





De la vida como metáfora  
a la vida como ensayo



EL  
ESTUDIO



# De la vida como metáfora a la vida como ensayo

BLANCA ESTELA TREVIÑO



Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Coordinación de Difusión Cultural

Dirección de Literatura

México, 2015

Primera edición: noviembre de 2015

D.R. © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán  
C.P. 04510 México, Distrito Federal

D.R. © 2015, Blanca Estela Treviño

Diseño de portada: Roxana Deneb y Diego Álvarez

ISBN: 978-607-02-7315-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales. Todos los derechos reservados.

*Impreso y hecho en México*

*A Eliete, Mariana y David por el amor y la solidaridad en los tiempos aciagos.*

*A mi madre y mis hermanos por su aliento constante.*

*A mi GLAD: ángeles terrenales que me cuidaron siempre.*

*A Ramón López Velarde, porque la lectura de sus poemas  
y prosas me ha hecho la vida más habitable.*





Agradezco a Rosa Beltrán por su generosidad y a su equipo editorial por la paciencia.

A Edith Negrín, Luzelena Gutiérrez, Dolores Bravo, Juan Coronado y Luz Aurora Pimentel por su orientación académica.

A mis amigas, a los colegas y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras que me acompañaron en este proceso.

A María Díez-Canedo y Miriam Alborg por compartir conmigo sus conocimientos musicales.



## INTRODUCCIÓN

Emprender una investigación sobre un escritor vivo implica un doble desafío. El primero consiste en tener claro que ese autor ha consagrado su vida a la creación de un conjunto de textos de diversa factura y atributos artísticos, que aún no ha concluido su producción literaria y que, tal vez, las obras que en un futuro publique abran nuevos temas de estudio. El segundo implica un desafío mayor, pues el lector desconoce si ese autor y su obra pasarán a formar parte del canon, de la tradición literaria a la que pertenece o, bien, a la que aspira pertenecer.

Será el tiempo, como siempre, quien se encargará de ordenarlo todo. Hemos sido testigos del desplome de escritores que fueron, durante años, admirados y aclamados por la crítica, las instituciones académicas y literarias, y por el gusto popular. Se decía que su obra había establecido hitos en la historia literaria, ya fuera por la calidad de su prosa o la renovación del lenguaje narrativo, y que por eso eran leídos intensamente y, sin embargo, con el paso del tiempo han quedado en el olvido.

No obstante, el crítico anhela que su labor interpretativa y su valoración justifiquen el porqué de su empeño y mostrar con ello los alcances de la obra que le interesa porque sabe que todo escritor tiene como ambición inquebrantable el deseo de ser diferente: “el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Harold Bloom, *El canon occidental*, p. 22.

El propósito de este libro es el estudio y análisis de dos obras de la escritora Margo Glantz: *Las genealogías* (1981) y *El rastro* (2002). Seleccioné estos textos porque de la vasta producción literaria de Glantz, tanto en la ficción como en el ensayo, son los que más me interesan debido al género en el que se inscriben: la autobiografía, en el caso de *Las genealogías*, y la novela-ensayo en *El rastro*. Esto responde a una predilección por las obras que abren un espacio para el *yo*, ese “yo” que ha conmocionado las esferas de diversas disciplinas, ese “yo” que gracias a la ficción-realidad que comulga en toda obra de arte se ve transfigurado en “otros”, y nos devuelve y devela la esencia de la condición humana.

Situó a Margo Glantz dentro de la denominación rubendariana de los escritores “raros” o “excéntricos”, que aparecen en la literatura con un discurso provocador, tal vez disparatado y a la vez resplandeciente, que supieron acometer retos difíciles que muchos otros no se atrevieron a abordar, pero que, debido a esa fidelidad, han prevalecido en la literatura. Esta cualidad de “descentrada” la apreció con lucidez Julio Ortega al afirmar que la escritura temprana de Glantz se inscribía “en los márgenes del relato mexicano desde fuera de sus cánones con autoironía reflexiva. Sus primeros libros ensayaban las formas de la prosa breve, el fragmento y la notación”.<sup>2</sup> Pasaron los años y Margo Glantz perseveró en sus convicciones iniciales, pero siguió experimentado y madurando su proyecto escritural con voluntad, inteligencia y constancia en la búsqueda de crear un estilo propio.

Recientemente Celina Manzoni, una de sus lectoras y críticas más agudas, afirmó:

En su proyecto de escritura, los distintos registros, más bien los desplazamientos discursivos, los traslados, las nuevas y muchas veces sorprendentes torsiones y tensiones que se ejercitan sobre una conjunción de saberes, que incluso ha sido pensada como paradójica, introducen en el orden cerrado de los géneros literarios y de las provisiones académicas,

<sup>2</sup> Julio Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 640, octubre 2003, p. 79.

elementos inquietantes identificables con la transgresión y el desorden. Margo Glantz convierte el espacio de la escritura en el lugar sin límites, sus textos trascienden las habituales fronteras que separan al ensayo de la narración, de la glosa y la traducción; a la memoria del poema, de la crítica de arte, de la crónica social, del chisme menudo; a la confidencia de la iluminación, a veces nostálgica, a veces maliciosa, del secreto.<sup>3</sup>

Entre *Las genealogías* y *El rastro* hay una distancia temporal de veintidós años, la primera se incluye dentro del vasto y complejo mundo de la escritura autobiográfica; la segunda, en el territorio de la llamada novela-ensayo, es decir, de una escritura que posee tanto características de la ficción como del ensayo. En ambas obras existe la presencia del “yo” y el “yo” del discurso gnómico funciona como una articulación entre las dos. La escritura autobiográfica no se reduce sólo a narrar los acontecimientos de la vida, sino que reflexiona en torno a éstos, y proporciona así la expresión de un ser más interior al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia.

En la escritura ensayística, siguiendo a Montaigne, no todo es reflexión sino también anécdota, pues al crear el género se proponía también: *una reflexión del mundo* desde un pensar y sentir personales (“yo mismo soy la materia de mi libro”).

El autobiográfico es uno de los géneros más asediados y mejor estudiados desde hace varias décadas. Cuenta con una bibliografía creciente cuyo análisis muestra una singularidad: no son los teóricos de la literatura o de la historia los únicos interesados en éste, también incluye la participación, con un vasto volumen de textos, de los teóricos de la filosofía. Esta circunstancia obedece no sólo al sentido histórico que ha tenido esta disciplina, sino además por el lugar que ocupan dentro del género las obras de San Agustín, Descartes, Bacon, Kant, entre otras, y porque de modo preponderante la discusión sobre la autobiografía ha sido un campo de batalla donde se enfrentan, al

<sup>3</sup> Celina Manzoni, “Margo Glantz o la sensualidad de la inteligencia”, *Revista de la Universidad*, núm. 2, abril de 2004, p. 24.

pretender articular mundo, yo y texto, entre otras y variadas cuestiones: la lucha entre ficción y verdad, los problemas de referencialidad, el asunto del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etcétera; como lo apreció Ángel G. Loureiro.

Esta serie de preocupaciones que hoy inquietan tanto a la filosofía como a los teóricos de la literatura avala la calificación del estudioso español Pozuelo Yvancos, al considerar al género como “fronterizo, en la medida en que no puede sentirse como un género literario (ficcional) sin más, y en la medida en que hay resistencia a considerarlo de otro modo por muchos filósofos, singularmente los agrupados en la corriente llamada deconstruccionista, a partir sobre todo de las páginas que le han dedicado Derrida y Paul de Man”.<sup>4</sup>

Otro problema significativo es el del lenguaje, pues es el medio del que se sirve el autobiógrafo para relatar su vida, y no puede reducirse a mero instrumento en manos del escritor pues su carácter de mediador entre sujeto y texto, y entre éste y lector, exige plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye como tal.

El ensayo, al igual que la autobiografía, pertenece a “las escrituras del yo”. Como bien señala Karl J. Weintraub: “La autobiografía está inseparablemente unida a la concepción del yo. La forma en la que el hombre concibe la naturaleza del yo determina en gran medida tanto la forma como el proceso de la escritura autobiográfica”.<sup>5</sup>

La clase de libros designados *Ensayo*, como género literario, tendría relación en su filiación y en su forma, o bien con los que nacieron y denominaron al género en el Renacimiento (es decir, los de Michel de Montaigne y Francis Bacon así titulados) o bien con aquellos que estaban en el horizonte de meditación de Georg Lukács, Max Bense o Theodor Adorno en sus sustanciales trabajos sobre este género en el siglo xx. Cuando Montaigne le otorgó el nombre de *Essais*, y les

<sup>4</sup> José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, p. 19.

<sup>5</sup> Karl Joachim Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, coordinador Ángel G. Loureiro, p. 25.

asignó esta nueva denominación, fue porque era consciente de que los géneros que imperaban en su época no tenían grandes semejanzas con éste y necesitaba salirse de ellos. Seguramente tuvo la urgencia de hacer germinar una nueva norma histórico-literaria, que los teóricos han calificado como la “escritura del yo”. Al revisar pasajes diversos de su libro, Montaigne se manifiesta conocedor de que su propuesta se escapa de la gama de textos que tiene frente a sí, ninguno de los cuales le servía a su propósito:

No nació con su libro únicamente una nueva denominación, *Essais*. Ésta nació porque había nacido una escritura diferenciada y precisaba diferenciarse, había nacido un género, un estilo nuevo [...]. Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, la *escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica. Y no podemos nosotros pasar por alto la coincidencia de esa nueva forma con el propio estatuto autobiográfico que también comenzaría a afirmarse como género diferenciado en el Renacimiento.<sup>6</sup>

Desde siglos atrás, los *Essais* comparten con la escritura autobiográfica un estatuto escritural que afirma o gana sus normas en el horizonte textual de su momento y que sitúa lo personal como isotopía definitoria de su configuración discursiva. Es necesario explicar el horizonte de “escritura del yo”, como el contexto necesario para que nazca y viva el ensayo, considerando que el primer rasgo definitorio de las coincidencias de las nuevas modalidades de la escritura del yo es ser primeramente eso, “escrituras”, es decir que, a diferencia de otros géneros (la lírica, la novela, el cuento, la epopeya, el teatro), no han tenido formulaciones orales en nuestra tradición literaria. Cuando hablamos de “escrituras del yo” hablamos de que la emergencia del *yo* en la cultura occidental es escritural y viene vinculada a un cambio notable de las condiciones de creación pero también de transmisión de los propios textos.

<sup>6</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, p. 239.

De hecho, la primera formulación la constituyen las *Confesiones* de San Agustín, que no sólo son escriturales, sino que van marcando en sus dos etapas de desarrollo (puesto que hay una posible separación entre los primeros nueve capítulos y el resto) no un proceso abstracto del “yo”, sino de adquisición del “yo” en la propia conciencia de la conversión que está ineludiblemente ligada a la obra que se lee, de manera que el “yo”, el hombre nuevo, es explicado como historia de una conversión, pero esa historia es la misma escritura de su acontecer.

Tanto la obra de San Agustín como las coincidencias que tiene el ensayo con el libro de Montaigne nos permiten ahondar en las características de la propia autobiografía. No es solamente puntual que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al “yo” (característica que comparte con la lírica y la picaresca), sino la forma de sus realizaciones históricas, que el yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica, confesional o ensayística.

No podemos, si queremos entender el entronque y coincidencias profundas de los géneros de la escritura del yo, de las memorias, de la autobiografía, del diario íntimo, del ensayo, eludir por tanto la interdependencia que hay, en el proceso de constitución de la categoría literaria del yo, entre escritura, autor y obra, como espacios sin los cuales no se entiende la emergencia progresiva y consecuente de los géneros llamados autobiográficos y el hecho de que esa emergencia coincida con el Humanismo, en el arco que va de Dante y Petrarca y sus comentaristas, hasta llegar a Montaigne.<sup>7</sup>

Vale la pena recordar lo que Montaigne nos dice en el prólogo a su libro, “El autor al lector”, en 1580:

Éste es un libro de buena fe, lector. Te advierto desde el comienzo que no persigo sino un fin doméstico y privado. No me propongo tu servi-

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 243-244.



cio, ni mi gloria. Mis fuerzas no son capaces de tal designio. Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes; quienes cuando yo muera (lo que ocurrirá muy pronto) podrán encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conservar más íntegro y vivo el conocimiento que tengan de mí. Si mi propósito hubiera sido buscar el favor del mundo, me habría aliñado mejor, presentándome con porte estudiado. Quiero mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin contención ni artificio, porque es a mí mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo y en forma ingenua, en tanto la reverencia pública lo permita. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza, te aseguro que me hubiese pintado con placer de cuerpo entero y completamente desnudo. Así, lector, yo mismo soy el asunto de mi libro. No hay razón, entonces, para que emplees tu ocio en un tema tan frívolo y tan vano. Adiós, pues.<sup>8</sup>

Ningún resquicio de duda puede quedarnos sobre la novedad y fuerza de ese pintarse a sí mismo, unir su libro al Yo en toda su dimensión de testimonio personal, con ambición de mostrarse desnudo, y por tanto, ninguna duda arroja Montaigne sobre el parentesco de su programa con el propiamente autobiográfico. Una profunda novedad supone esto en la literatura de Occidente, consciente de que “el verdadero espejo de nuestro espíritu es el curso de nuestras vidas”.

Con base en la distinción que expuso Émile Benveniste sobre Historia y Discurso; la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del Discurso, como enunciación que supone un locutor y un oyente, y la intención del primero de influir sobre el segundo, coincido con Pozuelo Yvancos cuando asevera que

[...] la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería: la Tensión del Discurso desde el Autor, la manera como el *yo* afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien lo sobrepasa desde su dimensión

<sup>8</sup> Michel de Montaigne, *Ensayos*, p. 3.

de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el presente de su Discurso.<sup>9</sup>

El presente libro, una vez establecidas estas consideraciones, consta de cuatro capítulos, una introducción y las conclusiones.

El primer capítulo está dedicado a la vida y obra de Margo Glantz. Consideré necesario dar cuenta de la personalidad y de la versátil obra intelectual de la autora porque se ha destacado como una de las figuras académicas más sobresalientes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Bajo el título de “Retrato de escritora con paisaje”, el capítulo aborda los orígenes y la formación académica de Glantz, así como su inicio y evolución como escritora; por consiguiente, es un apartado donde intenté recrear una especie de semblanza vital e intelectual que consideré necesaria para enlazarla con el resto del libro, pues la obra de investigación y ensayo de la autora se articula y comulga con la obra de ficción, de tal manera que la nutre para enriquecerla y concederle un estilo propio.

Dediqué el segundo capítulo a *Las genealogías*, libro primordial en la obra de creación de la autora. El título: “Travesías autobiográficas alrededor de *Las genealogías*” muestra la naturaleza y el propósito del mismo: analizar la obra desde la teoría de la autobiografía y de algunos aspectos vinculados a este género como son: el papel de la memoria, el viaje, la búsqueda de identidad, la presencia de la ciudad –aspecto narrativo y autobiográfico–, de carácter ficcional en tanto orbe discursivo-simbólico.

La estructura y el contenido del capítulo fueron producto de la lectura de una vasta bibliografía sobre el género autobiográfico que resultó compleja y al mismo tiempo fascinante; la investigación en este terreno me llevó a decidir la perspectiva teórica pertinente para emprender el estudio de *Las genealogías*.

<sup>9</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 247.

Al abordar la teoría autobiográfica surgida a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, pero sobre todo tras percatarme de la avalancha crítica surgida a mediados de los años setenta hasta nuestros días, tomé en cuenta las tres etapas correspondientes a los tres semas básicos insertos en la composición del término: el *autos* (yo, uno mismo), el *bios* (vida, el curso de la vida, el tiempo de vida) y la *graphé* (la escritura); así como las reflexiones que a propósito del género hacen otros autores como Georges Gusdorf, Karl J. Weintraub, James Olney, Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul John Eakin y Paul de Man.

La lectura de la recepción crítica de *Las genealogías* me permitió percatarme de que el acercamiento teórico para hablar de la obra de Glantz, en la mayoría de los trabajos, se hacía desde la perspectiva de género femenino, enfoque que si bien es valioso, y da lugar a espléndidos ensayos, personalmente no satisfacía mis expectativas críticas ni mi lectura. Por lo mismo consideré que debía analizar la obra desde aspectos no abordados; asumí que no quería repetir ni glosar, tal vez con deficiencias, asuntos bien tratados por otros estudiosos.

El capítulo dedicado a *Las genealogías* intenta dar cuenta del acercamiento teórico desde la perspectiva del género autobiográfico que la obra me propuso. Mi lectura es sólo eso, una mirada crítica desde la configuración de un género que, afortunadamente, no está limitado por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés. Por lo mismo como bien afirma Sylvia Molloy al referirse a los textos autobiográficos, éstos: “son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura”.<sup>10</sup> Y es precisamente en esa vacilación donde el texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo, si admitimos las condiciones que el mismo texto impone.

La elaboración del tercer capítulo, dedicado a *El rastro*, me sugirió, debido a su naturaleza ficcional y ensayística, otros derroteros y, por supuesto, otros retos. Debido a que la categoría novela-ensayo aún no está suficientemente conceptualizada, elaboré una aproxima-

<sup>10</sup> Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 12.

ción a la misma a partir de ciertos elementos específicos que constituyen a la ficción y al ensayo. Acudí a diversas fuentes bibliográficas sobre este último y, particularmente, a la concepción del género propuesta por Max Bense, pues me resultó la más pertinente y enriquecedora para escrutar lo que la novela me proponía.

En esta obra, donde el tema del corazón y de la variación musical desempeña un papel preponderante en la estructura de la narración, me di a la tarea de analizar cómo funcionaba el recurso barroco de la variación, de la variedad, tanto en el aspecto temático como musical. Para ello recurrí a una bibliografía abundante sobre el corazón en sus diversas acepciones, que rozan los ámbitos de lo culto y lo popular y los dominios de lo científico y religioso. En cuanto al recurso de la variación, tuve que acercarme y estudiar ciertos aspectos de la composición de esta forma canónica de la música para dar cuenta de cómo es empleada en la prosa de Glantz para conseguir un efecto musical; además, percibí que en esta obra el peso de la música es evidente en su estilo literario, se observa un cuidado extremo en la cadencia y el ritmo. No es fortuito que en esta novela se hable de *El malogrado* de Thomas Bernhard, uno de los autores con los que, junto a W.G. Sebald, la escritora encuentra afinidades metódicas. La obra del austriaco, publicada cinco años antes de su muerte, ficcionaliza pasajes de la vida de distintos músicos, entre ellos Glenn Gould, una de las cúspides de *El rastro*. En esta obra se presenta también uno de los personajes que han ayudado a cohesionar parte de la narrativa de Margo Glantz: Nora García, *alter ego* que apareció antes en *Zona de derrumbe* (2001) y después en una versión expandida, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005). Esta protagonista no funciona como una máscara que permite descargar experiencias; antes que un cobijo, el personaje es, en esta especie de trilogía, un hilo conductor. Otro aspecto de suma importancia en este capítulo fue el trabajo sobre la intertextualidad, ya que me permitió establecer los vasos comunicantes entre los ensayos de Glantz, autora, y las disquisiciones de Nora García, narradora y personaje de *El rastro*, y establecer la dimensión autobiográfica en la novela.

En el último capítulo me ocupé de algunos aspectos de estilo presentes en ambas obras con el afán de articular y aproximar, en sus semejanzas y diferencias, las dos obras analizadas en este libro. Los recursos estilísticos que examiné son: la voz parentética y sus funciones, el yo autobiográfico, la enumeración, la intertextualidad y las digresiones.

En la literatura, el estilo –la carpintería, todos los recursos a los que acude el escritor– es fundamental: la escritura es su construcción. *Las genealogías* y *El rastro* son libros que nacen y se sustentan bajo la sombra de un lema primordial de los alquimistas: “Todo está en todo”. En el espacio de la tersura estilística, su belleza es –según Barthes– “texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, p. 22.



## CAPÍTULO I

### RETRATO DE ESCRITORA CON PAISAJE





*En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?  
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento  
poner bellezas en mi entendimiento,  
y no mi entendimiento en las bellezas?*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*La escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito  
y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.*

MARGUERITE DURAS



## 1. “VIAJE A LA SEMILLA”

Los recuerdos regresan siempre, afirma Margo Glantz. Los suyos vuelven tenazmente, una y otra vez, a su memoria; están diseminados en entrevistas, conversaciones, ensayos y, de manera prodigiosa, en el libro *Las genealogías*, donde rinde homenaje a sus antepasados a la vez que parte en busca de sus orígenes y su propia identidad.

Para trazar su linaje y elaborar un retrato de su infancia y adolescencia necesitamos trenzar la escritura de los recuerdos, hurgar en la memoria, en tanto clave y fundamento de la identidad:

Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad. Mis padres nacieron en una Ucrania judía, muy diferente a la de ahora y mucho más diferente aún del México en que nací, este México, Distrito Federal, donde tuve la suerte de ver la vida entre los gritos de los marchantes de la Merced, esos marchantes a quienes mi madre miraba asombrada, vestida totalmente de blanco.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Margo Glantz, *Las genealogías*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 15. Todas las referencias proceden de esta edición. Se señala entre paréntesis el número de página.

Margo Glantz nació en la calle de Jesús María 44, en el barrio de la Merced, el 28 de enero de 1930. Es la segunda hija de Jacobo Osherovich Glantz y Elizabeth Mijáilovna Shapiro, un matrimonio ucraniano-judío que desembarcó en Veracruz en 1925 y muy pronto emigró a la Ciudad de México.

Sus padres crecieron en la Rusia zarista y vivieron la época de la revolución rusa de 1917, sujetos a los violentos y repetitivos pogromos y a las condiciones restrictivas impuestas a los judíos por la política zarista. Jacobo Glantz fue hijo de una modesta familia judía campesina; desde pequeño, conoció los duros trabajos de la aldea y, en su juventud, se enfrentó a las vicisitudes del hambre y la violencia que trajo consigo la revolución.

Hacia 1921, cuando los pogromos se hicieron insoportables y peligraba su vida, el joven Osherovich se trasladó a la ciudad de Jertzón, donde estudió un curso para ser instructor de marxismo al mismo tiempo que trabajaba en la educación pública. Era profesor de literatura y su jefe era Mijaíl Mirsky, escritor y pedagogo muy conocido en la naciente Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas.

Al año siguiente se fue a radicar a Odesa —puerto donde conoció a su futura esposa— y de ahí fue enviado a Moscú como delegado de las juventudes, donde entró en relación con algunos líderes bolcheviques como Lunacharski, Karl Rádek, Zinoviev y Kalinin, a quienes escuchaba con entusiasmo.

En Odesa vivió intensamente los días de la revolución, participaba en todas las asambleas y protestó cuando por la ciudad pasó Trotski, desterrado, rumbo a Crimea. Fue también en Odesa donde estableció sus primeros vínculos con escritores y poetas, y donde nació su interés y entusiasmo por la poesía a la que, tiempo después, se dedicaría con devoción. Los años que vivió durante el levantamiento armado —entre 1917 y 1925—, fueron a su juicio los más interesantes, los más serios de la vida rusa, pues se creía en la revolución social, en el futuro, y había grandes idealistas que auguraban el mejoramiento de la vida humana.

Elizabeth Shapiro procedía de una familia que abastecía de remolacha a los ingenios del estado de Podol, provincia de Ucrania. Los

padres de la joven Shapiro emigraron a Odesa en 1910, cuando ella contaba con ocho años de edad, porque un decreto del zar prohibió que se establecieran campesinos judíos en la región. Recibió una educación esmerada, tocaba el piano, usaba guantes y zapatos finos; era, a decir de su futuro marido, “de familia burguesa”. Durante la revolución, cursó estudios de química que interrumpió para iniciar los de medicina; los cuales, lamentablemente, no pudo concluir debido a que el gobierno revolucionario aplicó cuotas para quienes no eran hijos de obreros. Pese a estas vicisitudes, logró obtener un diploma de ayudante de médico (profesión de mayor reconocimiento que la de enfermería), el cual le sería de gran utilidad en México.

Debido a que, desde 1906, gran parte de la familia de Jacobo Glantz había emigrado rumbo a Estados Unidos, y a las diferencias políticas que mantenía con algunas facciones revolucionarias, el joven matrimonio decidió también emigrar. Logró obtener visas para ingresar en Estados Unidos, pero la entrada les fue negada y no tuvo más remedio que continuar el periplo hasta que, finalmente, arribó a México en 1925. Atrás quedarían la estepa y la tierra rusa, la familia y los sueños. Ambos tenían veintidós años.

El primer poema que Jacobo escribió al llegar a su nuevo país de residencia cuenta: “mis hermanos viven en una calle frontal en los Estados Unidos. Yo vengo de una calle que no tiene nombre. Allí se instalaba cada año una feria, y cada año un pogromo” (15).

Todo exilio implica un peregrinaje bañado en sufrimiento. Un lugar que se pierde y otro que se encuentra. Quien emigra no sólo se traslada a otro lugar, sino también a otra cultura, otras costumbres, otro paisaje. En el desplazamiento a esa otra vida lleva en su equipaje su propia lengua, sus recuerdos, su visión del mundo. Algo queda atrás, pero también algo se renueva.

El encuentro del matrimonio Glantz con la tierra que los recibió no fue sencillo. Al inicio estuvo plagado de dificultades, pues Jacobo y Elizabeth no conocían el idioma y tampoco tenían dinero. “México –recuerda ella–, fue una cosa muy distinta, cambiar completamente, tanta costumbre, tantas diferencias.” Los padres de Margo reiniciaron

una vida de sacrificio, oficios variados y aventuras comerciales deteniéndose finalmente en aquellas ligadas a la manducación y el calzado.

De 1925 a 1930 mis padres recorren todas las gamas del comercio, aunque mantengan *sotto capa* la tradicional venta del pan. Pero de repente aparece mi tío Volodia y acompaña a mis padres en la operación llamada *Apolo*, quizás una papelería situada, por variar, en la calle de Jesús María o quizás una fábrica de cajas de cartón: la memoria no alcanza para deslindarlas. Hay también un restaurante en el pasado, ahora en la calle de Guatemala, frente a la catedral, junto a esos comercios que venden objetos religiosos (152).

Las calles del centro fueron el espacio donde ocurrieron las primeras empresas comerciales de los esposos Glantz. Esa parte tan bulliciosa de la ciudad es la que Margo recuperaría, años después, gracias a los recuerdos familiares. No obstante las dificultades que tuvieron que sortear a su llegada al país, el carácter inquieto de Jacobo Glantz lo llevó a establecer relaciones con la discreta comunidad judía que habitaba en México para emprender una serie de proyectos culturales. Indudablemente, la tierra que los recibió fue generosa con ellos. La existencia de la familia Glantz estuvo circunscrita a una permanente combinación de diferentes tradiciones marcadas por dos espacios geográficos y culturales: Ucrania y México, lo judío y lo católico, lo europeo y lo americano.

