



## Índice

*Archivos de la memoria. Palabras introductorias*, por Ana María Barrenechea / 7

*Villa, el médico de la memoria*, por Jorge Panesi / 13

*La isla de Finegans*, por Alejandra Alí / 27

*El cronista y la memoria. Una lectura de la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo*, por Valeria Añón / 43

*El morral de la memoria. Observaciones sobre memoria y educación en Gargantúa*, por Susana Artal / 51

*Cuerpo y proyecto nacional. La ciudad fotográfica de Christiano Junior*, por Paola Cortés Rocca / 61

*Vocabulario Argentino de Diego Díaz Salazar. Un archivo de la memoria*, por Raúl Illescas / 73

*La traducción como rescate de la memoria identitaria en dibaxu de Juan Gelman*, por Lucila Pagiai / 83

*Clementina Cambacères: ¿Una historia oculta? Oralidad y memoria en una matriz folklórica*, por María Inés Paillero / 99

*Tiempo, identidad, memoria y sueño*, por Ana María Barrenechea / 121

*Referencias Bibliográficas* / 135

## La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman

Lucila Pagliai  
Universidad de Buenos Aires  
CONICET

### Consideraciones preliminares

La hipótesis central de este trabajo –avalada por los paratextos de *dibaxu*– es que el texto bilingüe sefaradí-castellano que conforma el poemario de Juan Gelman es una traducción intralingüística en la dimensión diacrónica –en tanto acto deliberado de reformulación de dos momentos de la misma lengua–, que apunta a anclar la memoria del poeta en la nación cultural de la lengua castellana, herramienta privilegiada de transmisión de su palabra exiliar, fuente insustituible de pertenencia y reafirmación de la identidad.

La traducción como proceso y como producto –excluyo aquí a las automatizadas– proviene de un acto íntimo y genera un hecho social. En todo acto de traducir se produce el juego de la existencia simultánea de un lector/receptor del texto fuente y de un productor/emisor de un nuevo texto que reconoce su origen en aquella lectura del original. En cuanto a la traducción literaria –“diáspora de la escritura” en la feliz imagen de Romano Sued (1995)– constituye un fenómeno y una actividad ligada al intercambio entre los pueblos; como tal, su especificidad consiste en transferir un texto de una lengua a otra, produciendo en la cultura receptora un nuevo objeto que, por la multiplicidad de factores en juego, diverge necesariamente del que proviene, e introduce o renueva con su sola presencia, la compleja dialéctica entre el original y la traducción.

Esa migración del original hacia otro polisistema literario y cultural (Even-Zohar 1978) se vuelve aún más peculiar cuando la traducción es el producto de una mirada interna, la del autor traductor: tal el caso de *dibaxu*, reformulación de un “original” declaradamente escrito en sefaradí que encara el propio Gelman y cuyos productos opta por exhibir en edición bilingüe.

Sin embargo, *por debajo* de esta relación original/traducción expuesta con tanta claridad en los paratextos del poemario, un recorrido por la obra del autor desde una perspectiva crítico-genética conduce necesariamente a la formulación de varias preguntas: ¿en qué momento de su producción se sitúa *dibaxu*? ¿con quiénes dialoga? ¿a quiénes reescribe? ¿qué intertextos privilegia? ¿por qué Gelman, poeta irreductible en lengua castellana, elige el sefaradí como única lengua *otra*? ¿qué rastros persigue con esta arqueología de la palabra? ¿cuál es la traducción? ¿de qué original?

### Los intertextos de *dibaxu*

Con respecto a la relación de Gelman con la literatura sefaradí y con la traducción como práctica de escritura, me centré especialmente en tres libros de poemas que, por su cercanía temporal o circunstancial con *dibaxu*, ofrecen pistas interesantes en su génesis de escritura. Me refiero a *Citas y Comentarios*, escritos entre 1978 y 1979, es decir en pleno exilio del poeta; y a *composiciones*, escrito en París y Ginebra entre 1983 y 1984. Es importante retener que Gelman fecha *dibaxu* entre 1983 y 1985, es decir en un espacio de producción contemporánea de *composiciones*.

