulsado de sí" pero también, en esa experiencia límite y desde ese lugar totalmente lateral todo enunciado se hace político, sobre todo, como plantea Deleuze, por que ese deslizamiento hacia el margen —que Gelman sitúa precisamente "abajo"— liga al individuo con una enunciación colectiva, vale decir que la escritura se solidariza con la comunidad y se hace revolucionaria. Así, en esa dialéctica de lo menor y lo mayor, como Kafka opta por el alemán de Praga para abandonar el checo, es posible leer el ladino como la elección de un más allá de la lengua propia. El ladino, más que ratificar su condición de judío, lo transforma en el nómada de su lengua y le confiere, además, el espesor histórico que lo sella para siempre como una lengua de expulsados por decreto, una lengua obligada a salir de su lugar, a extraterritorializarse. De hecho, el ladino, paradójicamente, funciona como la metáfora de la lengua castellana para el escritor latinoamericano, una lengua, como afirma Eduardo Grüner, "ya siempre desterrada, en exilio"¹⁴ que hace estallar su tan mentada (mentida) unidad lingüística latinoamericana.

Como contrapartida de esta intención política —la posibilidad de tensar la intención, es decir, dejar que la lengua hable más allá de sí— el amor a la lengua materna, como ya lo planteamos, aparece con más fuerza allí donde se la abandona: la dialéctica de la "cercana distancia", metáfora a su vez de la relación erótica. En ese punto, "abajo" reúne la dimensión intranferible y erótica de la lengua con la política: no escribir en la lengua oficial del Estado sino contra ella, poner al Padre fuera de la Ley

¹⁴ El artículo se llama *La Argentina como penitencia* y junto con los textos de Steiner y Deleuze lo consideramos fundamental para la concreción de nuestro trabajo. La cita completa es: "... aquella intuición de Faulkner según la cual lo que mueve al escritor es la pasión siempre desmedida —excesiva, diría la modernidad basilariana— por crear algo que, precisamente, no existía antes de ese momento. Si algo de esa naturaleza ha logrado la literatura latinoamericana (y desde luego no me refiero al prefabricado «boom» de los últimos veinte años) quizá no sea sino porque, desde el vamos, eso que había de los escritores hispanoamericanos es una lengua ya siempre «desterrada», «extraterritorial» o en «exilio»" (p. 73).



autoritaria y buscarle un lugar materno en la palabra. Que Gelman escriba un libro de temática amorosa en medio de la barbarie que lo expulsa, es un acto de amor y, al mismo tiempo, político: se sabe, la revolución la hacen los que están abajo. Y, también, remontarse a las napas más profundas de la lengua, ir hacia ese lugar a buscar una lengua significa que, por un lado, es imposible decir —todo decir se hace necesariamente precario— y, por otro, por más abajo que se vaya, una lengua no deja nunca de decir.

Apéndice

En el "Escolio" de *dibaxu* Gelman afirma haber escrito los poemas "en sefardi" y agrega que su origen judío no es sefardita aunque adopte su lengua. Como sabemos, Gelman es hijo de inmigrantes judíos ucranianos y su lengua nativa es el castellano rioplatense y no la lengua rusa, la lengua de su madre. Este primer deslizamiento de una lengua materna a una lengua nativa es un fenómeno importante que tiene repercusiones en su escritura poética, lugar donde resuenan muchas otras lenguas: la de Santa Teresa, la de San Juan de la Cruz, la de los místicos sefarditas, la de las crónicas, la lengua del tango, la lengua infantil, etc. Pero la apuesta de *dibaxu*, al adoptar una lengua que él no habla y que tampoco pertenece a su horizonte cultural-familiar de entronque judío, es una extraterritorialización lingüística tal como la plantea George Steiner. Lo que resulta interesante seguir indagando es lo que en este trabajo decidimos llamar la intención, es decir, la intensidad de su propuesta, el hecho de buscarle a la lengua elegida una resonancia, una melodía, una manera de expresarse y que, obviamente, no puede dejar de relacionarse con la elección misma del ladino o sefardi. Al contrario que Gelman, hemos elegido el término "ladino" para referirnos al dialecto judeoespañol. Esta decisión no debe entenderse de ninguna manera como una "corrección" a la propuesta de Gelman sino como dos razones que están íntimamente ligadas a la construcción particular de nuestra lectura. Una es la que subyace al aspecto histórico de la lengua en cuestión: el ladino como denominación del judeoespañol traducido de la biblia hebrea y, después de la expulsión de la península, como la denominación de la lengua "expulsada" o "fuera del lugar natural". La segunda razón nos hace preferir el término *ladino* por las resonancias semánticas que provoca en nuestra lengua y que intentamos leer en la propuesta gelmaniana.