El primer lugar de residencia de la familia Glantz fue el ruidoso y colorido barrio de La Merced. Allí transcurrieron los primeros años de vida de la escritora quien guarda con fidelidad aquellas imágenes:

En las calles de La Merced los indios usaban calzón de manta blanca y sombrero de palma y a su lado iban las mujeres con rebozo de bolita, trenzas y enaguas o vestidas con vestidos brillosos color rosa mexicano, abundaban los niños callejeros, los mendigos, los perros sarnosos y los tamemes que cargaban sus enormes bultos o que en épocas de lluvia transportaban a los niños o a las mujeres de clase media cuando la ciudad se inundaba y sus calles estaban enlodadas; por Corregidora o Jesús María, junto a los cajones de ropa, había puestos de fruta o de

verduras frescas colocadas en perfecto equilibrio como en el famoso cuadro de Olga Costa.<sup>2</sup>

Glantz recuerda también que en ese populoso barrio donde se alojaron los emigrantes, quienes vivían en viejas casas coloniales con techos altísimos, grandes patios floridos, y salían a vender en carritos ambulantes: pan, “jabón del mono” o corbatas. La gente del lugar era hospitalaria, amable y los ayudaban siempre. La familia Glantz se fue adaptando paulatinamente a su nueva vida. La infancia de la escritora estuvo marcada por el signo de la trashumancia pues sus padres se mudaron constantemente de domicilio. Del Centro se trasladaron a la colonia Condesa y de ahí al pueblo de Tacuba, lugar donde transcurrió la mayor parte de su niñez. Esa circunstancia, que obligaba a un cambio constante de vivienda y escuela, hizo que experimentara la sensación de un exilio permanente al, como se dice, llevar la vida de una judía errante. Pero esos desplazamientos también la enriquecieron pues, desde entonces, Glantz mantiene una relación estrecha con la Ciudad de México, su paisaje, sus barrios y festividades que le dieron desde la infancia las primeras huellas de su identidad mexicana:

Al final de la Semana Santa, el sábado, la ciudad se llenaba de Judas y del sonido atronador de las matracas que con su estruendo creían poder abrir las puertas de la Gloria, mientras se abrían de par en par los enormes portones de las iglesias, la del convento de Jesús María o la de la iglesia de Popotla, al lado del árbol de la Noche Triste, en el antiguo Reino aliado de Tacuba, por donde Cortés salió para recuperar sus fuerzas rumbo a Tlaxcala. En la iglesia de Regina, lóbrega y brillante, los sanguinolentos Cristos de caña me miraban con sus ojos de cristal, cuando acompañaba a misa a mi nana.<sup>3</sup>

Las vivencias de esa infancia que “transcurrió completa durante la presidencia del general Cárdenas” en el pueblo de Tacuba, donde

<sup>2</sup> Margo Glantz, “Crítica y ficción”, en *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*, p. 222.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 223.

cursó la primaria, son evocadas por la autora con nostalgia: “La ciudad era suave y transparente, hacía un frío helado y el sol iluminaba las montañas. Apenas había coches y muchos niños podíamos caminar solos por las calles”. Fue durante ese periodo cuando acontecieron algunos de los episodios más significativos de su niñez, los cuales dejaron honda huella en su sensibilidad.

En la escuela Eduardo Tres Guerras del barrio de Tacuba aprendió a leer a los seis años, “sin darme cuenta, como quien ve llover, como quien camina”. Lo hizo sin ayuda de nadie y para festejar ese acontecimiento la premiaron con una muñeca: “era preciosa y hablaba. Un día la metí a bañar conmigo en la tina y la muñeca enmudeció, calló para siempre. Su silencio me pareció un castigo divino. Toda mi infancia y mi adolescencia cargué con esa culpa [...]”

Debido a su timidez y a la dificultad para relacionarse con otros niños, Margo Glantz fue desde pequeña una lectora voraz. La lectura se convirtió, a partir de entonces, en la gran compañera de su vida. Gracias a que creció en un entorno familiar donde había muchos libros (su padre tenía una gran biblioteca con textos en castellano, yidish y ruso), su relación con la literatura se inició a temprana edad. “Mi vida –confesaría años después–, tenía más que ver con la lectura que con la vida”. Desde pequeña sintió que los libros la vinculaban con el mundo y que éstos definían la realidad.

Las lecturas de infancia fueron muy variadas: mitología, poesía griega, episodios de héroes; Julio Verne, Ariosto, Eugenio Sue, Dumas, Victor Hugo, Ponson du Terrail; la revista argentina para niños *Billiken*, que era recibida en su casa junto con el suplemento cultural del diario *La Nación* de Buenos Aires y la revista *Sur*.

Fueron las historias de los folletinistas ingleses y franceses –*Oliver Twist*, *Los misterios de París*, *Los miserables*– junto con la percepción de ser la oveja negra de la familia los motivos que acentuaron en ella el sentimiento contradictorio de no pertenecer del todo a su familia y la prepararon para sortear un destino semejante al de los héroes solitarios y rebeldes de estas narraciones:



Siempre me ha asombrado esta familiaridad que tengo con el niño expósito y nunca me la he acabado de explicar con exactitud. A veces pienso que fue simplemente una de esas casas múltiples en las que pasé mi infancia y que estaba situada en Niño Perdido 13. Otras pienso que era por el color de mi pelo, es decir, negro o castaño oscuro y todas mis hermanas (tres más) lo tenían siempre rubio. Tampoco tenía los ojos claros y mi hermana Susana los tenía azules (y los sigue teniendo) y para conservar el color claro de su pelo mis hermanas usaban siempre jabón de manzanilla. Yo tenía el pelo rizado como negra o como borrego y por ello siempre me asociaban con la oveja negra de la fábula (no la de Monterroso sino la de la Biblia). Quizás haya oído muchas veces la voz de mi hermana gritando que yo no era hija de mis padres y su petición perpetua de que me echaran a la basura, pero esa sensación y esos gritos los han oído muchos niños cuando son hermanos segundones y ya existe una explicación freudiana (182).

Las condiciones de trashumancia de la familia, el saberse “diferente” al resto de sus hermanas y el hecho de sentir que sus padres la excluían de su mundo porque el yidish era su lengua privada y ella sólo hablaba español, acentuaron la idea del destierro e intensificaron su interés por el folletín del cual recuperó la idea del “niño expósito”. Queremos imaginar que, muchos años después, esos sentimientos confusos y latentes la llevarían a estudiar con verdadera obsesión obras como *Los bandidos de Río Frío* y *Pedro Páramo*, que hilan en una urdimbre de abandono.

Otro de los sucesos decisivos de su niñez –y que detonarían mucho tiempo después el nacimiento de *Las genealogías*– fue la agresión sufrida por su padre cuando ella tenía nueve años. Jacobo Glantz usaba barba y parecía un Trotski joven. Ella lo acompañaba por la calle y la gente decía: “Mira, ahí van Trotski y su hija”. El hecho aconteció también durante la administración del presidente Lázaro Cárdenas quien, a pesar de haber apoyado durante su gobierno la inmigración judía en México, no pudo evitar las manifestaciones de los grupos pronazis que rechazaban la presencia de los judíos en el país:

En enero de 1939 mi padre fue atacado por un grupo fascista de Camisas Doradas que se reunieron en la calle Dieciséis de Septiembre, donde mis padres tenían una pequeña *boutique* de bolsas y guantes llamada Lisette. La barba, el tipo de judío y quizá su parecido con Trotski hicieron de Jacobo Glantz el blanco perfecto para una especie de pogromo o linchamiento. Trataron de colocar a mi padre sobre la vía del tren para que éste le pasara encima, mientras otros arrojaban piedras y gritaban insultos tradicionales. Mi padre pudo escapar ayudado por algunos transeúntes asombrados, entrar a la *boutique* y subir al tapanco. El hermano de Siqueiros, que pasaba por allí y entraba a saludar a mis padres (vendía por entonces grabados de su hermano), se colocó en la puerta con los brazos extendidos y gritó: “Péguenme a mí”. [...] Al rato llegaron los bomberos y un capitán [...], que ayudaron a mi padre a salir de la tienda. Despavorido, mi padre gemía y uno de los bomberos le dijo: “No llores, judío, venimos a salvarte”. [...] A mí me han durado durante muchos años ese susto y esa imagen de mi padre barbado, con la frente llena de sangre (112).

Para paliar esa huella indeleble, junto a este pasaje doloroso de su infancia emergen en la memoria de Glantz otros episodios donde conviven lo judío y lo mexicano, como su conversión al cristianismo, las festividades católicas, los rituales judíos, sobre todo aquellos relacionados con la comida, su afición temprana por el cine y su identificación precoz con personajes masculinos —como Flash Gordon o Telémaco— que la vinculaban simbólicamente con la figura paterna. Todos estos recuerdos de infancia se configuran espontáneamente en ese libro de memorias, y la relevancia que la escritora les asigna obedece a “la necesidad de resucitar y eternizar un pasado desaparecido y particularmente querido”, donde se percibe la simbiosis de las dos culturas que se ponían en juego.

En *Las genealogías* la infancia de Margo Glantz aparece en retazos, en vivencias que están entretrejidas con los recuerdos del padre, la madre y las hermanas. Las remembranzas están trenzadas con las dos figuras parentales, sobre todo con la del padre, de quien toma parte de su visión del mundo, y de la madre, quien se presenta, a los ojos de la niña, lejana y bella “colocada adentro de mí en una temporalidad ficticia que era la

del cine, pues me parecía personaje de películas de los años cuarenta”,<sup>4</sup> quien mostraba cierta preferencia por las otras tres hermanas.

La adolescencia de Margo Glantz transcurrió en circunstancias más estables. Sus padres continuarían con una serie de aventuras comerciales que oscilaban entre la posesión de modestas zapaterías y la atención de pequeños restaurantes que les permitían sobrevivir dignamente. Don Jacobo Glantz continuaría desarrollando una actividad incesante como escritor y pintor, lo que le permitiría entablar amistad con Diego Rivera, Fernando Leal y otros muralistas mexicanos. Además, y debido a su aprendizaje del español, logró relacionarse con los poetas de la generación de Contemporáneos, que eran los sobresalientes en aquel momento.

A los catorce años, Margo Glantz ingresó a una organización sionista de izquierda, el *Ashomer Azair* (Joven guardia). Esa asociación poseía una gran biblioteca circulante que le permitió acentuar su vocación lectora y le proporcionó la oportunidad de acercarse a otras literaturas. Leyó a los autores más importantes de la narrativa norteamericana: Faulkner, Steinbeck, Melville, Dos Passos, Tennessee Williams, Sinclair Lewis; la literatura alemana que se publicaba en Argentina: Broch, Thomas Mann, Stefan Zweig. Por el lado familiar su acervo se enriquecería con la lectura de los escritores de Europa central y la de los escritores rusos Tolstoi y Dostoievski. Por supuesto, no dejó de leer a Shakespeare ni a los clásicos españoles: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes.

Durante los años de convivencia en el *Ashomer Azair*, el espíritu rebelde e inquieto de la adolescente se agudizó. Asimiló la prédica del movimiento sionista y con el idealismo natural de la adolescencia planeó irse a Israel. Se escapó de la casa paterna y, junto con varios compañeros, se fue a una *ajrhará* que se encontraba en Cuautitlán, una colonia agrícola colectiva de aprendizaje que supuestamente le permitiría viajar al campo de Israel a trabajar. El plan fue descubierto por sus padres, quienes la fueron a buscar con la policía, y así terminaron la aventura

<sup>4</sup> Myriam Moscona, “Si yo supiera te lo diría”, en *Tiempo de relojes* (conversación con Margo Glantz, 2005).

y los sueños de emancipación. La autora rememora el episodio con cierta ironía:

Por entonces fui sionista de hueso colorado y hasta decidí irme a trabajar la tierra en Cuautitlán, cuando todavía era cierto el proverbio (después de México todo es Cuautitlán), pero mis padres me rescataron del lodo y la utopía y me obligaron a continuar mis clases en El Generalito y mis escapadas al cine Regis, donde veíamos películas prohibidas, por ejemplo, *Le diable au corps*, de Gérard Philipe, mi primero y único amor (187).

Durante estos años, la joven Glantz estudia en San Ildefonso, en la Preparatoria Nacional de la UNAM, institución a la que ingresó en 1945, periodo fundamental en su formación, pues tuvo como maestros a figuras sobresalientes de la cultura nacional, así como a distinguidos y excéntricos profesores quienes le descubrieron otros mundos y a quienes recordará siempre con agradecimiento.

Asistió a las clases de Agustín Yáñez antes que publicara *Al filo del agua*; a las de Alberto Escalona, “protofascista y maravilloso maestro” y a cuyo estímulo debe Glantz su primer encuentro con Bataille. Entonces pudo escribir “un ensayito” sobre el tema de la sangre donde comparaba el sacrificio de Agamenón y de Casandra con los sacrificios aztecas. También fue alumna del “pintoresco y desorbitado helenista” que fue don Erasmo Castellanos Quinto, del “pomposo y admirado” José Romano Muñoz y de algunos otros de los que guarda festivas anécdotas.

Las reminiscencias de su etapa adolescente quedaron impresas en la memoria de la escritora con nitidez. Los espacios del centro de la ciudad y ciertos lugares de la metrópoli en esa década trascendente en la conformación del México moderno afloran en sus recuerdos de manera conmovedora y significativa, pues dan cuenta de las transformaciones de la urbe y registran las diversas “temperaturas culturales” que tuvieron lugar en la ciudad y en las que, como joven inquieta y aguerrida, participó. En sus evocaciones posteriores, el espacio aparece como un escenario en el que se encarna la relación del hombre con la naturaleza y con la vida urbana:

Cuando estudiaba en la Escuela Nacional Preparatoria, en 1945, todavía en San Ildefonso, y las clases comenzaban a las siete de la mañana, nos desayunábamos en los cafés de chinos del barrio, en la Plaza del Carmen, tomábamos café turco en el café de los griegos de la calle de Argentina o coquetéabamos con los muchachos que estudiaban Leyes cerca de la Secretaría de Educación. Un día nos fuimos de pinta varias compañeras al cine Regis donde exhibían *El diablo en el cuerpo* de Claude Autant Lara, con Gérard Philipe y Micheline Presle, una película erótica prohibida a menores de 21 años. Sí, allí estaban los baños turcos, el hotel, el cine y el café Regis, luego se cayeron con el terremoto de 1985, enfrente, todavía, el Hotel del Prado con los frescos de Diego, como allá en la Prepa los de Orozco, mientras por los pasillos caminaban los porros, los fósiles, las muchachas y los estudiantes grababan con navaja “Te amo, Rosita” sobre las pinturas: hubo muchas huelgas durante el sexenio de Miguel Alemán, ese sexenio en que la ciudad empezó a modernizarse. Al fondo de la Avenida Juárez, al lado del Paseo de la Reforma, impassible, el monumento a la Revolución [...].<sup>5</sup>

De este sucinto viaje a la infancia y adolescencia de Margo Glantz pueden destacarse varios aspectos que serán decisivos en su carácter y sensibilidad, en su personalidad y formación intelectual: su iniciación temprana en la lectura y, sobre todo, su inclinación por la literatura; la presencia decisiva de la figura paterna en la historia de la hija. Debemos destacar que un cierto contacto con el mundo exterior, con la cultura judía y con la Biblia, lo heredó gracias al lugar que don Jacobo Glantz ocupó en su formación temprana. Debido a su entorno familiar y a las vivencias que experimentó, provenientes de dos culturas, Glantz se planteó desde muy joven el problema de la identidad (su identidad), no solamente por su reflejo con el niño expósito (el héroe romántico) del folletín, sino por la diferencia que determinaba su origen judío.

<sup>5</sup> Margo Glantz, *op. cit.*, p. 227.

## 2. LOS AÑOS DE FORMACIÓN

En 1947, Margo Glantz ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras situada entonces en la Casa de Mascarones, un bello edificio de columnas churriguerescas ubicado en el barrio de San Cosme. Ahí cursó los estudios de licenciatura en Letras Inglesas y también los de maestría. Eran los tiempos de la presidencia de Miguel Alemán, cuya administración se caracterizaría por una celeridad impetuosa del proceso de industrialización del país, apoyándose para ello, fundamentalmente, en la empresa privada y en el capital extranjero. Entonces la Ciudad de México estrenaba su radiante modernidad:

[...] cafés, teatros, cines, librerías, restaurantes, eran punto de encuentro obligado para todo aquel que demoraba sus ocios nocturnos por las calles iluminadas y bulliciosas del Centro Histórico. Allí se desplegaba lo que Carlos Monsiváis ha llamado la “geografía del intelecto”, esas regiones por las que circulan y se intercambian los saberes: la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época (Porrúa y Robredo Hermanos), el Café París, un poco más retirado, y el Club Leda, entre tantos otros puntos de confluencia que abrían espacios plurales a la conversación, a las tertulias o a esa amplia red de conferencias, conciertos, exposiciones de pintura, mesas redondas y puestas en escena que llenaban la vida cultural de la ciudad.<sup>6</sup>

La Facultad de Filosofía se encontraba, pues, en el corazón de la ciudad. “Era pequeña, divertida, como la ciudad. El aire era transparente y se veían los volcanes.” Entre su personal académico se contaba con la presencia de jóvenes maestros ya ilustres como Edmundo O’Gorman, José Ortega y Medina, Justino Fernández, ligados con el arte y con la filosofía de Heidegger (gracias a los cursos de José Gaos llegado desde España, junto con otros exiliados, después de la derro-

<sup>6</sup> Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo, 1947-1968*, p. 13.

ta de la República). En esa época, el director de la Facultad era el doctor Samuel Ramos, célebre por su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, una obra publicada años antes de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Los profesores de literatura eran Alfonso Reyes, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda y Julio Torri, y los muy jóvenes y recién llegados del extranjero José Luis Martínez y Sergio Fernández. Además de estudiar literatura, Margo Glantz se interesó por la historia del arte y del teatro, disciplinas que abraza con pasión gracias a los cursos de Francisco de la Maza, quien impartía Arte Colonial Mexicano “y todos los domingos nos llevaba a recorrer conventos del siglo XVI e iglesias barrocas”, y también recuerda con entusiasmo las clases de Justino Fernández y Juan de la Encina. Decisivos en su formación fueron los cursos de Allan Lewis, profesor exiliado en México, a finales de la década de los cuarenta, a causa del macartismo, quien impartía Historia del Teatro y cuyas clases permitieron a la joven estudiante entender los movimientos teatrales europeos entre 1953 y 1958, años que radicaría en Francia, cursando estudios de doctorado.

El ambiente intelectual durante la estancia de Margo Glantz en Mascarones fue de gran efervescencia cultural, pues todo lo que estuviese relacionado con la literatura, el arte y la ciencia se ligaba con la Universidad. La Facultad de Filosofía y Letras era un sitio privilegiado donde se celebraban tertulias, discusiones, ciclos de conferencias y encuentros con las personalidades literarias de renombre o con las que en un futuro lo serían. En Mascarones se albergó el grupo de los *basfumistas*: Ernesto de la Peña, Daniel Dueñas y Gabriel del Río, quienes pontificaban sobre Kant. Era también la época del grupo Hiperión y las conferencias sobre el existencialismo. Entonces, recuerda la autora, “la sensación, lo realmente *in*” con Jorge Portilla, Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Luis Villoro, Joaquín Sánchez Macgrégor. En la Facultad conoció a Tomás Segovia, Rosario Castellanos, Luis Rius, Arturo Souto, Horacio López Suárez, Manuel de Ezcurdia y Estela Ruiz Milán, entre muchos otros, a quienes Glantz considera que más tarde se convertirían en una generación sobresaliente de la cultura mexicana.

Los años de Margo Glantz en la Casa de Mascarones fueron de formación, de intensa actividad académica y también de aventuras en una ciudad cuyas dimensiones permitían desplazarse con facilidad, tal y como lo evoca en algunos recuerdos de aquella época:

El mundillo de entonces era, como dije antes, mucho más pequeño y todos los ambientes culturales tenían conexión con la Facultad, no sólo porque eran vasos comunicantes sino por la cercanía física entre todos los sitios que frecuentábamos. El ambiente estaba, además, muy politizado: recuerdo los interminables y poblados mítines de Lombardo Toledano, las manifestaciones para defender a los esposos Rosenberg, donde conocí a Prieto y Sergio Pitó, las apariciones de Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros, los conciertos en Bellas Artes, las sesiones de cine en los cine clubs improvisados, la muerte y la velación de Frida Kahlo en Bellas Artes, de repente la muerte de Stalin y los titulares en la prensa amarillista: ¡Ya alzó los tenis el padrecito Stalin!<sup>7</sup>

Fue también en la Facultad de Filosofía y Letras, en Mascarones, donde Margo Glantz conoció a Francisco López Cámara, su primer marido, con quien contrajo matrimonio, fuera del ámbito judío, en 1950. Tres años después, en 1953, acompaña a su esposo con una beca en París y ambos realizan estudios de doctorado en la Sorbona. Asistió también al Collège de France y siguió los cursos de Historia del Arte en el Louvre. Su estancia se prolongaría hasta 1958. De la Ciudad de México que dejó entonces y de su paisaje, recordaría, años después:

Cuando en 1953 me fui a París donde pasé cinco años, mi Ciudad de México terminaba en la Avenida Insurgentes Sur, a la altura de Barranca del Muerto. Allá lejos, los espacios verdes, muy arbolados; en el horizonte, las montañas vírgenes, no había signos de vida citadina en el Ajusco; más abajo, cerca de Chimalistac, el pastoril entorno donde

<sup>7</sup> Blanca Estela Treviño, "Entrevista a Margo Glantz", *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, Nueva Época, núm. 1, octubre de 2000, p. 21.



Santa, la protagonista “nefanda” de la novela de Federico Gamboa, publicada en 1903, exhibía su “juvenil e inocente belleza”, antes de ser precipitada “en el infierno” [...].<sup>8</sup>

La Ciudad de México empezaba su modernización y contrastaría con el esplendor urbano y cultural de la metrópoli europea a la que arribaría. El París del medio siglo que encontró a su llegada seguía siendo, a pesar del desastre que había dejado la Segunda Guerra Mundial, la urbe de la vanguardia. Era el lugar adonde se concentraban los artistas y pensadores más innovadores del siglo xx. En esos años, el existencialismo se mantenía como la filosofía más popular de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Era esencialmente una filosofía de la acción que argumentaba que el carácter y el sentido del hombre quedaban determinados por sus acciones, no por sus opiniones; por sus hechos, no por sus palabras. Las obras de teatro existencialista tuvieron grandes éxitos, y los libros de Sartre y Camus se vendían en gran cantidad, pues el existencialismo se concebía como un modo de vida al que, seguramente, no fue ajena la inquieta estudiante mexicana, quien ya había conocido sus postulados durante las conversaciones en la Escuela de Mascarones.

La actividad cultural de Margo Glantz en París fue intensa. Además de trabajar en su tesis se aficionó a visitar los museos, tomó cursos de teatro francés, lo cual incrementó su interés por el género. Leía con entusiasmo los artículos de Roland Barthes sobre Racine, el teatro de Brecht y muchos otros autores que se publicaban en la revista *Théâtre Populaire* y asistía frecuentemente a las funciones de teatro del absurdo. Le tocó, como ella misma afirma, “una época sensacional: Beckett con *Esperando a Godot*, actuado por Roger Blin, *La cantante calva*, *La lección* y *El rinoceronte* de Ionesco en el teatro de La Huchette en el barrio latino, en esa época un barrio agitado, turbulento, verdaderamente parisino, hoy lleno de vitrinas de diseña-

<sup>8</sup> Margo Glantz, *op. cit.*, p. 219.

dores y pocas librerías”.<sup>9</sup> También iba a menudo a las representaciones del Théâtre National Populaire, dirigido en esa época por Jean Vilar, y admiraba las actuaciones de Gérard Philippe, Margarita Moreno y María Casares, entre otros.

En la Sorbona, Margo Glantz y Francisco López Cámara se encontrarían con Salvador Elizondo, Jorge Portilla, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Julieta Campos; todos ellos formarían un grupo donde, además de la convivencia, se reunían para reflexionar y discutir los libros y las teorías en boga. Fue una etapa de amistad, estudio y diversión en la que, recuerda la escritora, “de alguna manera todos tuvimos influencia sobre todos”. A su retorno a México, ese grupo daría importantes frutos para la cultura mexicana.

El encuentro de Margo Glantz con la obra de Roland Barthes, los autores del *Nouveau Roman* y George Bataille fue decisivo en su labor de ensayista y novelista que emprendería años más tarde. Fue en la década de los años cincuenta cuando surgió la literatura del *Nouveau Roman* y se publicaron las novelas de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute y Claude Simon, autores todos que cuestionaban las formas narrativas imperantes y buscaban nuevas formas novelísticas. Fue Roland Barthes —una de las voces más influyentes de los círculos parisinos— quien reseñó *La celosía* (1957) de Robbe-Grillet y la calificó de “objetiva”, concepto que desde entonces serviría para designar a ese grupo de novelistas.

Obras como *La celosía*, *La modificación*, *Las gomas*, *La doble muerte del profesor Dupont*, *El mirón*, *Tropismos*, *El planetario* ofrecerían a Margo Glantz “ejemplos de procedimientos para trabajar una situación narrativa, para subordinar la importancia de la intriga, para destacar el funcionamiento de los objetos en el fluir narrativo, para difuminar a los personajes. Todo eso que ya decantado a lo largo de los años da

<sup>9</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, “Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia”, *Revista de la Universidad*, núm. 52, junio de 2008, p. 22.

sus propios frutos en textos-novelas como *Síndrome de naufragios* (1984) y *Apariciones* (1996)”.<sup>10</sup>

Además del *Nouveau Roman*, en París cobró importancia la “nueva crítica” que dejaría en los ensayos de Margo Glantz una impronta significativa, pues el énfasis de esta corriente se dirigía a la obra misma, a su significación y a su simbolización. Uno de los representantes más destacados de esta tendencia fue Roland Barthes, cuyos textos críticos *El grado cero de la escritura* (1953) y *Michelet por él mismo* (1954), inauguraron en el ambiente parisino el debate sobre la textualidad. También la lectura de Georges Bataille —que inició en esos mismos años— daría sus fecundos frutos. Libros como *Documentos*, *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo* dejarían una profunda huella en su sensibilidad y la conducirían a estudiar y a escribir sobre el reconocido ensayista, pues siempre le inquietó la concepción del erotismo como esa fusión de amor y muerte. Glantz asimiló de tal manera las reflexiones de Bataille que años más tarde asomarían como temas centrales en su novela *Apariciones* (1996). Asimismo, el interés por el pensamiento del autor de *La literatura y el mal* la alentó a traducir dos obras suyas de patente complejidad: *El ojo* (1978) y *Lo imposible* (1979), ambas publicadas por la editorial Premiá y acompañadas de sendos prólogos que constatan su acercamiento inteligente y provocador a los textos de Bataille.

Otro trabajo de importancia durante ese periodo fue su proyecto de tesis sobre los viajeros franceses que llegaron a México durante dos décadas cruciales para la historia del país (los años cuarenta y sesenta del siglo XIX), pues en éstas se dieron dos intervenciones extranjeras: la estadounidense y la francesa, ocurridas en 1847 y 1867 respectivamente. Años más tarde la autora reconocería que debido a esa investigación apreciaría su entorno con otros ojos:

<sup>10</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco, “A la francesa. Margo Glantz y la seducción del Sena”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, pp. 259-260.

Gracias a ellos, redescubrí mi ciudad a la que desde entonces miré de manera diferente, al final de las calles del Centro o de las colonias, por las que me iba llevando la vida cotidiana, se veían las montañas y sobre todo los volcanes, esos volcanes que los turistas o comerciantes extranjeros describían con asombro y desconcierto para luego hacer bocetos minuciosos en sus cuadernos de dibujo o en sus diarios de viaje.<sup>11</sup>

Los aprendizajes y las vivencias de Margo Glantz durante los años que permaneció en la Ciudad Luz fueron una experiencia única que ella supo aprovechar posteriormente en su labor como profesora y ensayista. Al regresar a México, a fines de 1958, de inmediato empezó a enseñar en la Preparatoria 4, alojada en la magnífica Casa de Tolsá (ahora el Museo de San Carlos), donde impartió cursos de Estética que ella prefirió denominar como Historia del Arte.

En 1959, la maestra María del Carmen Millán, secretaria de la Facultad de Filosofía y Letras, la invitó a participar en los cursos de teatro impartidos por Allan Lewis, su antiguo maestro, el erudito profesor que la había adentrado en el mundo del teatro durante los estudios de licenciatura, y a quien sustituiría “usurpando su puesto sin quererlo ni deberlo” pues, ese mismo año, Lewis fue expulsado del país al aplicársele el artículo 33 constitucional “por uno de esos vergonzosos avatares de nuestra política nacional”. Los cursos que le asignaron fueron de Historia del Teatro Clásico y Teatro de los Siglos de Oro, donde estudió autores como Esquilo, Sófocles, Aristófanes, Plauto, Menandro, Lope de Vega y Calderón de la Barca, entre otros. Para entonces la Facultad de Filosofía y Letras se había trasladado a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria, al sur de la ciudad.

Durante la residencia de Glantz en París se gestaron en el ámbito universitario mexicano importantes proyectos culturales. La *Revista de la Universidad*, fundada en 1953, viviría uno de los periodos más sobresalientes de su historia; en la Dirección de Difusión Cultural, bajo los rectorados de Nabor Carrillo e Ignacio Chávez, estaría Jaime

<sup>11</sup> Margo Glantz, *op. cit.*, p. 230.

