

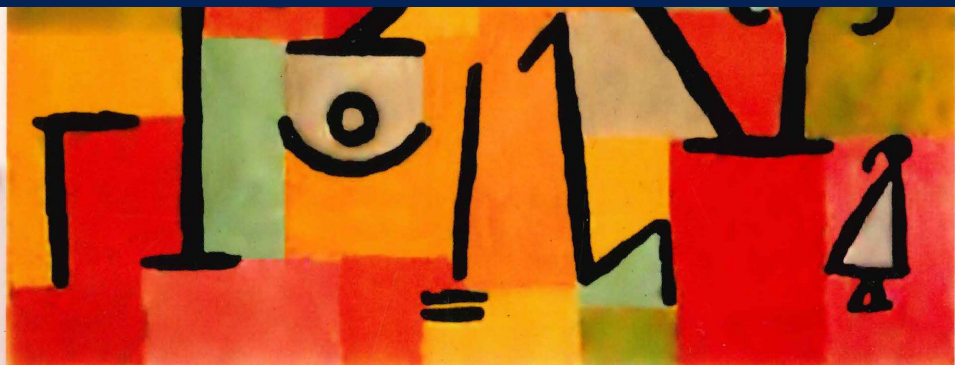
EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Capítulo 5



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

5

«TU SOLOMBRA SOVRI MI CURASÓN»

Los poemas sefarditas de Juan Gelman

A MEDIADOS DEL siglo XVI Moses Baruch Almosnino, un rabino de ascendencia aragonesa, publicó en Salónica una *Crónica de los Reyes Otomanos* y un tratado de moral titulado *El regimiento de la vida*. Ambos volúmenes estaban redactados en español, aunque su prosa estaba salpicada de préstamos griegos y turcos, lo que era natural ya que la experiencia del exilio invita forzosamente a la hibridación creativa de la lengua. A *El regimiento de la vida* (1564) le cabe la gloria de haber sido el primer trabajo originalmente impreso en judeoespañol, no solo en Salónica (llamada entonces «la Jerusalén de los Balcanes») sino en toda la cuenca del Mediterráneo, incluyendo la misma Sefarad. Poco o nada sé de la vida del piadoso Almosnino, pero nada nos cuesta imaginarlo mirando el mar que atravesaron sus padres, expulsados de un país que siempre consideraron suyo. O contemplando a su padre mientras caminaba del patio a la cocina, sumido en el silencio con que los extranjeros recuperan la vida que les arrebataron. Pero Almosnino (quien conoció Sefarad solo de oídas) heredó una cultura y una lengua que, andando el tiempo, iría a convertirse en el instrumento de comunicación de los miles de judeoespañoles que encontraron refugio en el Oriente.

Cuatro siglos y medio más tarde, un poeta argentino publica un delgado libro de poemas titulado *Dibaxu*, tal vez el único libro de poemas de amor escrito en lengua sefardí por un escritor hispanoamericano.¹ La historia de este poeta se parece un poco a la del rabino de Salónica. Sus padres eran inmigrantes ucranianos: él era obrero ferroviario además de carpintero y había participado en la

¹ *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. Los veintinueve poemas que conforman este libro están traducidos al español moderno por su autor.

revolución rusa, ella había estudiado medicina y era hija de un rabino de Odessa. Años después recordaría que su hermano mayor recitaba poemas de Pushkin en su lengua original. Poco o nada sé de la historia familiar de este poeta (la vida de los poetas está en su poesía), pero nada nos cuesta imaginarlo viviendo este poema mientras lo escribía:

con el cigarro encendido mi padre se paseaba horas y horas
 por la oscuridad del comedor entre las plantas del patio
 su mujer le decía «dejate de dar vueltas josé»
 pero el no quería comer ni dormir ni detenerse
 se le gastaron los pies una tarde
 se dio vuelta y cerró los ojos como un pajarito

En este poema, titulado «El extranjero» (*Cólera buey*, 1971), los silencios del padre se adueñan de las palabras hasta el punto de configurar otro espacio —vedado al poeta y también a nosotros— donde discurren y cobran vida sus rumias. Pero Juan Gelman (quien conoció Ucrania solo de oídas) hizo suyos una cultura y un idioma que comparte con los miles de lectores que recobran, gracias a sus poemas, el valor de las palabras. A él también le tocó revivir los pasos que llevaron a sus padres de un país a otro; no voy a volver a contar la dolorosa historia que todos conocemos, pero ante los poemas sefarditas de *Dibaxu* no puedo sustraerme del deseo de celebrar en el canto del amor más puro la dolorosa experiencia del exilio.