Desde el primer acercamiento, *dibaxu* ofrece un material de análisis relevante a través de paratextos –el título, la dedicatoria, el prólogo al que Gelman denomina “Escolio”– que anuncian al lector con sobria sutileza la profundidad del texto y sus caminos; de ellos me ocuparé por separado.

El título, escrito en minúscula –signo gráfico indicador de continuidad sintáctica– y en sefaradí –lengua viva y al mismo

tiempo cristalizada, testimonial del exilio y de la diáspora–, da cuenta de un *fluir*, de una tradición continuada de lenguaje y, por lo tanto, de pensamiento y emoción, de creación y de cultura. La irradiación semántica de esa palabra inicial/indicial apronta al lector para abordar un texto señalado por lo otro que subyace, por el sustrato, la raíz, el anclaje, la memoria, el resto escamoteado.

Gelman dedica *dibaxu* a Aurora Bernárdez y explica sus razones: porque fue ella quien lo “introdujo en la poesía de Clarisse Nikoïdiski, diáfana como el fuego”; y por una suerte de no dicho a voces, guiño cómplice que expresa las marcas de una sumatoria, de una relación de continuidad (“además”): Bernárdez compartió en París con Gelman el oficio de traducir; es la depositaria y albacea de la obra de Cortázar; sostiene como tal su memoria literaria; develó para Gelman otro modo de incursión en el riesgo del lenguaje: habrá que esperar al “Escolio” para saber que Nikoïdiski es una poeta francesa que escribió en sefaradí.

Como ya adelanté, Gelman llama al prólogo “Escolio”, palabra que el diccionario de la Real Academia Española define como “nota que se pone a un texto para explicarlo”. Del latín *scholium* y del griego *skólion*, “comentario”. Con la elección de este término Gelman logra al menos dos efectos: uno, de distanciamiento –como el del sefaradí con el castellano actual– al no utilizar un término habitual; otro, de precisión, ya que se trata efectivamente de una explicación necesaria para abordar el texto, y de un comentario a la manera clásica: una forma de traducir un texto a partir de una reformulación, de una síntesis de lo que el comentarista había entendido, recordaba o quería destacar de lo dicho por el autor en el original (así, por ejemplo, traducía Freud en su juventud). Este comentario –umbral y pasaje hacia los poemas bilingües– concluye con un pedido que otorga, con sutil delicadeza, una clave de lectura: “Acompaño los textos en castellano actual no por desconfianza en la inteligencia del lector. A quien ruego que los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo

del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid" (*dibaxu*, 7).

En los paratextos de *dibaxu* hay dos intertextos declarados: la obra de Clarisse Nikoïdiski y *Citas y Comentarios* (publicados estos últimos en *Interrupciones I*); nada en cambio se dice allí de otro texto de Gelman, *com/posiciones* publicado en *Interrupciones II*, del que me ocuparé más adelante. El "Escolio" de *dibaxu* da cuenta explícita de la relación intertextual con *Citas y Comentarios*: "... estos poemas, sobre todo, son la culminación o más bien el desemboque de *Citas y Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 79, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiese sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua." (7)

En esa línea, *Citas y Comentarios* –cuya fuente principal de diálogo son Santa Teresa y San Juan de la Cruz– plantean una cuestión interesante: es la interlocución profunda la que permite la reformulación, no la traslación fiel de lo aparente. En tanto traducción a la lengua del poeta de un original en otra que no es la suya, *dibaxu* produce en el lector el mismo efecto de interlocución profunda con lo otro vecino, con lo propio alejado, el mismo eco de una reescritura, en este caso difusa e inquietante, por esa suerte de ambigüedad que la atraviesa (¿cuál de cuál?).

Nada sin embargo hace referencia a *com/posiciones* en los paratextos de *dibaxu*. Es curioso que Gelman no nombre allí a ese libro: fue escrito paralelamente y muestra algunos recursos comunes notorios con *dibaxu* (la puntuación, el uso de las minúsculas como idea de continuidad, el "exergo") e intenciones semejantes a *Citas y Comentarios*, producidos con anterioridad: traducir/ reescribir/ reformular a sus contemporáneos en la visión exiliar, aunque sean poetas de otras épocas. Se trata, en su mayoría, de obras de poetas judíos mediterráneos medievales y del siglo XVI –también hay Salmos reescritos de David–, a las que Gelman, en su mayoría, ha leído en traducciones: "llamo *com/posiciones* a los poemas que siguen porque

los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. (...) en todo caso, dialogué con ellos, como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras." ("exergo", 173).