García Terrés, quien le daría a la revista una nueva fisonomía, pues los propósitos declarados en el primer número resultaban muy novedosos: “Se trataba de hacer de la cultura un ente ‘vivo’, de ofrecer ‘puntos de vista que revelaran la actitud crítica y vigilante del público más sensible a su recepción’, además de ser un vehículo de intercambio cultural entre la Universidad y otras instituciones nacionales y extranjeras”.<sup>12</sup>

Durante la gestión de García Terrés –de 1953 a 1965– además del impulso entusiasta que recibió la *Revista de la Universidad*, se puso en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta, fundado por Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington y otros artistas y escritores; en el bosque de Chapultepec abrió sus puertas la Casa del Lago y se creó la colección Voz Viva de México, con los fonogramas de los escritores más importantes del país. En el plano literario, a partir de 1956 “un nutrido grupo de jóvenes escritores tomaría el relevo de sus mayores para desplegar una nueva concepción del arte y la literatura que conllevaba también una nueva concepción del mundo. A ese grupo de escritores y artistas se les conoció más tarde como la Generación de la Casa del Lago”.<sup>13</sup> Este grupo estaba integrado por Juan García Ponce, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Huberto Batis, Carlos Valdés –todos ellos provenientes de distintas regiones del país–, Tomás Segovia, Salvador Elizondo y José de la Colina. Los integrantes de esa generación literaria compartían una decidida vocación crítica que los induciría a cuestionar no sólo a la literatura, sino a todas las zonas de la cultura en su conjunto, pues no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido frecuentado por la incisiva e inteligente pluma de estos escritores. Al respecto, Juan Vicente Melo apuntaría:

<sup>12</sup> Cf. Claudia Albarrán, “La generación de Medio Siglo y Difusión Cultural de la UNAM”, en *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, p. 351.

<sup>13</sup> Armando Pereira y Claudia Albarrán, *op. cit.*, pp. 111-112.

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud frente a la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación [...] ha alcanzado [...] responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.<sup>14</sup>

Ese grupo de escritores y artistas fue incorporándose paulatinamente y con gran entusiasmo a los diversos proyectos creados por García Terrés, a la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del viento*, *La palabra y el hombre*; así como a otras instituciones como la Fundación Mexicana de Escritores, a los suplementos dirigidos por Fernando Benítez “México en la cultura” del periódico *Novedades* y “La cultura en México” de la revista *Siempre!*, en cuyas páginas plasmaron la huella de su talento y sus meritorias contribuciones a la cultura nacional.

Si bien es cierto que la obra de ficción de Margo Glantz empezaría a publicarse en los años setenta, el espíritu crítico que albergaban los ensayos y artículos publicados por ella la década anterior en la *Revista de la Universidad* portarían la impronta de desafío, novedad y cuestionamiento que habitaba en los textos ensayísticos de la generación de la Casa del Lago. Al igual que los integrantes de ese grupo, la escritora era —y es— una lectora incansable, por ello participaría en diversos proyectos culturales dentro de la Universidad y publicaría también sus primeros textos en las revistas y suplementos donde aquéllos lo hicieron.

El decenio de los sesenta sería para Margo Glantz un periodo fecundo y de vivencias políticas: inicia su brillante carrera docente, empieza a publicar de manera sostenida sus primeros y provocadores ensayos, se aventura en proyectos de difusión cultural y vive los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68.

En abril de 1961, cuando impartía clases en la Preparatoria 4 y en la Facultad, Glantz acompañó a su marido Francisco López Cámara a

<sup>14</sup> *Apud.* Juan Vicente Melo por Armando Pereira y Claudia Albarrán, *ibid.*, p. 114.

Cuba, pues había sido invitado por el gobierno revolucionario como miembro del Frente de Liberación Nacional fundado por el general Lázaro Cárdenas. El viaje era sólo por quince días, pues debía reincorporarse a sus cursos en la Preparatoria. En La Habana, la experiencia fue intensa. Participó en diversas actividades culturales y políticas, convivió con intelectuales cubanos como Haydeé Santamaría, la legendaria guerrillera y compañera de Fidel Castro que se desempeñaba como directora de la Casa de las Américas, y Roberto Fernández Retamar, por entonces director de la famosa *Revista Casa de las Américas* que habría de ser un importante nexo cultural con los países de Latinoamérica. También conoció a Ezequiel Martínez Estrada, célebre por su *Radiografía de la Pampa*, y se encontró con un importante grupo de mexicanos: Juan José Arreola, José de la Colina, José Luis González, José Revueltas, Joaquín Sánchez Macgrégor y Surya Peniche, que entonces trabajaban allí.

Al matrimonio López Cámara lo sorprendió la invasión de Bahía de Cochinos y no pudo tomar el avión de regreso. En torno a este suceso Glantz recordaría en una de sus crónicas de viaje:

Terminadas mis dos semanas, me dirigí al aeropuerto para tomar el avión de regreso a México y justo entonces empezaron los bombardeos. Por primera vez entendí el sentido de la palabra isla y me sentí atrapada: mi hija Alina estaba en México con mis padres y apenas tenía un año y medio. A pesar de todo fue hermosa esa época romántica de la Revolución, con las sesiones de la Casa de las Américas, el paso de los aviones y el ruido de las bombas, resguardados debajo de unas mesas junto con Juan José Arreola, después de largas conversaciones sobre Claudel y Louis Jouvet. Luego, el triunfo y las grandes concentraciones de gente que llenaban las calles durante horas, cuando aún eran vigentes los discursos de Fidel. En la televisión los invasores, antiguos torturadores de la época de la dictadura, se careaban con sus víctimas. En el Habana Libre, alojamiento de los extranjeros, convivíamos con los chinos, los latinoamericanos, los italianos, los franceses y los rusos.

Apenas restablecidos los vuelos regresé a México, había pasado un mes.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Margo Glantz, "Las islas y los continentes", *Revista de la Universidad*, núm. 52, junio de 2008, p. 39.

A consecuencia de su demora, Glantz perdió sus clases en la Preparatoria 4; sin embargo pudo demostrar que su retraso había sido por causas ajenas a su voluntad y se reincorporó a la docencia en la Preparatoria 5 y en San Ildefonso, circunstancia que ella considerada afortunada debido a la importancia de ese recinto en la historia cultural de México. En la Preparatoria 5 impartió un curso de literatura mexicana ante un talentoso grupo de alumnos a los que motivó para que escribieran. Los resultados fueron admirables y, con la ayuda de su amigo y editor Huberto Batis, publicó el resultado de esa experiencia en el libro *Medios de confusión*.

Asimismo, su interés por el teatro y la curiosidad por descubrir todo lo relacionado con el arte dramático la llevaron a relacionarse con Héctor Azar, profesor como ella de la Preparatoria 5 y de la Facultad. Con él colaboró en la formación de los grupos de teatro estudiantil y realizaron un seminario de teatro y literatura del cual surgió otra publicación titulada *Antología del absurdo*. Azar empezó a dirigir el Centro Universitario de Teatro donde Glantz participó:

Yo impartía cursos fascinantes sobre teatro contemporáneo, clásico y mexicano, participé en las giras del teatro Universitario y escribía reseñas teatrales en *Siempre!* Enseñé teatro asimismo en la Escuela de Teatro de Bellas Artes y en la Casa del Lago, Teatro de los Siglos de Oro Español cuando lo dirigía José Luis Ibáñez. La ciudad era relativamente pequeña, se iba de un lado a otro sin pensarlo dos veces, del Teatro de Arquitectura donde se escenificaba una puesta de Héctor Mendoza a la Casa del Lago donde dirigía Gurrola y estuvieron Tomás Segovia, Juan José Arreola y Juan Vicente Melo. Lo que era importante en la cultura en México se hacía en la Universidad.<sup>16</sup>

Todas estas experiencias fueron enriquecedoras para la escritora porque aprendió mucho sobre la creación dramática. Las clases de teatro que impartió no sólo fueron importantes como formación docente, sino que gestaron una primera vocación por la escritura. Así, en 1963 pu-

<sup>16</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, *op. cit.*, p. 28.



blicó su primer libro: *Viajes en México*, obra relacionada con los viajeros franceses en el país, y tres años después el teatro le dio material para su segundo libro: *Tennessee Williams y el teatro norteamericano*, investigación que ya había trabajado para la tesis de maestría.

En 1966 obtuvo el tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras y dejó de enseñar en la Preparatoria. Los cursos la llenan de entusiasmo, pues tiene varias generaciones de alumnos sobresalientes. Con ellos estudia a Borges, a los escritores del *boom*; recorre también a los autores europeos, Kafka, Proust, Mann, entre muchos otros.

Las estimulantes pláticas de Margo –recuerda una de sus alumnas– nos invitaban a incursionar en los tormentos del alma rusa, según Dostoievski; la cristalización amorosa descrita por Stendhal; las angustias del héroe de Constant. A horadar en la dialéctica del aislamiento y la organización social, comparando el universo del emblemático protagonista de Daniel Defoe con el de los desvalidos y perversos infantes de William Golding.<sup>17</sup>

De esta experiencia la joven maestra constató algo que había descubierto en sus primeros cursos en la Preparatoria: su innata y feliz vocación para la docencia.

Durante ese mismo año Glantz publicaría en la *Revista de la Universidad*, dirigida por Luis Villoro, un conjunto de ocho artículos que daban cuenta de su pasión por el arte teatral y remitían todos ellos a una cuestión esencial: cómo debía representarse el teatro clásico y moderno. Los artículos reseñaban además las puestas teatrales de *Electra* de Sófocles, *Medea* de Eurípides; así como la audaz puesta en escena de Héctor Mendoza sobre *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina; el montaje del *Fausto* de Marlowe concebido por Ludwig Margules, bien, las escenificaciones de autores como Beaumarchais, Strindberg y Tennessee Williams. En suma, esos trabajos quedan como testimonio imprescindible para la historia de la representación teatral en México y para observar en esos tempranos artículos la

<sup>17</sup> Edith Negrín, “Una universitaria en la *Revista de la Universidad*”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 276.

poética de Margo Glantz que, como bien ha destacado Edith Negrín, “apuesta por un arte nada conservador, contaminado de modernidad, irreverente, arriesgado, novedoso, provocador, vital como la propia autora”<sup>18</sup> y que serán característicos de su escritura posterior.

En 1966, durante el rectorado de Javier Barros Sierra, y con Gastón García Cantú en la Dirección de Difusión Cultural, Margo Glantz fundó la revista *Punto de partida*, que dirigiría hasta 1970; esta empresa le daría una de sus mayores satisfacciones como universitaria, pues logró que los estudiantes de diversas licenciaturas publicaran en sus páginas cuento, poesía, crítica, y encontraran, independientemente de su disciplina, otras fuentes de lectura además de dialogar con compañeros de otras facultades. Simultáneamente, durante estos cuatro años, también dirigió el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, donde hizo una labor de difusión cultural, pues organizaba ciclos de cine, conferencias, mesas redondas, exposiciones de pintura y funciones de teatro.

En 1968 viviría de cerca los acontecimientos del movimiento estudiantil. El 68 sería un parteaguas que marcaría la historia del país y de la vida universitaria. Esa vivencia quedaría en su memoria y la recordaría con estas palabras:

Me impresionó mucho el movimiento del 68, los mítines, estar en el Zócalo con el sol a plomo sobre nuestras cabezas, pasar junto a los tanques sin tener miedo, gritar consignas, recorrer la ciudad con Barros Sierra, Solana, los González Casanova, Margit Frenk y Antonio Alatorre. Todos estábamos felices, creíamos que íbamos a resolver los problemas de la Universidad y los de México entero, los problemas que aquejaban a nuestra Universidad. Muchos de quienes estaban en *Punto de partida*, participaron en el movimiento del 68 [...]. Luego vinieron las embestidas, la pulverización, la fragmentación y se buscó que la Universidad quedase aislada. Empezó la pugna para favorecer a las universidades privadas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>19</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, *op. cit.*, p. 27.

No obstante las consecuencias, Glantz seguiría trabajando y en ese mismo año escribió otro ensayo importante para su desarrollo como escritora. Se trata del prólogo a la antología *Narrativa joven de México*, preparada por la editorial Siglo XXI y compilada por Xorge del Campo. Ese trabajo recibió la aceptación del director de la editorial, Arnaldo Orfila, quien le solicitó que hiciera otra antología, *Onda y escritura en México*, publicada en 1971 con el prólogo y la selección de textos de la misma antologadora. Este libro constituyó un trabajo importante en su trayectoria como ensayista, pues tuvo una excelente recepción y constituye una aportación capital a nuestra historia literaria. El volumen reunió cincuenta y cinco textos de veintiséis autores nacidos entre 1938 y 1950; Carlos Montemayor valora la labor de Glantz, “como la primera investigadora que se acercó, de manera generosa e inteligente, a mi compleja y desunida generación literaria, a la que ya había ayudado en Difusión Cultural de la UNAM con la fundación de la revista y los talleres de *Punto de partida* y con la publicación de una antología: *Nueva narrativa joven de México*”.<sup>20</sup>

Al concluir los años sesenta, Margo Glantz posee ya una sólida formación docente y literaria, se cierra el primer ciclo de su vida intelectual, desde sus inicios como alumna en la Preparatoria Nacional hasta su arribo a la Universidad como estudiante, profesora y ensayista.

### 3. LAS FACETAS DE UNA ESCRITORA

Una revisión de la obra publicada por Margo Glantz permite percatarnos de la amplia variedad de registros en los que ha incursionado. Al referirme a esa versátil y fecunda obra intelectual, acudo al afortunado símbolo de la estatua de Jano, empleado por José Pascual Buxó, como emblema de la persona y la obra de Glantz para dar razón simultánea de sus virtudes intelectuales. Al respecto apunta el investigador: “Suele

<sup>20</sup> Carlos Montemayor, “Respuesta al discurso de recepción de Margo Glantz en la Academia Mexicana de la Lengua, 21 de noviembre de 1996”, p. 34.

pintarse a Jano con dos rostros que corresponden a una facultad que ella posee de manera excepcional: la visión actualizada de las cosas del pasado y la aguda previsión de las cosas por venir”.<sup>21</sup> Y es que sus lectores podemos apreciar que en su vasta bibliografía coinciden los autores y las obras más diversas: los novelistas y poetas europeos, los autores novohispanos, los clásicos mexicanos de los siglos XIX y XX, así como los escritores sobresalientes de la literatura actual.

Novelista, profesora, ensayista, crítica literaria, traductora, difusora de la cultura, periodista: “Su actividad multiforme se basa toda ella en una perspicacia sólo digna de Jano: es admirable cómo recrea el pasado en los más recónditos pliegues de la personalidad de los autores que ella estudia y es sorprendente la nueva luz de sensibilidad y entendimiento que proyecta sobre ellos, haciéndoles cobrar nueva vida para los lectores del presente y nuevo sentido para los que vendrán”.<sup>22</sup> Estas virtudes permean toda su obra.

La docencia ha sido una labor sostenida por Margo Glantz en el transcurso de más de 45 años. Enseñar para ella es parte fundamental de su biografía pues ha sido en las aulas universitarias donde se ha formado como investigadora y creadora y, a su vez, ha formado a numerosas generaciones de estudiantes. El universo de obras y autores, de movimientos y géneros literarios que ha estudiado y analizado con sus alumnos en más de cuatro décadas, es asombroso. Margo Glantz se ha desplazado a lo largo y ancho del mundo literario: el teatro, la poesía, la novela, el cuento, el ensayo; no hay territorio genérico que su curiosidad no haya fatigado ni escritor sobresaliente de Europa o América que su voracidad de lectora no haya visitado, pues su amor y entusiasmo por la literatura son asombrosos. Por ello, resulta difícil hacer un inventario riguroso de los cursos y autores sobre los que ha impartido cátedra.

<sup>21</sup> José Pascual Buxó, “Sor Juana Inés de la Cruz: la pintura del ídolo”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 25.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 26.

Para Glantz, ser maestra forma parte de su versada y versátil esencia, de su ser múltiple, de su persona diversa. El magisterio es parte de su manera de realizarse y de relacionarse con el mundo. Margo Glantz es, al mismo tiempo, varias en una. Ser maestra es otro de esos roles que impecablemente ha protagonizado. La sabiduría, el ingenio y la gracia que la han acompañado desde su juventud se han hecho patentes en los cursos que ha impartido. Ella ha sido, en el transcurso de su vida, una lectora hedonista, pues lee por la emoción estética que le deparan los libros, a la vez que una exégeta, es decir, una intérprete crítica de todo cuanto lee, y esta actitud es una de las grandes lecciones de su magisterio.

Mi primer contacto con ella –recuerda Malena Mijares– fue como maestra, y desde el punto de vista de la experiencia personal es a esa maestra a la que más agradezco: sus lecturas de Rulfo, por ejemplo; su particular agudeza para fatigar línea por línea las posibles intenciones de un autor, su sabiduría para desentrañar la respiración de un texto, su malicia para escudriñar las interpretaciones de una obra hasta el agotamiento [...].<sup>23</sup>

Gracias al método y a su estilo de impartir clases, Glantz ha sabido despertar la indispensable pasión por la lectura y despabilar en los estudiantes el temeroso impulso de enfrentarse a los grandes autores de manera directa. Porque con su audacia y contundencia ha logrado que sus alumnos vivan los textos, primero, por la experiencia personal de la lectura apasionada, para luego ser capaces de acudir a los aparatos críticos, como un apoyo y no como un sucedáneo, como un recurso y no como un fin en sí mismos. Para Margo Glantz, la docencia ha sido una vocación que descubrió en las aulas universitarias, vocación que ella ha expresado así: “Creo que antes de que lo concientizara y de que Barthes publicara su libro sobre el tema, para mí la lectura era simple placer estético, por lo que cuando empecé a dar

<sup>23</sup> Malena Mijares, “Margo Glantz: la vocación por la cultura”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 67.

clases, mi intención fundamental fue comunicarles a los estudiantes la vivencia gozosa de la literatura, la importancia que tiene leer bien un texto y disfrutarlo”.<sup>24</sup>

Esa “vivencia gozosa de la literatura”, ese “leer bien un texto y disfrutarlo” ha sido uno de los aprendizajes que muchas generaciones de estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras agradecerán siempre a Margo Glantz. Asimismo, ese inagotable universo de lecturas y autores que descubrimos en sus cursos, que hablan de su vasto y amplio conocimiento, de su método de enseñanza; el cual Ignacio Díaz Ruiz describe con estas palabras:

La vocación docente de Margo da cuenta, a su vez, de su traza y trama intelectual. Sus lecciones conforman diseños y senderos firmes, sutiles, sugerentes, armónicos, que establecen y delimitan los vastos territorios que recorre y transita, y que, en ocasiones, descubre e inaugura; autores y libros, motivos y temas, personajes y caracteres que se bifurcan y multiplican para configurar una vasta y compleja conjunción de tiempos, historias y culturas. Revisa la historia que edifica a la cultura; establece cómo aquella fragua en ésta, y cómo los contextos se manifiestan en las expresiones artísticas y literarias. De ahí en parte su enorme atención y agudas reflexiones por nuestro pasado literario; su afinidad, obsesión y fascinación por lo histórico; por comparar, contrastar y compulsar los tiempos; por inquirir sobre la tradición, la ruptura, la continuidad, las persistencias, los cambios, las constantes; por dilucidar el pretérito como una forma de precisar y apreciar el fluctuante presente.<sup>25</sup>

Su magisterio ha sido abarcador pues, además del análisis y comentario del texto, busca y escudriña siempre otras perspectivas y lecturas, por eso las lecciones de su magisterio son fecundas e inapreciables. “El contacto con Margo y sus comentarios literarios –afirma Pablo Mora– en libro y de viva voz siempre me han parecido indispensables

<sup>24</sup> Margo Glantz citada por Víctor Gerardo Rivas, *La poética de la vida. Profesores eméritos de la Facultad de Filosofía y Letras* (CD de entrevistas y semblanzas), 2004.

<sup>25</sup> Ignacio Díaz Ruiz, “El magisterio de Margo”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 72.

porque revelan y exponen una relación vital y lúcida entre lector y literatura”.<sup>26</sup>

“He enseñado a mis estudiantes –decía Jorge Luis Borges– a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad”; sin duda Margo Glantz y su magisterio han cumplido esta ambición a cabalidad. Al cumplir cincuenta años de docencia en la Universidad, la escritora expresó así su beneplácito por la enseñanza y sus deudas con los proyectos de este venero inagotable que han quedado inconclusos:

Para mí ha sido muy importante la docencia. Creo que es lo que más gozo, donde me expreso mejor. Además piensa una en cosas que no se te habrían ocurrido si no las expusieras en clase dialogando con tus alumnos. Los alumnos ayudan muchísimo, son maravillosos. Me gusta poner por escrito lo que descubro en clase. No he logrado cumplir con varios proyectos de libros que hubiesen podido surgir de mis anotaciones de clase, porque no me ha dado tiempo o porque no he tenido la fuerza para terminarlos. Me gusta enormemente escribir ficción, investigar y también ocuparme de la difusión de la cultura, actividades sustantivas de nuestra Universidad.<sup>27</sup>

La dedicación al estudio y a la investigación ha sido una constante en la vida académica de Margo Glantz. Este hábito demuestra su capacidad y goce de trabajo. Esa capacidad placentera de trabajar no nace por generación espontánea: “nace de su viejo, juvenil e incansable hábito de lectura; de la capacidad de fijar esas lecturas; de la construcción en consecuencia de una cultura literaria desbordada por los cuatro puntos cardinales, y de su ansiedad por plasmar de alguna manera concreta esa cultura acumulada”.<sup>28</sup> De manera resumida podríamos

<sup>26</sup> Pablo Mora, “‘El texto se ha preñado entre tanto’: Margo Glantz, lectora y maestra”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 81.

<sup>27</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>28</sup> Federico Álvarez, “El ensayismo crítico de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 153.

decir que en ella la labor de crítica literaria nace de leer, imaginar, analizar, pensar, reconstruir, asociar, desarrollar y luego escribir.

A partir de esta tarea de crítica literaria sostenida a lo largo de más de cuatro décadas, ha construido una obra ensayística de tales dimensiones que su arquitectura se asemeja a una edificación barroca: es compleja, transgresora, erudita, provocadora, deslumbrante, reflexiva, elegante. Esa gran obra ensayística es resultado de su amor por la literatura y de sus ansias de exhaustividad y por lo mismo ha abarcado muchísimos temas y autores: ha pasado de Bataille a Proust, de Thomas Mann a Kafka, de Poe a Quiroga, de Tennessee Williams a Antonin Artaud, de Borges a Bioy.

También ha frecuentado a los narradores de la Onda, los novelistas mexicanos de los siglos XIX y XX; a los escritores de la literatura de los Siglos de Oro; a los cronistas de Indias y a la Malinche; a la vida y la obra de Sor Juana en diversos aspectos, y qué decir de su amplio conocimiento de la literatura rusa, francesa, inglesa, italiana, alemana y norteamericana. O bien de sus temas más frecuentes y obsesivos como el cuerpo, el Holocausto, la Biblia, el erotismo, la orfandad, la memoria, la escritura, el texto, los zapatos, el feminismo, la nostalgia y un largo etcétera que sólo visitando su obra podemos testimoniar.<sup>29</sup>

En *Intervención y pretexto* (1980), la autora reúne un conjunto de ensayos escritos entre 1969 y 1975 donde se aproxima a autores como Borges, Potocki, Bioy Casares, Poe, Quiroga, Fuentes, Artaud, Kafka y Mann, y lo hace desde perspectivas diversas y novedosas que ofrecen, como bien señala la autora en su advertencia, “el deseo de intervención en un mundo que podría definirse como ‘el reflejo del otro en la mirada’”,<sup>30</sup> preocupación obsesiva de la autora en torno a diversos autores y un solo tema.

<sup>29</sup> En este inventario de la obra de crítica literaria de Margo Glantz (ensayos, antologías y ediciones coordinadas o preparadas por ella) me apoyo en la información ofrecida por Miguel Ángel Castro, “Una aproximación a los estudios literarios de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, en 2006, y la completo con mis indagaciones.

<sup>30</sup> Margo Glantz, *Intervención y pretexto*, p. 29.



*La lengua en la mano* (1983) es uno de los primeros libros de Glantz que dan cabida a un conjunto de ensayos sobre la literatura mexicana a la que ha dedicado buena parte de su trabajo. Su mirada se detiene en una de sus obsesiones más recurrentes: el cuerpo. Este motivo guía el hilo de su disertación, recorre varias novelas del siglo XIX mexicano, fijando su atención en algún punto de la geografía corporal que observamos en diversas novelas y autores. El libro está conformado por cuatro sugerentes partes: “Esguince de cintura”, “El cuerpo del texto”, “La segunda boca” y “La lengua en la mano”. El erotismo es el tema central que atraviesa y da vida a este libro. Por sus páginas desfilan Cuéllar, Gamboa, Payno, Jorge Isaacs, Sade, Bataille, Arturo Rivera, Brian Nissen, entre otros. Estos ensayos fueron escritos en diferentes momentos, pero cada uno de ellos está impregnado del mismo espíritu: “la vida alegre del cuerpo, Margo Glantz podría hacer una poética del cuerpo similar a la poética del espacio de Bachelard. Sus ensayos son siempre fieles a una misma obsesión: el cuerpo glorioso. Le interesan todos los matices del erotismo [...]. No sólo observa a quienes pintan con la lengua sino a quienes hablan con la mano.”<sup>31</sup>

En 1984, dentro de la tercera serie editorial *Lecturas Mexicanas*, publica *Esguince de cintura*, un volumen donde Glantz reúne un conjunto de ensayos dedicados preponderantemente a la literatura mexicana del siglo XX, algunos en torno a Cuéllar y Gamboa –aparecidos en los libros anteriormente citados– y otros inéditos como los dedicados a Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri o, bien, el escrito a propósito de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, hasta llegar a Elena Garro, Augusto Monterroso, Sergio Fernández, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco para concluir con los escritores de la Onda.

En algunos ensayos de este volumen, propone, tal como lo hiciera en *La lengua en la mano*, una lectura a través del cuerpo. Se trata, como asevera Glantz en la presentación:

<sup>31</sup> Juan Coronado, “La lengua en la mano de Margo Glantz”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, núm. 341, 12 de mayo de 1984, p. 10.

[...] de reiterar una forma de ver, una cierta mirada colocada sobre una escritura producida a lo largo de más de cincuenta años, una mirada que revela ciertas constancias y grandes violencias; que muestra los cambios acaecidos en la forma de contemplar la realidad de nuestros escritores y su capacidad de transformar el sentido que tenían las palabras antes que ellos empezaran a escribir.<sup>32</sup>

En este libro Glantz parte de la metáfora de los pies y de la carne e incursiona con originalidad en dos novelas del Porfiriato, luego asciendo al cuerpo literario de tres narradores del Ateneo de la Juventud y continúa por el cuerpo de la narrativa de los autores de la generación del cincuenta, donde ella pasa a formar parte de esa historia y de ese cuerpo, hasta llegar al ensayo que dedica a quienes ella llama “Hijas de la Malinche”: las escritoras mexicanas y su auge excéntrico. Este fenómeno (mujeres escritoras que articulan su propia narratividad) refleja una de las facetas decisivas en nuestra cultura de fin de siglo donde la perspectiva crítica de Glantz combina la herencia de los estudios sobre nuestra historia y mitos, así como su cuestionamiento.

Sergio González Rodríguez, quien ha seguido la trayectoria literaria de Glantz, en un comentario sobre *Esguince de cintura*, destaca las cualidades del trabajo ensayístico de nuestra autora. Para el crítico, el trabajo de Glantz posee tres aspectos que ninguna otra escritora comparte: su formación literaria, su proyecto crítico, su estilo de escritura. Y afirma:

Margo Glantz se encuentra en el gozne de dos vertientes culturales en nuestro país, que de forma provisoria podría definir como la moderna-cosmopolita (también conocida como “generación de los años 60”) y la posmoderna-cosmopolita, que le sigue en tiempo, simpatías y sobre todo, en diferencias. Margo Glantz participa de las virtudes de la primera vertiente y de los afanes diferenciales de la segunda. Esto la ubica dentro de las grandes renovaciones que nuestra literatura registra desde años atrás —aún poco reconocidas debido a la fuerza institucional de los antecesores.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Margo Glantz, *Esguince de cintura*, p. 9.

<sup>33</sup> Sergio González Rodríguez, “Margo Glantz y la elegancia”, *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 86, 30 de julio de 1995, p. 2.

