

CARTA A MI MADRE DE JUAN GELMAN
JUAN GELMAN'S *LETTER TO MY MOTHER*

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Resumen: En este trabajo se estudia *Carta a mi madre* de Juan Gelman en el marco de la tradición musical del poema libro, con especial atención a dos procedimientos rítmico-estilísticos contrapuntísticos: el encabalgamiento y, sobre todo, el contraste y complemento rítmico entre la línea tipográfica y la división de las barras diagonales. A este respecto, si la línea tipográfica parece sugerir una lectura rítmicamente más libre, aunque siempre dentro del orden endecasilábico, las barras diagonales revelan claramente el general ritmo endecasilábico del poema.

Palabras clave: Juan Gelman, *Carta a mi madre*, verso libre, ritmo endecasilábico.

Abstract: In this study, an analysis is carried out of Juan Gelman's *Letter to My Mother*, within the musical tradition of the songbook, while paying specific attention to two stylistic-rhythmic contrapuntal procedures: enjambment, on the one hand, and, above all, the rhythmically-based contrast and complementarity between the typographic line as such and the divisions via diagonal bars. In this regard, if the line, typographically speaking, seems to give rise to a freer rhythmical pattern, although always within the

hendecasyllabic domain, the diagonal bars clearly reveal the composition's overall hendecasyllabic rhythm.

Keywords: Juan Gelman, *Letter to My Mother*, free verse, hendecasyllabic rhythm.

Juan Gelman publicó en 1989 *Carta a mi madre*, una amplia composición que pertenece al género epistolar, pero también a la modalidad de la elegía, pues comparte con ésta rasgos como la lamentación, el elogio o la consolación final. Pero lo que me interesa destacar en *Carta a mi madre* no es tanto la adscripción al género, sino otra característica que entronca con el poema largo moderno: la concepción de *poema-libro* o, si se quiere, de *poema-universo*. En la literatura contemporánea la idea mallarmiana del poemario como Libro ha sido determinante en la estructuración rítmica, retórica y semántica del poema largo. Por ese motivo, el texto de Gelman se sustenta no tanto en una progresión argumentativa y de carácter expositivo, propio de la epístola, sino en el desarrollo emotivo en el que la exposición se vuelve obsesiva y se basa en recursos retóricos y rítmicos.

El poema extenso, sea concebido como libro o como parte dentro de un libro, suele estar fundamentado en versos de arte mayor. Existen excepciones notables, claro está, como las *Coplas a la muerte de su padre*, de una calidad excepcional. Sin embargo, para el decurso del pensamiento, la meditación, la exposición, la confesión o la narración se han utilizado de forma magistral estrofas, con predominio del arte mayor, que permiten la variación de la rima, como los tercetos encadenados –*Divina Comedia, Epístola Moral a Fabio*–, la silva –*Soledades*–, las estancias en las canciones y églogas de Garcilaso, etc. También han sido empleados los versos blancos, generalmente el endecasílabo. Un texto a este respecto emblemático es *Águila o sol* de Octavio Paz, que es también un único libro. El ritmo endecasilábico domina *Espacio* de Juan Ramón Jiménez. En los *poemas-libro* de Pere Gimferrer, *Alma Venus* o *Rapsodia*, que la crítica califica de verso libre, los versos son mayoritariamente endecasílabos

con algún verso de ritmo endecasilábico intercalado.

Los *poemas-libro*, así como otros poemas largos, obedecen a menudo a un principio *musical* que tiene su base en la teoría de Mallarmé sobre el poema como variación y manifestación rítmica de la idea. Gelman en *Carta a mi madre* responde igualmente a esta misma visión. En este sentido, es ilustrativo el comentario que hace Delfina Muschietti sobre la edición original. En la cubierta se dibuja el título del poema, con las dos primeras palabras del mismo tamaño y tipografía, el posesivo MI en negrita algo más elevado y la palabra MADRE en cuerpo de letra mayor y también en negrita¹. Este aspecto tiene que ver igualmente con la consideración del poema-libro moderno como texto metaliterario o vinculado de alguna manera al proceso de escritura o a la reflexión sobre la lengua, algo que también está presente en el poema de Gelman, donde la madre está ligada a la lengua.

