

BARRAS OBLICUAS EN LA POESÍA DE JUAN GELMAN Y MARIO BENEDETTI: HERRAMIENTAS PARA COMBATIR LA VIOLENCIA / PRESERVAR LA MEMORIA

Benoît Santini

Université du Littoral Côte d'Opale

Citando a Chitarroni, Martín Arias destaca que “una de las marcas más conspicuas del ‘estilo lamborghiniano’ es ‘un dominio caprichoso y certero de la puntuación’, un ejercicio a un tiempo magistral y perturbado del movimiento prosódico de la frase” (175). La puntuación en la poesía del argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985) tendría como función principal la de ritmar las frases. Partiendo de esta reflexión sobre la importancia de la puntuación en la escritura de poemas, proponemos analizar las barras oblicuas en la poesía de dos poetas fundamentales del Cono Sur, Juan Gelman (1930-2014) y Mario Benedetti (1920-2009).¹ En efecto, sugerimos que este procedimiento tipográfico que irrumpe con frecuencia en sus poemas cumple una función expresiva singular al producir un efecto visual y rítmico de gran intensidad.

Aunque el uso de las barras oblicuas por Gelman y Benedetti ha sido abordado desde diferentes perspectivas en varios artículos académicos, todavía no se ha estudiado de manera comparativista, estableciendo paralelismos entre la poesía del argentino y la del uruguayo. Al referirse a la obra de Gelman, y a modo de breve

aproximación teórica, Susana Romano Sued alude a “la barra oblicua (recurso prosódico y gráfico constante en el poetizar gelmaniano)” como recurso tipográfico presente en diversos poemarios del autor que cumple una función polifacética (88). También en relación a la obra del argentino, la académica Modesta Suárez señala “un sistema más tenso aún si pensamos en los cortes que señalan las barras y que a la vez enlazan y separan, cortan el ritmo, complican la lectura hasta hacer jadear al lector, quitarle el aliento, obligarle a repensar el verso que es un obligarle a repensar el sentido” (77). Coincidimos con esta lectura que considera las barras no sólo en su dimensión gráfica, sino en el papel que juegan al contribuir a la eficacia del ritmo en la poesía del argentino y a la transmisión de un mensaje. Por su parte, José Manuel Begines Hormigo defiende, en relación al poemario de Benedetti titulado *El amor, las mujeres y la vida* (1996) que “desde los primeros poemas hasta los últimos, Benedetti experimenta una evolución que lo lleva [...] a abandonar los signos de puntuación tradicionales, y a utilizar la barra con diferentes valores” (17).² Así, la riqueza significativa de la barra oblicua en la poesía de Gelman y Benedetti obliga al lector a un desciframiento activo y enriquece considerablemente el discurso poético a partir de un signo aparentemente anodino. Estos estudios críticos nos muestran que ambos poetas optan por la barra oblicua, no sólo para renovar la escritura poética y suscitar una nueva manera de leer poemas, sino también para romper con una puntuación “tradicional” y situarse entre renovación y tradición estética.

La elección de estos dos poetas no es fortuita: son de la misma generación (siendo Benedetti un poco mayor) y los dos comparten la experiencia de la represión en contextos dictatoriales. En efecto, después del golpe de Estado que ocurre el 27 de junio de 1973 en Uruguay, Benedetti sale del país y pasa a vivir en Argentina, Perú, Cuba y España. Paralelamente, entre 1975 y 1988 Gelman ejerce de periodista en ciudades extranjereras como Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México, donde sufre la tragedia en carne propia al ver cómo su hijo y su nuera pasan a formar parte de la lista de desaparecidos por la Junta argentina. El mismo Gelman será condenado a muerte por la dictadura durante su exilio. Como vemos, estas experiencias se

enmarcan en el contexto de las dictaduras del Cono Sur – Argentina (1976-1983); Chile (1973-1990); Uruguay (1973-1985)– que se oponen a los movimientos populistas o socialistas vinculados normalmente a las clases medias urbanas (Riado 253). En el marco conjunto de la llamada “Operación Cóndor”, las Juntas emprenden una represión contra el “enemigo interior” (el militante de izquierda), torturando en centros de detención, meros campos de concentración, y haciendo desaparecer a un sinnúmero de opositores.