En 1988 Margo Glantz regresa de Londres, luego de desempeñarse como agregada cultural en la Embajada de México, y retoma su trabajo sobre las crónicas de la Conquista. Dos años después inicia su acercamiento a Sor Juana que se convertirá desde entonces en una de sus pasiones más gozosas. Resultado de esta dedicación al estudio de los cronistas y la monja jerónima, es el libro *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, volumen donde emprende un complejo estudio que parte de la siguiente formulación: “¿Qué valor tiene —qué significa, qué denota— el hecho material que organiza la escritura?”.

El libro reúne diez ensayos que se despliegan en dos partes que poseen un ritmo y tono diferentes. En la primera, “La Conquista y el fracaso”, compuesta por cinco textos, asedia a los cronistas de Indias para mostrarnos cómo se realizaron los primeros intentos de aprehender la realidad en el Nuevo Mundo mediante la lengua y las letras. Los primeros conquistadores al pergeñar sus escritos, los utilizaron como instrumento y método de conquista. Así, son reveladores los estudios en torno a Bernal Díaz del Castillo, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Fray Bartolomé de las Casas o el dedicado a Hernán Cortés. La segunda parte, “Sor Juana y otras monjas”, consta de los cinco ensayos restantes y en éstos la reflexión en torno a la escritura versa sobre la vida y obra de Sor Juana. En estos trabajos no es ya la conquista por medio del lenguaje y la escritura sino de la escritura misma, la dominación del lenguaje y sus conceptos; motivo por el cual la ensayista considera que no hay otra persona que ostente mejor esa cualidad en la época colonial que Sor Juan Inés de la Cruz. En estos estudios la autora expone, además, la enorme labor ejercida por las monjas durante el periodo colonial a favor del apunte histórico que se perdió por las más diversas razones y señala dos: la destrucción de los archivos monacales a raíz de la exclaustación de las distintas órdenes en el siglo XIX por causa de las ideas liberales, y el hecho de que durante siglos se consideró a la escritura de las mujeres, y más de las monjas, una escritura subordinada y deleznable por parte de las jerarquías sacerdotales.

Sin embargo, las monjas fueron “saqueadas” en sus escritos por esos mismos sacerdotes y frailes que los aprovecharon en beneficio de sus propios textos.

Los diez ensayos que integran este libro adquieren el carácter de borradores donde el “borrar” cobra un sentido particular en cada uno de los autores analizados por Glantz, quien demuestra, según el caso, que “borrar es censurar, es colonizar, es descolonizar, es reconstruir”.

Reconocida internacionalmente como una de las más tenaces y agudas sorjuanistas, Margo Glantz ha trabajado por más de tres lustros diversos aspectos de la vida y la obra de Sor Juana en libros fundamentales como: *Sor Juana: ¿hagiografía o autobiografía?*, *Sor Juana: saberes y placeres*, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*; obras a las que José Pascual Buxó, otro gran estudioso de la monja, se refiere diciendo:

[...] se nos ha abierto una luminosa entrada, tanto a sus contemporáneos como a sus postreros, a un sinfín de aspectos biográficos y literarios que aun la crítica más exacta y perspicaz había pasado por alto; porque no es en vano que Glantz, al igual que la monja novohispana, esté dotada de una inteligencia que en otros tiempos, no sin admiración, solía llamarse varonil por la fortaleza de su razonamiento y lo sutil e ingenioso de su discurso.<sup>34</sup>

El ejercicio ensayístico de Margo Glantz podría ubicarse también en la reflexión de Sergio González Rodríguez, quien afirma que en los últimos años prosperó en la literatura mexicana un “tipo de ensayo-relato que apunta hacia un enriquecimiento de la escritura en el ejercicio de estilos trascendentales con el corazón en la mano”.<sup>35</sup> Sus exponentes mayores, entre otros, son Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y, desde luego, Margo Glantz.

Otra de las actividades que ha emprendido con el entusiasmo y la entrega que la caracterizan es la difusión de la cultura, tal vez contagiada

<sup>34</sup> José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 26.

<sup>35</sup> Sergio González Rodríguez, “El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 229.

por la entrega de su padre a esta actividad (pues Jacobo Glantz fue promotor de la cultura judía en nuestro país y también del arte mexicano). En 1966 fundó la revista *Punto de partida*. A la vuelta de cuarenta años que lleva esta publicación ella afirma:

Creo que un momento importante de mi vida fue cuando fundé la revista *Punto de partida*, me di cuenta de que la Universidad necesitaba abrir un espacio para los estudiantes, un lugar donde pudiesen publicar y compartir con otros estudiantes y profesores los ensayos entregados como exámenes de fin de cursos o la actividad creativa que produjesen. *Punto de partida* fue importante porque los estudiantes encontraban, independientemente de la disciplina a la que pertenecían, otras fuentes de lectura y dialogaban con sus compañeros de otras facultades.<sup>36</sup>

Además de su trabajo dentro de la Universidad, Margo Glantz ha desempeñado cargos directivos fuera de ella, donde pudo difundir lo que allí se hacía y dialogar sobre ello en otros ámbitos y países. En el año de 1982, ingresó a la Secretaría de Educación Pública donde fue directora de Publicaciones y Bibliotecas, y desde ese lugar siguió fomentando la labor de difusión de la literatura mexicana. Glantz demostró ahí una vez más su amor e interés por las letras mexicanas del siglo XIX, pues realizó un proyecto imprescindible para la restitución de esta centuria en el siglo XX: la colección La Matraca. En él contó con la ayuda de Fernando Tola de Habich, con quien gestionó el apoyo de la editorial Premiá para publicar dos series de treinta libros cada una sobre la narrativa decimonónica. La nómina de autores patentiza el interés por mostrar lo más sobresaliente y también los autores olvidados, así como el propósito subyacente de una revisión del canon de la literatura de aquel siglo.

Fue durante su estancia como directora de Literatura en Bellas Artes –de 1983 a 1986– cuando Margo Glantz concretó y dirigió la *Guía de forasteros*, publicación quincenal integrada por cinco volúmenes que comprenden setenta y nueve números aparecidos entre el 30 de enero

<sup>36</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, *op. cit.*, p. 27.

de 1984 y el 30 de abril de 1987. Este proyecto de investigación lo realizó con la colaboración de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras (Enrique Flores y Mauricio Molina), y tuvo el afán de llevar a cabo una recuperación “arqueológica” de la literatura y la vida cotidiana que abarcó de 1789 a 1847, y permitió construir todo un panorama de los albores del México independiente. Asimismo, impulsó la investigación para rescatar textos literarios del ramo Inquisición, en el Archivo General de la Nación, proyecto que concluyó María Águeda Méndez.

A mediados de 1986, Glantz se trasladó a Londres como agregada cultural de la embajada mexicana donde siguió promoviendo la difusión de la cultura nacional. La vivencia en aquel país impulsa su vida intelectual y la lleva a decir: “Esta experiencia significó una ruptura muy fuerte. Empecé a participar asiduamente en congresos en ciudades europeas: Oxford, Cambridge, Essex, Praga, Siena, Dubrovnik, Viena, París. Este segundo viaje a Europa amplió mis horizontes en cuanto a posibilidades de encuentro con otros intelectuales, académicos y escritores”.<sup>37</sup>

Margo Glantz regresó a México dos años después, en 1988, y retomó un proyecto interrumpido y otro por venir. El primero es el estudio de las crónicas de la Conquista y el segundo, en ese mismo año, el que sería su primer acercamiento riguroso a la obra de Sor Juana para la biblioteca Ayacucho de Venezuela.

#### 4. LOS CAMINOS DE LA FICCIÓN

Juan García Ponce afirmaba que “escribir ensayos es quizás una manera de evitar retrasar el momento de escribir”. El autor de *De ánima* se refería tal vez al acto más alto de la escritura: el de la creación de poesía o ficción.

Si, a la luz de esta reflexión, analizamos la labor temprana de Margo Glantz como ensayista y su aparición tardía como escritora,

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

esas palabras cobran otro significado. Glantz comenzó a escribir muy joven pero sólo publicó mucho tiempo después. Y aunque en sus inicios escribía cuento y poesía, le parecía que sus textos “eran cosas muy pequeñas, que realmente no me interesaban [...]. Como que no acababa yo de escribir lo que necesitaba escribir”. Desde el inicio el camino de la escritura se torna dificultoso, la propia Glantz reconoce sus inicios “tardíos”, sobre todo si consideramos que los escritores de su generación lo hicieron en la década de los años cincuenta, aun cuando el convencimiento y la vocación existían desde mucho tiempo atrás. “Yo tenía la idea de que iba a escribir algún día, pero como una especie de sueño de infancia porque mi padre era escritor”, le confiesa la autora a Nora Pasternac, una de sus estudiosas más perseverantes.

Como resultado de una larga entrevista con Glantz, Pasternac atribuye su dificultad de escribir a la figura paterna, al hecho de querer ocupar el lugar del padre-poeta. Para superar esta circunstancia de suplantación, la autora reconoce como proceso clave el psicoanálisis que realizó con la analista argentina Gilberte Royer de García Reynoso (“Gilou”), terapia iniciada en 1976. Después de un largo proceso psicoanalítico, que ella misma juzga como “incoherente y tal vez difícil de relatar”, se atreve a enfrentar la escritura de su progenitor.<sup>38</sup>

Otra de las dificultades, tal vez la mayor, se debía a la consideración que Glantz tenía de su escritura: sus textos siempre fragmentarios no tenían sentido pues escapaban a la organización y la forma de los relatos convencionales. Ella recuerda que un día se atrevió a mostrárselos a su maestro Agustín Yáñez quien le dijo: “Hay algunas cosas bellas, pero son como perlas sin engarzar, tienes que encontrar el hilo para engarzarlas”.<sup>39</sup>

Durante años sintió que sus relatos carecían de una estructura lógica. Presentía la pulverización de los géneros, pero admitía que en todo caso ella se había excedido. Hasta que en 1978 escribió *Las mil*

<sup>38</sup> Cf. Nora Pasternac, “Margo Glantz (1930). La escritura fragmentaria”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, p. 348.

<sup>39</sup> Margo Glantz citada por Nora Pasternac, en *ibid.*, p. 349.

y una calorías, novela dietética, un libro de gran formato con dibujos de tipografía caprichosa que además se apartaba en todos los sentidos de la concepción de lo que era una novela. El volumen está compuesto de cien pequeños textos, “fábulas” o “historias” donde se interponen versiones nuevas de mitos y personajes que resultan familiares:

Los turbantes le sirvieron a Simbad para protegerse del sol; para salvarse de los naufragios; para vendarse las heridas; para viajar por los aires con el ave roc; para adornar su cabeza; para ahorcar a los que quisieron darle fama, y, sobre todo, para no parecerse a Ulises.

Ahora las mujeres los usan sólo porque la revista *Vogue* los ha puesto de moda.<sup>40</sup>

Los fragmentos, que van desde una frase hasta una página, aparecen tipográficamente formando figuras a manera de caligramas o sugiriendo con desenfadado el tema de la historia. *Las mil y una calorías...* contiene asuntos relacionados con la Biblia, la mujer, el amor, la política, los mitos griegos, y su tratamiento es de tono juguetón y desenfadado. La publicación de este libro liberó a Glantz del peso de la tradición literaria y de la “opinión establecida” de que sólo un escritor consagrado podía permitirse escribir fragmentos. Así, asumió la escritura deshilvanada como un camino propio donde lo fragmentario y lo femenino eran motivos de asociación; en torno a estas nociones dilucidará posteriormente:

Yo pienso, pero es una cosa muy *a posteriori*, que esta forma de escribir, fragmentaria, con un ritmo muy particular que parece no tener ilación lógica, es de alguna manera el ritmo de la conversación de las mujeres, que pasan de un tema a otro y a veces sin una liga muy definida: están hablando por ejemplo de algo muy importante y de repente ven un vestido y dicen “¡Qué padre vestido!”. Y te lanzas a hablar del vestido y el bordado y a la mitad interrumpes porque el pastel está en el horno, entonces tienes que hablar del pastel; y luego pones la mesa porque van a llegar los invitados y no tienes tiempo; luego vuelves a hablar de las

<sup>40</sup> Margo Glantz, *Las mil y una calorías, novela dietética*, p. 39.



cosas muy importantes, de tu vida privada o de una clase o de lo que tienes que hacer. Entonces, de alguna manera, los textos son textos que van siguiendo un fluir de la conciencia pero se trata de una lógica muy poco tradicional, una lógica histórica, ¿no? No es una lógica muy clara, la lógica clásica a la que estamos acostumbrados, donde tienes que manejar toda una serie de concatenaciones de tiempo y espacio. Y aun en la novela tipo Virginia Woolf hay que manejar muy cuidadosamente toda una serie de estructuras para poder manejar el fluir de la conciencia. ¡Yo no podría escribir así! Entonces yo pensaba que escribía pésimamente.<sup>41</sup>

Una vez aceptada esta forma de escritura y decidida a enfrentar todos los obstáculos, Margo Glantz publica al año siguiente, por cuenta propia, *Doscientas ballenas azules* y, en 1980, *No pronunciarás*. Ambos son libros de fragmentos y representan la suma de muchas de sus lecturas, intereses y obsesiones; son también, en buena medida, libros intensamente autobiográficos. *Doscientas ballenas azules* es un largo monólogo que a veces se desdobra en diálogo y a veces está dividido en fragmentos. Los hay de una página, de dos y los hay hasta de una sola frase. Por el libro circulan personajes marinos (Simbad, Ulises, Ahab, Ismael, Melville) que están asociados a un paisaje en consonancia con esos personajes (los mares, los muelles, los ríos) y donde también existen objetos adecuados con aquéllos (mástiles, arpones, botes, pipas, velas). Con todos estos elementos se entretajan asociaciones y esbozos de relatos donde hay la irrupción frecuente de un “yo” que nos hace ascender del “mar con su doliente mitología” al presente: “Sigo fascinada mirando desde el mástil la figura perchada de Ismael y me coloco a su lado presidiendo las navegaciones. Mis ojos son visibles y ocupan más espacio que los de las ballenas”.<sup>42</sup> En otras ocasiones ese “yo” remite a la voz de un navegante del siglo XVI o, bien, enuncia la de un tripulante del Pequod. Hay en el texto alusiones reiteradas a la novela *Moby Dick*, a la Biblia, a Poe, que muestran las lecturas y las obsesiones de la autora y permiten hablar de la intertextualidad como

<sup>41</sup> Margo Glantz citada por Nora Pasternac, *op. cit.*, pp. 349-350.

<sup>42</sup> Margo Glantz, *Doscientas ballenas azules*, p. 26.

un elemento fundamental en la organización de los relatos de Margo Glantz.

En *Doscientas ballenas azules* se repiten, por otra parte, procedimientos semejantes a los que aparecen en *Las mil y una calorías...*, sin embargo hay en éste una serie de oposiciones que son las que impulsan los movimientos de vaivén del texto, como son las alusivas al pasado-presente, naturaleza-destrucción de la naturaleza, ausencia de tecnología-tecnología. Como bien afirma Nora Pasternac en su análisis sobre la escritura de la autora:

Margo Glantz define el tiempo y el espacio que circulan por su texto y desde los que debemos leerlo: el presente moderno y tecnológico y el pasado legendario y originario, la Biblia, la antigüedad, el amor cortés, el mundo marino, el vientre de la ballena, la nostalgia. [...] el libro provoca a los lectores asociaciones inevitables como temas muy antiguos de la mitología y la literatura.<sup>43</sup>

En 1980, la editorial Premiá le publica *No pronunciarás*, en el cual conviven dos de los motivos recurrentes de su obra: el carácter trasgresor de la palabra y el sentido actual de la tradición judaica. El libro abre con una *oratio* que es el marco donde la imaginación adquiere forma, justo porque presenta de entrada a un misterioso sujeto cuya palabra ha perdido su significado. Compuesto de textos fragmentarios cuyo material es el nombre, el libro tiene la intención –según la autora– de advertir a los padres que tengan cuidado con el nombre que le pongan a sus hijos porque éste es destino:

Pedro tiene destino de candado y Pablo de Papa; Andrés será pintor, poeta, bandido o ciudadano de Sodomas desvaídas. Jonás tendrá un color verdoso y navegará falsamente en el vientre fecundo de las ballenas que cantara Melville. Los Lázarus son siempre hediondos y los Jesuses milagrosos. Francisco puede ser también revolucionario si le ofrecen cañones Hotchkiss y carabinas Winchester (de repetición), los Mauricio

<sup>43</sup> Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 363.

usarán significativos apodos y multiplicarán prebendas, las Rosas se mancillarán al simple contacto de la mano y las Noras serán límpidas cuando las Camelias muestren su languidez de cirio, su candidez de lirio y su palpitar de ave.<sup>44</sup>

El libro es una desenfadada sucesión de textos sin otra conexión entre sí que el ingenio; éstos son de diversa extensión y están escritos en varios tonos, van desde la burla a personajes históricos hasta la reflexión sobre la identidad que el nombre confiere.

La publicación de *Las genealogías*, en 1981, representó un sesgo en la obra escrita hasta entonces por Margo Glantz.

Dos años después y como resultado de la obsesión que le provocan ciertos fenómenos que la rondan persistentemente, nacen, como nacieron los textos anteriores, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984) y *Síndrome de naufragios*, que le merece el premio Villaurrutia en 1985. Del primero explica la autora:

*De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* es una exploración sobre el pelo, una excrescencia corporal que ha influido de manera determinante en la antropología cultural y en la literatura, en suma, un libro vinculado a mis investigaciones y obsesiones: aparece el cabello en la Biblia, en *Gilgamesh* y en el *Libro de los muertos* de los egipcios, los poetas del Siglo de Oro, en Shakespeare, en San Juan de la Cruz, en los salones de belleza, en los patibulos, en las reseñas periodísticas, en la publicidad. Me percaté de su importancia en *María* de Jorge Isaacs, en Efrén Rebolledo, en Hemingway. Adoré a King Kong y la revolución de cabellos largos que impusieron los Beatles. En Calderón de la Barca, el cabello es un elemento esencial en *La vida es sueño*, en *La hija del aire*, en *Las manos blancas no ofenden*, etcétera; también en los romances, en las gestas heroicas, en *El libro de buen amor*, en Flaubert, en Mann, en el cine.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Margo Glantz, *No pronunciarás*, p. 23.

<sup>45</sup> María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, *op. cit.*, p. 26.

El naufragio adquiere diversas resonancias en la cultura occidental y es el tema axial del segundo libro que se vincula obviamente con el mar y las tempestades y también con los sueños y la mitología literaria. El libro es una larga meditación sobre las relaciones intertextuales de los personajes que los han sufrido, real o imaginariamente, a través de las múltiples evocaciones que de ellos puedan encontrarse en la literatura. En sus páginas transitan Simbad, Salgari, Cortés, Pizarro, Álvar Núñez Cabeza de Vaca y por supuesto Colón, una de las figuras centrales del libro.

El volumen comprende cuarenta y cinco relatos breves que suelen citarse entre sí, recoger los hilos que algún autor dejó sueltos o aquellos que la autora había abandonado en algún texto anterior. “La estructura se asemeja a las aleatorias que utilizan ciertos compositores contemporáneos y –más cercanamente– las que empleaban los surrealistas para crear sus visiones superpuestas.”<sup>46</sup>

*Síndrome de naufragios* posee una estructura aleatoria que aunada a las constantes referencias a escritores, mitos y mitologías literarias encuentra su hilo conductor ideal en el sueño, cuya fluidez se vuelve imprescindible para llevarnos de un texto al siguiente:

Ulises sale de la isla de Nausica cargado de regalos para los pretendientes y de lana para Penélope. Simbad regresa a su palacio y ve la noche tan clara que está en el centro de un cristal. El sueño lo devuelve al más terrible de los naufragios y a la navegación en el interior de una gruta que lo ciega, quitándole el sentido hasta a mis ojos.

Ese día Simbad empieza en su cuerpo otro viaje en el interior del viaje y ese descubrimiento inicia un nuevo naufragio con De Quincey, prosista inglés que amó la poesía sobre todas las cosas y el opio le sirvió de barco, sentado en una antigua silla inglesa (pieza de catálogo) mira el humo inevitable de las perlas negras.

Virginia Woolf te amó, pero tú prefieres soñar con Ana, la prostituta londinense, perdida en las galerías subterráneas.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Sandro Cohen, “Margo Glantz. Síndrome de mareas literarias”, *Excelsior*, junio de 1984, p. 21.

<sup>47</sup> Margo Glantz, *Síndrome de naufragios*, pp. 15-16.

En cada uno de estos libros, Margo Glantz ha realizado una exploración narrativa con los múltiples recursos que ofrece la propia literatura, se diría que no hay reposo en esa búsqueda, no sólo su prosa no conoce el desfallecimiento, sino tampoco su imaginación. Así se observa, desde los inicios de sus escritos de ficción, una actitud innata y subversiva que la ha acompañado desde los inicios de su vida como creadora y que Julio Ortega apreció con las siguientes palabras:

Al comienzo, ella escribía en los márgenes del relato mexicano desde fuera de sus cánones con autoironía reflexiva. Sus primeros libros ensayaban las formas de la prosa breve, el fragmento y la notación. Pero demostraban en ello mismo, su sensibilidad contemporánea, alejada tanto de la espesura de la tradición nacional como de la tipicidad de las escrituras femeninas de entonces. Pero lo más notable de su evolución creativa es la calidad íntima y gozosa de su prosa, hecha entre asombros cotidianos, textura musical del recuento, y agudeza analítica.<sup>48</sup>

Con la publicación de *Las genealogías* en 1981, libro anterior a *Síndrome de naufragios* y por el que recibió el premio Magda Donato, el reconocimiento a la obra de Margo Glantz empezó a consolidarse. Su primera novela reunía muchas de las dudas y deudas que la autora tenía con su origen judío, con sus padres y consigo misma. Esta obra inauguró “el espacio autobiográfico del sujeto femenino judío desde una pluralidad de voces que intersectan momentos, espacios, encuentros y desencuentros”, a decir de la investigadora Magdalena Maíz-Peña, y también el género autobiográfico femenino en la narrativa mexicana al que seguirían escritoras como Bárbara Jacobs y Elena Poniatowska, entre otras.

*Las genealogías* está escrita a manera de episodios, donde la escritora recurre a la estructura del folletín para recuperar la vida de sus padres, emigrantes ucranianos, y para indagar y entender su identidad de judía y mexicana. Al respecto confiesa: “Necesitaba saber cómo era el mundo de mis padres, qué significó ser judío en Rusia, cómo se cono-

<sup>48</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 79.

cieron y juntaron, cómo vivieron cuando llegaron a Veracruz, cómo fueron su años en La Merced. También quería que me contaran de Lenin, Trotski, Chagall, cuál era la diferencia entre comunicarse en español o en yidish”.<sup>49</sup>

Es un libro construido a partir de la voz de sus padres, nace de una serie de grabaciones de sus vidas; el relato tiene una parte de invención, porque la estructura misma le da ese carácter al organizar la historia. Integrado, como afirma la autora, por “cachitos de vida” y posteriormente reorganizados en un todo orgánico que es el libro, *Las genealogías* es una reconstrucción a través de la memoria, que como tal es fragmentada y entrecortada, de la historia de los padres de la autora, de su vida en México durante la década de los años treinta y las posteriores relaciones que mantuvieron con la comunidad judía y los intelectuales mexicanos de aquellos lustros. En este libro además, Glantz descubre y ejerce con sutileza los rasgos de una escritura íntima que la llevan a reconocer que la historia familiar también es literatura. Como bien aseveró Carlos Montemayor el día que recibió a Margo Glantz en la Academia Mexicana:

[...] la urdimbre genealógica es un sistema de compuertas secretas que se abren a numerosos ríos, regiones, personajes, acontecimientos imprevistos, revoluciones, asaltos, violencia, ternura, cocina, repostería, vestidos, idiomas, revistas, músicos, poetas, pintores [...]. Es un árbol de vidas y países en una sola y prodigiosa sangre, en la memoria de genealogías que se convierten, que se relevan, a partir del mundo como la genealogía de todos.<sup>50</sup>

No sería sino hasta 1996 cuando Glantz –luego de dedicarse varios lustros al estudio de los cronistas, Sor Juana, la Malinche– retornaría a la ficción con la novela *Apariciones*. En esta obra se patentizan y vuelcan

<sup>49</sup> Citado por Felipe Garrido, “Margo Glantz, los recuerdos regresan siempre”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 20.

<sup>50</sup> Carlos Montemayor, *op. cit.*, pp. 38-39.

de manera compleja y ambigua algunas de las obsesiones de la autora, esas que ha trabajado incesantemente en muchos de sus ensayos: el erotismo, la sexualidad, el misticismo, el cuerpo y los actos que subyacen en la escritura. Asimismo, resulta una sorprendente irrupción del erotismo femenino en la narrativa mexicana escrita por mujeres, incluso en el que se refiere al mismo quehacer de la escritura asumida genéricamente.

Esta novela es un poco inédita en la tradición mexicana. Tenemos *Fara-beuf*, de Salvador Elizondo, que es un antecedente importante para mí y también está la relación con Bataille que los dos tenemos... Pero no encuentro que haya un antecedente de este tipo de literatura en México y menos escrito por una mujer. Hay una literatura erótica, una literatura donde lo sexual se explicita, pero no creo que haya este tramado, esta organización textual.<sup>51</sup>

Esta novela, tachada de “impúdica”, se construye atípicamente mediante tres propuestas de tramas que se encadenan “por capas”: la historia de la amistad sadomasoquista entre Sor Lugarda de la Encarnación y de Sor Teresa Juana de Cristo; la historia perversa-vouyerista de los amantes sin nombre y de la hija de ella que los espía con curiosidad “malsana” y la de la propia narradora que, a su vez, espía a sus propios personajes y les permite, a través de un recurso ficcional, ser los receptores de sus propias dudas al momento de la escritura. Estas historias se disponen mediante diversos recursos narrativos y tipográficos organizados por la propia voz de la narradora. Se trata “de una novela a su vez breve y compleja, con el afán de despojarse de todo exceso formal, para adentrarse por los abismos de la sensualidad en todas sus manifestaciones”<sup>52</sup> y también de “una novela en torno al lenguaje, un texto donde éste ya ha sido acuñado; un palimpsesto

<sup>51</sup> Angélica Abelleira, “Apariciones, lo sagrado y lo profano unidos con el erotismo”, *La Jornada*, 7 de marzo de 1996, p. 46.

<sup>52</sup> Rocío Silva Santisteban, “La mística de relatar cosas sucias”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 238.

—manuscrito antiguo borrado para escribir otro—, una flagelación, una obra en la que las historias amorosas no son más que metáforas del sometimiento del lenguaje”.<sup>53</sup>

En el año de 2001, con la firma Beatriz Viterbo Editora (Rosario, Argentina), Margo Glantz publica un libro de cuentos delicioso e inquietante que cifra su contenido en el propio título, *Zona de derrumbe*, y se refiere al filo cotidiano donde confluyen el hecho de ser mujer, la lucidez ante la inercia de las costumbres y la permanente sombra de lo aciago en las trivialidades del lenguaje o en los actos insignificantes de las personas. “Es un libro —afirma— escrito desde la perspectiva del cuerpo femenino, de los problemas cotidianos que ese cuerpo puede enfrentar, desde sus niveles más precarios hasta los más extraordinarios”<sup>54</sup> que van desde una mamografía hasta los juanetes que obstaculizan el deseo de usar zapatos de diseñador, o la relación con los animales, en general, y los perros en particular. En este libro el empleo de recursos como la metaficción, la intertextualidad y la investigación demuestran la libertad y madurez ganada por la escritura, así como la incertidumbre y zozobra asumidas por la escritora. En “Palabras para una fábula”, cuento que abre la colección, la narradora Nora García, personaje a quien vemos aparecer por primera ocasión en la narrativa de la autora, se pregunta, nos pregunta, “¿Cómo definir con palabras los sentimientos y los afectos? Que es muy difícil, me parece fuera de toda duda. Además, ¿no dice el poeta que las palabras chillan como putas?”<sup>55</sup> Esta afirmación es un desafío para la protagonista que enfrenta este cuestionamiento metaficcional, pero también vivencial, colocando el cuerpo, su propio cuerpo y, por una extensión de contigüidad verbal, el de sus lectoras. En *Zona de derrumbe* Margo Glantz retoma dos de sus principales preocupaciones como escritora: el problema del lenguaje y del cuerpo humano, en esta ocasión, el femenino.