Por otra parte, el poema extenso en esta dimensión rítmica mallarmeana enlaza con otro concepto que me interesa subrayar por lo que afecta a la *Carta a mi madre*: la *continuidad rítmica*. Gelman ha declarado en varias ocasiones que su creación poética nace siempre unida a una obsesión: «cada obsesión busca su expresión»². El peculiar estilo gelmaniano tiene relación con la insatisfacción ante el lenguaje. Como ha declarado el autor argentino, «el lenguaje es siempre insuficiente para la poesía»³. El poeta ha de perseguir y buscar nuevas formulaciones. En la poética de Gelman y, en particular, en *Carta a mi madre* un elemento nuclear es precisamente el de la incertidumbre que conduce a la búsqueda. Su lenguaje y su poesía se caracterizan por lo antinómico y la antítesis, de ahí la tensión rítmica a la que luego me referiré. En una entrevista con Jorge Boccanera, el poeta argentino declara: «Creo que los contrarios nunca se resuelven en una síntesis: viven tensionados y viven uno del otro»⁴. Esta idea tiene que ver directamente con la práctica de su supuesto verso

¹ MUSCHIETTI, Delfina: «El quantum formal: la madre *se* interroga», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: Universidad, 2012, p. 164.

² PORTILLA, Enrique F.: «Las circunstancias del corazón». *La Jornada Semanal*, 4 de agosto de 1996. Consultado en www.literatura.org.

³ *Ibid.*

⁴ BOCCANERA, J.: «Conversaciones con el poeta Juan Gelman». *Inti*, 2003, 57-58, p. 192.

libre. La obsesión no solamente toma cuerpo en los símbolos y motivos, sino que se vehicula, pues, a través de la forma.

La crítica suele calificar la lengua y el estilo de Gelman como coloquiales y prosaicos, carnavalescos y dialógicos⁵. En este sentido, indica María Ángeles Pérez López que todos sus procedimientos apuntan a que la palabra pierde en su obra la «vinculación con los discursos dominantes» para dejar paso a «formas de ajenidad o de extrañeza»: neologismos, incorrecciones gramaticales, uso de las barras, eliminación de puntuación, eliminación de mayúsculas, etc. Sería una lengua ajena, «exiliada de sí, que abandona los cauces reconocibles de la expresión verbal» y crea un «idiolecto propio»⁶. Es un lenguaje exiliar o extrañante, distorsionado⁷. Se habla de antipoesía, antidiscurso, lenguaje de lo indecible, lengua de ruptura, contralenguaje, desbordada libertad lingüística, desafío lingüístico⁸.

⁵ Véase Hugo ACHUGAR: «La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada» (1985), en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*. Montevideo: Vintén Editor, 1995; Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994, pp. 35 y 53ss., «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*. Guadalajara, Jalisco (México): Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 33-53, «El reverso del mundo: Gelman y un decir que no cesa de «mundar»». *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, 2008, diciembre, p. 98; Miguel CORREA MUJICA: «Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana». *Espéculo*, 2001, 18, consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/gelman.html>; Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Lea Libros, 2006, p. 51; Modesta SUÁREZ: «Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman». *Revista del CESLA*, 2008, 11, pp. 69-78.

⁶ PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: «La noche del sentido: Valente-Gelman», en Eva Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002. La Coruña: Universidad, 2005, p. 571. Véase también LILIAN URIBE: *Juan Gelman: palabras como fuego*. Tesis Doctoral, State University of New York at Stony Brook, 1990, pp. 32-36.

⁷ PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: «La visión exiliar de Juan Gelman». *América Latina Hoy*, 2002, 30, p. 93.

