



**El lugar partido de la verdad.
Irene Gruss, poesía y prosa**

Nora Domínguez
IIEGE - ILH
Universidad de Buenos Aires

Irene Gruss, que nació en 1950, publica en 2007 la *nouvelle* *Una letra familiar*, su primer texto en prosa. El primer libro de poemas, *La luz en la ventana*, es de 1982. En 2008, reúne la totalidad de su obra poética con el título *La mitad de la verdad*, en el mismo sello editorial Bajo la luna.¹ *Una letra familiar* está anudado a su producción en verso de manera singular; la travesía del relato es particularmente laboriosa e intensa en sus enhebrados: el tono, los saltos y los cortes asocian persistentemente sonido y sentido o sentido y no sentido. Irene Gruss se instala así en un plano intermedio, en el intervalo entre los dos registros. Una segunda dificultad consiste en el hecho de que este libro es, de manera decidida y, como su título lo presenta, un relato familiar y por esto, un texto que recapitula, que pasa en limpio recuerdos, escenas, vivencias, afectos bajo la soberanía de una primera persona sin nombre ni apellido. ¿Será posible hablar de un texto que trabaja en los lindes de la novela familiar, en bordes inestables donde esta novela susurra una autobiografía? Digo susurro para nombrar un decir a medias del género.

Siendo así, si se unen estas dos cuestiones, es posible tomar *Una letra familiar* como un corto tratado poético, como una escritura que condensa un relato de autora que se respalda en la colección de los cinco libros de poemas publicados anteriormente. *Una letra familiar* como la otra mitad de la verdad. Solo una hipótesis con leves andamiajes. En principio si de lo que se trata es de construir una instancia de creencia sobre las

¹ Gruss, Irene. *La mitad de la verdad. Obra poética reunida 1982/ 2007*. Buenos Aires, Bajo la luna, 2008 y *Una letra familiar*. Buenos Aires, Bajo la luna, 2007. Agradezco a Silvia Jurovietzky la lectura y comentarios sobre este trabajo



vivencias narradas por ese yo podría pensarse ese mundo de afectos y percepciones como el registro de una preparación que tuvo lugar en el pasado, el latir de una potencia de escritura y, por lo tanto, de la búsqueda de una verdad. O, por un camino inverso pero no contradictorio, pensar que se llega a este texto luego de haber transitado la experiencia de un proyecto sostenido de poesía. La búsqueda de una verdad es, por lo tanto, arrojada al interregno que se tiende entre la *nouvelle* y la obra poética reunida. Si entre ellas hay un sujeto, su inscripción se realiza en la desaparición; y si en este juego hay verdad, ella solo es posible “bajo la condición de una travesía del lugar de la verdad como lugar nulo, ausentado, desértico”.² Badiou formula esta idea de la verdad y del poema y piensa que el sujeto del “decir poético es el sujeto de ese desafío o de ese peligro” (97)

El texto parece gobernado por una suerte de ritmo latente; también por una sucesión escanciada de fragmentos. Se construye siguiendo el desarrollo vital del yo de una niña hasta arribar a un hito de adolescencia que da el cierre: la fiesta de quince años. Durante el transcurso de escritura se suceden autopresentaciones del yo que lo muestran abierto a procesos de curiosidad infantil donde el descubrimiento del mundo es a un mismo tiempo una revelación de la escena y de la palabra. Los diversos contactos: con el mundo de la naturaleza, el de la política, el de las relaciones familiares abren esquemas de percepción regulados en general por la dicha o la tristeza, se instalan en bordes fragmentarios de escritura, recurren a montajes de escenas y perspectivas de la mirada, dejándose llevar por un movimiento narrativo que prescinde de fechas y de nombre propio.