<sup>53</sup> Margo Glantz citada por Angélica Abelleira, en *op. cit.*, p. 46.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Margo Glantz, “Palabras para una fábula”, en *Zona de derrumbe*, p. 11.



A lo largo de todo el libro pareciera que desde la zona de la escritura, los “derrumbes” interrogaran por el cuerpo, por su naturaleza y por el alma, por la subjetividad construida entre lo emotivo y lo afectivo. En estos cuentos, dice Julio Ortega, “el cuerpo recuenta sus alarmas (los senos, los pies, la boca), mientras que el alma da cuenta de las pérdidas y recuperaciones, y son, ambos, una plena presencia salvada por la escritura”.<sup>56</sup>

Con la publicación de *El rastro* (2002), novela finalista del premio Herralde, Margo Glantz alcanza un lugar preponderante en la narrativa mexicana. Conjuga armoniosamente muchos de los elementos constitutivos de su perseverante trayectoria como narradora y ensayista, además de exhibir una erudición deslumbrante. En este libro que varios de sus críticos han catalogado como “novela-ensayo” se da la fusión entre géneros y discursos de diversa naturaleza (poesía, música, pintura, ciencia) y también entre la ficción y la autobiografía. *El rastro* está construido como una partitura musical, cuyo tema principal es el corazón de quien ama ante la muerte, y que acude a intercalaciones de elementos constantes, que aparecen una y otra vez, con una “obsesión monocorde” reproduciendo idénticas imágenes, asociaciones, y escenas, pero con gradaciones distintas.

El zapato, los pies, la moda son los motivos del libro *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005). Nora García es nuevamente la protagonista de estos relatos, es el hilo conductor para detenerse en una de las obsesiones de la escritora: el pie y los zapatos que lo calzan. Si bien esta obra tiene por sostén los zapatos (que le dan vida a la primera narración “Zapatos: andante con variaciones”, compuesta por sesenta fragmentos, donde la intertextualidad es un elemento constitutivo del andamiaje narrativo), el volumen recoge además otros relatos que, de manera independiente entre sí, están tejidos en la vida de Nora: los perros, los viajes, así como la enfermedad y el dolor que experimenta su propio cuerpo. La narradora Nora García es un *alter ego* de la escritora y mediante su

<sup>56</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 80.

historia se nos muestran varios pasajes de la vida de Margo Glantz, pero reconfigurados también por el deseo, por la escritura, por la re-escritura. En todo esto, sin embargo, el verdadero valor reside en la recreación, en el trabajo con la ficción. No obstante Nora García escribe: “Es hora de confesar que esta historia es autobiográfica, y por tanto profundamente sincera”.<sup>57</sup>

Cada uno de los textos que conforman *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* tiene una existencia autónoma, pero al mismo tiempo logra la unidad, sobre todo a través de la historia de la protagonista quien lo mismo cuenta su pasión por el calzado que su lucha contra el desamor o, bien, manifiesta la angustia de un cuerpo herido por la enfermedad y el tiempo. En el libro se despliega la mirada de una mujer madura que se observa a partir de las miradas externas para descubrir que no es lo que hubiese querido ser ni es lo que la mirada de los otros refleja. Es la mirada de una mujer que fue en otro tiempo un sujeto erótico que se convierte en un cuerpo femenino amenazado por la muerte. “Todo mundo mata lo que ama, por eso en el libro se explora la posibilidad que tiene un escritor de transmitir el afecto y el sentimiento a través de la palabra. ¿Hasta qué punto la palabra es capaz de transmitir esos sentimientos? ¿Cómo modelar la palabra? Ese es el objetivo del libro, que las palabras puedan llegar a ser expresivas.”<sup>58</sup>

Ese modelar las palabras, ese emprender con ellas una lucha denodada para arrancarles su sentido, pues es el lenguaje el que hace la vida inteligible, ha sido el perseverante afán de Margo Glantz en su trayecto como escritora. En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, hablando de Gorostiza, declaró: “Lo sabemos bien, el don divino, la elección que ha permitido el milagro, el instante supremo de la creación, no es espontáneo, sino el resultado de un rigor extremo, un trabajo artesanal de borraduras y omisiones, un

<sup>57</sup> Margo Glantz, “Zapatos: andante con variaciones”, en *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, p. 13.

<sup>58</sup> Sara Mascarúa Sánchez, “Los temores femeninos entre tacones”, entrevista con Margo Glantz, *Diario Monitor*, 17 de mayo de 2005, p. 6C.

rigor instalado en el ámbito infinitesimal –a veces– de una pobre y simple coma”.<sup>59</sup>

Y son el rigor y la entrega de la escritora hacia el lenguaje los que explican, en el caso de Margo Glantz, esa unidad profunda que da coherencia a una obra singularmente amplia y diversa.

<sup>59</sup> Margo Glantz, “José Gorostiza y Juan Rulfo”, discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, 21 de noviembre de 1996, p. 13.



## CAPÍTULO II

### TRAVESÍAS AUTOBIOGRÁFICAS ALREDEDOR DE *LAS GENEALOGÍAS*



*Margo Glantz ha sabido recrear toda la magia de estas vidas en su relato, al que ha dado el color y el aroma que emana de la comunidad que describe; deja asomar algunas preocupaciones personales, su cercanía y su distancia ante el mundo que relata y, sobre todas las cosas, ha logrado crear una forma fluida y rigurosa, la única que admite el abismo genealógico.*

SERGIO PITOL

*No tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello.*

PAUL RICOEUR





## 1. EL ESTATUTO AUTOBIOGRÁFICO DE *LAS GENEALOGÍAS*

La creación de textos autobiográficos ha sido uno de los recursos más frecuentados por los autores contemporáneos y la reflexión teórica en torno a esta manifestación literaria ha suscitado un interés sin precedentes. Pareciera que el sujeto (pos) moderno tiende a reconocerse de modo especial en las peculiaridades de ese espacio: soy la producción textual de un *soy*, la historia de mi vida no existe si no la cuento, porque el lenguaje es el único medio que me es dado para ver mi existencia. “Vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; o relato que nos cuentan o que leemos cuando se trata de vidas ajenas.”<sup>1</sup>

La escritura autobiográfica ha adoptado estilos y distintas formas, una de éstas es la autobiografía, que a su vez da nombre al género en el que se incluyen diferentes modalidades, estilos y perspectivas para acometer al *yo* y acceder al enigma de la vida, al secreto de la existencia. La confusión metonímica del género con una de sus modalidades, la autobiografía, resulta inevitable debido a la dificultad de hallar una denominación más adecuada que se ajuste a los requerimientos de

<sup>1</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 16.

una escritura autorreferencial respecto de la vida del autor. El espectro de lo autobiográfico es tan diverso y vasto que los estudiosos del género han hecho una delimitación de las diferentes formas de expresión que lo abarcan o gravitan a su alrededor en una constelación de modalidades y manifestaciones que harían imposible una definición que no diese lugar a contradicciones. Así, José Romera Castillo, estudioso del género en España, se ha referido a esta diversidad y abundancia de formas autobiográficas en los siguientes términos:

La escritura autobiográfica no es un todo compacto sino que, entre sus diversas manifestaciones, las hay con una mayor pureza (autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y autorretrato) o más heterogéneos (novelas y poemarios autobiográficos), además de las autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los autores), ensayos autobiográficos, libros de viajes, crónicas, recuerdos y evocaciones personales, retratos, daguerrotipos o estampas, encuentros, etc., que tanto material aportan a este tipo de literatura.<sup>2</sup>

El territorio de lo autobiográfico es amplio y complejo. Si analizamos estos subgéneros se observa que pueden variar los puntos de vista, los objetivos o la finalidad perseguida, el destinatario implícito o explícito, la distancia temporal respecto del suceso narrado, la articulación textual de los acontecimientos reflejados, etcétera.

No obstante las diferentes modulaciones que presenta la escritura autobiográfica, considero –siguiendo los planteamientos de Francisco Puertas Moya– que la palabra “[...] sobre la que se crea todo el género, históricamente considerado en su evolución y amplificación, es la autobiografía como modalidad narrativa que aglutina en su seno el resto de manifestaciones, que podrían ser consideradas modos instrumentales, accesorios de los que el recuerdo se sirve para acceder a una explicación global del ser”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Apud.*, José Romera Castillo, “La literatura signo autobiográfico (el escritor signo referencial de su escritura)”, en *La literatura como signo*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

A finales del siglo XIX la autobiografía alcanzó gran importancia gracias a los trabajos de Wilhelm Dilthey quien la entendió

[...] como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos [...]. Lo que hace comprensible una vida como un todo en el que se unen diversas partes, es que el entendimiento se rige, además de por las categorías generales del pensamiento, por las categorías “vitales” de valor, propósito y sentido.<sup>4</sup>

Así, la autobiografía, desde mediados del siglo XX, ha sido objeto de importantes estudios teóricos, especialmente en el dominio francés y anglosajón. A partir de entonces se suceden artículos y libros en los que se plantean tendencias dispares en el entendimiento e interpretación de los problemas que plantea la autobiografía misma como género, e incluso se discute si puede hablarse de ésta como tal, aunque conviene resaltar el hecho de que “el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes”,<sup>5</sup> siendo las *Confesiones* de San Agustín el punto de referencia histórico inicial por su trascendencia y porque se trata –como afirma Gusdorf– de una manifestación “tardía” en la cultura occidental.

Por todo lo anterior y a pesar de las objeciones existentes, *Las genealogías* pertenece al género autobiográfico. La que a juicio de Georges May “no ha adquirido más que una autonomía precaria que no iguala la autonomía de su nombre. Sin duda la historia de este nombre refleja la naturaleza de la autobiografía, pero sin definirla ni fijarla”.<sup>6</sup> Esto, que a juicio del estudioso inglés podría apreciarse como una limitación de los textos autobiográficos, Sylvia Molloy –investigadora del género en Hispanoamérica– lo estima como una cualidad porque “al no estar limitados por una clasificación estricta, una validación

<sup>4</sup> Wilhelm Dilthey citado por Ángel G. Loureiro, “Introducción”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, p. 2.

<sup>5</sup> Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, p. 9.

<sup>6</sup> Georges Claude May, *La autobiografía*, p. 151.

ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura”.<sup>7</sup>

¿Cómo se inscribe la obra de Margo Glantz dentro de la autobiografía? ¿Cuál es su estatuto autobiográfico?

*Las genealogías* es un libro sui géneris, un tipo particular de autobiografía ya que la autora decide emprender un viaje de indagación y búsqueda sobre sí misma a partir de lo que la antecede, de sus orígenes, y desde esta recuperación de sus antepasados logra llegar a una concepción más fidedigna de lo que ella es. La propia Margo Glantz asevera:

La genealogía forma parte de la autobiografía porque en última instancia, indagar sobre los orígenes familiares, sobre lo que son los padres, es un poco indagar sobre sí mismo [...]. Me planteé la necesidad de ubicarme, “ya tarde en mi vida”, cuando me di cuenta de que mis padres podían desaparecer y yo no sabía qué era aquello que me habían dejado, que me parecía automáticamente normal, que desconocía aunque era parte de mi entorno pero que era algo asimilado como totalmente natural.<sup>8</sup>

Subyace en estas palabras un elemento sumamente importante para la autobiografía: el *sentido histórico*, ya que la autora transita conscientemente entre el pasado, el presente y el futuro. De ahí la necesidad y responsabilidad que siente de fijar su existencia y la de los suyos para hacerlas permanecer. La autobiografía manifiesta el deseo de perdurabilidad por parte del autobiógrafo: “Al contar mi vida, yo me mani-fiesto más allá de la muerte, al fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer”.<sup>9</sup> Y en el caso de la obra de Glantz, este propósito no es tanto para preservar su propia vida, sino la de sus progenitores con su legado ante la inminencia de la muerte. Como afirma Maurizio Ferraris: “El sobreviviente no sólo ve su propia muerte

<sup>7</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 12.

<sup>8</sup> Andrea Meza Torres, “Para un abc de Margo Glantz”, entrevista a Margo Glantz, Berlín, 2004.

<sup>9</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 10.

prefigurada en el morir del otro, sino también reconoce que ahora la sobrevivencia del otro se confía a su propia memoria nada más [...]”.<sup>10</sup>

Si revisamos *Las genealogías* a la luz de las premisas de “El pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, encontraremos ciertas correspondencias. El mismo Lejeune desglosa esta definición de la autobiografía en una serie de elementos organizados en diversas categorías: una narración en prosa, cuyo tema es la vida individual; la historia de una personalidad; el autor es el narrador y se identifica al narrador con el personaje principal además de que existe una perspectiva retrospectiva de la narración.<sup>11</sup>

De acuerdo con Lejeune, una auténtica autobiografía sólo es la que cumple con estas condiciones, de tal suerte que esto permite diferenciarla de géneros que le son próximos, como las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato. Además, todas estas formas carecen de una o varias de las características que propone, y forman un grupo que denomina *literatura íntima*.

A la luz de la definición, los elementos y las categorías que establece Lejeune, se advierte que *Las genealogías* se inscribe dentro de dicha propuesta aunque, durante buena parte de la narración, el relato retrospectivo no apunte solamente a la reconstrucción de la existencia de la autora y haya una yuxtaposición de planos temporales que nos conducen a una percepción del tiempo muy particular. Margo Glantz pone el énfasis en la reconstrucción de su genealogía en la exploración de la vida de sus antepasados para entender su identidad, así como los rasgos de su personalidad. En su libro, es cierto, también se escamotean, se olvidan, quedan ocultos o se relegan aspectos de su pasado y hasta de su intimidad, que tal vez en una autobiografía canónica hubieran recibido un espacio más extenso. Y esto ocurre seguramente porque en la genealogía el sujeto autobiográfico admite la fuerza del

<sup>10</sup> Maurizio Ferraris, *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, p. 56.

<sup>11</sup> Cf. Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 50.

valor del otro al acoger el relato de acontecimientos de los que no ha tenido experiencia directa: la familia, los orígenes de su vida e infancia, tal como sucede en *Las genealogías* donde, al inicio, la escritora nos cuenta la historia de la vida de sus padres, de su migración y encuentro con un nuevo país. En estos capítulos (que ocupan la primera parte de la obra) el pacto referencial se desvanece al eclipsarse la experiencia directa y al comportarse la narradora como una especie de biógrafo que recoge la opinión de los otros.

Al hablar de *pacto referencial* retomo la parte más importante de la teoría de Lejeune: su noción de *pacto autobiográfico*, el cual se concibe como un diálogo o situación comunicativa donde participan tres factores principales: autor-texto-lector.<sup>12</sup> En esta perspectiva, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir *la verdad* sobre él mismo. Es decir, el pacto responde a un doble principio o desiderátum del autor: el principio de identidad y el principio de veracidad. El primero es el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice *yo* en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada, y por lo tanto se responsabiliza de lo que ese *yo* dice. El principio de identidad establece que autor, narrador y protagonista sean la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio, que cobra el valor de signo textual, paratextual y clave de lectura.

La otra promesa o compromiso del autor con el lector alude a la referencialidad externa que el texto enuncia, es decir, su veracidad. Lo que se narra en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera la mayor correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste. El autor puede equivocarse o confundirse, pero lo cuenta convencido o persuadido de su veracidad. Acaso podemos ser maliciosos: en efecto hay un *pacto de veracidad*, pero no se sustenta en la buena fe del autor, como pretende Lejeune, sino en la del lector: “así fue su vida, y si no lo fue así, se equivoca inconscientemente”. Ante lo cual el lector pro-

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 47-61.

fesional tiene derecho a postular que el autor usa y manipula dicha convención. No obstante, el pacto de veracidad que demanda y se le supone al autobiógrafo, además de ser un rasgo específico frente a los textos de ficción, es su flanco más discutido, pues la crítica ha reconocido que “la autobiografía es necesariamente, en su sentido más profundo, un tipo especial de ficción, siendo su yo y su verdad tan creadas como (re) descubiertas”.<sup>13</sup>

Sin duda es inalcanzable la verdad absoluta, en particular la verdad de una vida humana, pero la búsqueda y el deseo de lograrlo definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector, una expectativa que no es ilusoria sino real y humana.

En relación con *Las genealogías*, el pacto autobiográfico se cumple en cierto sentido, ya que la autora ha expresado que va a contar al lector lo relacionado con su pasado familiar y su historia personal. En las entrevistas que se le han hecho a Glantz, a propósito de esta obra, o en artículos que ella misma ha publicado respecto a su vida, hay una correspondencia con lo narrado en su libro. Además, como lo señala Lejeune, la identidad del nombre entre autor, narrador y personaje en *Las genealogías* queda establecida de manera patente sin lugar a dudas o interpretaciones. Debemos señalar que incluso las marcas paratextuales, si recurrimos a la primera edición, así lo demuestran, porque en la portada hay una ilustración de un retrato de familia donde se puede identificar a los padres de la autora y en la cuarta de forros aparece la foto de un óleo de la propia Glantz acompañada de un texto en primera persona que narra los primeros datos de su nacimiento y una descripción de la ciudad de entonces.<sup>14</sup>

Ahora bien, y aquí vemos lo intrincado de la cuestión, el carácter histórico y referencial que se le atribuye a la autobiografía nunca es total, porque la obra literaria —y la autobiografía lo es— no puede separarse por completo de la ficción. Si admitimos que la autobiografía es

<sup>13</sup> Paul John Eakin, *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, p. 34.

<sup>14</sup> Me refiero a la edición de *Las genealogías* publicada en 1981 por Martín Casillas, cuyas ilustraciones, portada y cuarta de forros son de Antonio Martorell.

una re-presentación, esto es, un contar la vida mediante una construcción narrativa, es aceptar además que ella misma “no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización”.<sup>15</sup> En este sentido, la misma Margo Glantz hizo esta aseveración:

Siempre hay una ficcionalización muy grande, hay una intimidad desvelada [...]. Hay formas de tapar esa intimidad con recursos literarios, mostrar abiertamente pero cerrar ese mundo. En la autobiografía uno no puede decir totalmente la verdad por más que uno pretenda que la está diciendo, hay intersticios donde la verdad surge más que en lo que se dice literalmente.<sup>16</sup>

Como puede observarse, la cuestión de la referencialidad y veracidad mantienen su complejidad, porque desde el momento en que un *yo* decide representarse no es más *yo*, sino alguien diferente de sí mismo, como ya percibiera Rimbaud. Bien lo expresó Ana Caballé, “la paradoja de la autobiografía literaria, su esencial doble juego, consiste en pretender ser a la vez un discurso verídico y una obra de arte”<sup>17</sup> y este último aspecto se traslada para Lejeune a segundo término, porque para él es la perspectiva del lector y el contrato de lectura que éste establece lo que permiten identificar el género, dadas las afinidades formales entre autobiografía y novela.

En *Las genealogías* están presentes los efectos de naturalidad y la fluidez narrativa que suelen caracterizar la escritura autobiográfica y destacan, entre otras cuestiones, la afectividad y el humor, rasgos sobresalientes del estilo de la escritora. Asimismo, permanecen dos aspectos sustanciales de la autobiografía que tienen especial interés para Margo Glantz: la memoria y el recuerdo.

En su iluminador artículo sobre este asunto, James Olney parte de los conceptos de *bios* y *memoria* para dar cuenta de la ontología de

<sup>15</sup> Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 16.

<sup>16</sup> Andrea Meza Torres, *op. cit.*

<sup>17</sup> Ana Caballé, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, núms. 74-75, 1987, p. 108.



la autobiografía, así como de los procedimientos que este género literario sigue en la práctica. Por *bios* comprende “tanto el curso de la vida visto más como un proceso que como una entidad estable, como una configuración psíquica única que hace de esta vida la que es y no otra”.<sup>18</sup> Mientras que *memoria* queda expuesta como recurso, es “ese hilo que siempre permanece oculto y que describe su forma y configuración (del bios)”.<sup>19</sup> Así, se afirma que la manera en que cada historiador de sí mismo enfoca su *bios* a través de la memoria conforma sólo una de las infinitas posibilidades de la escritura autobiográfica: “La práctica de la autobiografía es casi tan variada como el número de personas que la llevan a cabo”.<sup>20</sup> Para dar cuenta de su postura, se apoya en tres estrategias, resultado del análisis de tres autobiografías de tres escritores diferentes entre sí, aunque reconoce que pueden existir más. La primera es la que “hace uso de la memoria en un sentido bastante corriente pero no obstante creativo”; la segunda, “es la que renuncia totalmente a la memoria”; y la tercera “la que transforma (la memoria) dejándola irreconocible”. Mediante estas tres variedades del empleo de la memoria, James Olney muestra la multiplicidad de formas que la autobiografía puede manifestar, y cada una de ellas es a la vez “un indicio de lo diversos que pueden ser los diferentes *bios* que pueden conformar las autobiografías por medio de las diferentes maneras de ejercitar la memoria”.<sup>21</sup>

¿A cuál de estos ejercicios de la memoria se asemeja *Las genealogías*? Es evidente que guarda parecido con la primera estrategia, una memoria creativa que da forma y reorganiza el pasado histórico en imágenes del presente, haciendo que el pasado sea algo tan necesario para el presente como que este último venga a ser una consecuencia del primero. Sin embargo, debemos recordar que la obra de Glantz habla prepon-

<sup>18</sup> James Olney, “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, p. 35.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

derantemente del otro, y no del *yo*, y en esto se aparta de las estrategias propuestas por Olney. De tal suerte, podríamos considerar *Las genealogías* como una muestra más de la multiplicidad de formas de la autobiografía, que bien podría caber como una estrategia más, donde no se desdeña la memoria, y la conciencia del yo (la autodeterminación del *autobios*) se obtiene a partir de factores externos. Dicho de otro modo, la focalización de la memoria en la obra se caracteriza por la identidad descubierta en el otro. Al respecto, en el prólogo a su libro, la autora escribió: “Y todo esto es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo —ésta— mis genealogías”,<sup>22</sup> donde queda asentado que el trato del otro y del pasado es un recurso para estructurar la masa informe que antes fue su identidad, y para construir la materia prima de la autobiografía: el *autobios*.

En *Las genealogías* es posible advertir, como es constante en los autores *memoriosos*, que Glantz otorga al recuerdo un valor singular, pues el recuerdo le permite una restauración de la vida de los suyos y también de su propia existencia. En muchas de las páginas de su libro, alternan discurso narrativo y discurso doxal; es decir, una serie de reflexiones sobre los recuerdos para explicar la memoria misma: “¿Será el recuerdo un goce debilitado? Se debilita quizá por el extenso manoseo al que se le somete: los recuerdos regresan siempre y nos quedamos anclados a un acontecimiento [...]” (116). Meditación que parece coincidir con el juicio de Olney cuando afirma:

Los recuerdos y la realidad presente establecen una realidad continua y recíproca, influyéndose entre sí y determinándose mutuamente de una forma constante. Los recuerdos están configurados por el momento presente y por la impresión psíquica específica del recuerdo individual, exactamente igual que el momento presente está configurado por recuerdos.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Margo Glantz, *Las genealogías*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 19. Como ya lo señalé, me referiré a esta edición siempre que se cite la obra.

<sup>23</sup> James Olney, *op. cit.*, p. 37.

Glantz persiste en sustentar la importancia que guarda la memoria y en la reconstrucción que tiene en la mente de cada persona: “Dicen que la memoria se porta a sí misma y quizá esto se aplique también a los olvidos. Quizá haya memorias repetidas, contadas en la mente de cinco o seis maneras, apenas con variantes, como esos múltiples relatos donde muere Miguel Páramo” (151-152). Algo parecido sucede en *Las genealogías* al recuperar el episodio del linchamiento a su padre, que es contado desde diversas perspectivas. Y más adelante, abundará diciendo: “Las casas de la memoria son, como las de la astrología, enigmáticas” (194).

Estas reflexiones de la escritora parecen coincidir con la concepción respecto de la memoria que sostiene James Olney quien, acoplando las ideas de Heráclito y Parménides, concluye que es posible imaginar la memoria en dos sentidos: como el discurrir del pasado convirtiéndose en presente y como la unión de ese pasado que se ve retrospectivamente con el presente como ser. Cuando Margo Glantz se refiere a ese misterio que envuelve la memoria y la aparente reconfiguración de los recuerdos, explica el pasado, pero a partir de lo que es en el momento presente, de manera que los recuerdos se mezclan con las percepciones e ideas que tenemos de nosotros mismos y de lo que creemos ser. Para Olney la memoria recupera los primeros estados del ser, pero lo hace sólo como función de la conciencia presente, de tal forma que podemos recuperar lo que éramos únicamente desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora. Y además señala que en el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo; se crea otro mundo con la propia vida ya vivida. Hay en estas afirmaciones ecos de Marcel Proust que compartimos con Olney y que seguramente, como ávida lectora del novelista francés, Glantz también tuvo presentes al escribir su obra: en la creación de ese nuevo mundo en la autobiografía se recupera el tiempo perdido. Está perdido, ya fue; se le recupera porque con ese material (mi vida), se crea *otro mundo* (la obra), el cual es mejor que éste o aquél de mi vida vivida porque lo vuelve inteligible. La máxima *recuperación* no se basa en una magia revivificadora sino en la comprensión.

En este último sentido, la autobiografía de Glantz logra desprenderse, en cierta medida, de esa aparente subjetividad a la que Olney se refiere, pues la escritora no sólo relata sus recuerdos sino las memorias de los suyos, y más aún, les da voz propia. Es decir, la autobiografía de Margo Glantz es colectiva-familiar, su vida es explicada a través de la de sus seres amados y, gracias a esas voces y a la suya, fijadas ambas en la escritura, logra darles un territorio y con ello encuentra el propio. Así, el yo de su autobiografía se convierte en depositario de un linaje, pero también es depositario de su identidad judeo-mexicana.

## 2. EL LUGAR DE LA MEMORIA Y LA VOZ COLECTIVA EN LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD

En la escritura autobiográfica la memoria es fuente de vida. La autobiografía cuenta con la memoria tanto para establecer la sustancia del relato como para animar su composición. Si aceptamos que, en cierta medida, toda ficción en parte es invención y recuerdo, podemos reconocer también que los textos autobiográficos admiten esta condición general y eligen destacar la participación de la memoria, poniéndola de relieve dentro del relato mismo. Así, la figura del recordante, del memorioso como diría Borges, constituye una característica esencial en las narraciones autobiográficas. Alguien, algún individuo determinado —un narrador, uno de los personajes— recuerda, evoca o rumia el pasado, lo embellece y, a veces, lo escribe.

Si algo llama la atención en la lectura de *Las genealogías* es el acto de recordar, la insistencia de la narradora para que sus padres recuerden; podríamos decir que ella con sus preguntas “tira hilo para sacar madeja”. Con esa acción denodada, que a veces confunde y contradice la participación de sus progenitores, Glantz consigue la recuperación de la historia familiar a la cual sumará sus recuerdos y evocaciones. El ejercicio de la memoria de los padres, y el suyo mismo, constituye la base de la escritura de su autobiografía. Por eso los recuerdos, los mitos, las leyen-

das y las tradiciones de sus antepasados son tejidos una y otra vez, van y vienen de la mano que hila los relatos:

El tiempo es un espacio caligrafiado y repetido sin cesar en las constantes letanías con que el judío religioso se ocupa de medir su vida.

Y también su muerte. Entonces hay que decir *kaddish*, santificar el nombre de Dios y recordar al que se ha muerto, todos sentados en el suelo, sin zapatos, para acercarse a la tierra y acompañar al que se ha ido.

—Yo iba a la sinagoga junto al baño ritual a rezar por mi padre. Era el único que podía rezarle en el lugar de su muerte. Mis hermanos lo hacían en Filadelfia.

—¿Qué sentías?

—Un calorcito muy grande porque me sentaba junto al horno y los viejitos rezaban todo el día recitando salmos, y allí me sentía menos huérfano. Primero leíamos un capítulo de la *mishnah*, la tradición oral, y luego decíamos *kaddish* honrando a Dios y recordando el nombre de mi padre.

—¿Qué se dice en el *kaddish*?

—Diez judíos por lo menos deben juntarse para formar lo que se llama la *minien*, es decir, una congregación y con ese número se puede hacer cualquier ceremonia. “Que su nombre sea bendecido para siempre y para la eternidad.” Como quisieran todos los poetas: de mi pueblo salió un gran poeta como treinta o cuarenta años mayor que yo, Simeon Frog (39).

La autobiografía que presenta Margo Glantz es activa, abierta a continuas posibilidades de renovación, repetida y repasada con el objetivo de afirmar su identidad como mujer judeo-mexicana ante el presente y hacia el futuro.