⁸ Véase Mario BENEDETTI: *Los poetas comunicantes*. México: Marcha, 1981, p. 191; Miguel DALMARONI: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993, pp. 49 y 92, «El pasaje hacia el antidiscurso en la crítica poética de Juan Gelman», en *Al borde de mi fuego. Poética y poesía*. Alicante: Universidad de Alicante-Casa de las Américas, 1998, pp. 99-105, «Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado». *Orbis Tertius*, 2001, 4, 8, p. 14; Enrique FOFFANI: «La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman». *Orbis Tertius*, 2001, 4, 8, p. 5; Daniel FREIDEMBERG: «Modulaciones de la voz». *Diario*

Me referiré a este respecto brevemente a la interrogación, porque articula retóricamente *Carta a mi madre* y está en paralelo con la intensidad que se quiere transmitir rítmicamente. Si se analiza detenidamente el poema el lector comprobará que las interrogaciones se van incrementando a medida que el yo subjetivo avanza en el discurso.

Dentro de los recursos retóricos ya Cortázar⁹ destacó las interminables interrogaciones gelmanianas. La interrogación es un elemento recurrente de toda su poesía, que, según la crítica, usado en exceso, tiene el efecto de entorpecer la entonación y fracturar las expectativas ideológicas, desestabilizando el discurso, correspondiéndose con una técnica del martilleo y de contrapunto¹⁰. Montanaro vincula la interrogación a la tensión y la duda¹¹. Para Mario Benedetti también es una manera de crear *tensión* y «una atmósfera de diálogo». Son preguntas que «son *preguntas*» y que «quieren ser *respuestas*»¹². Según Montanaro, las preguntas sostienen rítmicamente el texto, «entre el verso y la prosa»¹³. Sin duda, las interrogaciones cohesionan el poema y contribuyen a la unidad semántica del mismo, a su continuidad

de poesía, 1990, 14, p. 35; Geneviève FABRY: *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2008, pp. 138-139; Pablo MONTANARO y TURE (Rubén Salvador): *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*. Buenos Aires: Corregidor, 1998, pp. 109-110; Miguel GOMES: «Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente: neorromanticismo y neoexpresionismo». 1997, LXIII, 181, 1997, p. 659; Yoel MESA FALCÓN: «Gelman y el exilio de la poesía» (1989), en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., pp. 83-107; María del Carmen SILLATO: «Los monólogos epistolares de Juan Gelman». en María Ángeles Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones, 2005, pp. 99-110; Ana PORRÚA: «Juan Gelman: el monstruo está vivo». *Orbis Tertius*, 1997, 2, 5, p. 9; Jorge BOCCANERA: «Juan Gelman: poesía sin interrupciones», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., pp. 116-117.

⁹ Julio CORTÁZAR: «Contra las telarañas de la costumbre». prólogo a Juan Gelman, *De palabra*. Madrid: Visor, 1994, p. 8. Véase María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Introducción» a Juan Gelman, *Oficio ardiente*. Salamanca: Universidad, 2005, p. 42.

¹⁰ Miguel DALMARONI: «Juan Gelman: del poeta-legislador...», cit., p. 10; Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., pp. 163 ss., «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», cit., p. 45, y «El reverso del mundo: Gelman y un decir que no cesa de «mundar»», cit., p. 98.

¹¹ Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., pp. 68-69.

¹² Mario BENEDETTI: «Gelman hace delirar a las palabras», en *La realidad y la palabra*. Barcelona: Destino, 1990, p. 296.

¹³ Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., p. 69.

y fuerza emotiva creciente. No obstante, como ya he anticipado, la tensión del poema se fundamenta paralelamente en procedimientos métricos reiterativos.

Para Gelman, «la poesía actualiza lo desconocido por el choque con los límites de la lengua»¹⁴. No es extraño, pues, que su ritmo esté construido sobre el contraste en los márgenes de lo posible y lo imposible. El ritmo en él se concibe entonces como indagación y movimiento. En esta búsqueda, y como complemento a las estrategias de estilo, existen dos recursos nucleares de su poesía: el encabalgamiento y las barras.