El texto se afirma en estas oscilaciones: poesía y prosa, relato y fragmento, tiempo y detención y extiende los efectos de este movimiento fluctuante a otros niveles. Así la *nouvelle* destila pasado pero solo a fuerza de probar con el tono infantil del presente. El pasado se reconfigura como presente y éste congela las escenas que leemos como escenas memoriosas hasta volverlas dinámicas en su sucesión. Volverse niña es parte de un movimiento de la prosa que fija y acerca, la mimesis de la posición infantil

² Badiou, Alain. “Una dialéctica poética: Labid Ben Rabi’a y Mallarmé”, en *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2009, p. 97



envuelve el recuerdo para demostrar en todo momento su construcción literaria. El procedimiento indica: la adopción de una voz y perspectiva de niña que anota recuerdos de un mes o unos años antes. Es decir, es el recuerdo de infancia de la que se escribe como infante.³ La voz se configura en las entradas de un diario íntimo que carece de fechas y donde el nombre propio es una auténtica borradura. Hay también parquedad en el uso de otros nombres, solo se reitera el de Selva, la hermana, que desde su aparición en el fragmento inicial hasta la última en el del cierre se irradia como un signo de perturbación. Sin embargo, los lectores no nos sentimos enfrentados a una verdadera ausencia de nombre. La *nouvelle* demuestra que es posible construir la verdadera historia de un yo sin nombres propios y sin referencias explícitas a la atadura externa que requiere la relación entre autora y firma. Una de las maneras posibles de saldar esta ausencia se resuelve a través de una pregunta que insiste por la emergencia de la letra, su reconocimiento o parecido, por el dibujo del trazo, pero también por el fluir, el deseo o su espacio de colocación en el discurso. En síntesis, por su lugar. Si, como se dijo anteriormente, la verdad precisa atravesar un vacío, uno de los sitios básicos de esa búsqueda está en los legados familiares y en las paredes de sentido que estas líneas dibujan y desdibujan a los costados del yo:

“La letra de mi padre me gusta no porque el trazo sea seguro solamente, es pausado.

El abarrotaba el papel de notas, en cada borde o espacio en blanco que le quedaba”. “Decile a J. que estoy bien, que no se preocupe...” “Me olvidé de ponerle a Mamita en la última que no puedo darle las rosas de siempre para nuestro aniversario...” “Estoy cosiendo una sorpresa para mis queridos. Eso me mantiene contento. Aquí en el pabellón somos todos artesanos” No sé cómo hacía para que le entrara todo en una o dos hojas con esa letra criteriosa y ancha. Mi hermano dibuja la letra y redondea... Aunque es

³ Este modo de inscripción del yo instala una diferencia con *Varia imaginación* de Sylvia Molloy y con *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, dos textos autobiográficos que, como el de Gruss se valen del fragmento y de la omisión del nombre propio.



menor que yo, él y mi padre me enseñaron lo que es escribir cartas como la gente. Mi madre también escribe hermoso... La letra de Selva, mejor no hablar. Dice que es porque no le gusta, que lo de ella es el dibujo. Pero bien que en la escuela todo le sale perfecto. ¿Qué hace entonces, disimula? (*Una letra familiar*: 11, 12)

Si este primer fragmento dispone de elecciones firmes y afectos asegurados, el texto se encargará de descomponer esas certidumbres pero no de borrar el carácter “familiar” que el título inaugura. El padre escribe desde la cárcel, abarrota el papel de notas, escribe en los costados, en cada espacio en blanco; en la segunda entrada se dice que nunca cambió su lapicera y que la usa para los pagarés que hace en la mueblería. La relación tan estrecha del padre con la letra y con la política en estos comienzos textuales se va disolviendo con las apariciones de un hombre dedicado al comercio, de una máquina de escribir que no se usa y con la idea de un escritor frustrado, como si la niña poco a poco fuera entendiendo que esos dones, solo pueden ser traducidos en experiencias y prácticas por la madre. La familia argentina de clase media y de origen judío, tiene sus propias distinciones y suma otro rasgo de tipicidad para sus miembros que son militantes comunistas. Cada uno de estos indicios se vuelca sobre los hijos que portan, arrastran estas identidades en sus vidas escolares y sociales como insignias que a veces les otorga un sello favorable y otras, molestia. Muy jóvenes se afilian a la “Fede”, hacen pintadas en la calle, organizan reuniones políticas. Esta marca de la política ligada con un compromiso militante que involucra a mujeres y varones y arrastra a la familia entera es uno de los registros novedosos del texto. Entre estas imágenes resalta la figura materna que no solo escribe artículos, va a movilizaciones, viaja a países comunistas, increpa a los militares en la calle y despierta en la niña sensaciones contradictorias:

“Y mi padre es lo mejor que hay, también pienso, pero no somos tan iguales. El refunfuña mucho y yo no quiero llegar a estar así en la vida, refunfuñando porque lo que hago no me gusta, como le pasa a él con la



mueblería. **Y a mi madre me parezco en mirar todo de afuera y en querer hacer lo que se me antoja.** Lo que pasa es que ella lo hace sin pensar en lo que le puede pasar a ella o a nadie; yo ni loca cuando tenga a mis cuatro hijos –porque yo quiero tener cuatro; tres no sirve, nos peleamos como locos así- los pienso dejar aunque sea con la muchacha para ir a las volanteadas. O, como está contándole ahora a la señora, siempre cuenta lo mismo orgullosa, que estaba embarazada de uno de nosotros tres, no me acuerdo, dice, y se fue a aquella manifestación y casi la meten presa, la verdad que yo tuve más suerte que mi marido, pobre, él sí que la pasó mal; yo me salvé de regalo, mire”. (*Una letra familiar*: 4, destacado mío)

La figura materna va aumentando su presencia a lo largo del texto y también los datos sobre su actividad extradoméstica y pública, mientras el yo disemina algún reproche sordo, velado hacia ella. La madre además es feminista, forma parte de una de las primeras asociaciones de mujeres, UMA, y escribe columnas mensuales para tratar de llegar a las mujeres de otras clases sociales. La niña duda de la revolución feminista, de la proletaria, “La verdad yo no les creo mucho” (59) duda sobre cuál es la dirección de los legados y se reitera la pregunta acerca de qué son los escritores y de dónde vienen: del trazo de la mano, de la práctica artesanal o de la escritura más mecanizada y codificada, escrita a la vera de la utilidad y de la acción política:

“Yo veo que mi familia es medio rara. Si la máquina de escribir está, ¿por qué mi padre no la usa, por qué sirve solamente para los artículos?

¿Será que los escritores tendremos que escribir a mano? ¿Y mi madre, qué es entonces? Ella dice que no sabe, que ojalá tuviera la sensibilidad de mi padre o la de un poeta pero no, a ella no le sale porque de chica no tuvo cultura, dice.

Qué tiene que ver lo uno con lo otro. Y si mi padre es el culto, ¿por qué no escribe? Y si ella se traga todos los libros de la casa, no tiene



sensibilidad? Mi madre es la única que sabe lo que quiere. Si le sacan la Remington, se arma un lío de novela rusa.” (*Una letra familiar*: 71)

La novela familiar puede entonces resultar ese espacio donde el yo se escribe como otro-a, sobre la distinción y la indistinción de las dos líneas. Si no hay otra manera de nombrar la filiación familiar sino es partida en dos, la novela acude también al valor de los legados horizontales: el hermano aunque menor aporta posturas personales, practica el dibujo y el trazo de manera perfecta (49), le enseña a escribir cartas; la hermana, Selva, ofrece la discordancia absoluta, desviada, inoportuna, insoportable; tiene una voz rara y una letra jamás vista. Sobre ella no hay explicación sino predicados, enigma y distancia. El texto guarda los términos de esta presencia incómoda y dolorosa para las páginas finales.

Por otra parte, los epígrafes ya habían exhibido en el comienzo esos derroteros divididos: poesía y prosa, el legado paterno y el materno y la pregunta por el tiempo inmóvil y a la vez precipitado. Dice el poema de Lelé Santilli en la zona de epígrafes, como una entrada a la indistinción del yo:

“A la par de su padre como una sombra/ y de su madre como la otra/ no nombrada. Encrucijada/ y todas las versiones/ de una misma, que no puede partir/ la diferencia”

Luego la cita de W. G. Sebald:

“¿Por qué estaba el tiempo eternamente inmóvil en un lugar y se disipaba y precipitaba en otro?”