Nunca sabré si debido a la azarosa vida de sus poemas (sometidos muchas veces a la censura política) o a la penosa situación de las librerías limeñas, los poemas de Gelman me fueron llegando de a pocos: primero los antologados por Daniel Barros, después los escogidos por Jorge Rodríguez Padrón y finalmente los de Juan Gustavo Cobo Borda.² Cuando, años después, tuve acceso a sus

² Daniel Barros (*Antología básica contemporánea de la poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1974); Jorge Rodríguez Padrón (*Antología*

libros, estos me llegaron en desorden, diciéndome cada uno su renovada verdad. Que mi acercamiento a su obra fuera tan accidentado no me impidió percibir ciertos rasgos que me resultaban particularmente atractivos. El primero era la combinación de saber literario con sabiduría popular; el segundo, su capacidad hacer convivir la pasión política con el humor más anárquico. La suma de estos rasgos le permiten a Gelman ser un poeta culto sin ser académico, político sin ser panfletario, popular sin ser populista, tierno sin ser superficial. Y esa fue —para alguien que empezaba a escribir poesía hacia finales de los setenta— una lección de moral literaria: entender que lo político está presente en poemas como «Anclao en París», «El botánico» o «El expulsado» es atreverse a darle un espacio más digno a la poesía, a la política y también al amor, que es (o debería ser) indesligable de la poesía y la política. Estas reflexiones están forzosamente vinculadas con la experiencia del exilio, pues más que un «tema», el exilio es el tejido donde las vivencias histórico culturales se hacen carne con el amor y el dolor. Todas esas implicaciones se ponen en juego en este breve poema que anticipa los de *Dibaxu* y que nos es presentado como una traducción (la traducción es el exilio de la lengua) de Yehuda al-Harizi, poeta judeoespañol que vivió entre 1170 y 1237:

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 apagaron los huesos/
 me abrasan llamas vivas/
 estoy expulsado de mí/

de poesía hispanoamericana (1915-1980). Madrid: Espasa-Calpe, 1984); Juan Gustavo Cobo Borda (*Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985).

Su título, «El expulsado» (*Composiciones*, 1986), nos invita a pensar en prácticas antisemitas iniciadas por los reyes visigodos en siglo VII, continuadas en matanzas y persecuciones como las de Granada (1066) y Sevilla (1391), hasta la expulsión masiva decretada por los Reyes Católicos en 1492. La precaria frontera que separa la realidad de Yehuda al-Harizi de su estatuto ficcional no impide que el poema se inscriba en una verdad histórica: la de un hombre cuya fortaleza ha crecido en el exilio porque lleva consigo su tierra y su lengua, pero que se desarma ante la expulsión más terrible, la del amor. La elección de Yehuda al-Harizi no es azarosa. Nacido en Toledo, residente de la judería de Call en Barcelona y viajero impenitente (estuvo en Palestina, Egipto, Siria y aplaudió la conquista de Jerusalén por Saladino), el sabio Yehuda al-Harizi tradujo del árabe el *Maqamat* de Al-Hariri, de donde extrajo los recursos para escribir su célebre *Tabkemoni*, también llamado *Libro de la Sabiduría*. Como si fuera un laberinto de espejos, el poema de Gelman se propone como la traducción, pero también como la actualización creativa de un escritor hispanohebreo del siglo XIII. A Gelman le ocurre con Yehuda al-Harizi algo semejante a lo que le ocurre a Ernesto Cardenal con Marcial y Catulo: al tiempo que los traduce, los instala en el presente de sus propias urgencias amorosas y políticas:

Yo he repartido papeletas clandestinas,
 gritado: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle
 desafiando a los guardias armados.
 Yo participé en la rebelión de abril:
 pero palidezco cuando paso por tu casa
 y tu sola mirada me hace temblar.

Si en el Cardenal de los *Epigramas* la pasión amorosa es indesligable de la revolución política, en Gelman volver al amor cuando se está en el exilio es retornar a la tierra y al lenguaje. «Me apartaste de vos» se queja el amante, y estamos a punto de sospechar un asomo de tango cuando reparamos que el voseo, más que una licencia explicable por la nostalgia, es un uso común que la

lengua ladina ha sabido conservar, como lo prueban estos versos de un romance tradicional sefardita:

Vos conocí mi novia,
de chica y de la cuna,
y ande fueras, mi ventura.
vos la llevares con vos.
y besadla y abrazadla
y arrecogedla para vos.³