*Las genealogías*, debido a su carácter colectivo, cuestiona el concepto canónico de la autobiografía. La relación entre Glantz —sujeto autobiográfico— y los personajes que incorpora en su genealogía es compleja, ya que en este libro convergen aspectos autobiográficos, biográficos, testimoniales e históricos. Tal vez por ello, en el ámbito de la narrativa escrita por mujeres en México durante la década de los ochenta, *Las genealogías*, según la crítica, es la primera novela donde una autora de ascendencia judía ha planteado su identidad autobiográfica judeo-mexicana y, debido a la exitosa aceptación que tuvo el

libro desde su publicación, abrió camino a una literatura judeo-mexicana escrita por mujeres alentando además la expresión literaria autobiográfica de otras escritoras cuyos orígenes provenían de otras nacionalidades.

Afirmarse como sujeto autobiográfico judeo-mexicano supone la construcción simultánea y entrelazada de las identidades judía y mexicana, nos dice Araceli Masterson.<sup>24</sup> En el proyecto de Margo Glantz es clave el concepto de genealogía, su relación con los procesos de la memoria y la historia tanto en la tradición occidental como judaica. Visto así, su texto construye un doble discurso que está dirigido a una doble audiencia; por un lado a un lector mexicano y por otro a un lector judío, y al proceder de esta manera, constituye su “yo” femenino en los intersticios de ambas tradiciones. Tanto en el prólogo a su libro como en el final del mismo, Glantz alude en dos ocasiones a dos palabras significativas: “mis genealogías”. El posesivo señala el modo personal del proyecto que “se afirma como genealogía autobiográfica a través de un esfuerzo colectivo de memorias y recuerdos dialogados que responde al proceso conocido en la tradición judía como *zajor* que significa recordar”.<sup>25</sup> Mientras que en la tradición histórica científica “la genealogía” consiste en descubrir los orígenes y se busca responder a la definición objetiva de datos, en la tradición judía éstos se constituyen a partir del *zajor*.

*Las genealogías* se estructura y define a partir de la noción judaica de la historia como acto de recordar. “*Zajor*: es el verbo que se usa en la Biblia hebrea siempre que se amonesta a Israel: Recuerda.”<sup>26</sup> Y estas genealogías buscan articular la relación entre historia y memoria según la tradición judía, pues el judaísmo no concibe la historia como verdad objetiva, sino como el acto de recordar para salvar el mito y

<sup>24</sup> Araceli Masterson, “*Las genealogías* de Margo Glantz: del Génesis al Distrito Federal”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 19, núm. 2, 2009, p. 7, <http://www1.tau.ac.il/eial/index.php>. [Consultado: 8 de agosto de 2009.]

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>26</sup> Harold Bloom, “Preámbulo” a Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, p. XI.

porque asegura –a través del recuerdo– la existencia de su tradición. En el libro *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, el filósofo Yosef Hayim Yerushalmi dilucida sobre la preocupación permanente del judaísmo por preservar la memoria colectiva que él considera la directriz principal de los textos religiosos judíos, concibiéndolos como opuestos a la historiografía judía. Se trata de una obligación de recordar, de evitar que el tiempo borre los detalles. Conociendo esta tradición y consciente de que su identidad estaba ligada a ese proceso mnemotécnico, Margo Glantz insiste en los detalles y a lo largo de la novela vemos su persistencia en que “hay que recordar”. Mediante el *zajor*, la autora logrará definirse a sí misma individual y colectivamente. La formación de la identidad judía a través del acto de recordar sirve de contrapunto al espacio desde donde se escribe –México–, donde la historia oficial se postula desde la ideología nacional del mestizaje.

En la tradición judía, la historia es la manifestación viva de la memoria que actúa como el teatro de la historia. El proceso es el choque y entrelazamiento entre historiografía y memoria. Yerushalmi explica en su libro que la práctica del *zajor* requiere cuestionar a todos los historiadores judíos hasta el momento. La memoria judía edifica una imagen del pasado que no guarda semejanza con la que produce la historiografía científica oficial. Mientras que el historiador descubre y guarda, el rabí elimina y reinventa. Y si miramos a Glantz como rabí, le corresponde en cierto sentido esto último: “No he querido ser verídica, sino respetar la memoria de mis padres”.<sup>27</sup>

Yerushalmi destaca que en el *zajor* el rabí debe comenzar desde el Génesis, símbolo del inicio del proceso creativo y acumulativo. Y sugerentemente esto es lo que hace Glantz al iniciar el prólogo de su libro: “Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad”. Sus genealogías parten de la concepción judía como acto de recordar:

<sup>27</sup> Ángel Vivas, “La escritora Margo Glantz publica la última versión de su volumen *Las genealogías*”, *El Mundo*, 13 de mayo de 2006, <http://www.elmundo.es/papel/2006/05/13/cultura/1969119.html>.

“Los judíos”, dice en alguna parte Bashevis Singer, “no registran su historia, carecen del sentido cronológico. Parece como si instintivamente, supieran que el tiempo y el espacio son mera ilusión”. Esa sensación de un tiempo largo, gelatinoso, contraído y dispuesto a resumirse en un tema con múltiples variaciones y *cadenze*, coincide con la vida de mis padres y con las conversaciones repetitivas de las que sale de repente una chispa que ilumina algún hecho descuadrado por la cronología ideal que la historia nos quiere hacer tragar (38-39).

En el judaísmo, ni es necesario ni es conveniente cuantificar la historia. Para Glantz el tiempo es “un espacio caligrafiado y repetido sin cesar en las constantes letanías con que el judío religioso se ocupa de medir su vida” (39). No obstante que Glantz niega su religiosidad, en varias ocasiones impone el discurso judío sobre el discurso oficial, el de la historiografía judía.

Respondiendo al oficio de rabí, la autora recoge los trozos de memorias de sus padres y los reordena, los corrige y los completa. El orden de las genealogías de Glantz es individual y personal, y por tanto subjetivo. En oposición a la linealidad de la historiografía científica, la escritora sigue su ritmo en cadencias que se repiten y que convierten su relato en “esta galería de cuadros de una exposición” (una evidente referencia a la composición musical de Mussorgsky).

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la voz colectiva en la obra y cómo se vincula con la memoria en la búsqueda de identidad de la autora?

En relación con la presencia de la voz colectiva –un tema fundamental en la obra–, Francisco Puertas Moya, en su análisis semiótico de la escritura autobiográfica, postula una serie de caracteres semánticos que componen la autobiografía y le aportan su significación. Se trata de aquellos elementos que atienden al contenido, suelen ser los primeros que definieron el fenómeno autobiográfico, y son destacados como elementos constitutivos diferenciales. Según su clasificación éstos son varios, pero sólo consideraré los más pertinentes. En primera instancia encontramos el problema del “yo”, elemento que resulta central desde varios aspectos: la referencialidad, la cuestión del nombre propio y de la identidad, el problema del desdoblamiento



del sujeto, del yo relacionado al otro; en segundo lugar, aquellos rasgos personales que se ponen de manifiesto en el proceso de la escritura y funcionan en el interior de la obra (la testimonialidad, la intimidad, el examen de conciencia, la sinceridad).<sup>28</sup>

### 2.1. *Focalización, narración y voz*

Desde un punto de vista formal, el discurso narrativo en *Las genealogías* resulta muy complejo; la narración se sustenta en una focalización interna variable. Por algunos momentos, la voz de Margo-narradora deja espacio a la voz del padre, de la madre o de algún pariente para desarrollar el discurso mediante el cual se va reconstruyendo la historia de la familia Glantz. Estas genealogías se plantean como una memoria en tiempo presente. Se recupera coloquialmente una historia familiar que es cifra de una historia más vasta sobre los judíos en Rusia y sus migraciones, sus costumbres y rituales. Esta reconstrucción es espacial, temporal y lingüística. En otros momentos, es ella misma, la autora-narradora-protagonista, quien interviene directamente en lo que se está contando y facilita los discursos de los otros con su voz íntima y familiar. Su intervención como narradora y protagonista, es decir, como narrador homodiegético, va a determinar su nivel de asistencia en la narración. Extrañamente, la hija es la que hace parir a sus padres en un relato que los instala en una genealogía reinventada en español.

Esta participación de voces nos remite a distintos tiempos y espacios; no existe en la obra una temporalidad lineal, aunque sabemos que en el tiempo de la historia transcurren cincuenta años; sin embargo, el texto habla con una familiaridad que trasciende la cronología. Lo sentimental domina lo temporal. Glantz cita a Isaac Bashevis Singer para referirse a una filosofía de la cronología que en buena medida ilumina la estructura de *Las genealogías*: “los judíos no registran su

<sup>28</sup> Cf. Francisco Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, pp. 43-44.

historia, carecen del sentido cronológico. Parece como si instintivamente, supieran que el tiempo y el espacio son mera ilusión” (38).

Por otra parte y debido a la presencia conjunta de voces, existen en *Las genealogías* diferentes perspectivas dadas por un narrador autodiegético, o por narradores delegados que desempeñan la función de narradores intradiegéticos. Si se considera además la relación que la misma narradora mantiene con la historia, se desarrolla un tercer tipo de narración, o sea la homodiegética testimonial, pues la misma autora participa directamente en el discurso; en este sentido, su presencia puede diferenciarse con base en una serie de gradaciones, por las cuales puede participar como testigo o protagonista del acontecimiento narrado. En los siguientes extractos se pueden evidenciar los tres tipos de narración:

Autodiegética:

Siempre quise ser Flash Gordon, sí, desde niña, nunca Dalia (Dale) Carter, ni siquiera la perversa Ornela Aura. Me hubiera gustado viajar por los aires en una bicicleta *rocket*, pero en blanco y negro, como viajaba el Flash Gordon episódico de mi infancia (76).

Intradiegética:

Entonces se alojaron en una casa que pertenecía a los *comsomoles* y que tenía dormitorios colectivos.

—Eran colectivos porque los muchachos entraban de noche, visitaban a las muchachas y nacían muchachitos de padre colectivo.

Esta acotación escénica es, naturalmente, de mi padre quien de inmediato recuerda un amor de adolescencia por una vecina rica, con casa grande, sin padre y con una madre medio loca (49).

Homodiegética-testimonial:

—¿Nunca fuiste feliz con mamá?

—Siempre.

[...]—Fui muy feliz con ella. Sin ella nunca hubiera sido lo que soy, porque yo tengo mucho viento en la cabeza y ella para el viento. (Grandes risas emocionales, algunos tragos apresurados de té, ruido de cucharitas contra el cristal: los vasos se colocan en portavasos antiguos de plata que hacen recordar la vieja Rusia.) (74).

Si en la parte inicial y central del libro dominan los recuerdos de los padres, y es su voz la que prevalece, en la parte final son los recuerdos de la narradora los que fluyen para dar paso a su propia integridad que se muestra como una reconciliación cultural y étnica. Tenemos así que en un primer momento, la narradora muestra todos los espacios de representación de su familia (geográficos, históricos, lingüísticos, documentales y literarios) mediante los cuales entabla un diálogo entre pasado y presente, otredad y mismidad para examinar su propio contexto histórico de asimilación cultural.

En la lectura y análisis de *Las genealogías* resulta evidente la convivencia de diferentes voces que desarrollan sus historias bajo la guía de la voz narrativa de la autora. En este sentido resulta importante tomar en cuenta el papel que el lector atribuye a estas voces individuales, si se trata de un conjunto de narradores o si, en una perspectiva más general, se puede hablar de una colectividad al interior de la cual la voz de la narradora nunca pierde su preeminencia y su papel de guía. Es interesante destacar un aspecto referido por la misma Margo Glantz —durante una conversación— en la que explicaba cómo a menudo los recuerdos de los padres se juntaban y entrelazaban al grado de que uno podía contar la infancia del otro, aun cuando no se hubieran conocido sino hasta los veinte años. Este hecho llama la atención porque en varios momentos del libro, se subraya esta contaminación que la convivencia y el conocimiento mutuo operan sobre el recuerdo y que determina que las voces de sus progenitores intervengan simultáneamente en la reconstrucción que se está operando. Así, observamos en *Las genealogías* una memoria polifónica, conformada por varias personas, memorias de uno mismo y de dos, vivencias que van cambiando según la edad y el sujeto que las cuenta: “Vivir contagia: mi padre corrige la infancia de mi madre y ella oye con impaciencia ciertas versiones de la infancia de mi padre” (114).

## 2.2. *La cuestión del Yo plural*

Entre los aspectos semánticos de la escritura autobiográfica destacados por Puertas Moya, debemos considerar algunos de particular importancia para *Las genealogías*. En primer lugar, el de la referencialidad, aquel que hace del “yo” el “objeto propio del discurso”, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autorial. Es por este principio que se realiza el pacto autobiográfico, fundamental según Lejeune, para identificar al autor real, al narrador y al personaje, mientras que corresponde al lector —como contraparte del pacto— el papel de establecer la verosimilitud de la identificación.<sup>29</sup>

Si atendemos esta reflexión en la obra de Margo Glantz, debemos considerar el discurso desde una perspectiva ligeramente diferente, o más bien, desde una perspectiva plural. La referencialidad en esta obra funciona en un doble nivel: en primer lugar, a nivel de la identificación autor-narrador-personaje, como lo define Puertas Moya, identidad que se define gracias a la referencia extra-textual de la portada, con el nombre de la autora, junto a la declaración explícita de la coincidencia entre la voz de la Margo Glantz narradora y de la autora. En segundo lugar, no hay que olvidar que este “yo” narrador está en proceso de búsqueda de su propia identidad con la recuperación de sus genealogías; por esta razón es preciso tener en consideración el papel de la colectividad, donde la figura de la narradora-personaje no se construye progresivamente ni sólo con base en la historia de su personalidad individual, sino que lo va haciendo a través de las referencias colectivas de su familia.

La confirmación de esto se halla en el prólogo, cuando la narradora-autora concluye con una afirmación significativa: “me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes. Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo —ésta— mis genealogías” (19). Se trata entonces de un sujeto autobiográfico

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

definitivamente complejo, donde la escisión del yo narrador y del yo narrado llega a ser superada hacia el final, gracias a un recorrido que penetra tanto en la historia familiar y sus orígenes como con el problema de identidad, siempre filtrados por el punto de vista de Glantz. Entonces, afirma Puertas Moya, la autobiografía

[...] acudirá a una autorreferencialidad más rica en matices puesto que generará unas relaciones complejas entre el sujeto de la observación consigo mismo, con su pasado y con el afán de fidelidad narrativa que es constantemente violada por la presencia dual de dos identidades que supuestamente son la misma, pero que no coinciden por más que de-  
seen acercarse la una a la otra.<sup>30</sup>

Por consiguiente, se perfila la existencia de un “yo” que, en el espacio de una obra, se pluraliza hacia el exterior, en esa búsqueda en la colectividad familiar que, al mismo tiempo, consigue volcarse hacia el interior.

Puertas Moya da una descripción de la construcción del *yo* en dos movimientos: “el de traslación y el de rotación, a semejanza del planeta que habitamos. Por el movimiento de traslación el *yo* evoluciona y se mueve, cambia y se transforma, aunque simultáneamente el *yo* rota en torno a sí mismo para asegurar la identidad, la permanencia, la continuidad [...]”.<sup>31</sup>

Esta consideración lo lleva a afirmar que “la escritura autobiográfica sea una traslación o una metáfora de esa ficción que constituye al *yo*, que a su vez se sirve de la palabra y del relato autobiográfico para constituirse a sí mismo”.<sup>32</sup>

Puede afirmarse que el eje alrededor del cual Margo Glantz rota es su genealogía, gracias a la cual se asegura el proceso de construcción de una identidad, en el cual se halla la urgente necesidad de explicarse el origen, basado en acontecimientos históricos, herencias, mezclas culturales y tradiciones que sobreviven y se adaptan a nuevos contextos.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 52.

A causa de esta misma pluralidad en la cual se funda el texto, hay que releer también el papel que desempeña la intimidad al interior de la obra. Puertas Moya la incluye como un carácter sustancial de la autobiografía, que: “alude al interior de uno mismo como un espacio que constituye la propia naturaleza y que por su hondura niega todo conato de publicidad y exteriorización, por lo que en ella radicará la conciencia, el valor moral por el que se juzgan las propias acciones.”<sup>33</sup>

La vida íntima representa aquí el nivel más propio e individual respecto a la vida privada y a la pública, donde la intimidad se entiende como la identidad original de la que surge el ser humano:

En la raíz íntima se desarrolla por tanto una dinámica que permite mantener un diálogo consigo mismo, un movimiento interior que de por sí está dualizado, escindido y cuya máxima expresión sería la identidad a la que se pretende acceder mediante los actos de meditación y examen de conciencia que propician la formación de la interioridad, entendida como subjetividad, en la que se hacen reposar los fundamentos de la individualidad.<sup>34</sup>

En el desarrollo de los capítulos de *Las genealogías* se entrelazan la representación del mundo privado y público de la familia Glantz, junto con algunos momentos donde emerge también la intimidad de la narradora. De tal suerte, podría considerarse dividir los capítulos entre aquellos que relatan episodios familiares y de vida privada y que se refieren sobre todo a las familias de los padres de Glantz, a las vivencias ligadas a los cambios dictados por la revolución rusa, hasta su emigración a México; o bien a aquellos que se centran en las relaciones públicas de la familia con intelectuales, escritores y artistas que caracterizan, sobre todo, el periodo mexicano, y los viajes y encuentros a Estados Unidos, además de aquellos episodios finales donde se deja un espacio a la personalidad de la autora y a los recuerdos de infancia y adolescencia a los que he hecho alusión en páginas anteriores.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 79.

Se puede especificar una progresión en la estructura de la obra que parte desde la vida privada y pública de la familia Glantz, hasta orientarse hacia una perspectiva más interiorizada, donde las reflexiones de la escritora y su voz narrativa prevalecen sobre la de los otros narradores, acentuando la raíz íntima de los últimos capítulos.

Por último, sería interesante considerar el papel del Nombre Propio, pues muchos de los teóricos de la escritura autobiográfica lo consideran determinante para que exista una autobiografía, ya que el anonimato es muy raro en estos casos. Aquí el propio nombre se introduce como representación del yo narrador: “es el origen del discurso, recibido genealógica, familiar y culturalmente porque por él somos conocidos, con él se nos reconoce y nosotros mismos nos identificamos y él nos refiere tanto textual como extratextualmente, convirtiéndose así en un signo polisémico de carácter social”.<sup>35</sup>

Es interesante este enfoque del discurso porque permite apreciar la doble lectura –individual y plural– del texto de Margo Glantz. En lo individual, no hay duda de que la coincidencia entre el nombre de la autora y el nombre de la narradora hacen referencia a la misma persona; en lo plural el nombre propio puede vincularse también, en sentido más amplio, con el apellido que aglutina a los miembros de una familia, a pesar de las distancias: “Así es esto de las parentelas y las genealogías. La sangre corre y corre de continente a continente, ensimismada, y el *melting pot* hace lo suyo” (202). Con esto se expresa, otra vez, aquella colectividad de voces y personajes que forman parte de esta obra literaria, además de manifestar, explícita y directamente una herencia cultural, la judía, que marca e identifica a la autora, y a sus familiares, tanto, que es ella misma quien se define judía y mexicana: “Los judíos son llorones y las judías aún más... Nosotras lloramos por contaminación, por tristeza ancestral y por nuestra vieja condición de cebollas” (189).

La búsqueda de identidad es el tema fundamental y decisivo de todos los niveles de *Las genealogías*. A la luz de esta aseveración, la es-

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

critura asume su función catártica y terapéutica, permitiendo la reconstrucción de la personalidad de la autora y la recuperación de sí misma a través de otro, que no es literalmente “uno”, sino que se compone de muchos otros, se vuelve “otredad polifónica” y transforma la misma identidad de la autora-narradora en una identidad polisémica, para quien el tema del viaje y de la búsqueda son una obsesión:

Alguien me dice que quizá todo se deba a esa sensación terrible de pertenecer al pueblo elegido o al sentimiento intenso de desolación que experimentaba cuando el 6 de enero me asomaba debajo de la cama y no encontraba ningún juguete, semejante a los que ostentaban, por todo el barrio de Tacuba, enfrente del Árbol de la Noche Triste, que ya no existe (se formó un ripio), los niños católicos [...]. Quizás estas genealogías me ayuden a entenderlo (183).

Como considera Puertas Moya, con la unión de escritura y memoria (aquí considerada como función organizadora y seleccionadora de recuerdos y material del pasado) “la autobiografía va dejando rastros, señas y huellas de la identidad para que una revisión del pasado se convierta a su vez en una reescritura del presente; el yo en una constante modificación, se rediseña y redescubre en cada nueva vuelta sobre sí mismo”;<sup>36</sup> entonces, se subraya la doble función de la autobiografía como auto-conocimiento profundo y posesión total del recuerdo que puede volverse vivo en la palabra escrita.

No resulta casual que la implementación del texto se haya dado en aquellos momentos en los cuales *Las genealogías* de Glantz se iban desvaneciendo. Hay sin duda una reelaboración a través de la escritura autobiográfica, que en este libro se desarrolla por fragmentos, mediante los cuales la autora se otorga a sí misma la posibilidad de seguir complementando el texto. En la primera edición de *Las genealogías* la escritora deja hacia el final una cierta suspensión, como para mantener abierta la posibilidad de que ella u otros puedan seguir escribiendo en el transcurso de los próximos años: “rehago mentalmente

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 89.



mis genealogías, recapitulo, es hora de darles un punto, si no aparte, al menos suspensivo: ante mí contemplo mi medio siglo con el mismo asombro preciso y reposado y con el mismo entusiasmo estremecido y arqueológico con que Napoleón contemplara las pirámides cuando estuvo de paso por Egipto” (217-218).

Y así fue, pues sabemos que el episodio titulado “La (su) nave de los inmigrantes” fue añadido al libro debido a la muerte de su madre, Lucia (Elizabeth), acaecida en 1997. Este agregado es un homenaje entrañable a su progenitora, una evaluación del exilio judío y de otros exilios que hemos visto en la última década del siglo xx desde otra mirada, desde otro presente, porque la autora y mujer que escribió este último fragmento no es la misma que escribió *Las genealogías* en 1981.

En el año 2007, en una conversación con estudiantes, Margo Glantz confesó que de no haberle puesto punto final a sus genealogías, habría podido escribir otro texto después del fallecimiento de su hermana Lilly, ocurrido pocos años antes. A propósito del deceso de su madre, leemos este fragmento en la última versión de *Las genealogías* que demuestra la sinceridad de la introspección del autobiógrafo y se vuelca sin recato (buscando su expiación) y a favor de la honestidad en el papel:

Mi padre murió el 2 de enero de 1982. Mi madre, el 13 de mayo de 1997. Tenía casi noventa y cinco años. Murió con la dignidad, la finura, la paciencia, el sentido del humor, los gestos que la habían caracterizado siempre. ¿Cómo pudo sobrevivir a mi padre tanto tiempo? ¿En dónde encontró su territorio? Es más que probable que su verdadero territorio, el de ella y el de mi padre, fuese su propio cuerpo, ese cuerpo finito, reducido, llagado con el que murió, ese cuerpo que alguna vez fuera armónico y hermoso, ese cuerpo en el que me alojé alguna vez, ese cuerpo que me permitió ser lo que soy. La lloro, la admiro, me lleno de culpas, vuelvo a llorarla, a admirarla, a llenarme de culpas y escribo estas precarias palabras totalmente insuficientes, para recordarla y para ponerle un punto final, ahora sí, a mis genealogías (226).

La escritura se revela como frágil envoltorio de lo humano; sin embargo fija también un momento fundamental de la existencia que de otro

modo se desvanecería en los entresijos de la memoria. En el caso de esta obra, la permanencia de la vida de los otros, “los míos a final de cuentas”, se diseña desde un árbol genealógico cuyas raíces se han buscado pertinazmente mediante el río de la palabra que fluye incesante, que se desliza por un tiempo que lleva en su camino exilios, recuerdos, olvidos, sensaciones, pensamientos. El punto final (“ahora sí”) es también virtual, como la pérdida y el dolor que pueden volver a vivirse y manifestarse.

La originalidad y la fuerza de una obra como *Las genealogías* residen en su ruptura con el género autobiográfico clásico en cuanto a su voz y a su estructura narrativas. La representación de una voz múltiple, en diálogo abierto y continuo con la de la narradora, permite que los recuerdos y la búsqueda de identidad vayan más allá del litoral de un yo individual y, contemporáneamente, resulten indispensables para su misma fundación como ser consciente de su historia, de sus orígenes y de un pasado que es parte esencial de la vida en su acontecer más cotidiano.

### 3. LA PRESENCIA DE LA CIUDAD COMO TESTIMONIO AUTOBIOGRÁFICO

Guardo en la memoria una confesión que Margo Glantz ha expresado en varias ocasiones: “Cuando regresé de Europa en 1958, luego de estudiar en París las crónicas de los viajeros que habían venido a México durante los veinte años de dos intervenciones, redescubrí mi ciudad a la que entonces miré de manera diferente”.<sup>37</sup> Esta amorosa lección aprendida de los viajeros extranjeros, alimentada asimismo por la copiosa diversidad de lecturas que realizó de los escritores mexicanos de los siglos XIX y XX, así como por sus experiencias de infancia y adolescencia en la ciudad que la vio nacer, quedó cincelada en las páginas de *Las genealogías*.

<sup>37</sup> Margo Glantz, “Crítica y ficción”, en *op. cit.*, p. 230.

La primera edición de *Las genealogías* apareció en 1981. Ese mismo año también se publicó una novela que fue un hito en el devenir de la literatura mexicana, *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Esta obra fue juzgada por algunos como una novela autobiográfica en la cual el narrador usaba el pasado como un tiempo abolido que la memoria colectiva eludía y archivaba en el inconsciente. Las obras de Pacheco y Glantz partían de lo cotidiano e inmediato con el afán de reconstruir, desde miradas y propósitos distintos, el espacio sociocultural de un momento histórico: el de la Ciudad de México de la segunda posguerra. Ambas novelas, además, desde perspectivas y estilos diferentes, intentaban revivir la imagen de la ciudad, cálida y de contrastes sociales, como en el umbral del paraíso. En las dos narraciones se constataba también un dejo de melancolía por la ciudad, esa ciudad otrora llamada “la región más transparente” que con el paso de los años se convirtió en un pudridero social, en una costra urbana sin remedio, donde la política de varios regímenes oficiales ensayó sus fallidos proyectos de modernidad obligándonos a entonar la palinodia del polvo, del desastre.

En un delicioso volumen intitulado *Especies de espacios*, Georges Perec emprende un inventario poético de los espacios por donde acontece la vida del ser humano empezando por el lecho donde se duerme, se lee o se hace el amor y termina, como es debido, con la ciudad, la cual es un asunto demasiado vasto y en el que hay muchas posibilidades de equivocarse cuando se le trata de definir.

Una ciudad: piedra, cemento, asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones.

Megalópolis. Ciudades tentaculares. Arterias. Muchedumbres.

¿Hormigueros?

¿Qué es el corazón de una ciudad? ¿El alma de una ciudad? ¿Por qué se dice que una ciudad es bonita o es fea? ¿Qué tiene de bonito y de feo una ciudad? ¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?

Método: habría que renunciar a hablar de la ciudad, a hablar sobre la ciudad, o bien a obligarse a hablar de ella del modo más simple del mundo, hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda

idea preconcebida. Dejar de pensar en términos muy elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos.

Hay algo espantoso en la idea misma de la ciudad [...]. Nunca nos podremos explicar o justificar la ciudad. La ciudad está ahí. Es nuestro espacio y no tenemos otro. Hemos nacido en ciudades. Hemos crecido en ciudades. Respiramos en ciudades [...]. No hay nada de inhumano en una ciudad, como no sea nuestra propia humanidad.<sup>38</sup>

En el prólogo al libro del escritor francés, Jesús Camarero afirma que, en la obra de Perec, “la elucubración teórica del espacio queda asociada felizmente a la representación de unas vivencias de ese mismo espacio”.<sup>39</sup> En *Las genealogías* opera dicho mecanismo, ya que la relación espacio-memoria se expresa en diversos instantes, porque hay fragmentos de espacio que podrían definirse como “vivenciales”, que tuvieron como protagonista a Glantz y son trasladados a su autobiografía en virtud precisamente de aquellas experiencias vitales.