Si los epígrafes ofrecen señas de lectura, cómo no leer en esas dos cajas de sentidos que alternan otra vez y en otro lugar, poesía y prosa resonancias que buscan acoplarse, sabiendo que todo acoplamiento del lenguaje revierte sobre su desacoplamiento. Un lugar de no partición del yo (dice el yo del verso de Santilli), de detenimiento, pero también de reverberación y disipación de tiempos simultáneos como



dice el epígrafe de W. G. Sebald. El espacio de estos movimientos donde el pasado se reconfigura como presente es el diario íntimo. El diario es elección formal que sólo se nombra una vez como “querido diario” pasada la primera mitad de la *nouvelle* y puesta en escena de un yo infantil que deviene adolescente. A partir de ese momento, cuando el yo ya ingresó en la escuela secundaria, el texto ordena y dispone del relato de la fiesta de egresados, del regalo emblemático de la Parker de color verde oscuro y la narradora puede diseminar y registrar algunas, pocas, instancias de escritura. Previamente el oficio de escritora había sido resguardado como un secreto inviolable en los cajones de un placard.

Una letra familiar transita la regularidad del diario íntimo sin someterse al uso de las fechas ni a la apelación al nombre propio; pone en escena a un yo que no derrama su voz indefinidamente sino que ordena los segmentos en prosa al ritmo de un presente que los ilumina y les da su sintaxis. El efecto producido es cercano a una entonación; es dinámico, armónico, singular. Los fragmentos no parecen enhebrados y las costuras que los sostienen se ocultan pero entre los blancos que se tienden entre uno y otro un aliento poético se percibe y hace que el yo se pregunte: “¿Qué hago con mi vida canto o escribo? Hoy no sé ni cómo me llamo” (70) Es este yo que pierde el nombre en la deriva de una decisión que no se aclara y que involucra, sin más, a la letra y su música, al poema y a la prosa que lo recuerda, el que sabe que no es necesario nombrarse sino sobre todo escribir el punto del olvido e instalar la sustracción; es decir, la puesta en escena de una diferencia mínima.⁴ En ese vacío, la escritura sigue trabajando apuntando otros sentidos. Un yo modulado en presente; persona y tiempo coinciden en un mismo plano que parece querer desalojar a otras franjas temporales y sin embargo, en su conjunto y sucesión no dejan de transportar una imagen del pasado. De esta manera el diario se vuelve un modo de retomar, nombrar y burlar la novela familiar, la prosa retumba como poema, el yo pasa de un fragmento al siguiente marcando su presencia y su ausencia, la letra deseada y el referente inasimilable, caído. Con resonancias frondosas e impenetrables, el nombre de la hermana, Selva, es el punto de

⁴ Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005, p.79



lo inapresable. Formada en la experiencia del texto poético, la prosa de Irene Gruss remite a la consistencia del verso que siempre está “irresistiblemente atraído a inclinarse sobre el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí”⁵; los fragmentos de este pseudo diario buscan entonces a través de la prosa esa sonoridad y esa medida para marcar finalmente la oscilación entre sonido y sentido que produce la escritura; una oscilación, sin duda, muchas veces fracturada por el no sentido, por el vacío.

Escribir es mirar y es siempre mirar otra cosa, piensa la narradora. En este modo de la mirada se configura una distancia y una poética de la distancia. Veamos un fragmento que es singular y paradigmático. Singular porque es el único que anuncia la anotación, la revela, la acentúa con el uso de mayúsculas; paradigmático porque reúne el mundo de percepciones sobre las que el yo se instala para descubrir una mirada, sus objetos y su posición en ella:

“VOY A ANOTAR esto:

Eso era yo cuando era chica: subida al médano más alejado y más alto, para ver lo que quería: el sol que bajaba casi encima de mi cabeza, y el mar que saludaba como dándome la bienvenida, o al revés, como si se despidiera. Yo jugaba distinto: ahí arriba era igual a la naturaleza, una cosa mínima como las cosas, no una persona, Una se hacía amiga de la pena que daba caerse al sol, la que daba el volver a la casa, el griterío antes de la cena, escuchar por última vez a los árboles contándose vaya a saber qué historias, qué viento último los tomaba con la palma de la mano.