El encabalgamiento es utilizado en *Carta a mi madre* en un 73% de los versos. Como la interrogación, es fundamento también del contraste dialógico del yo con lo expresado, lo otro y el otro, y del juego entre presencia y ausencia del poema. Forma parte también de su peculiar poética creativa, porque permite destacar las palabras por sí mismas y darles mayor protagonismo, al tiempo que se subvierte el ritmo versal. El autor, así, no deja que el lector se acomode a una cadencia cerrada. En este sentido, abundan los encabalgamientos que dejan a final de verso el artículo o la preposición, lo que contribuye, sin duda, a la idea gelmaniana de intemperie continua del yo y de búsqueda. Una cadencia cerrada y marcada por el verso esticomítico expresaría menos contundentemente esta desazón poética del autor.

Por otro lado, hay que tener en cuenta cómo afecta el encabalgamiento al ritmo de los versos. De acuerdo con la disposición gráfica de los versos (o líneas), se llega a las siguientes conclusiones, después de la medición y análisis del poema completo:

Hay una importante presencia rítmica de versos de tipo endecasilábico, especialmente de los versos heptasílabos y alejandrinos seguidos de versos eneasílabos, pentasílabos y endecasílabos. A ellos se suman versos hexasílabos, decasílabos y octosílabos, además de otros de menor frecuencia, como algunos breves, trisílabos o tetrasílabos. Sobre el total de versos

¹⁴ Domingo-Luis HERNÁNDEZ: «Retrato de Juan Gelman». *La Página*, 2006, XVIII, 1, 63, p. 74. En esta misma entrevista, comenta Gelman: «En realidad no hay centro; no hay centro. (...) y todo es intemperie porque eso es (¿cómo decirle?) trabajar en la búsqueda de la expresión sabiendo que siempre va a haber una distancia entre o que se quiere expresar y lo que se puede expresar.» (*Ibid.*, p. 72.)

(324 líneas gráficas), 190, es decir, un 58% del total, son versos puramente endecasilábicos o de combinaciones endecasilábicas puras. El resto (41%) corresponde tanto a combinaciones que rompen parcialmente la base impar endecasilábica, como a combinaciones que, en menor proporción, suponen un completo desvío de tal modelo impar. Así, 110 (34%) son versos de combinaciones endecasilábicas y no endecasilábicas, estas últimas más escasas. Solamente un 7% corresponde a segmentos de ruptura completa respecto al ritmo dominante endecasilábico.

Tras el análisis realizado de las líneas tipográficas se observa, pues, que predomina con muchas quebras el ritmo endecasilábico. Es clara la presencia del verso heptasilabo combinado o no con otros mayores (37%), fundamentalmente con heptasilabo (formando alejandrino) y con eneasilabo (19%) o pentasilabo (11%). Existe una moderada presencia del endecasilabo, que no llega al 8%. Muy escasos son los versos con un claro carácter rítmico par de base octosilábica. Lo predominante es el ritmo endecasilábico puro, seguido muy de cerca por la mezcla de ritmo endecasilábico y no endecasilábico. Podría entonces hablarse de cierto versolibrismo en *Carta a mi madre*, con una tensión y una desestabilización sobre el ritmo impar que la línea gráfica indudablemente imprime a la lectura. No extrañará esta mezcla de ritmos en un poeta que se ha considerado como experimental, versolibrista y que, cuando sigue un modelo métrico —el soneto, por ejemplo— lo altera sistemáticamente, de acuerdo con su poética y su peculiar estilo. Pero hay que abordar un segundo elemento: el uso de las barras.