En este trabajo comparativo, proponemos examinar las barras oblicuas en la poesía gelmaniana y benedettiana realzando los criterios compartidos por los dos poetas sin por ello ignorar la especificidad creadora de cada uno de ellos. Dada la vasta obra de ambos, tuvimos que seleccionar –esperando no le parezca aleatorio al lector– textos de algunos poemarios publicados entre 1974 y 1991. Estos libros ocupan un lugar relevante en la obra de ambos, dado que se escriben y relacionan frecuentemente con el contexto político-histórico de las dictaduras del Cono Sur que acabamos de mencionar.

El uso persistente de las barras en los poemas sugiere una lectura que invita a un recorrido visual de rupturas, pausas y quiebres. Según escribe Valéry Larbaud,

“il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante comme il y a une langue littéraire à côté du langage écrit courant. La ponctuation d’un écrivain doué d’une forte personnalité sera personnelle et s’écartera plus ou moins des règles fixées par l’usage courant et les grammaires” (194).³

A partir de esta cita, nos podemos preguntar qué efecto produce el uso agramatical de estas barras oblicuas y en qué medida éstas contribuyen a la transmisión del mensaje estético-ético de ambos poetas, cuyas trayectorias vitales y literarias están fuertemente marcadas por la experiencia de la dictadura y el exilio? Contestaremos estas interrogaciones dividiendo nuestro texto en tres partes: la fractura del verso y la fractura vivencial; el rol expresivo de las enumeraciones separadas

por las barras; reflexiones sobre las ideas de separación y reunión relacionadas con el uso de este signo tipográfico.

FRACTURA DEL VERSO / FRACTURA VIVENCIAL

El poeta y teórico francés Henri Meschonnic y el académico Gérard Dessons aluden a “des effets rythmiques-visuels. De cassure” al referirse a “La fin de Satan” de Víctor Hugo (196).⁴ Este tipo de efectos rítmicos y visuales que dan una impresión de fractura por el uso de las barras también se encuentra presente en la poesía de Benedetti y Gelman. En las dos primeras estrofas de “Comarca extraña” de Benedetti, incluido en *Geografías 1982-1984* (1984), leemos:

País lejos de mí / que está a mi lado
 país no mío que ahora es mi contorno
 que simula ignorarme y me vigila
 y nada solicita pero exige
 que a veces desconfía de mis pocas confianzas
 que alimenta rumores clandestinos
 e interroga con cándidas pupilas
 que cuando es noche esconde la menguante
 y cuando hay sol me expulsa de mi sombra

viejo país en préstamo / insomne / olvidadizo
 tu paz no me concierne ni tu guerra
 estás en las afueras de mí / en mis arrabales
 y cual mis arrabales me rodeas
 país aquí a mi lado / tan distante
 como un incomprendido que no entiende (17).

La idea de fractura prevalece en estos versos a través de la abundancia de la isotopía de la ausencia y de la lejanía (“lejos de mí”, “tan distante”), el uso de negaciones (“no mío”, “nada solicita”) y la aparición de barras que introducen una brecha tipográfica en el discurso. El hablante parece escindido, encontrándose a la vez en su país y alejado de éste. Dos de las tres evocaciones construidas en torno a oximorones

como “País lejos de mí / que está a mi lado”, “país no mío que ahora es mi contorno”, “país aquí a mi lado / tan distante”, vienen marcadas por la aparición de barras que, como muros, separan el aquí del allá, el lugar de acogida del lugar de origen de una voz lírica marcada por el exilio. Aunque el Yo está geográficamente lejos de su tierra, sigue sintiéndose próximo a ella. Mediante el uso abundante de adjetivos posesivos (“mi lado”, “mi contorno”, e incluso “mis arrabales”) el uruguayo se reapropia de un país del que fue desposeído. El empleo de las barras no es nada azaroso en estos versos: a veces, éstas constituyen la cesura del verso, dividiendo el verso en dos hemistiquios más o menos regulares y, otras veces, quiebran el verso en tres partes. De esta manera, el verso se convierte en un espejo invertido que, a través de cierta regularidad, viene caracterizado por efectos rítmicos y sonoros (aliteraciones en [m], juegos acústicos como: “de mí / en mis”) e introduce en ciertos momentos una impresión de fractura, semejante a la fractura vivida en el exilio. Los ejemplos siguientes ilustran este aspecto: “País lejos de mí / que está a mi lado” – seis sílabas con sinalefa + seis sílabas–; “viejo país en préstamo / insomne / olvidadizo” – siete sílabas sin sinalefa + tres + cuatro sílabas–; igualmente: “estás en las afueras de mí / en mis arrabales” (diez + seis sílabas). Sobre la experiencia del exilio que se produjo entre 1974 y 1985, el mismo Benedetti llegó a decir en una entrevista: “Fue una ruptura muy importante” (Fiol, Puertas 72). La condición de exiliado nutre su producción poética, como se comprueba en este texto anclado en las contingencias históricas de la dictadura cívico-militar uruguayo; ésta, como lo escribe Enrique Coraza de los Santos,