Yo no me arrepiento de haber sido así, aunque haya estado aparte, siempre un poco aparte para escuchar a las cosas. Ellos, los otros, yo no sé qué le encontraban a quedarse ahí en la zorra todo el tiempo. Quién me sacaba a mí el hablar con el sol que bajaba por encima del mundo o arrancar las uñas de gato como yo sola sé. Y cantar despacito; lo único humano que

⁵ Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona, Península, 1988, págs. 21-23.



sonaba en todo el médano, cantaba suave o gritaba a más no poder, era así de hermoso y raro.

Como la vez que me miré en el espejo del baño de la Bobe y me vi los ojos. Estaban distintos, antes tenían una especie de velo brillante, y ahora no, de repente ya no. Bajé la cabeza, porque me estaba peinando, la incliné a un costado y la miré otra vez. Ahí me di cuenta de que ya no era más chica, por los ojos. Me puse las hebillas y entré en el comedor como si nada. Mi hermano me dijo: “¿Por qué te pusiste el pelo así? Y yo no le di bolilla y me fui a sentar al otro lado de la mesa, justo enfrente de mi padre.” (52)

Para mirarse de nuevo en un espejo, la narradora precisa anotar de nuevo. Precisa de la distancia para volver a narrar. En este punto que marca lo mismo y lo diferente la mirada, la escritura, la voz se vacían y parecen recién estrenadas, cantan suave o a “más no poder”. El fragmento contiene todas las marcas que la escritura forjó como propias y que fue dispersando hasta llegar a ese punto textual: el recuerdo de la niña, la autorreflexividad entre la niña que era y la que es, el cruce de tiempos, el éxtasis que producen el sol, el médano, el mar, el viento, sus ruidos, espacios de la naturaleza que funcionan desde el comienzo como hitos del encuentro entre ella y la narradora, el enlace de un recuerdo a otro, un yo en proceso ligándolos, el autorreconocimiento, el momento de pasaje, la dicha. La anotación explicitada pasa revista, sintetiza los puntos de un trazado que fue a la vez un recorrido vital del descubrimiento del yo y un trayecto narrativo. En la inclusión de este fragmento hay una potencia de la prosa, una fuerza de recapitulación, un estreno y una latencia de lo que vendrá. A partir de ese momento, el tiempo se detendrá cada vez en cada fragmento y se precipitará en un conjunto de situaciones que primero van modulando escenas de felicidad familiar para luego aprestarse hacia un inesperado desenlace que la naturaleza de la prosa no había calculado pero que el arte de la narración parecía había previsto. Es decir, como parte de un discurrir temporal que va llegando y fijando un término. Las últimas páginas traerán la historia de Selva, y darán paso a fragmentos “sombrios”, “agonizantes”, de



una “tristeza rara” e intensa, de “consternaciones”. Palabras que una a una le van revelando sus sentidos a la narradora.

Ese mirar desde afuera proviene de la línea materna (“a mi madre me parezco en mirar todo de fuera”), pero la madre es también la que no sabe mirar el drama que tiene frente a los ojos, ni escuchar los gritos de Selva porque “siempre oye otra cosa”. La familia asume la enfermedad desatada de la hija mayor, el texto dice “esquizofrenia de la adolescencia” y el fragmento concentra la locura y el dolor familiar de una manera penetrante, como si, preocupado por captar una verdad insoportable, indecible, diera no con su nombre exacto sino con el relato de la imposibilidad de ese nombre. Selva es la otra, la que lleva el nombre propio pero la que se sale del sistema. Sobre esa pertenencia y ajenidad, se configura el contacto entre ella, la que narra y la hermana, entre el yo y su otra. Un par necesario que sirve para definir el carácter relacional y ético de la autobiografía (Loureiro)⁶ y al mismo tiempo para marcar en la disonancia entre ambas el sitio donde la verdad del conjunto que arbitrariamente forman los poemas y la *nouvelle* se hace lugar.