Me detendré muy brevemente en lo que la crítica ha dicho sobre ellas. Su empleo, en general, se asocia con la lengua extrañada y exiliar de Gelman. Aparte de la ocasional función semántica, delimitadora de ciertas expresiones o imágenes, la mayor parte de la crítica explica las barras como un recurso disonante, de alteración y ruptura o fractura rítmica, en la línea de la peculiar gramática gelmaniana. A veces, se ha insistido en un uso rítmico-emotivo¹⁵; habitualmente se asocia la barra diagonal a

¹⁵ Véase Philippe FRIOLET: *La poétique de Juan Gelman: une écriture à trois visages (figures, formes poétiques et rythmes prosodiques)*. Tesis dirigida por Claude Fell. Sorbonne Nouvelle III, 2004, *passim*.

la respiración jadeante, de angustia, siempre de quiebra rítmica. A este respecto, Miguel Dalmaroni habla de «disonancia rítmica»¹⁶. Otros llaman a Gelman poeta «excéntrico», cuyo ritmo versal «escapa a los usos más socorridos del español» y aporta una nueva prosodia al crear una lengua imperfecta¹⁷. Boccanera señala que Gelman posee un «sistema propio de cesuras» que fomenta la ambigüedad. Y añade: «La vírgula torna telegráfico al texto, interrumpe, corta, produciendo el efecto de las luces intermitentes sobre un cuerpo en movimiento. La barra inclinada es un tajo en la respiración del poeta, «cortes y quebradas» de una danza tanguera. Según Ángel Rama hay un efecto de *luxación sonora*»¹⁸. Esta misma idea reaparece en otro artículo donde el mismo crítico se refiere a la cólera de las palabras¹⁹. Otros entienden la barra como un «corte heterodoxo del verso»²⁰. En esta línea, Modesta Suárez apunta que las barras «cortan el ritmo» y «complican la lectura hasta hacer jadear al lector, quitarle el aliento, obligarle a repensar el verso que es un obligarle a repensar el sentido»²¹. Sin duda, es cierto que las barras favorecen la desautomatización y el extrañamiento y llevan a replantearse la presentación lineal tipográfica.

¹⁶ Miguel DALMARONI: *Juan Gelman contra las fabulaciones*, cit., p. 85.

¹⁷ Martín ALMÁDEZ: «Juan Gelman o el misterio de la memoria», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 116.

¹⁸ Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., p. 166, «Cinco momentos de la poesía de Juan Gelman», cit., pp. 46. Cfr: Ángel RAMA: «La poesía en el tiempo de los asesinos», *Sábado*, suplemento del *unomásuno*, México, 4-10-1980.

¹⁹ Jorge BOCCANERA: *Confiar en el misterio*, cit., p. 47, y «Juan Gelman, poeta en el destierro», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., p. 64.

²⁰ Raúl ACEVES: «Juan Gelman: Poética de la transgresión», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 62. También Néstor Ponce hace mención, junto a otros procedimientos, de las barras como signo pausal de unión y desunión de segmentos en relación con la ambigüedad. Vide Néstor PONCE: «La «Nota XXII» de Juan Gelman y un soneto de Quevedo», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, cit., p. 155; Pablo MONTANARO: *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, cit., pp. 62, 65 y 67; Víctor RODRÍGUEZ NÚÑEZ: «Relaciones y Hechos de Juan Gelman: “Disparos de la belleza incesante”», *Revista Iberoamerica*, 2001, LXVII, 194-195, p. 153; Alberto JULIÁN PÉREZ: «Gelman y la contracultura americana de los sesenta», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*, cit., p. 103; María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Notas a unas notas (Paradoja y poesía en Juan Gelman)», en María Ángeles Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, cit., p. 58.

²¹ Modesta SUÁREZ: «Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman», cit., p. 77.

En opinión de Miguel Gomes, las barras implican la alteración del ritmo métrico, porque su acción «prosifica, aliena externamente el verso»²². Según María Ángeles Pérez López, la barra, a modo de cesura, supone un modo de fracturar el verso en cláusulas rítmicas desiguales, violentando la lengua. La barra en la *Carta a mi madre* funcionaría como un «modo de cesura que obliga a modificar el ritmo de la respiración versal», lo que conduce a la exasperación, en consonancia con la sucesión de interrogantes presentes en el texto²³.