Dibaxu es un libro donde el retorno al amor es también un retorno a la lengua de los expulsados, sean cuales fueran las condiciones históricas de su expulsión. En este sentido, el retorno al voseo en la queja amorosa supone hermanar el lenguaje de los judeoespañoles expulsos con el lenguaje popular de los argentinos tal como se expresa en el tango. A una sorprendida pregunta acerca del uso de una lengua arcaica en los poemas de Dom Pero y transterrada en los poemas sefarditas, Gelman responde con un argumento donde no es fácil destejer las razones lingüísticas de las históricas y las eróticas: «necesité viajar al idioma del Cid—hoy llamado sefardí o ladino— tal vez para explorar la carne y la nervadura de la lengua, tal vez porque el exilio me empujó al territorio más exiliado de la lengua».⁴ No podemos saber si ese territorio es la poesía o, en el contexto de la pregunta, los escasos territorios donde ha sobrevivido la herencia judeoespañola. Refiriéndose a la cultura y la lengua sefarditas, Marie-Christine Varol ha señalado la «excepcional resistencia de un idioma al que todo condenaba»: la guerra mundial que acabó con la mitad de la población judeoespañola, el proceso de afrancesamiento y turquisación masiva en el Mediterráneo oriental (en Turquía se llegó a prohibir la enseñanza del judeoespañol en las escuelas) y la necesidad del estado de Israel de promover el uso del hebreo moderno atentaron contra la pre-

³ *La lengua florida. Antología sefardí*. Angelina Muñiz-Haberman, comp. México: FCE, 1992. 11-112.

⁴ Entrevista con Manuel Rico (s/n).

servación de una lengua que tiende a convertirse en el reducto de sus hablantes más viejos y en campo de estudio de los especialistas (Varol, 23-25).

Gelman no es propiamente sefardita, pero sus raíces culturales y lingüísticas se hunden en los puertos de donde zarpan sus poemas: la poesía mística de Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz hasta llegar al romancero sefardí, las jarchas populares y la poesía mística hebrea. Contra lo que pudiera pensarse, los poemas de *Dibaxu* no suponen un alarde de erudición lingüística, tampoco el piadoso homenaje a una lengua en extinción; estos poemas recuperan para el lector la temblorosa sensación de *escuchar* nuestra lengua en estado germinal, una lengua que todavía no sabe que habrá de convertirse en el instrumento con el que, siglos después, todavía nos comunicamos. De allí su capacidad para decirnos sus candorosa verdad (el adjetivo es de Gelman) y devolvernos al momento más creativo de la lengua: el que experimentamos cuando recreamos su proceso histórico en nuestro propio aprendizaje; el que balbuceamos cuando el amor nos toca a la puerta:

quí lindus tus ojus/
il mirar di tus ojus más/
y más il airi di tu mirar londji/
nil airi stuvi buscandu:

la lampa di tu sangri/
sangri di tu solombra/
tu solombra
sovri mi curasón (V)⁵

Sofocados por normas y gramáticas al uso, desde niños aprendemos que no se dice *cayer* sino *caer*, *muerto* y no *murido*, *el calor* y no *la calor*. Insistir en su uso es, como lo sabe cualquier lingüista,

⁵ «que lindos tus ojos / y más la mirada de tus ojos / y más el aire de tus ojos cuando lejos miras / en el aire estuve buscando: // la lámpara de tu sangre / sangre de tu sombra / tu sombra / sobre mi corazón /» (traducción de Juan Gelman, 17).

obedecer estructuras profundas de la lengua que son moneda corriente allí donde el idioma ha evolucionado de manera distinta. Pero es también una manera de transgredir (e incluso resistir) la normativa de un poder político que se enmascara en las imposiciones gramaticales. En los poemas de *Dibaxu* está patente ese deseo de transgredir y resistir que anima la poesía de Gelman, pues al leerlos no nos sentimos extranjeros en nuestra propia lengua, sino transportados a escuchar su antigua y renovada verdad:

no stan muridus los páxarus
de nuestros bezus/
stan muridus lus bezus/
lus páxarus volan nil verdi sulvidar/

pondrí mi spantu londji/
dibaxu dil pasadu/
qui arde
cayadu com'il sol/ (XXIX)⁶

Difícil no recordar el poema XII de *Donde habita el olvido* de Luis Cernuda, escrito sesenta años antes (o seiscientos años después), que empieza «No es el amor quien muere / somos nosotros mismos». En ambos casos, la eternidad del amor se sitúa por encima de las experiencias individuales, pero las acoge con despreñida nobleza y generosidad. Debajo de la tristeza que subyace a estos poemas (por lo demás tan distintos entre sí) hay una exaltación del amor que atraviesa como un relámpago la oscuridad de la historia y la redime. En el caso particular de la poesía de Gelman, este relámpago condensa presente y pasado hasta el punto de abolir los procedimientos del acontecer histórico. Dom Pero no tiene ningún inconveniente en denunciar en español arcaico la situación «de Pirú Tucumán Chile Córdoba Vietnam» (CDLVI, *Tra-*