Finalmente, *Una letra familiar* de Irene Gruss se cierra con una fiesta. “Por fin, ahora todos bailan y dan vueltas como en una película; yo miro a cada uno, casi de lejos, como si lo que pasara fuera de veras mi fiesta, un espectáculo raro y en colores, extrañísimo” dice el final y desde esa mirada a un tiempo integrada y distanciada se produce el corte, el salto, el pasaje. A este yo le fascinan las fiestas, encuentra en ellas no solo un sitio de pasaje, una forma ritual sino una concentración singular de sentidos donde mirar/mirarse porque además sobre ese vaivén se modula el registro autobiográfico y sus secuencias. *Cuadernos de infancia*, la novela de Norah Lange, ofrecía un cierre similar: un corte de pelo nuevo y el reconocimiento a través de la mirada del jardinero de la casa de que la adolescente enfrentaba otra etapa de su vida, constituían el cierre del orden narrativo. En la novela de Gruss, la joven de clase media

⁶ Loureiro, Angel. (2006) “El rehén singular y la oreja invisible”, en Russotto, Mágina (comp.) *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Venezuela, Universidad Simón Bolívar, Universidad Central de Venezuela y editorial Equinoccio, 2006.



con aspiraciones intelectuales, inquietudes políticas y deseos de entrada a la vida erótica y sexual tiene su fiesta de quince años. Se emplaza en su protagonismo para olvidar por un momento al menos la herida familiar: la presencia de la hermana enferma, que ese día es otra vez internada para que su locura no perturbara el festejo. Por eso el final del libro de Gruss, esa mirada sobre los otros como un espectáculo distante pero autocreado por esa voz, toca un punto, ingenuo, asombrado, vibrante de la prosa. El texto se cierra con felicidad; los que bailan devienen el elenco de personajes de papel que fueron parte del guión familiar ya clausurado que se hace a un tiempo presente y pasado de escritura. Destaco la fiesta como una figura sobre la que el yo vuelve y que puede ser rastreada en varios de sus poemas. En “El roce”, una mujer que desafía el viento, recuerda y escribe otra fiesta, donde “su cabeza volaba como ahora”. (*La mitad de la verdad*: 65)

Tal vez para estudiar completamente esta *nouvelle*, habría que mostrar que el recorrido de la vida personal y familiar de este yo, está tramado con una red estrecha de alusiones a los libros de poemas, recuperaciones de imágenes, citas de versos, que son reexaminadas, eventualmente contradichas, modificadas o afinadas de modo que esa red funcionara como una especie de filtro a través del cual pasara el conjunto del poemario para que estos libros y la *nouvelle* quedaran reducidos a un sistema de escritura único, fundamental. El trabajo queda por hacerse. Por el momento apuntamos que si hay en esta obra reunida algún testimonio de la vida de poeta es la agrupación de estos siete libros como una experiencia de la relación de una poeta con su escritura, de su relación con el mundo empírico, real, imaginado, pensado, con el que peleó y desafió en el trayecto que va de él al poema. Son escasas las referencias al mundo familiar (el rostro del padre muerto, la madre muerta, la invocación a la madre convertida en dolor, en letanía de una voz frente a la urgencia del asma,⁷ los hijos como presencias más fuertes, los amigos y amantes, la hermana como una loca con quien el yo comparte un té, una palabra breve de dos letras que se derraman en un encuentro imposible (Ver “El té”: 200). Son numerosas, en cambio, las referencias literarias: dedicatorias, citas, epígrafes,