Según el análisis que he llevado a cabo, en el caso de *Carta a mi madre* al menos, la barra no funciona de esta manera. Sí estoy plenamente de acuerdo, sin embargo, con algunas de las opiniones expuestas: las referidas al concepto de tensión, de ambigüedad, de contrapunto. En cuanto a la interpretación rítmica, hay dos críticos que consideran el empleo de la barra como una manera de hacer una doble versificación en el texto. En este sentido se ha pronunciado Jorge Souza: «Encontramos también una doble versificación. La primera está marcada, como es tradicional, por la división espacial de las unidades versales; desde esta perspectiva, un verso es un renglón.» Y a continuación añade que «a esta versificación, se sobrepone una segunda, marcada mediante la inserción de diagonales», cortes que sirven a una lectura «más prosódica, más oral, con encabalgamientos constantes, que crea un segundo ritmo fonológico», que en ocasiones coincide con la primera versificación y otras lo contrapuntea²⁴. Para Souza las diagonales, que siguen suponiendo rupturas de carácter oral, acercarán el poema a la voz pueblo²⁵.

También Saúl Yurkievich percibe en la barra la función de crear un sistema de doble versificación. Destaca que es en los versos prosaicos, extensos y sometidos al encabalgamiento cuando «la modulación rítmica corre entonces a cargo de las barras que escanden el verso dividiéndolo internamente en he-

²² Miguel GOMES: «Juan Gelman en la historia de la poesía...», *cit.*, p. 659.

²³ María Ángeles PÉREZ LÓPEZ: «Epístolas, exilios y uniciones en Juan Gelman», en Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman: poética y gramática contra el olvido*, *cit.*, p. 56.

²⁴ Jorge SOUZA: «Juan Gelman: «Otras escrituras»», en José Brú (comp.), *Acercamientos a Juan Gelman*, *cit.*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

mistiquios visibles. A la laxa regulación de los versos con sus débiles cortes se contraponen la de las barras. Ellas hacen coexistir polifónicamente dos sistemas que acompañan en contrapunto el flujo fonético»²⁶.

Efectivamente la barra no rompe el ritmo, sino que lo refuerza frente al desequilibrio rítmico que la tipografía a veces puede causar. Así, la barra crea, dentro del ritmo que sugieren las pausas tipográficas –ritmo tensionado a menudo por el encabalgamiento–, un segundo ritmo interno, aunque ocasionalmente éste pueda coincidir con el de la línea tipográfica. Significativamente, la barra no suele apoyar rítmicamente los intensos encabalgamientos de Gelman, es decir, aquellos en los que un pronombre átono, un artículo o una preposición queda en suspenso para que su sentido sea completado en la línea siguiente. Porque las barras actúan de otra manera. Yo no diría, pues, que rompen el ritmo, sino que ordenan métricamente el texto. Al contrario, es la línea tipográfica la que subvierte visualmente el ritmo métrico que las barras imponen. Evidentemente, esta doble presentación –barra y línea– obligaría a una lectura paralela del texto: de un ritmo más libre, encabalgado y tenso, que favorecen la línea y los encabalgamientos, y de un ritmo más cadencioso que la barra marca. Este último es el ritmo que se impone de forma natural en la lectura. Es también el que Gelman sigue en la lectura pública de sus textos.

Frente al análisis basado en la línea versal tipográfica, el análisis fundamentado en la división por barras revela un cambio considerable en los resultados obtenidos. En esta segunda lectura se observan otras proporciones que demuestran la continuidad rítmica del poema basada en pautas endecasilábicas, las cuales, como se señaló más arriba, son frecuentes en los poemas largos.

Nada menos que un 90% de los segmentos entre barras son versos o combinaciones de segmentos versales estrictamente endecasilábicos. El resto (9%) corresponde a combinaciones que alteran esta regularidad: un 6% se forma sobre la unión de hemistiquios o segmentos endecasilábicos y no endecasilábicos y solamente un 3% obedece a un ritmo claramente no

²⁶ Saúl YURKIEVICH: «La violencia estremecedora de lo real», en Lilián Uribe (comp.), *Como Temblor del Aire*, cit., pp. 129-130.

endecasilábico.