Con esto, Gelman se inserta en la tradición de la traducción como "afinidad electiva" más que como problemática de la "fidelidad" al original, ligándose a escritores como Fitzgerald cuya traducción de las *Rubbayat* instala a Omar Khayann en occidente; o Borges cuya peculiar relación con las fuentes lleva al extremo la práctica de la reescritura, mina el concepto de autoría/autoridad y coloca a la traducción como problema central de la filosofía (cfr. Derrida 1981).

Como ya he adelantado, en *com/posiciones* –la resonancia con el "Escolio" de *dibaxu* se hace inevitable– el prólogo se llama "exergo": "fuera de la obra", el nombre de la ceca de la moneda, la casa donde se la acuña, el otro lado de la unidad. También aquí, lo mismo que en los otros paratextos de *dibaxu*, Gelman recurre a idéntica retórica del oxímoron: "oscura su luz, clara su oscuridad" ("diáfana como el fuego", en la dedicatoria de *dibaxu*); y a conceptos de la misma irradiación semántica: "me dan pasado, rodean mi presente, regalan mi porvenir" ("algo del tiempo que tiembla y nos da pasado", en el "Escolio" de *dibaxu*).

Por último, desde el punto de vista de las fechas declaradas de escritura de *com/posiciones* y *dibaxu* –según Almuth Grésillon, al hablar de su propia actividad los escritores son, a su modo, los primeros genetistas–, en el final del "exergo" aparece una referencia particularmente interesante que refuerza la idea de intertexto escamoteado: "traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir, hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante, lo de la torre de babel fue eso: no discordia esencial sino ciencia parcial de la palabra." (173-174).

En esa línea, para Gelman –lo mismo que para Derrida–, el original y sus traducciones definirían y redefinirían una "mismidad" que nunca existió ni va a existir como algo fijo, conocido o comprendido: "con cada lengua, cada grupo humano

abrió una boca para que el vuelo sea posible y compruebe a cada instante su lentitud, y cómo se desangra y lo que hay que trabajar" ("exergo", 173).

### Memoria y olvido: la traducción como pasaje

A pesar de lo dicho, toda traducción busca producir, en mayor o menor grado, el efecto del original; en la búsqueda de ese efecto, *dibaxu* se exhibe como ejemplo extremo de la delgada y compleja cornisa intersemiótica por la que transita la traducción entre un texto-fuente y un texto-meta, al poner en relación textos de un mismo polisistema literario y cultural en el *continuum* de la lengua, partido por el tiempo y los procesos de la historia en dos polisistemas diferentes –vecinos pero ajenos– que, como tales, habilitan actos de traducción.

Es así como *dibaxu*, en tanto acto de pasaje entre un castellano antiguo (vivo) y un castellano actual (vigente), se instala como proceso de escritura en la dialéctica entre continuidad y hiato, perduración y disolución, centro y margen, memoria y olvido. Traducir equivaldría entonces a transmitir la memoria de una genealogía ("Pregunta a tu padre y él te revelará y pregunta a tus Ancianos y ellos te dirán." *Deuteronomio*, 32,7).

Ante la amenaza de reducción a la nada marcada por el exilio, Gelman opta por transferir la tensión universalidad / particularidad del habla poética al plano de la lengua; retorna para ello a las "primeras identificaciones" (Hassoun 1996) que –"en tiempos de crisis, de vacilación de las referencias, o de irrupción de la barbarie y del afecto o de la pasión en la escena de la política"– remiten a la identidad atacada para poder "dar a ver y a escuchar sin discontinuidad, la apariencia de su particularismo" (92). Es en esa línea de pensamiento que el olvido –como realidad o como amenaza– se vuelve "fecundo": "Trabajados por el olvido es como significamos nuestra existencia. (...) si 'el inconsciente no es perder la memoria sino no recordar lo que se sabe', el olvido se constituye como un saber. Del mismo modo,

es esa porción de no-recuerdo que trabaja y fecunda nuestro discurso (...)." (64).