⁷ Ver los poemas I: “Si el aire sale por mi boca/se me escapa/ el alma. Si se me va/ el alma por la boca, muero/madre pero si/el aire queda, también muero./ayúdame a,/preciso/alma, aire.”; el V “Algo, madre/ no me da /respiro”; VIII “El aire,/ ahoga, madre /no da respiro/no deja al alma/ respirar. No abras la puerta,/las ventanas. Es el aire que/no sale, el alma”. Todos pertenecen al libro *Sobre el asma* de 1995.



textos que inauguran de manera soberana la entrada completa al universo de algunos de los libros de poemas.⁸ Son dos, solo tres, los momentos donde el nombre Irene se pierde entre los versos de dos poemas en el libro *El mundo incompleto* (1987)⁹ El trabajo con el nombre propio pasa en una y otra zona por un gesto más cercano a la sustracción que al registro frecuente, más inclinado a la omisión que a la insistencia.

Por último, prefiero detenerme en uno de los conjuntos finales sin fecha, que forma parte de *Poemas irresueltos (Inéditos)*. Es probable que estos poemas se hayan escrito en distintos momentos y hayan quedado sueltos, caídos. Pero también prefiero pensar que son cercanos al momento en que se escribe la *nouvelle* ya que ésta se publica en el 2007 y la obra reunida consigna también esta fecha de cierre. De modo que puede conjeturarse que algunos de estos “irresueltos” comparten un tiempo de escritura con la *nouvelle*.

Elijo “Variaciones”, que lleva tres epígrafes que registran la procedencia autoral pero no la textual. El primero corresponde a *Las palmeras salvajes* de Faulkner; el segundo es el último cuarteto del poema “El juego” de Baudelaire; el tercero es el cierre de la primera estrofa de “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos” de Pavese. Otra vez, poesía y prosa y un juego entre las variaciones y versiones de textos traducidos; es decir, sometidos a versiones y variaciones de las lenguas (inglés, francés, italiano). Los epígrafes ocupan en la página casi el mismo espacio que cada uno de los tres poemas que les siguen que se titulan “Versión 1”, “Versión 2”, “Versión 3”; conforman dos conjuntos espacialmente visibles. Los tres poemas de Gruss se arman sobre acciones que van indicando un proceso mínimo, un acaecer, el tiempo de una primera persona que fuertemente realiza o recibe la acción que describen los verbos: cierro la puerta, cierro los ojos, recuerdo, no me acuerdo, cierro esa puerta para no ver, ya no veré la pena. Cada versión trabaja sobre el mismo campo semántico –como si hiciera de él el terreno de otra letra familiar– fracturándolo, transformándolo, omitiendo y sustrayendo

⁸ Hay un sistema de epígrafes y referencias literarias profuso en los libros de poesía.

⁹ “Tú mi paciente mi paciencia mi pariente Paul Eluard” donde el título del poema es cita y nombre de autor (“Insensata/impaciente, feliz de ti, de/vos insensible/ el tú no corresponde, todo lo que/ sea distancia, Irene, aprehéndelo/ actuando como se hace el acto/ de amor la furia/ cómo te llena o vacía/ el mundo/ en todo esto, en la gloria por/ejemplo, ¿se podrán esfumar de vos/la analogía, Irene, de ti,/el fastidio/como se muerde/la carne la manzana (115. Ver también “La aridez culmina”, 110).



un verso entre cada poema (cada versión va de 10 versos a 8, a 7), el sentido avanza en su transcurrir hacia su pérdida o hasta el punto anterior a la instalación de esa pérdida donde “pide aunque sea pena, pide/ aunque sea nada” (Pavese dice “que eres la vida y eres la nada”; Baudelaire, “preferiría en suma/ el dolor a la muerte y el infierno a la nada”). De modo que “Variaciones” comienza exhibiendo las posibles variaciones de la escritura de otros (los grandes nombres de Faulkner, Pavese, Baudelaire) alrededor de una línea temática que enlaza carne, memoria, dolor, infierno, vida, nada, para exponer en la segunda zona textual, las versiones de Gruss sobre esas escrituras de otros y sobre la propia, los trayectos textuales de la agencia repetida de un yo que se mira y recuerda, el juego de los saltos, cortes y omisiones que va realizando. Un proceso de extracción, de apartamiento (no ver, incinerar el cuerpo), de remoción de versos en cada versión, de despojamiento, de abandono donde el yo en esa sucesión de saltos y mutaciones de los poemas pide, aunque sea la pena, aunque sea la nada. La voz de la poeta Gruss dirime su lugar diferencial y diferenciador con firmas canónicas, inscribiendo su propia voz de poeta experimentada en un juego de versiones corales, casi familiares.