“La idea de *Las genealogías* como viaje constituye una constante de la obra [...]. Se trata de un recorrido a través de las memorias para constituir genealogías.”<sup>40</sup> En ese recorrido, el desplazamiento físico a través de una ciudad que se transforma es parte también de ese desplazamiento en el tiempo, “como una autobiografía donde aquello que se ha vivido no se ha agotado totalmente; aunque se ha agotado el tiempo en que uno vivió determinadas cosas, cuando se recupera de alguna manera ese tiempo —*porque se recuperan las ciudades, porque se rescata cómo han ido cambiando*—, entonces se recuerda lo que uno vivió en tiempos anteriores”:<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Georges Perec, *Especies de espacios*, p. 99.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>40</sup> Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 3.

<sup>41</sup> Ricardo Solís, “Todo viaje si se cuenta en primera persona es autobiográfico. Entrevista a Margo Glantz”, *La Jornada Jalisco*, agosto de 2009, p. 2, <<http://www.lajornadajalisco.com.mx/2009/07/24/index.php>. [Consultado: 24 de julio de 2009.] Las cursivas son mías.

Una de las formas poéticas más simples es la repetición. Yo la he vivido siempre. También se usa la enumeración que preside como signo los días de mi infancia. Recorriamos calles y casas, casi ya no las recuerdo. También vivimos en Ámsterdam y en Atlixco, esquina con Michoacán, y en Atlixco esquina con Juanacatlán (ahora discontinuada en esta violencia en contra de los nombres que nos altera la vida). Mis padres conocieron la calle de Capuchinas antes que recibiera el largo y obsoleto nombre de Venustiano Carranza. Yo he vivido varios cambios: el de San Juan de Letrán y el de Niño Perdido, que se llaman ahora profana y llanamente eje vial Lázaro Cárdenas. También conocí La Piedad, llamada ahora Cuauhtémoc. Ojalá que La Merced conserve siempre sus Jesuses y Marías, sus Correos Mayores con Edhén y todo, sus Soledades y Reginas (154).

De niña, Margo Glantz alcanza a ver algo que ya no puede verse en el instante en que escribe. Recordándolo, desde el umbral de los años ochenta, en una ciudad modernizada hasta lo irreconocible, lo aísla como fragmento nostálgico al que puede asirse, como para detener un yo anterior. Esta última mirada es elemento constitutivo de su yo, es por así decirlo, su prehistoria personal consoladora en momentos difíciles.

Por otra parte, en los primeros apartados, Glantz recupera lugares que no le pertenecen del todo, Ucrania, Kiev, Novo Vitebsk (cuna natal, por cierto, de Marc Chagall); pero se apropia de ellos a través del relato, de la historia contada por otros, sus padres, y por los escritores que tan bien conoce y cita con frecuencia: Babel, Singer, Gógol, Dostoievski. Son sitios que viven ya sólo en el recuerdo y en la literatura, como ocurrirá más adelante con la Ciudad de México, ya que *Las genealogías* son un proyecto “que se afirma como genealogía autobiográfica a través de un esfuerzo colectivo de memorias y recuerdos dialogados y que responde al proceso conocido en la tradición judía como *zajor*, que significa ‘recordar’.”<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 2.

Durante este proceso: “los espacios son inventados por la memoria que inventa trucos y clasifica los recuerdos y los confunde” (144), por ello no deben sorprendernos aquellos momentos en los cuales la percepción de los lugares se ve alterada por la memoria, a tal punto que se vuelve imposible determinar la “veracidad” del recuerdo, pues cualquier elemento del mismo, puede en un momento dado, ser cuestionado:

Mi infancia, la verdadera, transcurrió completa durante la presidencia del general Cárdenas [...] el único premio que he obtenido en mi vida lo obtuve en la escuela primaria Francisco Eduardo Tresguerras, a una cuadra de mi casa, allí por la calzada México-Tacuba. *No sé si el colegio quedaba en esa calle o en otra, pero no importa, me acuerdo del enorme patio –a lo mejor era pequeño y a mí me parecía grande por mi estatura–* [...] (168).

“Margo está consciente de que la memoria es un espacio movedido, plagado de tics y repeticiones [...]. La memoria se forma por acumulación, importando más los detalles y las miniaturas que los grandes cuadros”,<sup>43</sup> es por ello que los recuerdos de los espacios están asociados no sólo a imágenes sino, a través de un ejercicio hiperestésico, a olores, sabores, sensaciones:

Mis abuelos vivían en la Ievréskaia Ulitzá, 21, o calle de los hebreos [...].

–Era una calle arbolada, llena de acacias y de *seereñe(es)*: árbol grande con una florecita morada, parecida al hueledenoche, por su olor y su forma (27).

Mamá tocaba el piano y siempre repetía una pieza que a mí se me ha quedado también grabada para siempre [...] yo le llamo *Kikiriki Vrionski* (35).

[...] había unos bocaditos de chocolate, por dentro y por fuera como los ataúdes, amenizados con nueces y con un licor que los empapaba y que bien podía ser coñac o ron. Yo les llamaba orgasmos. No lloro, nomás me acuerdo (132).

<sup>43</sup> Rodrigo Cánovas, “Cuaderno de notas sobre *Las genealogías* de Margo Glantz”, *Revista chilena de literatura*, núm. 72, abril de 2008, p. 120.

Esta conexión entre la memoria propia y la memoria de los otros sin duda contribuye al tono nostálgico de muchas autobiografías, aun cuando la nostalgia no sea la meta principal de estos textos. Vincular recuerdos es, en buena parte, una estrategia interesada, una manera de poner a la persona autobiográfica en relieve: el autor está en contacto con un pasado ya perdido para el lector y puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida:

Yo también oigo cosas y las veo. Veo a Diego vestido como pintor o como obrero ruso, del brazo de María Félix; antes los he visto en su palco, cerca del presidente o en el palco presidencial. Luego, mi padre los saluda, en los pasillos de Bellas Artes, se ve chiquito y yo tengo trece años [...] (64).

El mercado era hermoso. Cocinábamos en hornillas de carbón, y no teníamos agua. La comprábamos a los aguadores que pasaban anunciándola por los callejones de ese Golfo de Campeche que me albergó en la infancia (170).

Del general Cárdenas recuerdo la voz. A veces me parece confundirla con la de algunas lacrimosas radionovelas que escuchaba en mi infancia, cuando por alguna razón me quedaba en la casa y no iba a la escuela y el radio de forma maravillosa dejaba oír canciones de María Luisa Landín, algunos tangos, los discursos del general y anuncios. (171)

También llama la atención la tentativa por nombrarlo todo, y así preservar el nombre de las cosas en la memoria. Glantz construye la memoria de la Ciudad de México desde el desolladero de sus cambios de nombre.<sup>44</sup> Los nombres, alguna vez cargados de significación por el recuerdo que la combinación exacta de letras evocaba, son entes pasajeros que evidencian también el paso del tiempo. Glantz como “paseante de la ciudad, recorre sus calles, concibiéndolas como un *lapsus* [...] puesto que –entiende– estamos viviendo un tiempo que

<sup>44</sup> *Vid. supra*, p. 33.

cambiará de nombres”.<sup>45</sup> En ese cambio de nomenclatura queda en nosotros (así como seguramente en la mente de la escritora), la sensación de una pérdida, de un detrimento, un dejo de nostalgia que no se limita al nombre de calles y avenidas, sino a la pérdida de costumbres ahora olvidadas:

Ya es tiempo de posadas. Antes había posadas de verdad, las de mi infancia, allá por la calle de Jesús María, en esa casa enorme cuyo patio tenía cuarenta macetas y treinta y ocho piñatas (165).

Cuando cumplí trece años tomé por vez primera un tren desde el Zócalo hasta Tacuba [...]. Llovía a cántaros en Tacuba y el lodo acumulado hedía. Nosotros pasábamos la calle sobre las espaldas del tameme, pero entonces éramos más chicas, durante nuestra primera estancia en Tacuba [...] (167-168).

Yo compraba chocolates de cereza en El Paraíso, tienda que lo será siempre en mi memoria. Era la perfección increada, llena de botes de vidrio repletos de dulces y chocolates de todos los colores (170).

La ampliación y el enriquecimiento de la memoria van acompañados por el temor no menos general a experimentar la pérdida. El autobiógrafo se caracteriza por su fuerte vocación testimonial, no se considera meramente testigo de ese pasado amplificado, es el único testigo de una época concluida que sólo vive en su memoria. La ciudad que ahora aparece ante los ojos de la escritora, si bien conserva algunos de sus rasgos inmutables, va descomponiéndose lentamente conforme se va despojando de aquello que la caracterizaba, empezando por el nombre: “Doy la vuelta; entro por Cinco de Mayo, veo las tiendas donde eternamente se venden trajes de novia, en la calle de Cuba [...] y en Donceles, frente a una casa antigua de tezontle, un camión de basura: hay un depósito, la calle se atranca, fruta podrida, cartones, periódicos y olores nauseabundos” (121).

<sup>45</sup> Rodrigo Cánovas, *op. cit.*, p. 121.



Al recuperar los espacios, las nomenclaturas de la ciudad a través de la narrativa (la de los padres, la personal y la de otros), se recupera la memoria, y por ende todo aquello a lo que está íntimamente ligada. El espacio, más que un elemento adicional en la composición del relato, forma parte de la génesis del mismo, puesto que es el catalizador del recuerdo: “pero no me había dado cuenta de que ese pasado tan acariciado no sólo era porque era una infancia, entonces no apreciada, lo era porque por encima de todo era un espacio geográfico llamado México” (195).

El anhelo de preservar acontecimientos pretéritos del paso del tiempo a contracorriente, por así decirlo, para convertirlos –al narrarlos– en sucesos compartidos, es fomentado por un hábil uso de la memoria. La Ciudad de México y la serie de transformaciones que experimenta juegan, como hemos visto, un papel fundamental para Margo Glantz, quien “se describe a sí misma como puente entre distintas tradiciones, espacios y tiempos”.<sup>46</sup>

#### 4. EL VIAJE COMO METÁFORA DEL REENCUENTRO

Toda lectura es un viaje. Viajamos cuando leemos una novela, un cuento, una narración. El viaje que emprendemos en nombre de la imaginación y la curiosidad, el que iniciamos cuando abrimos la primera página de un libro es el único que recompensa la partida. Ese viaje nos es concedido sin movernos de nuestro sitio y nos traslada a más lugares que los permitidos por un desplazamiento físico. Se viaja de distintas maneras y con distintos propósitos. Con esta certeza, el viajero emprende el traslado con la convicción de que vivirá una experiencia única. Para el escritor, escribir es viajar y viajar es leer y traducir: leerse en las diversas realidades del mundo y traducirlas a un lenguaje objetivo. Ésta es una de las perspectivas en la que se inscribe *Las genealogías* pues, entre otras, esta obra trata de la reconstrucción espacial y

<sup>46</sup> Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 4.

temporal de la historia de la familia Glantz, familia ucraniano-judía que en 1925 emigró a México buscando, como muchos otros judíos centroeuropeos, una oportunidad para trabajar y vivir en paz.

Elizabeth Otero-Krauthammer describe a *Las genealogías* como un proceso de búsqueda de identidad a través de dos viajes en el espacio y el tiempo.<sup>47</sup> Uno de los viajes sucede en un plano objetivo, exterior, histórico, cultural, documental, biográfico e ilustrativo. Este viaje se hace realidad por medio de relatos y diálogos familiares, conversaciones telefónicas, fotografías que se incluyen en el libro, anécdotas de carácter histórico-cultural tanto nacionales como internacionales. El otro viaje es de carácter subjetivo, interior, autoanalítico, sentimental, afectivo y entrañable.

El viaje exterior –del que el lector participa a través de la palabra escrita y de la imaginación– se logra mediante las evocaciones de los padres de la narradora. Si bien es ella la que los incita a recordar gracias a sus preguntas, es la voz de Nuncia y Lucia la que se traslada a la página para darnos a conocer la narración de las peripecias que experimentaron en su lugar de origen, y así participamos de sus recuerdos y viajamos con ellos a lugares remotos. Se crea así un *collage* de carácter histórico, cultural y religioso de aspecto aparentemente heterogéneo y fragmentado, pero que posee una unidad interna y temática que es una trayectoria, un viaje hacia las raíces que toma vida y se apoya en un fluir de cálidas y a veces desoladoras remembranzas:

Como yo era chico iba al *jeider*.

–¿Al *jeider*?

–Sí, a la escuela judía, desde los tres años íbamos allí, y ya aprendíamos el orden de las oraciones, pero antes el alfabeto hebreo. En la tercera fase, a la edad de trece años, cuando murió papá, leíamos el *Talmud*. Luego, si éramos buenos estudiantes podíamos ir a la *Yeshiva*, universidad hebrea, pero yo tuve que ir a las minas de carbón para ayudar en mi casa. Entre los campesinos había un *rebe* (un profesor), tenía como

<sup>47</sup> Vid. Elizabeth Otero-Krauthammer, “Integración de la identidad judía en *Las genealogías*,” de Margo Glantz”, *Revista Iberoamericana*, núm. 51, julio-diciembre, 1985, pp. 868-873.

veinte muchachos en el *jeider*, en una mesa larga, larga y cantábamos la Biblia, y él, sentado allí, se dormía y los niños le pegaban la barba en la mesa con pegol y luego se la tenía que arrancar con piel y todo (32).

La narración de las peripecias pasadas antes de emigrar de Rusia, del viaje a América y del proceso de adaptación al nuevo ambiente, con el correspondiente agravante del desconocimiento del idioma castellano, hace partícipe al lector de una realidad histórica, cultural y religiosa de un tiempo pasado que se entrelaza y dialoga con el presente. En ese “viaje” que emprenden los padres hacia el pasado, la autora descubre parte de sus raíces judías que se oponen en parte a la formación recibida como mexicana, pero que dialogan a lo largo de la obra. “Este diálogo interno de la narración está basado en tensiones binarias que se manifiestan en las siguientes oposiciones: pasado/presente; mundo interior/exterior; lengua española/lengua rusa; judaísmo/cristianismo; Ucrania/México; tradiciones familiares/tradiciones nacionales [...]”.<sup>48</sup>

En este viaje exterior de carácter objetivo observamos el movimiento pendular entre dos o más lugares “[...] la importancia de este movimiento no se halla ni en el viaje en sí ni en la salida o la llegada, sino en la existencia casi simultánea de lugares separados en el espacio y el tiempo. Las imágenes y los espacios no se funden entre sí, forman híbridos que burlan las ‘claras’ fronteras que existen entre lo propio y lo ajeno”.<sup>49</sup>

Dentro de esta estructura espacial configurada por la narración de los padres de Glantz, que entra en contigüidad con el discurso de la narradora, comprender la función narrativa se presenta como un proceso discontinuo, iluminado desde perspectivas alternas.

En este contexto se perfila el segundo viaje (el interior y subjetivo) que se exterioriza por medio de comentarios, preguntas, reflexiones y monólogos interiores. Es un viaje que nace de una necesidad íntima de la autora de ser *una*, de tener como otros mexicanos no judíos una

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 870-871.

<sup>49</sup> Vid. Ottmar Ette, *Literatura de viaje: De Humboldt a Baudrillard*, p. 59.

nacionalidad no dividida, una religión compartida y no marginada. Esta cuestión se expresa de diversas maneras cuando Glantz, la autora-narradora-protagonista, hace alusión a experiencias de la infancia o adolescencia e incluso de la edad adulta, y va realizando un viaje interior que la conduce a la aceptación de una dualidad, o sea, de una identidad nacional/mexicana y de otra universal/judía. Será este viaje interior el trayecto íntimo que la reconcilie con sus raíces judías y mexicanas y le posibilite alcanzar una estabilidad psicosocial.

En busca de esta estabilidad interior, la protagonista, impulsada por los recuerdos de sus padres y con el deseo de hallar sus raíces, nos relata en los últimos fragmentos del volumen su viaje a Rusia tras la búsqueda del mundo evocado por sus padres, con la ilusión, además, de contemplar las estepas que tanto extrañaba su progenitor. En ese “viaje mujer afuera” –nos confiesa– “me he lanzado estos últimos meses y en los recovecos de la realidad y de los países que he visitado voy espionando mis orígenes, sobre todo cuando suceden las coincidencias, las que me hacen amar por encima de todo la ciencia ficción y las aventuras de folletín [...]” (224).

El tiempo ha transcurrido, hace más de cincuenta años que sus padres dejaron Rusia, su progenitor no verá las estepas rusas que tanto erosionaban su memoria; pero a cambio Margo Glantz encontrará y conocerá “más sangre conectada con mis genes que en todos los siglos transcurridos en esta tierra virgen de antepasados”. Ahí se encontrará con sus primos, hijos de los tíos de su misma sangre; pasan varios días juntos mirándose y reconociéndose en la línea de la nariz, en el color de los ojos o en la forma de comer los mismos platillos que cocinaba su madre. Con palabras sabias la narradora escribe: “Pero la sangre avisa, sí, avisa, aunque parece que corre dormida entre las venas para desembocar en el corazón que late desmesurado” (225).

A medida que la narración transcurre, el presente de la realidad americano/mexicana se deja sentir con mayor fuerza sin que por ello se interrumpa el diálogo con el pasado establecido al comienzo de la obra. Ahora, los recuerdos, teñidos por reminiscencias paternas o maternas y por detalles del viaje de Glantz a Rusia, se entremezclan con el “hoy”

mexicano, este hoy donde irrumpe su hija Renata y le reclama algo sin saber que de inmediato su madre, la narradora, la incorporará a la historia. En este viaje interior que le proporciona la escritura, la autora reflexiona sobre los guardapelos y deja que las fotografías hablen: “En los guardapelos se enciman las fotos a los cabellos, colgados junto al pecho calentito, especie de urna funeraria del recuerdo, ahora los repaso, los alineo, los coloco en hileras diferentes, trato de leer en ellas nuevas historias [...]” (245). Aparece entonces su madre con “su vestido de lunares blanco y negro y con un cuello blanco” acompañada de Lilly y Margo. También vemos a Jacobo con sus ojos celestes y su cabello rubio, con su mirada alerta, “un padrote en el verdadero sentido del término”, asevera la narradora.

Al llegar al final de este doble viaje emprendido por la autora, al escribir el libro y compartirlo con sus lectores, se percibe una lenta y paulatina toma de conciencia nacional por parte de la protagonista. ¿Qué significa México para Margo Glantz? Significa el lugar donde nació, creció, se hizo adolescente y mujer. Es también la tierra donde sus padres se establecieron, donde encontraron paz y trabajo y donde nacieron sus hijas: significa su identidad nacional. Inevitablemente surge otra pregunta: ¿Qué significa ser judía para Margo Glantz? Después de escribir este libro, de hacer este viaje, de haber reconstruido su herencia judía de una forma psicológicamente sana y afectuosamente entrañable, la autora ha construido su propia identidad, no en relación con una realidad local, sino con una realidad más completa y compleja: la que trasciende las fronteras de un país para adquirir un carácter más universal. El viaje en el tiempo y el espacio de la escritura trasciende y queda vivido como una metáfora del reencuentro, con la aceptación de una identidad judeo-mexicana.

## 5. DEL PERIÓDICO AL LIBRO: LA COMPOSICIÓN NARRATIVA DE LA OBRA

El 11 de septiembre de 1979, Margo Glantz publicó un texto titulado “Mi *pogrom* particular” en su columna “Mitologías”, del diario

*Unomásuno*, donde narró un episodio indeleble ocurrido durante su niñez: el linchamiento de que fue objeto su padre, Jacobo Glantz, por el grupo fascista de los Camisas Doradas. El hecho ocurrió en la Ciudad de México en 1939. El texto llamó sobremanera la atención de sus lectores, pues la autora publicaba en esa columna –cuyo título aludía (seguramente como homenaje) a uno de los libros esenciales de Roland Barthes– un conjunto de artículos de actualidad, en los que reflexionaba sobre algunos mitos de la vida mexicana semejantes en espíritu a los que escribió el ensayista francés entre 1954 y 1956 en París. “Mi *pogrom* particular” se salía del tono cotidiano sobre la actualidad mexicana de aquel entonces. El artículo daba paso a la develación de un doloroso episodio familiar que, sin proponérselo la autora, daría origen tiempo después a *Las genealogías*, publicado por la editorial Martín Casillas en 1981. Cuatro meses tardó la siguiente entrega, aparecida el 16 de enero de 1980, y a partir de entonces los lectores empezaron a seguir la columna “Mitologías” con el subtítulo de “Las genealogías”. En ese espacio, siguiendo la técnica de las entregas decimonónicas, Margo Glantz narra en forma de fragmentos las vivencias de sus padres, inmigrantes judíos nacidos en Ucrania, antes y después de llegar a la Ciudad de México en 1925 y en la que permanecerían hasta el último de sus días.

¿Cómo se transformó la serie de entregas para el periódico en un libro?, ¿cuál es la intención de un texto cuando es publicado en un diario y cuál la lectura de sus receptores?, ¿cuáles son los mecanismos de la memoria y los de construcción literaria que operaron en la mente de la escritora para convertir esas entregas en un libro autobiográfico? Los misterios de la creación artística son en ocasiones inescrutables aunque no imposibles de discernir; sobre todo cuando, gracias al cotejo, se constata el proceso de transformación de las entregas de *Las genealogías* para el diario *Unomásuno* con la disposición que tuvieron después en la primera edición de Martín Casillas. Empiezo por citar las palabras de Margo Glantz escritas en la “Advertencia”:

Este libro fue publicado en parte (por entregas) en las páginas de *Unomásuno*, periódico en el que colaboro desde su fundación, por sugestión de

Jorge Hernández Campos y Hugo Hiriart. Ahora lo reviso, lo completo y lo entrego a las formalidades de una edición, esperando que el traslado no le haga daño: he seguido algunos lineamientos que he discutido con mis amigos Luis y Lya Cardoza y Aragón, Susana y Jacobo Guzik, Estela Ruiz Milán, Cristina Barros, Laura Trejo, Annunziata Rossi [...] (13).<sup>50</sup>

Quiero llamar la atención sobre dos cuestiones que son importantes para entender la génesis de *Las genealogías*: la publicación por entregas y posteriormente el trabajo de revisión y de agregados que emprendió la autora para entregarlo “a las formalidades de una edición”, a las que se añade la sugerente frase: “esperando que el traslado no le haga daño”. De lo asentado en esta prevención, es posible deducir dos cuestiones: una, la conciencia de la autora de lo que significaba publicar el material del periódico y dos, de lo que implicaba su ordenamiento y disposición para un libro. La misma Glantz deja implícita la existencia de dos modos de articulación textual que de acuerdo con el medio de inscripción en el que aparecen, conllevan lecturas distintas y propósitos estéticos también diferentes.

El número de entregas de *Las genealogías* publicado en el periódico *Unomásuno* es de más de cincuenta y aparecieron entre el 16 de enero de 1980 y el 11 de febrero de 1981: la periodicidad era regular –el miércoles o jueves de cada semana– y a partir de la entrega XIII el nombre de la columna “Mitologías” cedió paso al de “Las genealogías”, de modo que el espacio periodístico se tornó un lugar para mostrar las vivencias de la vida familiar de la escritora. Al revisar las entregas, se puede apreciar que cada una de éstas preserva el carácter fragmentario –peculiar del estilo de Margo Glantz– que fue practicado en otros libros escritos con anterioridad y que emana, como ella misma lo ha relacionado, “de su condición femenina”. La propia autora ha reconocido en entrevistas y conversaciones que el fragmento

<sup>50</sup> Debido a la naturaleza de esta sección, utilizo la primera edición de *Las genealogías*, publicado por Martín Casillas en 1981. Todas las notas a partir de ésta, y sólo cuando aludo a este libro, pertenecen a dicha edición.

y la discontinuidad estaban muy generalizados en la literatura. Baste recordar que los anuncios de acabar con la ficción clásica o del texto continuo pueden apreciarse ya a fines del siglo XIX en autores como Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud, y que esta disolución de géneros en la literatura estuvo presente en los propósitos estéticos de varias de las vanguardias, como el dadaísmo o el surrealismo.

No obstante el sello fragmentario de las entregas de “Las genealogías”, éstas poseen una unidad episódica que permitía al lector del periódico extraer de cada una de ellas un sentido y una significación que las dota de autonomía.

Me interesa abordar aquí la cuestión de la “entrega” que remite al folletín decimonónico, género conocido y estudiado por Glantz en sus ensayos dedicados a *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, a las obras de Guillermo Prieto, Justo Sierra O’Reilly y Vicente Riva Palacio. Si se atiende a esta cuestión, y observamos la disposición que guardan las entregas de “Las genealogías” en *Unomásuno*, me inclino a pensar que la autora tuvo en mente algunos de los rasgos que guardaba este género en la prensa:

En una novela de folletín el autor no ofrece una novela terminada, sino partes sucesivas de ella, cada una con una promesa de ulteriores desarrollos de la acción. Cuando una novela de folletín comienza a ser publicada, el escritor no cuenta más que con un plan general, poco preciso, de las líneas generales de la trama. Las decisiones narrativas no han sido tomadas de antemano, se toman sobre la marcha, a veces según el humor del artista o de la situación del momento. El autor sólo debe acatar las reglas fundamentales: cada capítulo debe “hacer avanzar” la trama, ser una entidad cerrada en sí misma y ofrecer la promesa de una revelación posterior. La regla responde a las necesidades de ir tejiendo la intriga, cumpliendo las proposiciones hechas en capítulos anteriores. La última responde a la necesidad de incitar al lector a la lectura de los capítulos siguientes (y desde luego a la compra del periódico en cuestión).<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Retomo esta cita de mi trabajo “*Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno: una lectura”, publicado en el volumen I de *La República de las Letras*, con el propósito de analizar lo que las entregas de *Las genealogías* comparten con el folletín.



Es evidente que, al publicar las entregas en *Unomásuno*, la escritora no se sujetó a las estrategias narrativas del folletín, pues no tenía en mente la construcción de una novela de este género por la conciencia de estar escribiendo para un lector del siglo xx, alejado ciertamente de la lectura de esa propuesta narrativa, y la certeza de que la estructura y el contenido de sus entregas eran autónomas, no perseguían la configuración de una trama y obedecían, fundamentalmente, al propósito de dar a conocer un hecho doloroso de su infancia y continuar con la narración de la vida de sus padres y las vicisitudes que tuvieron que enfrentar a partir de su exilio.

Sin embargo Glantz apeló a ciertas estrategias del género para publicar las entregas: a la naturaleza periódica, a la forma episódica y al interés manifestado por el público de conocer otros sucesos de la vida familiar de la autora que, según refiere, le solicitaron varios de sus lectores. Y como en los tiempos del folletín, fue esta demanda la que impulsó a la autora a darle cuerda al recuerdo, a seguir vertiendo en su columna “Mitologías” un conjunto de historias de familia que adquirieron tal fuerza que la columna terminó por cambiar de nombre. Y aun cuando el lector participaba de la intimidad de la vida de la escritora, se apropiaba también de esos episodios, de las experiencias de vida ahí narradas, porque seguramente muchos de esos “cachitos de vida” se asemejaban a los suyos. Así, la periodista y escritora pasó de comentar y opinar sobre sucesos de diversa índole, pertenecientes a la vida pública, a hacernos partícipes de los episodios de su vida privada que luego, al configurarse en un libro, se convirtieron en una autobiografía, en un texto donde las entregas dispuestas azarosamente en *Unomásuno* adquirieron una estructura, un sentido nuevo que nació de la experiencia de publicarlas en el periódico. Seguramente ese aprendizaje llevó a la autora a concebir un libro familiar donde satisfacía una inquietud anhelada tiempo atrás: buscar su identidad a través del conocimiento de la vida de sus antepasados como ella lo confesaría:

Escribí *Las genealogías* como una novela de folletín, uno de mis géneros predilectos en la adolescencia. Cuando ya me acercaba a los 50 años,

me di cuenta de que mis padres tan cercanos, tan íntimos, como son la mayoría de los padres, eran en parte unos desconocidos para mí: yo soy hija de padres judíos nacidos en Ucrania, procedentes obviamente de otro territorio, otros idiomas, con una vida anterior a su llegada a México [...]. En Ucrania mi padre veía caer la nieve en invierno, reverdecer los árboles en primavera, soportaba el sol de los veranos... Pues sí, ese mundo cuyo paisaje, lengua y comida me eran casi totalmente desconocidos separaba a mis padres de mí, por eso creí necesario completar mi propia genealogía, definir mi propia identidad insertándome de alguna forma en la vida de mis padres.<sup>52</sup>

¿Cómo se trasladaron las entregas del periódico al libro para narrar esas vidas? ¿Cómo se leen ahora esos episodios? Al abrir el libro observamos una serie de cambios que van desde lo meramente formal hasta una serie de modificaciones de orden estructural y compositivo que le otorgan a *Las genealogías* la categoría de texto autobiográfico, pues a primera vista el nombre de quien firma es el mismo que asume la voz narrativa del relato. Observamos así –siguiendo a Lejeune– que el nombre que aparece en la portada resume la existencia de lo que llamamos “autor” y remite a una persona real. El hecho obedece a una toma de posición de responsabilidad, pues el autor no es sólo una persona, sino una persona que escribe y publica, que “se sitúa al límite del texto y del extratexto y se define simultáneamente como persona real socialmente responsable que produce un discurso. Por lo tanto el autor se presenta a los ojos del lector como real, capaz de producir ese discurso”.<sup>53</sup>

En cuanto al aspecto formal, el libro contiene un “Índice” donde se incluyen una “Dedicatoria”, una “Advertencia” y un “Prólogo” seguido de setenta y un textos que podemos considerar fragmentos o episodios, a los que se distingue con números romanos y las palabras iniciales de cada uno. En relación con las entregas del periódico, no sólo ha aumentado el número de episodios sino que se han omitido algunos

<sup>52</sup> Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura” (entrevista a Margo Glantz), *Anales de Literatura Española*, núm. 16, 2003, p. 8.