Llama la atención también que los versos endecasílabos marcados por la barra aumentan hasta casi un 18%, lo que es indicativo de la conciencia rítmica del autor. Se mantiene el predominio de alejandrinos y heptasílabos (44%), eneasílabos (20%) y pentasílabos (9%). No siempre he incluido aquí aquellos segmentos de cuatro y de dos sílabas que son asimilables al ritmo endecasilábico en el verso rítmicamente polivalente. De haberlo hecho, la cifra aumentaría a favor de la proporción endecasilábica.

Las barras en *Carta a mi madre* funcionan, pues, muy claramente como atenuadores del ritmo libre que la línea sugiere. No se puede hablar, por lo tanto, de una ruptura o de una quiebra. Al contrario, la lectura que impone la línea y el encabalgamiento se remansa en las pausas rítmicas de las barras, en un contrapunto musical que obedece a esa idea de lenguaje en tensión continua que la crítica ya ha advertido. Las barras no suponen ruptura, sino ordenación, confirmación de la tendencia rítmica ya dominante en la propia disposición tipográfica. En *Carta a mi madre* se ofrece efectivamente un doble sistema de lectura: la de la segmentación tipográfica, tendente al ritmo endecasilábico con rupturas, y la pausada por las barras, que es casi totalmente rítmica en sentido tradicional. Se puede hablar entonces de dos posibilidades de lectura, pero de una única versificación fundamentada en los ritmos impares. Entiendo que el poema largo, concebido en este caso como libro y como *continuum* rítmico unitario, tenía que utilizar como base el esquema endecasilábico tradicional de la métrica española.

¿Por qué entonces la dualidad? Sin duda, la pretensión de Gelman obedece a su poética de lo excéntrico, que afecta a la temática, a la retórica y, cómo no, al ritmo. El poeta juega con el efecto musical contrapuntístico que proyecta un verso sobre el siguiente y que contribuye decisivamente a la lectura del poema de una sola vez, con el efecto semántico y retórico de la reiteración, de índole circular, y con el apoyo métrico de variación y reiteración envolventes, que cohesionan formalmente la obsesión y el dolor ante la pérdida. La función de *continuum* rítmico es ejercida por el verso dúctil impar en combinación y contrapunto

constante, ajustándose, así, perfectamente a la noción mallarmiana del poema como variaciones musicales y rítmicas de la idea. Pero veamos algunos ejemplos puntuales.

El contraste rítmico se crea, entre otros factores, por el solapamiento de metros, que ya mencioné en mis estudios sobre el verso libre a propósito de los ritmos endecasilábicos combinados en versos compuestos y versículos²⁷. En el caso de Gelman es claro el empleo de un verso que puede denominarse *verso de ritmo polivalente*. De este modo se comprueba, por ejemplo, en la agrupación pseudoestrófica número 21:

y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces
que me amó? / la voz que canta al fondo de la
calle / ¿no es su voz? / ¿temblor de vientre juntos
todavía? / ¿qué es este duro amor / tan suave y
tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera / llama
escrita en el fuego con tu huesito último...

En el siguiente análisis se ofrece la medida de la línea tipográfica versal a la izquierda y la medida de las barras a la derecha. Cuando la medida de la barra no coincide con la medida de la línea, se indica su continuidad en el verso siguiente con una flecha. En el caso del verso quinto del siguiente ejemplo, es evidente, por otra parte, el valor expresivo de la barra en la reiteración de *fuego*:

7+7	y esta tarde / ¿no está llena de usted? / ¿de veces	4/+7/+7/→
6+7	que me amó? / la voz que canta al fondo de la	11→
6+7	calle / ¿no es su voz? / ¿temblor de vientre juntos	5/+11→
7+8	todavía? / ¿qué es este duro amor / tan suave y	7/+5→
7+8	tuyo / lluvia a tu fuego / fuego a tu madera / llama	11 (5/+6)/+14→
6+7	escrita en el fuego con tu huesito último...	