A partir de estas definiciones, Hassoun aborda un concepto que me parece de particular interés para la traducción sefaradí/castellano de los textos de *dibaxu*: "las lenguas del olvido", "aquellas lenguas, aquellas palabras que el niño escucha sin comprender y que ritman los pequeños y grandes acontecimientos de su primera infancia." (...) "No comprendemos de dónde nos viene esa palabra, ese vocablo, esa expresión en desuso: nos es tan extranjera como un dialecto olvidado, pulverizado por la lengua académica dominante" (65).

Siguiendo esa línea de indagación conceptual, diría que el acto de traducción de *dibaxu* sustenta una necesidad personal y un ofrecimiento colectivo: el rescate del sefaradí como "lengua olvidada", a la que Gelman instituye como tal en tanto punto de encuentro –propio y compartido– con emociones arcaicas, productoras del placer y el dolor del anclaje en momentos de deriva; aquella que le permite ratificar con obstinación su identidad por pertenencia a la nación cultural de la lengua castellana; aquella que otorga densidad a esa lengua y a su literatura, en cuyo devenir se identifica y enraíza, al reconocer su propio lenguaje en la continuidad.

Es en el marco de esas consideraciones vinculadas a una crítica de la literatura como acto, que se vuelve particularmente interesante poner en relación el proceso –tan peculiar– de producción de la escritura de los textos bilingües de *dibaxu* con las teorías críticas que consideran al conjunto *original - traductor - traducción - traducibilidad* un hecho artístico, estético, social, político y cultural específico y complejo.

### La enunciación del traductor

Kerbrat-Orecchione (1994) llama "hechos enunciativos" a las "huellas lingüísticas" de la presencia del locutor en su enunciado; es decir, a los lugares y a las modalidades de inscripción de la subjetividad en el lenguaje. Si bien la lingüística de la enunciación se ocupa del emisor/locutor (es decir, del hablante o del

escritor), todo acto de enunciación presupone un destinatario/ alocutario, unidos ambos (emisor y destinatario) por un “consenso pragmático” sobre la necesidad de “co-referir” de alguna manera al mundo. Aproximarse al discurso como objeto supone entonces postular un sujeto productor y una relación dialógica locutor-interlocutor (o autor-lector).

Todas estas consideraciones resultan especialmente significativas en lo que se refiere al lugar del traductor en la enunciación. Conviene adelantar aquí algunas distinciones, indispensables en el caso de *dibaxu*: la posición diferente que ocupan en la pragmática del discurso, el traductor como autor, el autor como traductor y el autor-traductor.

En el primer caso –el traductor como autor–, el buen traductor es aquel cuya marca mayor de subjetividad en el lenguaje es borrarla, creando la ilusión en el enunciado (el texto traducido) de su inexistencia como enunciador; es decir que el traductor está destinado a producir “hechos enunciativos” que, al enmascararlo como mediador, están destinados a colocar en un único primer plano a un texto inexistente para el lector en ese acto de lectura (el original) que solo adquiere existencia a través de la traducción (es decir, de su propia obra de lenguaje escamoteada).

A esta ausencia deliberada de “marcas” que descubran el trabajo de traducción es posible entroncarla con lo que Barthes (1967) llama “escritura blanca”, “neutra”, “grado cero”, “del silencio”: “Una comparación tomada de la lingüística quizá pueda dar cuenta de este hecho nuevo: sabemos que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término, término neutro, o término-cero (...). Guardando las distancias, la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; (...) <con esto> la escritura recupera la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad (...); es el modo de existir de un silencio” (66-68).

En la línea de los conceptos de Barthes, podría entonces decir que el traductor busca “suspender” el “valor-trabajo” de la escritura para restaurar su “valor de uso”: debe borrar las mar-

cas de la traición, esconder la condición de copia que reviste su obra, de reproducción en otro código, para conservar en el lector la ilusión del contacto con un original.

Maurice Blanchot, en un provocativo ensayo de 1971 (citado por Venuti 1995), considera a la traducción como una *deriva* de las obras literarias. Toda obra literaria es un texto “en tránsito” que no es digno de ser traducido si no contiene gestos hacia la otra lengua, o cobija dentro de sí elementos que lo potencian como diferente de sí mismo en tanto objeto de una lengua viviente.