⁶ «no están muertos los pájaros / de nuestro besos / están muertos los besos / los pájaros vuelan en el verde olvidar // pondré mi espanto lejos / debajo del pasado / que arde / callado como el sol/» (traducción de Juan Gelman, 65).

ducciones I), ni el propio Gelman en traducir *Hamlet* al lunfardo, o declarar que San Juan de la Cruz no escribió tangos «porque hacer letras de tangos es muy difícil».⁷

Esos «páxarus [que] volan nil verdi sulvidar» y recorren la poesía de Gelman son los mismos que cantan en todas las latitudes. Y como en todas las latitudes, son metáfora del amor y las palabras, pero también del amor encarnado en la tradición poética que apuesta contra la muerte:

cuando mi aya murido
sintiré entudavía
il batideru
de tu saia nil vienti/

uno qui liyera istus versus
prieguntara: «¿cómu ansí?/
¿quí sentirás? ¿quí batideru?/
¿quí saia? / ¿quí vienti?»/

li dixí qui cayara/
qui si sintara a la mesa cun mí/
qui biviera mi vinu/
qui scriviera istus versus:

«cuando mi aya muridu
sintiré entudavía
il batideru
de tu saia nil vienti»/(XVI)⁸

⁷ Entrevista con Eduardo Giordano (53-54).

⁸ «cuando esté muerto / oiré todavía / el temblor / de tu saya en el viento // alguien que leyó estos versos / preguntó: “¿como así? / que oirás? ¿qué temblor? / ¿ que saya? / ¿qué viento?” // le dije que callara / que se sentara a mi mesa / que bebiera mi vino / que escribiera estos versos: // “cuando esté muerto / oiré todavía / el temblor / de tu saya en el viento” /» (traducción de Juan Gelman, 39).

En su brevedad, este poema declara el procedimiento de los poemas de *Dibaxu*. Los obstáculos que suponen el uso del sefardí y los referentes propios de la experiencia del hablante solo pueden ser salvados si el lector participa de esa experiencia; es decir, si se atreve a dar el salto para convertirse en *autor* de esos versos. Ese salto solo es posible en la complicidad y en la amistad: «lí dixi que cayara/qui si sintara a la mesa cun mí/qui biviera mi vinu/que scriviera istus versus». Pero los versos que el hablante le invita a escribir no son los mismos que dan inicio al poema; son el palimpsesto que se inscribe sobre los anteriores y los redefine convirtiéndose en su traducción. A semejanza de las «traducciones» de John Wendell, Yamanocuchi Ando o Sydney West, las de *Dibaxu* cuestionan el valor que se le concede al autor como entidad unificada y jerárquica, pero con una diferencia esencial: la de invitar al lector a participar de la escritura y hacerlo *efectivamente* escribir. La misma estructura del poema propone una cadena que define la tradición literaria como una secuencia donde el autor es traducido por su lector, quien a su vez se convierte en autor que será traducido por otro lector. Y así sucesivamente.

Líneas arriba he afirmado que la traducción es el exilio de la lengua, debo añadir que de ese modo la tradición garantiza su continuidad. Poco importa la muerte en este proceso: si el amor y las palabras son capaces de hacernos sentir el «batidero de la saia» hasta la más muerta de las lenguas muertas podrá ser, con todo derecho, el albergue de aquellos que sufren cualquier forma de exilio.



OBRAS CITADAS

- CARDENAL, Ernesto. *Epigramas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo 1924-1962*. México: FCE, 1985.
- GIORDANO, Eduardo. «El forzoso exilio de Juan Gelman». Jorge Boccanera, ed. *Cuadernos de Crisis* 33 (1988): 53-54.
- GELMAN, Juan. *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Obra poética*. 2ª edición. Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- MUÑIZ-HABERMAN, Angelina, comp. *La lengua florida. Antología sefardí*. México: FCE, 1992.
- RICO, Manuel. «El territorio más exiliado de la lengua». *El Tribuno*. Edición digital <http://tribuno.salnet.com.ar/anteriores/2000/1/16/opinion.htm>.
- VAROL, Marie-Christine. «La lengua judeoespañola, presente y porvenir». *Ínsula* 647 (2000): 23-25.