representó un quiebre en la historia institucional del siglo XX en Uruguay y en su tradición democrática. [...] De todas formas, la historia de la represión, la violencia social y política de los Derechos Humanos en Uruguay no comienza en 1973 sino unos cuantos años antes, bajo un sistema democrático que, en realidad, gobierna bajo el signo del autoritarismo, la represión y el encubrimiento (33).

Ese quiebre y la represión que genera un sentimiento de lejanía del país de origen encuentran su eco gráfico en los versos citados anteriormente.

De forma parecida, vemos cómo esa fractura también se manifiesta en los versos de Juan Gelman, autor cuya producción poética también estuvo profundamente marcada por la dictadura argentina –y por el alejamiento debido al exilio lo que Claude Le Bigot denomina “expérience douloureuse de l’exil” (229).⁵ Veamos el poema “Ahora”, incluido en *Hacia el sur* (1982):

ahora miguel ángel cruza la noche del país
va en un caballito de fuego /
se le caen palabras que tiemblan como el sur
tira balazos de esperanza

¿es verdad que te hicieron pedazos en la tortura militar?
¿te caíste a pedacitos? / ¿y qué
crece de cada pedacito tuyo? / ¿acaso otro ángel / miguel?
¿los demás? / ¿un vagabundo? / ¿una triste? / [...]
andás por plazas y por calles con la memoria en la mano
llega la luz del alba torpemente
aquí ninguno da perdón /
te deshacés / miguel / juntando cielo (5)

La acumulación de barras cumple un rol expresivo dado que con estas múltiples fracturas tipográficas se realza el desmoronamiento del mártir miguel, cuyo nombre escrito en minúsculas corresponde al poeta y artista plástico Miguel Ángel Bustos, asesinado por la dictadura argentina en 1976.⁶ El poeta interpela así a una figura real, nombrándola directamente, con el objetivo de hacer que la denuncia se vuelva más concreta. En este fragmento, las barras que cierran algunos versos ponen de relieve las palabras finales –“fuego”, “miguel”, “perdón”–, las cuales se relacionan con la identidad del ente poético (llamado “Miguel”), su huida fugaz y el rencor que siente ante el crimen cometido. Al mismo tiempo, algunos versos quedan entrecortados por las barras: “¿te caíste a pedacitos? /

¿y qué” (ocho + tres sílabas), “crece de cada pedacito tuyo? / ¿acaso otro ángel / miguel?” (once + cinco + tres sílabas), “¿los demás? / ¿un vagabundo? / ¿una triste? /” (cuatro + cinco + cuatro sílabas), “te deshacés / miguel / juntando cielo” (5 + 3 + 6 sílabas). Lo que más llama la atención es la presencia de numerosas interrogaciones que reflejan la incomprensión del yo poético; a estas preguntas se suma el uso de la isotopía de la fragmentación (“pedacitos”, “pedacito”, “te deshacés”). Estos versos reflejan la fragmentación que define el propio texto, entrecortado por la irrupción de barras que encierran al mismo Miguel entre el verbo “deshacer” y el giro en gerundio “juntando cielo”, encontrándose el mártir en una fase intermedia entre el suplicio terrestre y el más allá. Estos versos ilustran trágicamente “los crímenes cometidos en el marco del terrorismo de Estado” por la Junta militar argentina que, como recuerda Paula Canelo, se valía de la Doctrina de la Seguridad Nacional para luchar contra un “enemigo interno” comunista (224). Así, citado en los versos de Gelman, Miguel sería un representante individualizado de las víctimas políticas asesinadas por la Junta.

Benedetti, por su parte, se refiere en su poema “Desaparecidos” incluido en *Geografías* a un grupo más vasto y no a una víctima en particular, haciendo hincapié en la separación que se produce entre las personas desaparecidas y aquellos y aquellas que los y las buscan:

Están en algún sitio / concertados
 desconcertados / sordos
 buscándose / buscándonos
 bloqueados por los signos y las dudas
 contemplando las verjas de las plazas (18).