Venuti se apoya en estos conceptos de Blanchot sobre la traducibilidad en tanto condición de la obra literaria, para avanzar en una reflexión teórica que reivindica al traductor como autor: dado que toda obra literaria proviene de una tradición cultural en un momento histórico determinado, ningún autor, ninguna escritura individual es autosuficiente. Cabe a otro autor –el traductor– encontrar las entrelíneas de la traducibilidad, respaldar el valor estético del texto ajeno, localizando y sustentando la diferencia que decide ese valor y justifica el proceso de transmisión cultural y lingüística y el producto traducción.

Estas consideraciones de Venuti se refieren a la condición del traductor como autor y a su producto traducción en los circuitos más habituales de la industria editorial. ¿Qué sucede en cambio con el autor como traductor? ¿Qué dislocamiento estético se produce en la relación original / traducción, emisor / receptor cuando el traductor de Blake es Borges; de Pessoa, Octavio Paz; del anónimo quechua, José María Arguedas, de De Cavalcanti, Gelman? Y, ¿qué nueva huella lingüística aparece, qué nueva relación dialógica locutor-interlocutor se produce cuando el autor es el traductor de su propia creación? ¿A qué otras complejidades apunta cuando el autor-traductor opta, además, por la edición bilingüe de sus textos?

Las consideraciones anteriores conducen a la lectura de la traducción como traducción; es decir, a reflexionar críticamente sobre sus condiciones de producción, sobre el lugar del traductor / autor y del autor / traductor en la enunciación, sobre los dialectos y discursos que circulan en la lengua meta y sobre la

situación cultural en que la traducción se lee. En esa línea, Venuti (cfr. 307-308 y 312) habla de una “lectura historizante” de la traducción como traducción, que establece una distinción –y también un puente como en el caso de *dibaxu* en que original y traducción, autor y traductor se confunden– entre lo pasado (otro, ajeno, extraño, extranjero) y lo presente (propio, conocido, cercano, local).

También para los deconstruccionistas el traductor crea el original. En la práctica, al despreciar el concepto de autor único, la fidelidad al original carece de importancia: se trata de hacer hablar al lenguaje profundo, escuchando lo no oído, que está y no está más allá, perdido en el espacio entre significante y significado. Es en esa línea que la “tesis de la traducibilidad” adquiere una importancia central (cfr. Gentzer 1993, 144 y sgtes.).

### La escritura bilingüe

El puente entre polos diversos (anterior/posterior, pasado/presente, extraño/conocido) que habilita esta lectura historizante de la traducción y la reflexión sobre la traducibilidad, adquiere notoriedad deliberada en las ediciones bilingües. Para Gideon Toury (1982), en cualquier acto de traducción, un hablante potencialmente bilingüe es promovido a la posición de bilingüismo real, al poner en contacto dos lenguas y sus correspondientes tradiciones textuales.

En esa línea, se podrá entonces decir que en una edición bilingüe, la puesta en escena simultánea de ambos textos genera un nuevo texto virtual único, irreplicable en tanto producto de cada lectura personal que orienta el vaivén entre ambas obras en función de la experiencia individual del lector y su peculiar horizonte lingüístico, ideológico y cultural. Dada su característica de obra construida como bilingüe por el propio autor, estas consideraciones resultan interesantes en el caso de *dibaxu*: permiten definir, en un primer nivel de lectura, los alcances de la puesta en relación bilingüe de los textos del poemario en sefaradí y español.

Con esta forma de edición, Gelman habilita al lector para transitar desde lo habitual hasta lo ambicioso: le permite acceder a la otra lengua de manera contrastiva en aquellos espacios de dificultad (lugares de contacto y de conflicto, semejanzas y diferencias) en el sistema léxico y, eventualmente, en la grafía; contactarse con la doble trayectoria de una lengua viva (actual y pasada) y, por lo tanto, con su densidad cultural; encontrarse con la voz arcaica como “espacio intersemiótico” en el que se produce un desplazamiento de las jerarquías diacrónicas y sincrónicas en el proceso de transformación poética (Jakobson 1959); comprobar la falacia de la traducción como actividad lingüística exclusivamente instrumental basada en una concepción mecanicista del lenguaje (emisor/ mensaje/ código/ receptor) que borra al sujeto de la enunciación (traductor); reconocer la mediación y los sesgos personales de la operatoria a través de la presencia insoslayable del autor-traductor; colocar de lleno, en fin, la cuestión de la traducción en la pragmática del discurso.