Antes de explicar, entonces, el motivo por el cual nos inclinamos hacia el término *ladino*, es necesario aclarar el equívoco que existe con el

término *sefardi* y que Jacob M. Hassán expone con total precisión: "Si en hebreo *sefardi* significa 'español' y alude por igual a lo judío hispano de antes o de después de la expulsión, y aun —en ambientes israelíes— puede englobar todo lo no-askenazí, si en otras lenguas occidentales por influencia hebrea designa lo hispano-judío medieval, de lo cual lo 'sefardi' sería sólo prolongación o apéndice; si en español, en fin, lo *sefardi* —o sefardita— suele identificarse en la lengua corriente con lo 'judío español' o incluso llega a ser sinónimo de 'judío', alcanzando esta confusión unos niveles en los que sería exigible mayor precisión, lo cierto es que como término técnico lo *sefardi* queda reservado para lo judío-español *diaspórico*, con exclusión de su precedente hispano-judío medieval". (En: "Introducción" a *Actas del Primer Simposio de Estudios Sefardíes*. Instituto "Arias Monto", Madrid, 1970. p. XVIII). Hassán señala, además en este mismo volumen, el aspecto "escrito" de lo que él llama el "pre-judeoespañol", vale decir, la lengua de los sefarditas antes de la expulsión —lo cual abarcaría un lapso de siglos— a través de la expresión "las traducciones ladinadas de la Biblia". Este aspecto está documentado, como ya lo dejamos aclarado en otra nota de este mismo trabajo, en el libro de Marius Sala *Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest* (México: Universidad Nacional Autónoma de México 1970, p. 14): "Al establecerse en el Imperio otomano, los sefarditas traían consigo las dos formas del español que habían hablado en España. la forma escrita, literaria, llamada "ladino", y el lenguaje corriente y cotidiano". En esta misma dirección, es fundamental para nuestro análisis una cita de I. S. Révah perteneciente a su artículo "Hispanisme et judaïsme des langues parlées et écrites par les sefardim" (en el mismo volumen del Primer Simposio ya citado) y que transcribimos textualmente: "Durant le Moyen Age, les Sefardim, comme leurs compatriotes chrétiens, devaient donner à leur langue commune les noms divers de *romance*, *lengua vulgar*, *castellano*, *español*, etc. Après l'expulsion, Moïse Almosnino, de Salonique, appelle sa langue *romance* en 1564 et, à Constantinople, à la fin du XVI siècle, un traducteur déclare écrire en *romance espagnol*. Cependant, il est certain que les Sefardim médiévaux, surtout lorsqu'ils opposaient leur langue vivante à l'hébreu, devaient, comme les Musulmans hispaniques, la désigner du nom de *ladino*. L'opposition entre le *laso ha-kodes* et le *ladino* était analogue à celle que la "Chronique d'Alphonse X" (vers 1340) établit entre des "cartas escritas una en *arábigo* e otra en *ladino*". Du XVI au XX siècle, c'est ce nom de *ladino* qui apparaît les plus souvent dans les impressions réalisées dans l'Empire ottoman par les descendants des Juifs expulsés d'Espagne." (p. 233).

De este modo, elegimos *ladino* porque apela tanto a la lengua "viva" como a la lengua escrita de antes y después de la expulsión aunque, tal como es lugar común, se convenga en llamar con el término de *ladino* a la lengua de los sefarditas después de su expulsión peninsular, instalados en Portugal, Norte de Africa, Francia, la zona balcánica, etc. Si bien el ladino de Gelman remite a la lengua familiar, es decir, la *languge vivante* que intenta reconstruir su propia oralidad (que el texto tematiza y el "Escolio" recomienda con la palabra auctorial de leer "en voz alta"), también el ladino precisamente por su tradición medieval de traducir la lengua bíblica — la lengua de los libros — no deja de lado lo que es fundamental en la apuesta gelmaniana de *dibxru* y por otro lado obvio: su dimensión escrituraria. Así, podría leerse este libro de Gelman que habla del amor como el amor a la lengua que se traduce. Tal como afirma Baruh Uziel: "*Ladinar* ande nosotros es sólo *hacer la traducción española de la biblia*". Y ya sabemos hasta qué punto la traducción funciona como un principio constructivo en la poética gelmaniana. En esta perspectiva, la norma de traducibilidad se abisma aun más: *ladinar* su ladino para Gelman significa traducirlo al castellano actual, tal como él mismo lo dice en el "Escolio" ("Acompaño los textos en castellano actual no por desconianza en la inteligencia del lector"). Y para terminar con este apéndice quisieramos transcribir otra cita en ladino de Baruh Uziel: "Ansi aribamos a la línea fundamental que caracteriza el ladino. Mirando el español como sus propia lengua y alongados de cualquier centro español, los sefaradim desveloparon sus español a sus manera y envistieron en él creación judía. Los sefaradim fuemos dunque el Robinsón Crosoe español, que topándose asolado, creó con sus manos los atuendos y los utiles por sostener sus español" (p. 322. en: *Actas del I Simposio de Estudios Sefardíes*, op. cit.).

Esta es, nos parece, la dinámica del ladino como lengua: por un lado, una lengua que resiste la pérdida de lugar a la expropiación física del territorio que incluye, además, la pérdida de sus contactos lingüísticos y que desde el exilio se transforma en una resistencia robinsoniana y por otro, su contracara, su condición de ser una lengua en trance de desaparecer no es más que una defensa amorosa; así lo explicita con total claridad J.M. Lope Blanch cuando escribe que el judeoespañol (es/está) "guardado amorosamente, cálidamente, por los sefardíes expulsados de España en 1492" ("Prólogo" de op. cit. de Marius Sala, cfr. 6).

libro
ca 2001
p. 4
p. 2