Mediante un juego de reflejos (“buscándose / buscándonos”), la barra establece una clara distinción entre ambos grupos (víctimas y familiares) y, en los tres primeros versos del poema, este signo tipográfico representa las brechas y fisuras engendradas por la represión política en el contexto familiar, amistoso y amoroso. Así, se perciben parentescos y diferencias entre ambos poetas en cuanto al empleo

de este signo tipográfico: efectivamente, si en los versos de Gelman en “Ahora” las barras intensifican la fragmentación del desaparecido Miguel mediante la fractura visual de los versos, en “Desaparecidos” de Benedetti sigue viva la esperanza de que el grupo de desaparecidos pueda reecontrarse con sus familiares; en este caso, las barras-muros que se interponen entre los primeros y los segundos, podrían derrumbarse en el momento del reencuentro.

EL ROL EXPRESIVO DE LA ENUMERACIÓN Y DE LAS BARRAS

El uso de las barras oblicuas sirve también para proceder a enumeraciones que cumplen igualmente roles expresivos diversos. Benedetti, en “Onfálica”, incluido en *Las soledades de Babel* (1991), escribe:

cuando el fulano se miraba el ombligo
 no era por narcisismo o complacencia
 sino porque ahí siempre vio colinas
 nubes convexas / constelaciones
 abismos caóticos y jubilosos
 grillos / calandrias / cachorros de puma

cuando el fulano se miraba el ombligo
 no era porque se creyese el centro del mundo
 sino porque allí evocaba pompas de ocio
 cómodas profecías con vista al mar
 terrazas de crepúsculo a fuego lento
 pinos espeluznados / vientos espeluznantes (140)

Los versos de arte mayor (10, 11 ó 12 sílabas) se construyen alrededor de una amplitud rítmica y cierta grandeza que remite a las constelaciones –visibles desde los observatorios argentinos– o a los grandes espacios cantados como las colinas o el mar. En los versos cortados por las barras, “nubes convexas / constelaciones”, “grillos / calandrias / cachorros de puma” o “pinos espeluznados / vientos espeluznantes”, la enumeración sirve para mostrar la diversidad animal y vegetal de

oblicua, rompe la sucesión de desgracias para dar paso a la belleza. El léxico laudativo (“gentes hermosas”, “así de hermoso era el país”) permite aliviar el sufrimiento experimentado por los pobladores de esa zona desde hace siglos, cuando “pelearon contra el conquistador”. Calamidades como el hambre, la injusticia y el dolor tienen repercusiones sobre el mismo enunciado: lo quebrantan, diseminando barras oblicuas que, cual rayos, fracturan el texto; no obstante, la suavidad y la hermosura de las evocaciones relativas tanto al país como a sus habitantes parece capaz de sanar las heridas y de curar el mismo texto herido, dado que las barras se esfuman cuando la evocación se vuelve más amena.

El surgimiento de barras a lo largo de una enumeración ya había hecho su aparición en el poema “Hechos”, incluido en el libro epónimo (1974-1978):

mientras el dictador o burócrata de turno hablaba
 en defensa del desorden constituido del régimen
 él tomó un endecasílabo o verso nacido del encuentro
 entre una piedra y un fulgor de otoño

afuera seguía la lucha de clases / el
 capitalismo brutal / el duro trabajo/la estupidez /
 la represión / la muerte / las sirenas policiales cortando
 la noche / él tomó el endecasílabo y

con mano hábil lo abrió en dos cargando
 de un lado más belleza y más
 belleza del otro/cerró el endecasílabo / puso
 el dedo en la palabra inicial / apretó (Gelman, 21)

En este caso, la enumeración, además de acumular términos relativos a la brutalidad de la Junta (“capitalismo”, “estupidez”, “represión”, “muerte”) con cierta gradación y un *crescendo* que desemboca en la muerte, y de aludir de forma directa a la figura del dictador, destaca el rol de la escritura poética, evocada en una relación metonímica con el vocablo “endecasílabo”. La misma escritura, como un arma, acaba con las injusticias: las barras oblicuas que separan los

siguientes sintagmas –“cerró el endecasílabo / puso el dedo en la palabra inicial / apretó”– marcan una nueva gradación que describe la minuciosa preparación del asesinato. Mediante el desmembramiento de los versos causado por la acumulación de barras, el Yo invita al lector a participar activamente en la reconstrucción de significado de un texto plagado de cortes. En estos textos políticamente comprometidos, donde se alternan elementos de sencillez expresiva con fuertes momentos de lirismo, acusaciones feroces e imágenes sugestivas, el poeta expresa su rabia (visible gráficamente por las barras) ante las injusticias y la violencia; éstas reproducen el aliento que debe recobrar la voz lírica en su flujo verbal. Pero ya en “Nota VII” de “Notas”, en *Si dulcemente* (1980), el yo gelmaniano quiere alejarse de esa misma rabia por el dolor que ella produce:

ya no te quiero/furia/
 no te quiero más/rabia
 me desolás el corazón/
 me volvés ciego el corazón (20)