### Palabra castellana/ avla sefaradí

Para Gideon Toury (1980), la traducción no es un hecho de la cultura emisora sino de la receptora: es el sistema meta –no el sistema fuente– el que se modifica con la incorporación de ese nuevo texto traducido (cfr. 94). En el caso de *dibaxu* –producción bilingüe en dos momentos del *continuum* de la lengua– estos conceptos de Toury entran en una zona de rica ambigüedad. Por tratarse –además– del poeta traductor de su propia creación, *dibaxu* convoca otras cuestiones que han preocupado a pensadores, ensayistas y poetas como Benjamin (1923), Steiner (1975) y Paz (1990): las relaciones entre creación poética y traducción. En esa línea, Benjamin perfila un pensamiento de especial significación para la relación entre poeta y traductor, lengua propia y lengua ajena, centro y borde, voz y eco del idioma, inherente al proceso escritural de *dibaxu*.

Para Benjamin, al ser la traducción una “forma en sí mis-

ma”, la tarea del traductor debe ser vista como diferente de la del poeta: contrariamente a la obra literaria, la traducción no se sitúa “en el centro de la selva del lenguaje sino en el borde, mirando el límite boscoso. Llama hacia allá, sin entrar”, para encontrar el eco que “en su propia lengua” es capaz de producir “la reverberación de la obra en la lengua ajena. (...) La intención del poeta es espontánea, primaria, gráfica; la del traductor es derivativa, última, ideacional” (77).

En el marco de las consideraciones anteriores, retomaré algunas de las preguntas iniciales: ¿qué rastros persigue Gelman en *dibaxu* con esta arqueología de la palabra? ¿cuál es la *traducción*? ¿de qué *original*?

Por sus características actuales de lengua instrumental, acotada en su uso a los grupos de la diáspora, cortada por lo tanto de una vitalidad colectiva abierta y mayor, el sefaradí que maneja Gelman aparece como un corpus limitado –que conoció sobre todo a través de la frecuentación literaria (“soy de origen judío pero no sefaradí”, dice en el “Escolio”)–, notoriamente diferente de la lujosa complejidad del lenguaje del resto de sus libros.

La primera impresión que surge de la lectura del poemario es que el habla de ambos castellanos está deliberadamente acotada a un intercambio poético que tiende a expresar con la ternura ingenua y descarnada de los cancioneros,<sup>1</sup> la profundidad de las mismas pasiones que, con obstinación, atraviesan la obra de Gelman: la poesía, el lenguaje, la amada, la imposibilidad, la continuidad. *Debajo* siempre hay una historia que fluye, hay vida, transmisión, renovación; hay *avla* sefaradí y *palabra* castellana en la voz de un mismo poeta; hay una búsqueda personal intralingüística de una memoria identitaria colectiva que, como tal, subvierte las categorías tradicionales de original y de traducción.

En tanto proceso escritural bilingüe de dos momentos del idioma, Gelman trabaja la lengua que le es propia como un conjunto en el que el centro (presente) y el borde (pasado) se reconocen y se integran en un *continuum* armónico evidente:

“nila caza dil tiempu sta il pasadu/ dibaxu de tu piede/ qui baila/”; “en la casa del tiempo está el pasado/debajo de tu pie/ que baila/” (I).

“dibaxu dil cantu sta la boz/ dibaxu di la boz sta la folya qu'il árvuli dexara cayer di mi boca/”; debajo del canto está la voz/ “debajo de la voz está la hoja que el árbol dejó caer de mi boca/” (II).

“la muerte no savi nada di vos/ tu piede teni yerva dibaxu y una solombra ondi scrivi il mar dil vazío”; “la muerte nada sabe de vos/ “tu pie tiene hierbas debajo y una sombra donde escribe el mar del vacío” (IX).

“eris mi única avla/ no sé tu nombri”; “eres mi única palabra/ no sé tu nombre” (XIII).