El yo de las “Versiones” de Gruss, el del texto de Faulkner, el de la estrofa de Baudelaire o el de los versos de Pavese se instala en un lugar de indecisión, donde está obligado a desentrañar, donde tiene que discernir, si prefiere el dolor a la muerte, el infierno a la nada. Mientras en el poema de Baudelaire¹⁰ el yo se horroriza ante la

¹⁰ “El juego”

En los sillones marchitos, cortesanas viejas,
Pálidas, las cejas pintadas, la mirada zalamera y fatal,
Coqueteando y haciendo de sus magras orejas
Caer un tintineo de piedra y de metal;

Alrededor de verdes tapetes, rostros sin labio,
Labios pálidos, mandíbulas desdentadas,
Y dedos convulsionados por una infernal fiebre,
Hurgando el bolsillo o el seno palpitante;

Bajo sucios cielorrastos una fila de pálidas arañas
Y enormes quinqués proyectando sus fulgores
Sobre frentes tenebrosas de poetas ilustres
Que acuden a derrochar sus sangrientos sudores;

He aquí el negro cuadro que en un sueño nocturno
Vi desarrollarse bajo mi mirada perspicaz.



elección que deben asumir los infelices entre el dolor y la muerte, el texto elegido de Pavese encara una invocación más abstracta a la esperanza, marcada ella misma por una oscilación constitutiva entre la vida y la nada.¹¹ Lo que Gruss, extirpa del poema de Pavese, lo que deja afuera (los ojos cerrados, los ojos de la muerte, el rostro muerte, el abismo) vuelve en sus “Versiones” transformados. Si hay un movimiento sordo, una trasposición oblicua, una cita, un trabajo de escritura entre los poemas o fragmentos y los epígrafes o entre los epígrafes y los poemas de Gruss, es el que sostiene ese trayecto de la verdad del que hablaba Badiou: la travesía desde un lugar nulo, ausentado, donde el yo instala el peligro de intentar una escritura que lo escriba y de probarse en ese transcurrir como la otra que queda en la página, muerta. La *nouvelle*, la obra reunida, no pueden sino exhibirse como el lugar de una muerte, una nada que, sin embargo, demanda alguna forma de vida.

Yo mismo, en un rincón del antro taciturno,
Me vi apoyado, frío, mudo, ansioso,

Envidiando de esas gentes la pasión tenaz,
De aquellas viejas rameras la fúnebre alegría,
¡Y todos gallardamente ante mí traficando,
El uno con su viejo honor, la otra con su belleza!

¡Y mi corazón se horrorizó contemplando a tanto infeliz
Acudiendo con fervor hacia el abismo abierto,
Y que, ebrio de sangre, preferiría en suma
El dolor a la muerte y el infierno a la nada!

Libellés : Charles Baudelaire (lo subrayado es lo citado por Gruss)

¹¹ Pavese, César, “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos/ esta muerte que nos acompaña / desde el alba a la noche, insomne, / sorda, como un viejo remordimiento/ o un absurdo defecto. Tus ojos/ serán una palabra inútil,/ un grito callado, un silencio/. Así los ves cada mañana/ cuando sola te inclinas /ante el espejo. Oh, amada esperanza,/ aquel día sabremos, también,/ que eres la vida y eres la nada. Para todos tiene la muerte una mirada./ Vendrá la muerte y tendrá tus ojos./ Será como dejar un vicio,/como ver en el espejo/asomar un rostro muerto,/ como escuchar un labio ya cerrado./ Mudos, descenderemos al abismo. (idem)