El apóstrofe a la furia y a la rabia –las cuales se convierten en “tú” poéticos–, así como la oscilación entre la primera y la segunda personas del singular, revelan el fuerte vínculo que existe entre la voz poética y estos sentimientos profundos e íntimos que suscitan la creación y el combate contra la violencia política: la palabra “furia” entre barras, y el aislamiento del vocablo “rabia”, separado del verbo “querer” mediante el mismo signo tipográfico así lo demuestran.

A través de estos ejemplos, se confirma lo que Chloé Jacquesson escribe acerca de un poema de Monique Wittig, en el cual abundan las barras: “la barre oblique rend ostensible l'épaisseur graphique du mot, le signe se fait objet au lieu de s'effacer”.⁸ La “espesura gráfica” de los términos enumerados separados por las barras posee en la poesía de Benedetti y Gelman, un valor expresivo innegable, tanto más cuanto que, como acabamos de mostrar, éstas ponen de realce términos ligados a los sentimientos y a la represión brutal ejercida durante la dictadura en el caso de Gelman.

SEPARACIÓN Y REUNIÓN: RIQUEZA DEL EMPLEO DE LAS BARRAS

Como hemos visto, las barras en los poemas analizados contribuyen, por acumulación, a la transmisión de un mensaje político, aunque al mismo tiempo se relacionen con la idea de separación y la necesidad de reunión. Además del desgarro representado visualmente por la forma oblicua de las barras en el discurso poético de Gelman y Benedetti, el poeta uruguayo se vale de este signo tipográfico para separar causa y efecto, así como para establecer, en ciertos casos, una distinción entre discursos directo e indirecto, cumpliendo las barras un rol gramatical y expresivo doble. Reproduciremos a continuación el poema “Triángulo” de Benedetti incluido en la serie “Praxis del fulano” de *Las soledades de Babel*:

El fulano está insomne
y la mengana surca
su noche de celos

él traga sus tabletas
porque intenta dormirse
y así entrar en el sueño
de la dulce mengana
y su abstracta lujuria
y en ese territorio
buscarlos / dar con ellos
sorprenderlos
y entonces
perseguir al zutano
hasta el amanecer (139).

A diferencia de otros poemas, en “Triángulo” no abundan las barras oblicuas. Una barra única se introduce en la segunda estrofa, separando los dos sintagmas “buscarlos / dar con ellos”. El poeta se refiere a un “fulano” angustiado, como lo revelan el adjetivo “insomne” y el consumo de “tabletas” de somníferos. Lo que prevalece en este poema breve es el anonimato puesto que los entes líricos son

el fulano, la mengana y el zutano, los cuales constituyen una especie de triángulo amoroso impreciso y a la vez universal: el fulano, soltero, se habría enamorado de la mengana, esposa o novia del zutano. Obsesionado por la mujer calificada de mengana que “surca / su noche de recelos”, el fulano se refugia en el sueño para realizar plenamente su deseo amoroso. Así, el sueño es el territorio en el cual el fulano consigue acercarse a la mujer adorada. En este caso, la barra marca la fuerte oposición que separa realidad y sueño: si en la realidad, el fulano está persiguiendo a su amada y al zutano (“buscarlos”), en el sueño consigue “dar con ellos” y deshacerse de su rival. La barra parece sugerir la puerta de entrada al sueño, el momento en que los somníferos le permiten al ente poético escapar de su cotidiano y encontrar, o por lo menos aspirar a algún consuelo entre los brazos de mengana.

En la obra de Benedetti, la barra separa discurso directo e indirecto así como al hombre y a la mujer; lo descubrimos en el poema “Utopías” perteneciente a la misma serie “Praxis del fulano”:

Cómo voy a creer / dijo el fulano
 que el mundo se quedó sin utopías
 cómo voy a creer
 que la esperanza es un olvido
 o que el placer una tristeza
 cómo voy a creer / dijo el fulano
 que el universo es una ruina
 aunque lo sea
 o que la muerte es el silencio
 aunque lo sea
 cómo voy a creer
 que el horizonte es la frontera
 que el mar es nadie
 que la noche es nada
 cómo voy a creer / dijo el fulano
 que tu cuerpo / mengana
 no es algo más de lo que palpo
 o que tu amor
 ese remoto amor que me destinas

no es el desnudo de tus ojos
 la parsimonia de tus manos
 cómo voy a creer / mengana austral
 que sos tan sólo lo que miro
 acaricio o penetro
 cómo voy a creer / dijo el fulano
 que la utopía ya no existe
 si vos / mengana dulce
 osada / eterna
 si vos / sos mi utopía (142).