“tu boz sta oscura di bezus qui a mí no dieras/ di bezus qui a mí no das/ la nochi es polvu dest'ixiliu/ tud bezus inculgan lunas qui yelan mi caminu/ y timblu dibaxu dil sol/”; “tu vos está oscura de besos que no me diste/ de besos que no me das/ la noche es polvo de este exilio/ tus besos cuelgan lunas que hielan mi camino/y tiemblo debajo del sol/” (XV).

“tudo lu qui terra yaman es tiempu/ es aspira di vos/”; “todo lo que llaman tierra es tiempo/ es espera de vos/” (XVIII).

“amarti es istu: un avla qui va a dizer/ un arvolieu sin folyas qui da sombra/”; “amarte es esto: una palabra que está por decir/ un arbolito sin hojas que da sombra/” (XXIV).

“¿cómu ti yamas/? soy un siegu sintadu nil atriu di mi diseu/ méndigu tiempu/ río di pena/ yoro d'aligría/ ¿qui avla ti dezirá/? ¿qui nombri ti nombrará?”; “¿cómo te llamas/? soy un ciego sentado en el atrio de mi deseo/ mendigo tiempo/ río de pena/ lloro de alegría/ ¿qué palabra te dirá/? ¿qué nombre te nombrará?/” (XXVIII).

“no stan muridus lus páxarus di nuestrus bezus/ stan muridus lus bezus/ lus páxarus volan nil verdi sulvidar/pondrí mi spantu londji/dibaxu dil pasadu/ qui arde/cayadu com'il sol/”; “no están muertos los pájaros de nuestros 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/” (XXIX).

## Consideraciones finales

Las líneas de este trabajo se centraron en las siguientes cuestiones principales:

a) Por qué Gelman elige escribir en sefaradí, una lengua de la diáspora que, dada su pertenencia a otro linaje de la comunidad judía, no le es familiar. Mi hipótesis es que Gelman –que a pesar de sus varios exilios en países de otras hablas siempre escribió en castellano– se concede la experiencia única del sefaradí no como lengua *otra*, sino como espacio privilegiado de la dimensión diacrónica de la propia.

b) La existencia de un intertexto declarado en el “Escolio” (*Citas y Comentarios*, de 1978/79) y de otro escamoteado (*composiciones*), contemporáneo de *dibaxu* en fecha de escritura, en referencias autorales, en práctica de traducción y en visión exiliar.

La tesis final de este trabajo es que la edición bilingüe de *dibaxu* con traducción del propio autor (casi siempre lineal, muy distante del resto de la complejidad estructural de la poesía de Gelman) adquiere categoría de *traducción palimpséstica* al constituir un ejercicio de rescate de la memoria y de afirmación de la raíz en tiempos de exilio y de exclusión, a través de la puesta en relación de una lengua cristalizada –el sefaradí de la diáspora– con su continuidad, el castellano actual, lengua viva, vigente, creativa, en constante dinamismo y transformación.

Como si el poeta dijera, afirmando una filiación: este soy yo, desde los tiempos; si hubiese vivido en el siglo XV, estos hubieran sido los ecos de mi voz.

Por último, no quiero dejar de consignar que Gelman redita *dibaxu* en 1998, en un libro integrado por otras dos obras –*Salarios del impío* (1984-1992) que da el título al volumen, e *Incompletamente* (1993-1995)–, cuyos epígrafes de riqueza indicial me parece interesante transcribir:

“La muerte rápida es castigo muy  
leve para los impíos. Morirás  
exilado, errante, lejos del suelo natal.  
Tal es el salario que el impío  
merece.

Eurípides”

(*Salarios del impío*, 11).

“Los vivos no pueden fazer el officio de los muertos  
Antiguo proverbio judeo-español”  
(*Incompletamente*, 113).

El poemario *dibaxu* –*avla* sefaradí y *palabra* castellana– aparece en segundo término en el orden de la publicación, enmarcado por los (para)textos de *Salarios* e *Incompletamente*.

Nota:

<sup>1</sup> Debo a María Inés Pailleiro la sugerencia de investigar si las imágenes y metáforas que utiliza Gelman son formas del Cancionero sefaradí tradicional.