Es algo propio del versículo y del verso largo la polivalencia o ductilidad rítmica, muy en consonancia con la visión musical gelmaniana. Obsérvese cómo los versos adquieren cierta ambigüedad rítmica y/o semántica en otra lectura complementaria y

²⁷ Véase M.^a Victoria UTRERA TORREMOCHA: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001, y *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.

no excluyente de la anterior. Veamos tan solo algunos ejemplos: «no es su voz temblor de vientres juntos» (11), «no es su voz temblor de vientres juntos todavía» (14), «y esta tarde, no está llena de usted» (11), «y esta tarde, no está llena de usted de veces» (14), «llovía a tu fuego fuego a tu madera llama» (14).

El final de este grupo de versos se enmarca en idéntica polivalencia rítmica, pero, como suele suceder en los finales de todas las pseudoestrofas del poema, el ritmo se ordena en las medidas impares, sea cual sea la lectura que se haga (desde la tipografía o desde la disposición en barras):

14	¿cuando junto a mi cuna llorabas tantas cosas / y	14/+4→
7+9	mi fiebre / y la fiebre de tu salvaje juventud? /	14

Otras lecturas rítmicas son posibles, como se comprobó anteriormente. Así, si «¿cuando junto a mi cuna llorabas tantas cosas» puede considerarse como un alejandrino, el resto se puede leer como la suma de un heptasílabo («y mi fiebre y la fiebre») y un eneasílabo («de tu salvaje juventud?»).

En el grupo de versos número 23 volvemos a encontrar el ritmo endecasílabico en las líneas últimas:

7+9	¿tan duro tu olvidar? / poderosa, ¿soy el que vos	7/+11→
9+5	morís? / ¿ceñido de tu nombre? / ¿por qué te abrí	7/+9→
5+9 (7+7)	y te cerrarás? / ¿por qué brilla tu rostro en doble	11→
6	sangre / todavía?	4

El final de verso es un final quebrado muy frecuente también en los otros finales pseudoestróficos del poema, algo que recuerda al pie cojeante de la tradición elegíaca:

5+11	veces el mundo endureció tu leche / ¿cuántas	14→
9+5	abrazo / la que me rechaza / la que me	11 (5/+6)→
5+9	explicaciones? / ¿ya solísima / y tarde / y tan	9→
3	temprano? /	11 (4/+3/+5) →

La versificación predominante impar se destaca en los lugares estratégicos: los versos finales de grupos pseudoestróficos y, concretamente, el final de la *Carta a mi madre*, en que el encabalgamiento es menos frecuente para favorecer el cierre rítmico.

Ahora las barras indican no solo la armonía versal sino que son creadoras de sentido al potenciar la densidad semántica. En el cierre, también en la lectura tipográfica, se aprecian menos las disonancias y las líneas vienen a coincidir, así, en general, con las medidas armónicas de las barras. Hay barras que tienen un claro efecto retórico expresivo. El asterisco indica el endecasílabo irregular:

7	¿a quién das tregua /vos? /	7 (5/+2)
11	están ya blancos todos tus vestidos/	11
14	las sábanas me aplastan y no puedo dormir/te	14
9+7	odiás en mí completamente / se crecieron la mirra	9/+18 (11/+7)→
4+9	y el incienso que sembraste en mi vez / dejá que	7→
4+9	te perfumen / acompañen tu gracia / mi alma	7+11→
9	calce tu transcurrir a nada /	
7+11	todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí	32 (7+11+→
14	para que mire el doble rostro de tu amor/	14)
11*+5	mecer tu cuna / lavar tus pañales / para que no me	5/+6/+11→
6	dejes nunca más /	
5+7	sin avisar / sin pedirme permiso /	5/+7
5+7	aullabas cuando te separé de mí /	5+7
7	ya no nos perdonemos /	7

No existe en Juan Gelman ruptura del ritmo, sino una renovada continuación de la métrica tradicional del poema largo.