Las nueve barras, cuyo uso se intensifica al final del poema, primero separan el discurso directo de la voz enunciativa y el indirecto de un Yo que se coloca fuera de la historia. En cuatro ocasiones, los giros anafóricos “Cómo voy a creer / dijo el fulano” muestran justamente la incredulidad del Yo ante la falta de utopías característica del mundo de hoy. Es consciente del abismo que separa realidad y utopía, como en el poema anterior se oponen sueño y realidad. Aquí, la voz poética toma directamente la palabra, intenta entrar en contacto con la mengana tuteándola, y se vale del apóstrofe para romper con su soledad y unirse finalmente con ella. Sin embargo, la barra, al separar adjetivos que califican a la amada (“osada / eterna”), también apunta a un muro que separa al “vos” del “yo”, como descubrimos en los últimos versos –“si vos / sos mi utopía” –, en los cuales el pronombre personal “vos” viene separado del adjetivo posesivo “mi”. La constatación final, construida en torno al sujeto en segunda persona del singular (“sos”) y el atributo “mi utopía”, es inapelable: el encuentro concreto resulta así imposible.

La idea de separación es patente también en el caso de Gelman, pero en su caso se trata más bien de la evocación de la separación con los seres queridos. Lo comprobamos en el poema “Los sueños rotos por la realidad” incluido en *Notas* (1979):

Los sueños rotos por la realidad
 Los compañeros rotos por la realidad /
 Los sueños de los compañeros rotos

¿Están verdaderamente rotos / perdidos / nada
 se pudren bajo tierra? / ¿su rota luz
 diseminada a pedacitos bajo tierra? / ¿alguna vez
 los pedacitos se van a juntar?
 ¿va a haber la fiesta de los pedacitos que se reúnen?
 Y los pedacitos de los compañeros / ¿alguna vez se juntarán?
 ¿caminan bajo tierra para juntarse un día como dice manuel? / ¿se
 juntarán un día?
 De esos amados pedacitos está hecha nuestra concreta soledad /
 Perdimos la suavidad de paco / la tristeza de haroldo / la lucidez de
 / rodolfo / el coraje de tantos
 ahora son pedacitos desparramados bajo todo el país
 hojitas caídas del fervor / la esperanza / la fe /
 pedacitos que fueron alegría / combate / confianza
 en sueños / sueños / sueños / sueños
 y los pedacitos rotos del sueño / ¿se juntarán alguna vez?
 ¿se juntarán algún día / pedacitos?
 ¿están diciendo que los enganchemos al tejido del sueño general?
 ¿están diciendo que soñemos mejor? (28)

El poema, constituido de un bloque estrófico único hecho de versos de longitud desigual, está constituido de numerosas preguntas retóricas de las cuales el yo poético no tiene las respuestas. Las barras, colocadas tanto dentro de los versos como al final de éstos, reproducen las separaciones con seres queridos cuyos nombres vienen escritos en minúsculas como si la podredumbre y el resquebrajamiento contagiaran el propio enunciado, royendo las mayúsculas. Asimismo, la deploración contenida en estos versos viene acentuada por estos signos tipográficos que, a modo de lágrimas, empañan el enunciado. Si las barras también separan términos enumerados y relacionados con la lucha contra la dictadura, se ve igualmente que los sueños, la fe, la confianza y la lucidez son empujados por las barras hacia la derecha, o sea hacia el blanco del margen derecho, como si el Yo quisiera desaparecerlos. Igual que excavadoras, las barras al final de los versos también desplazan los términos mediante numerosos encabalgamientos que provocan un efecto visual de transferencia en los versos siguientes. De igual manera, en el caso de Benedetti, los sueños de

justicia y libertad se oponen, por el uso de las barras, a la realidad de la violencia física militar. Y esa misma violencia hace su aparición en el poema “Nota IX” de *Si dulcemente* de Juan Gelman, en el cual las barras se presentan como llagas que acuchillan el enunciado:

talmente llovió sangre/
sangre llovió por mi país
de las venas que el verdugo cortó/
del corazón que las recuerda (23)

Las barras que dan paso a las palabras “sangre” y “cortó”, ambas al final del verso, se presentan como heridas infligidas a los opositores políticos por el verdugo, término detrás del cual se esconderá el dictador Videla. El derramamiento de sangre que, hiperbólicamente, invade el territorio y que viene intensificado por el quiasmo “llovió sangre / sangre llovió”, confirma la feroz represión del régimen.

CONSIDERACIONES FINALES

Hemos intentado demostrar a través del análisis de poemas de diversa índole en la producción de Benedetti y Gelman, sean poemas amorosos, sean poemas políticos, que la barra aparece particularmente apta, por su mera presencia, para separar, contrastar y abrir puertas. Las barras proteiformes y polifacéticas en la producción lírica de ambos autores juegan el rol, según las circunstancias, de llaga, llanto, muro, puerta o espejo. Los dos poetas exploran las muchas potencialidades expresivas de este signo tipográfico que surge como práctica constante en su producción. Las barras oblicuas, con su forma inclinada tan peculiar, son a veces lágrimas que cortan como sollozos el enunciado, instauran un diálogo entre los dos hemistiquios o, incluso llegan a marcar una fuerte oposición entre los segmentos de un lado y del otro.

A partir de su experiencia personal y componiendo sus textos en el mismo momento de los acontecimientos dolorosos y traumáticos de las dictaduras, los dos poetas proponen en diversos poemas citados un

testimonio transmitido mediante una escritura de la urgencia con el fin de preservar por el texto poético la realidad de los hechos. También se comprometen con una causa y comparten con el lector sus ideales de justicia y su rechazo a la violencia dictatorial. Las barras, con todos los matices que poseen y que hemos analizado en este artículo, los ayudan a llevar a cabo esta loable empresa.

Acerca de la poesía de Gelman, Raquel Guzmán se refiere a “los silencios que se multiplican a través de blancos abruptos, barras, suspensiones de las frases, amputaciones de las palabras, puntuaciones sorprendidas” (112). Así, los poemas de Gelman que incluyen barras, igual que los de Benedetti, desconcertantes a primera vista para el lector, serían una incitación a una lectura en voz alta con el fin de reproducir sonoramente los silencios y los quiebres. Por ende, estos signos gráficos tendrían, en los versos de ambos autores, una función articuladora, visual y expresiva. Pero sobre todo invitarían al lector-cómplice a subir la cuesta de estas barras y a elevarse hacia las alturas del significado para no quedarse en la superficie del texto. Así, terminaremos este trabajo citando dos versos del poema “Un point c’est tout (14/15) : la barre oblique” de Stéphane Bataillon, por su relevancia para este tan representativo empleo de las barras hecho por Gelman y Benedetti:

Relier et gravir
d’un penchement de tête (s.p.).⁹

Las barras, en los poemas de estos dos grandes autores de las letras hispanoamericanas, separan palabras a la par que realzan las ideas de desunión y de fractura de sociedades que vivieron bajo dictaduras; no obstante, y paradójicamente, estos signos también establecen vínculos estrechos entre los dos creadores y sus lectores y lectoras, invitando a “religarse” con los que sufren a través de una lectura empática y escondiendo, detrás de la aparente sencillez, la profundidad del mensaje.

- 1 Entre las obras fundamentales de Juan Gelman, cabe citar sus primeros libros: *Violín y otras cuestiones* (1956), *Cólera buey* (1964), *Si dulcemente* (1980), *Interrupciones I* (1986) e *Interrupciones II* (1988), entre muchas otras. Mario Benedetti, por su parte, destaca por publicaciones como *La víspera indeleble* (1945), a la que seguirán los poemarios *Inventario I* (1963), *Viento del exilio* (1981), *Las soledades de Babel* (1991), *Inventario II* (1994), por ejemplo.
- 2 Este poemario recoge una selección de poemas de amor de Mario Benedetti. Fue publicado por Alfaguara en 1995.
- 3 “hay una puntuación literaria junto a la puntuación corriente como hay una lengua literaria junto al lenguaje escrito corriente. La puntuación de un escritor dotado de una fuerte personalidad será personal y se apartará más o menos de las reglas fijadas por el uso corriente y las gramáticas” (traducción propia).
- 4 “efectos rítmico-visuales. De fractura” (traducción propia).
- 5 “experiencia dolorosa del exilio” (traducción propia).
- 6 El libro *Corazón de piel afuera* (1959) de Miguel Ángel Bustos había sido prologado por el mismo Gelman, como señala el periodista Daniel Gigena (s.p.).
- 7 Esta antología tiene por objetivo elogiar a El Salvador e incluye a más de cien autores españoles y latinoamericanos, entre ellos, Rafael Alberti, Blas de Otero, Juan Gelman, José Agustín Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán, Roque Dalton.
- 8 “la barra oblicua vuelve ostensible la espesura gráfica de la palabra, el signo se convierte en objeto en vez de borrarse” (s.p.) (traducción propia). Monique Wittig (1935-2003) es una novelista y filósofa francesa. Es pionera del Movimiento de Liberación de las Mujeres y teórica de lo lésbico.
- 9 “Religar y trepar / con una inclinación de la cabeza” (traducción propia).

Arias, Martín. "Osvaldo Lamborghini: la puntuación alucinada". *Cuadernos LIRI*. CO, no. 4, 2008, pp. 175-186.

Bataillon, Stéphane. "Un point c'est tout (14/15) : la barre oblique", 2010, <https://www.stephanebataillon.com/un-point-cest-tout-1415-la-barre-oblique/>. Último acceso el 27 de julio 2021.

Begines Hormigo, José Manuel. "El uso de la barra (/) en *El amor, las mujeres y la vida* de Mario Benedetti". *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, no. XIII, 2015, pp. 11-35.

Benedetti, Mario. *Inventario I. Poesía completa 1950-1985*. Ciudad: Editorial Sudamericana, 2001.

Benedetti, Mario. *Inventario II Poesía completa 1986-1991*. Ediciones La cueva, 1993.

Canelo, Paula. *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983). A cuarenta años del golpe de Estado*. Edhasa, colección Temas de la Argentina, 2016.

Coraza de Los Santos, Enrique. "Continuidades y rupturas en Uruguay: La lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX". *Revista Nuestra América*, no. 6, 2008, pp. 29-62.

Dessons, Gérard, Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Armand Colin, 2005 (1998).

Fiol, Margarita, Puertas, Antonio. "Entrevista a Mario Benedetti". *Caligrama: revista insular de filología*, vol. 1, no. 2, 1984, pp. 67-89.

Gelman, Juan. *Si dulcemente*. Ciudad : Editorial Lumen, col. "Poesía", no. 45, 1980.

Gelman, Juan. *Entre los poemas míos*. Biblioteca virtual Omegalfa, no. 36, 2013.

Gigena, Daniel. "Miguel Ángel Bustos, el poeta desaparecido que ahora se lee en inglés". *La Nación*, 27 de febrero de 2019, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/miguel-angel-bustos-poeta-desaparecido-ahora-se-lee-en-ingles-nid2223171>. Último acceso el 27 de julio de 2021.

- Guzmán, Raquel. "Eco y estertor en la poesía de Juan Gelman". *Tópicos del seminario*, no. 30, julio-diciembre de 2013, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002013000200006. Último acceso el 27 de julio de 2021.
- Instituto Cervantes. "Juan Gelman. Biografía". https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/viena_juan_gelman.htm. Último acceso el 27 de julio de 2021.
- Jacquesson, Chloé. "'Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement': sur quelques effets d'illisibilité dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig". *Fabula-LhT*, no. 16, enero de 2016, <http://www.fabula.org/lht/16/jacquesson.html>. Último acceso el 27 de julio de 2021.
- Larbaud, Valéry, "La ponctuation littéraire». *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Gallimard. 1946.
- Le Bigot, Claude. "Éthique et esthétique du témoignage chez Juan Gelman". *La memoria de la dictadura. «Nocturno de Chile», Roberto Bolaño. «Interrupciones 2», Juan Gelman*, dirigido por Fernando Moreno, Ellipses, 2006, pp. 229-241.
- Mateix, Remedios. "Biografía de Mario Benedetti", http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/autor_apunte/. Último acceso el 27 de julio de 2021.
- Riado, Pierre. *L'Amérique latine de 1945 à nos jours*. Masson histoire, 1992.
- Romano Sued, Susana. "dibaxu, de Juan Gelman: diáspora de la poesía en las galaxias de la transcreación". *Aisthesis*, no. 55, 2014, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812014000100006. Último acceso el 27 de julio de 2021.
- Suárez, Modesta. "Un pedacito de la belleza que vendrá: poesía y testimonio en la obra de Juan Gelman". *Revista del CESLA*. 2008, <https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/191/188>. Último acceso el 27 de julio de 2021.