<sup>53</sup> Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, p. 54.

más; el orden y la colocación son otros, lo que permite una lectura distinta a la proporcionada por el periódico. También, y destacadas por su visibilidad después de la narración, se incluye una serie de fotografías junto a algunos versos, citas de libros, cartas, proverbios, chistes, recetas y recuerdos inexactos. Al incorporar toda una serie de fotos familiares, aunque el texto no parece “glosarlas” ni las fotografías parecen ilustrarlo ni la agrupación respeta un orden cronológico, característico de toda memoria social, parecería que Glantz quisiera poner énfasis en la importancia de ser testigo de la existencia de sus antepasados y de sus seres amados, develando con ello la convicción de que la fotografía es un arte referencial, pues testifica la existencia de lo que muestra. “Toda fotografía es un acto de presencia” afirma Roland Barthes, y Glantz parece compartir esa aseveración.

El “Prólogo” funciona como una especie de resumen que si bien no contiene la esencia de lo que va a seguir, sí apunta en esa dirección. En unas cuantas páginas, la narradora elige una serie de reflexiones y recuerdos que aluden a su ascendencia y herencia judías: “Yo descendiendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad”; “muchas veces me confundo pensando como Jeremías y evitando como Jonás los gritos de la ballena”; “quizá lo que más me atraiga de mi pasado y mi presente judío sea la conciencia de los colorines, de lo abigarrado, de lo grotesco”. Entremezcladas con estas afirmaciones se evocan las imágenes de la ciudad que la vio nacer y las calles que habitó durante su infancia: “este México Distrito Federal, donde tuve la suerte de ver la vida entre los gritos de los marchantes de La Merced”; “Yo sí me he metido en los hornos. En la calle de Uruguay, siempre por esas calles que llevan nombres lagunilleros y cono sureños [...]”. Y entreveradas con estas afirmaciones algunas imágenes de la muerte que, pese al humor y la ironía con las que en ocasiones se le trata, dominarán buena parte del libro: “Veo también desde lejos, con las venas y las vísceras alebrestadas, una imagen de mi tío Guidale llorando a su mujer, mi tía Jane, hermana de papá, tirada sobre el suelo, envuelta en una sábana muy delgada, muerta de un cáncer muy largo y su llanto y sus palabras son hermosas [...]”.

Al rescatar en el “Prólogo” ciertos recuerdos de entre los muchos que la memoria ha almacenado, el autobiógrafo elige un principio que, de alguna manera, armoniza con la imagen que el adulto, en el presente de la escritura, tiene de sí; y que en el caso de la narradora podría condensarse en esta declaración:

Yo tengo en mi casa algunas cosas judías, heredadas, un *shofar*, trompeta de cuerno de carnero, casi mítica [...], un candelabro de nueve velas que se utilizan cuando se conmemora otra caída de murallas durante la rebelión de los Macabeos, que ya otro *goi* (como yo) cantara en México (José Emilio Pacheco). También tengo un candelabro antiguo, de Jerusalén..., pero el candelabro aparece al lado de algunos santos populares, unas réplicas de ídolos prehispánicos [...], unos retablos, unos ex votos, monstruos de Michoacán, entre los que se cuenta una pasión de Cristo con sus diablos. Por ellos, y porque pongo árbol de Navidad, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes.

Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo –éstas– mis genealogías (20).

Enseguida vienen los apartados (a los que llamaremos fragmentos o episodios), el primero es aquel que apareció en el periódico después del titulado “Mi *pogrom* particular”, y se conserva prácticamente igual. El lector se entera así de la corriente de oralidad que subyace en el libro, porque buena parte de éste es resultado de las conversaciones de sobremesa con sus padres, charlas que la autora recogió en una grabadora y son, a su parecer, “históricas”:

PRENDO LA GRABADORA (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica, o al menos me lo parece y a algunos amigos. Quizá fije el recuerdo. Mi madre me ofrece *blintzes* (crepas) con crema (el queso lo hace sobre todo ahora que ya no tiene un restorán que atender (y mi padre hace poesía “muy interesante”). Le pregunto acerca de su infancia y Jacobo Glantz contesta [...] (21).

¿Qué ha cambiado en este libro? ¿Cuáles son los mecanismos literarios puestos en marcha para darle esta nueva fisonomía? ¿Cómo lo leemos ahora luego de sus modificaciones? Si bien se observa que la disposición de los fragmentos no es cronológica, sí se percibe el afán de agrupar en los primeros relatos la secuencia de la vida de los padres. A través de la voz de Nucia y Lucia –como también se nombra a los progenitores de la autora–, de la evocación que hacen de sus recuerdos, nos enteramos de su pasado; son ellos los que hablan porque se desatan sus memorias y olvidos, o bien porque su hija, la entrevistadora y narradora del texto, los asedia con preguntas. Este mecanismo de estructuración prevalece a lo largo del libro y se combina con escenas de vida y experiencias de la infancia, la adolescencia y de la vida adulta de la narradora. Margo Glantz oye contar la historia de sus antepasados por lo que sus padres recuerdan, ella insiste y sutilmente “exprime la memoria”, de ese ejercicio nemotécnico de sus mayores, dispone y organiza su autobiografía acudiendo a su genealogía; ese oír contar, le proporciona un recuerdo autobiográfico del acto de transmisión en sí.

La composición narrativa queda establecida a partir de la yuxtaposición de recuerdos y sucesos que han acontecido en tiempos y escenarios muy diversos, de ruinas o retazos del pasado, de materiales de distinta procedencia, algunas veces ambiguos e inclasificables, así:

Parecería que en este precipitado aluvional todo sirve (o es válido) para inyectar realidad y dar solidez a los recuerdos. Hiper-alimentado, el cuerpo de las memorias crece, respondiendo a una economía del exceso y la mezcla, de lo impuro y lo abigarrado, que lejos de organizar la racionalidad de la historia, más bien parece encarnizada en dispersarla. Hay detrás de esta elección una doble voluntad filiadora: por un lado, al abrazar lo abigarrado, el texto afirma su herencia judía. [...] Por otro, cuando [la autora] declara su preferencia por la mezcla y lo impuro, se distancia de la ortodoxia para ponerse del lado de lo híbrido, marca que define su celebrada condición transculturada.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> María Eugenia Mudrovic, “¿Qué diferencia es entre fue y era? Exilio, fotografía y memoria en *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. Narraciones, ensayos y entrevista*, p. 167.

Todas estas características de la composición del libro, que ahora se colocan en un *continuum* y que permiten al lector la lectura lineal y sostenida, posibilitan la valoración estética de “un todo” que no permitían las entregas. Los aciertos de composición literaria, no obstante el aparente caos y el abigarramiento de los fragmentos, se fincan, por un lado, en la fidelidad a un modo de escritura sostenido por la autora desde sus inicios: el fragmento como presentación, como estilo o como sistema; por otro, en la destreza y habilidad para convertir las historias de familia en una narración entrañable, donde escribir no es únicamente vivir otras vidas, otros tiempos, otras circunstancias, sino nacer y morir y volver a vivir gracias al poder de la palabra capaz de preservar geografías, personas, atmósferas, tonos, como sólo la palabra literaria, convertida en ficción, es capaz de hacerlo.

En cuanto a los desplazamientos, la inclusión de nuevos pasajes y las omisiones en relación con la publicación en el periódico, el libro *Las genealogías* ofrece ciertos cambios que se prestan a interpretaciones personales y deductivas. Los motivos que dan lugar a la incorporación de nuevos fragmentos se deben a efectos de cierta continuidad narrativa (de un episodio a otro), no tanto por la búsqueda de un sentido, sino por la proximidad o contigüidad que tienen en el tiempo y el espacio del relato tal y como puede observarse en los quince fragmentos ubicados después de la entrega cincuenta.

En la versión al libro se incluyeron, además, las entregas finales relacionadas con el viaje de Margo Glantz a Rusia, pues al terminar las grabaciones con sus padres, escuchar sus recuerdos y evocaciones, la escritora tiene necesidad de emprender esa travesía “como una conciencia y también desmelenada búsqueda de raíces”. Esta experiencia le brinda la oportunidad de darle término al libro, pero no de cerrarlo en un final en estricto sentido, porque la autora agregará otros pasajes en ediciones posteriores, y en la edición para Alfaguara incorporará una *addenda* (“La (su) nave de los inmigrantes”), debido a la muerte de su madre, y finalmente un *postscriptum* fechado en 1997.

Los traslados de algunas entregas del periódico al libro se deben, por un lado, a cuestiones de composición, con ello se persigue lograr

una tensión narrativa que causará un efecto en el lector y; por otro, el desplazamiento, según interpreta Freud, obedece:

[...] a una estrategia defensiva del inconsciente tendiente a evadir la censura: cuando una experiencia es demasiado dolorosa para recordar y muy intensa para olvidar, la memoria desvía el foco del recuerdo y lo fija en un elemento vecino pero inofensivo. La operación es metonímica. Se trata de desplazar la atención de lo que importa y colocarla en detalles insignificantes, aunque asociados a la experiencia traumática que se busca aludir sin nombrar. Bajo esta forma de memoria desviada, el recuerdo aparece muchas veces incómodamente trivializado.<sup>55</sup>

Los desplazamientos relacionados con experiencias dolorosas son los pasajes relacionados con el Holocausto como memoria del pasado y la muerte del padre como “memoria” del futuro. Frontera exterior e interior de la escritura, la muerte es origen y motivo del texto. En el periódico *Unomásuno*, el primer fragmento que escribió Margo Glantz fue “Mi *pogrom* particular”, protagonizado por un grupo de Camisas Doradas que querían linchar a su padre en 1939. En el libro, este recuerdo no sólo aparece enmarcado por un ambiente fúnebre, sino que se rememora durante el entierro de un primo, y además es el único recuerdo que el texto narra dos veces repitiendo así las versiones casi idénticas que ofrecen del mismo episodio el padre y la madre. El orden que siguen *Las genealogías* en la primera edición no respeta, sin embargo, este comienzo simbólico. En el libro, el pogromo mexicano ocupa no ya el inicio, sino el medio del texto (las dos versiones se insertan como fragmentos XXXIII y XXXIV de un total de LXXI), convirtiéndose de esta manera en centro de gravedad de la historia.

Respecto a las omisiones, aquellas del periódico que se excluyen del volumen (los fragmentos XI, XIV, XXII, y XLIX), algunas guardan relación con sucesos dolorosos del Holocausto, con la muerte de seres queridos o, bien, con el recuerdo de la vida trashumante por la ciudad que vivió la narradora durante la infancia y que la hacen

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 168.

asumirse como judía errante y niña expósita. Vemos así que al pasar a un libro, las entregas del periódico han sufrido una modificación al elegir unas, descartar otras o bien al agregar otros episodios, porque el autobiógrafo privilegia una y renuncia a otras posibilidades o versiones de aquello que describe o cuenta según la selección que emana de su memoria.

Escribir para un periódico y escribir un libro son procesos distintos –podríamos decir que en uno impera el compromiso ético e informativo y en el otro el poético y estético–, aunque ambos se vivan con la misma intensidad. Sin embargo, las convenciones que se imponen a un libro de creación literaria, donde hay una ficcionalización, una búsqueda estética, así como la relación que el escritor establece con el lector a través de un texto narrativo superan, a mi juicio, los vínculos que se entablan con un lector de periódicos. La vida de un libro de ficción –y la autobiografía, en parte, lo es– es una búsqueda en la que aquel vertiginoso desorden (de la vida real) se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio.

El libro trasciende la vida efímera del periódico, crea complicidades afectivas y vislumbra un diálogo permanente entre creador y lector.



## CAPÍTULO III

### UN *ARS COMBINATORIA*: *EL RASTRO* COMO NOVELA-ENSAYO



*Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura.*

THEODOR ADORNO

*La tarea que me he propuesto realizar a través de la palabra escrita es hacer oír, hacer sentir y, sobre todo, hacer ver. Sólo y todo eso.*

JOSEPH CONRAD



## 1. UN ACERCAMIENTO A LA NOVELA-ENSAYO

Recientemente, escritores latinoamericanos y españoles han orientado su interés creativo hacia la experimentación literaria, particularmente en una senda que lleva a la fusión genérica. Si se recuerdan los años del *boom* podrá observarse la obra literaria concebida desde la combinación y reconstitución a partir de varios géneros –en Borges y Cortázar, por citar sólo dos nombres paradigmáticos–, lo que conlleva a una disolución de los límites entre unos y otros. Esos autores convierten el proceso creativo en una asimilación de referencias múltiples que borra los límites genéricos, proclamando a la escritura como un arte de convergencias.

El fenómeno no es reciente. Lo advertimos a partir del legado de las vanguardias de entreguerras y de la tradición paródica literaria, entendida como la intertextualidad al servicio de la interpretación, la recreación y actualización crítica desde y por la literatura, surgida como respuesta al naturalismo y realismo en crisis ante la necesidad de reformular la situación de la novela, su género predilecto.

La novela, vista como objeto histórico y heterogéneo, no es una simple estructura lingüística con un grado variable de referencialidad, no puede verse entonces como un producto acabado, inalterable, uni-

directional ni unilateral. La novela es un discurso colmado de aspiraciones cognoscitivas, éticas y estéticas, dado que no puede desvincularse de su contexto como producto de una sociedad determinada. No obstante, incluso tomando en cuenta que la novela no preexiste como una entidad aislada de la realidad que la rodea, sólo puede transmitirse a través de la lectura. Este principio es fundamental pues permite que dicho discurso tenga una especie de movilidad para actualizarse, germinar, plegarse y replegarse a la par de la perspectiva del receptor, del lector. Barthes apunta que el texto no debe verse como una estructura, sino como una estructuración, una entidad en constante transformación y movimiento pues el lector mismo adquiere presencia en la operación misma de la lectura; la descodificación recupera sentidos pero también ayuda a crear nuevos cauces de interpretación. Por ello la novela debe estar en perpetuo descubrimiento y reelaboración.<sup>1</sup>

Esta constante renovación del quehacer literario contemporáneo ha dado como resultado la integración e hibridación genérica. Dichos entrecruces y apropiaciones aparecen a nivel de contenido pero también en la estructura del discurso. Géneros como la novela y el ensayo se erigen como herramientas mediadoras entre el conocimiento humano y el mundo perceptible, así también hay un lector que los descifra porque son formas narrativas ya codificadas.

*El rastro* es una novela que por medio del monólogo interior (aunque con sus variantes, puesto que lo leído es un texto en sí y no sólo el directo pensamiento del personaje) se apropia de la estructura discursiva del ensayo integrándola en el entramado ficcional propio de la novela. Para adentrarse en este terreno cabe señalar que en la prosa ensayística hay un discurso “totalmente pleno de sentido”, pues busca una transparencia en la cual se defiende la tendencia (entendida como aquel impulso que no alcanza todavía la realidad tangible y persigue una ética) y la enseñanza. Asimismo se reconoce una conciencia del lector y un contexto; pero también un fin estético: “Donde

<sup>1</sup> Estas reflexiones parten de la ponencia “Toda novela es un ensayo” de Fernando Moreno, Académico de la Universidad de Poitiers.

hay creación, hay poesía, innegablemente; pero de igual modo existe también la expresión, la forma, en la cual se obtiene y representa la creación, no sólo a través del *pathos*, no sólo a través de una referencia, sino simplemente a través de la manera calmada de una incansable repetición”.<sup>2</sup>

Dicha concepción alterna al *pathos*, la “calmada e incansable repetición”, es la que Glantz usa como gozne para unir el discurso ficcional al ensayístico, mediante imágenes y temáticas recurrentes (el corazón, las *Variaciones Goldberg*, la boca: la articulación lingüística y escritural como herida de vida) que logran estructurar y crear un tejido inseparable entre ambos discursos: ensayístico y novelístico. Bense, en su aproximación teórica al ensayo, describe la prosa ensayística no sólo en su dimensión de contenido, sino de forma pues: “[...] se extiende en aras de la creación, no en aras de la tendencia. Así debe ser cuando se persigue una intención de la forma, no del pensamiento; cuando no es el conocimiento sino la expresión del deseo lo que se pone en marcha”.<sup>3</sup> Esta “expresión del deseo” es otra constante en la novela de Glantz, pues Nora García no sólo se decanta a ella misma dentro del discurso en primera persona sino que a través del modo indirecto recuerda y refiere las observaciones críticas y reflexivas de Juan (recién fallecido a causa de un infarto). Nora expresa así su deseo ante la muerte de su ex compañero de vida y desnuda su alma con ello, dejando en el lector ese choque de emociones: repudio y lástima, pero también el recuerdo del amor y la felicidad que hubo cuando sus vidas estaban unidas; un *pathos* que catapulta la muerte y da rienda suelta, pero sobre todo forma y estructura a la anécdota de la novela.

El ensayo tiene como una de sus características esa realidad concreta autosubsistente que configura y por la cual es reconocido como una realidad literaria;<sup>4</sup> es decir, la existencia de un terreno de experimentación que da oportunidad de ensayar y practicar un tema. En el ensayo se

<sup>2</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, p. 23.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Cf. Belén Hernández, “El ensayo como ficción y pensamiento”, en *El ensayo como género literario*, p. 178.

conjuntan poesía y prosa pues se persigue una estética literaria y ese “sentido pleno”; la conjunción de ambos elementos desemboca en un espíritu crítico.<sup>5</sup> En *El rastro* esta característica subyace en la estructura novelística y permea el texto de forma natural y recurrente. Bense enmarca dos términos ensayísticos: el de belleza intelectual (*Schöngeistige*) y el de finura intelectual (*Feingestige*); el ejercicio que realiza Glantz en *El rastro* responde a los dos, puesto que:

Lo ensayístico de belleza intelectual desarrolla, fuera del ámbito de delimitación científica del tema, una reflexión, más movедiza, más intuitiva e irracional; se descubre ciertamente la claridad, pero esta claridad no es la de la determinación conceptual, sino más bien la de la revisión del espacio poético o intelectual al cual se ha ingresado. Lo ensayístico de fineza intelectual se desarrolla a partir de preocupaciones axiomáticas y definitorias sobre un tema bastante determinado, que corresponde a una ciencia, y tiene una esencial inclinación hacia la lógica, elige el estilo de la razón brillante, que nunca abandona; analiza, descompone, desgrana la sustancia que sostiene en la completa variación experimental.<sup>6</sup>

Con la recurrencia del corazón como temática vertebral se opera una elaboración discursiva en ambos términos ensayísticos, pues de forma explícita se refiere tanto a su representación e implicación poéticas a través del soneto de Sor Juana, así como a la visión científica del mismo por medio de los estudios de Harvey; no obstante la elaboración textual se complica cuando las dos perspectivas se sumergen en el contexto ficcional de la novela. Entonces no se cita un ensayo *strictu sensu* (aunque haya partes enteras de este discurso que aparecen en artículos ensayísticos de la autora) como podemos ver:

<sup>5</sup> Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, p. 14.

<sup>6</sup> Max Bense, *op. cit.*, p. 28.



“El jeroglífico del sentimiento:  
la poesía amorosa de Sor Juana”

*El rastro*

El corazón es el centro de la vida, “reloj humano” lo llama Sor Juana en el *Sueño*, maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal: “vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento / de sus bien regulado movimiento” (*Obras completas*, t. 6, p. 340). El corazón puede entonces concebirse de muy diversas formas, ya sea como una maquinaria que rige nuestra fisiología, es decir, como parte de un mecanismo corporal que nos mantiene vivos y es objeto susceptible de estudio científico y técnico. Es importante subrayar que los descubrimientos de Harvey en el siglo XVII sobre la circulación de la sangre probaron fisiológicamente los caminos que seguía el flujo vital, y Descartes, en su *Tratado de las pasiones del alma* reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro y pensaba que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre [...].<sup>7</sup>

El corazón es el centro de la vida, ese reloj humano, esa maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal, un vital volante que con arterial concierto unas pequeñas muestras pulsa y manifiesta, lento, su bien regulado movimiento. El corazón puede y debe concebirse de muy diversas formas, ya sea como una máquina que rige nuestra fisiología, es decir, como parte de un mecanismo corporal que nos mantiene vivos y, como tal, objeto susceptible de estudio científico y técnico. Es importante subrayar que en el siglo XVII los descubrimientos de William Harvey sobre la circulación de la sangre probaron fisiológicamente los caminos que seguía el flujo vital y que Descartes, en su *Tratado de las pasiones del alma*, ya reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro: el filósofo francés pensaba que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre y expresar los movimientos más profundos del corazón (114-115).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Margo Glantz, “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-jeroglifico-del-sentimiento--la-poesa-amorosa-de-sor-juana-0/html/>.

<sup>8</sup> Todas las citas de *El rastro* provienen de la edición de Anagrama del año 2002. Se anotan entre paréntesis las páginas correspondientes.

De este modo el fragmento adquiere una nueva interpretación al entretejerlo en la diégesis de la novela. Además de la dimensión autobiográfica que cobran las palabras de Nora García, apreciamos que:

Se trata del resultado de un *ars combinatoria* literaria. El ensayista es un combinador, un incansable generador de configuraciones sobre un tema determinado. Todo lo que hay de uno u otro modo en la proximidad de este tema, que constituye el tema del ensayo, tiene una existencia posible, entra en la combinación y origina una nueva configuración. La transformación de las configuraciones que es inherente a cada tema, constituye el sentido del experimento y la revelación definitoria del propio tema u objeto es menos la meta del ensayo que la suma de condiciones, la suma de configuraciones, que lo hacen posible.<sup>9</sup>

Sin embargo, la finalidad del ensayo no es deductiva sino experimental. Así, la configuración del corazón no se coloca en aras del puro conocimiento científico, sino que tanto la finura como la belleza intelectual se encuentran en una simbiosis a través de la imaginación, en este caso, la imaginación de un personaje: Nora García.

Max Bense ya había determinado el aspecto literario del ensayo al considerarlo una sustitución del diálogo dramático y entenderlo como un monólogo reflexivo donde “no debe decirse lo necesario en forma de ley o máxima científica, sino que se presenta bajo la estructura de una variación incansable de un producto terminado, una configuración calidoscópica”,<sup>10</sup> es esta estructura la que adopta Glantz en la construcción de su novela al alternar y vincular la anécdota novelística con los dos ejes temáticos retomados a través del discurso ensayístico: el corazón y las *Variaciones Goldberg*, también relacionados entre sí mediante la muerte de Glenn Gould, insigne intérprete de dichas piezas, víctima de infarto cardiaco, al igual que Juan.

El ensayo se entiende como la escritura del “yo”, pues persigue un fin estilístico muy cercano al que podría apreciarse en la autobiografía

<sup>9</sup> Max Bense, *op.cit.*, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 31.

(género ya ensayado y variado por Glantz en *Las genealogías*). Este sello personal es una cualidad definitoria del ensayo pues la *obra* y el *yo* se unen indisolublemente a tal grado que: “el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y lo convierten en medida de las cosas [...] en una *Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor*”.<sup>11</sup> Pozuelo, por ejemplo, afirma que el ensayo se resiste a ser ficcionalizado en tanto que las categorías de Enunciación y Autor no pueden separarse: “Todo en los grandes ensayos remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma”.<sup>12</sup> En *El rastro* puede verse el trabajo del estilo y este lazo indisoluble como un recurso que va más allá de esta simple afirmación, pues la escritura del “yo” en ambas perspectivas (*Essai*, como lo llama Montaigne, y autobiografía) se entretajan para formar al personaje de Nora García, con lo que se traspasa el umbral de la realidad tangible y se dislocan los principios ensayísticos a través de un “yo-personaje” que a la vez es autor de la exégesis novelística y vaso comunicante entre el discurso ensayístico y el lector.

Liliana Weinberg entiende como primer umbral del ensayo la noción de *autor* para la que ve importante retomar la idea bajtiniana del “yo”, es decir, el deslinde entre el “yo situacional” y el “yo enunciado”. En el ensayo hay una diferencia entre el autor real y el construido a través del discurso, pues se trata de

[...] una personalidad literaria, una voz, un acento, una forma de pensar, un estilo. Y he aquí que se presenta nuestro primer “umbral”: en el paso entre el primer autor de carne y hueso y el autor del ensayo, en la tensión entre el esfuerzo por hablar del mundo desde mi personal forma de verlo y hacer hablar al mundo a través de mí, se da una de las más ricas perspectivas del ensayo.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 186 y 187 (las cursivas aparecen en el original).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>13</sup> Liliana Weinberg, *op. cit.*, p. 38.

La propuesta de Glantz en *El rastro* permite hacer más complejo este umbral y dinamitarlo, puesto que la “personalidad literaria” se construye hacia dentro del personaje principal. Esta operación se problematiza cuando se identifican páginas enteras, sin la menor modificación, sustraídas del quehacer ensayístico de Glantz. Es decir, hay una identificación entre la persona real y el personaje literario a través del discurso ensayístico. Este terreno es novedoso pues hace coincidir el pensamiento del “yo” construido desde el ensayo, donde la autora es Margo Glantz, con el pensamiento del “yo ficcional” correspondiente al personaje de Nora García, así el nivel de ficcionalidad se potencia para estructurar la exégesis de la novela, pero sobre todo para caracterizar al personaje, es decir, el discurso ensayístico sirve al quehacer ficcional, añadiendo un nivel de complejidad que dota a la novela de numerosos puntos de reflexión.

La obsesionante tarea escritural de Nora García (recuérdese que todo lo referido en la novela puede verse como una obra escrita por el personaje) responde a una caracterización del ensayo que hace Weinberg cuando habla del umbral del autor: “Esto que estoy escribiendo se parece y no se parece a mí: en el momento de escribirlo, yo dejo de ser una determinada persona en una determinada situación para convertirme en otra instancia a la que, para emplear una expresión de Vargas Llosa, llamaré un escritor, un ente escribiente, la actividad misma del escribir y dejar inscrito”.<sup>14</sup>

Cuando existe una apropiación del discurso ensayístico por parte de la voz del personaje estamos frente a un *efecto de sentido*:

[...] un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas. [...] Debido a la autorreferencialidad inherente a los universos de discurso, un personaje es, más que una entidad “orgánica”, “con vida propia”, un efecto de sentido, un *efecto personaje* [...].<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 59 y 61.

Así como el discurso ensayístico se conforma a partir de una serie de repeticiones sobre un mismo tema (el equivalente musical serían las variaciones, también presentes en *El rastro*) y a partir de un *ars combinatoria*, la construcción del personaje literario comparte dichas características pues el nombre propio funciona como un imán de detalles y rasgos que dan forma y estructuran a la personalidad literaria, la cual es resultado de una operación combinatoria, por tanto, puede afirmarse, que tanto en la novela, como en el ensayo, existe una dimensión *constructiva* de la lectura, es decir, la autorreferencialidad se estructura a partir de repeticiones y combinaciones que construyen tanto el discurso ficcional como ensayístico.<sup>16</sup>

*El rastro* se define por ser enteramente una perspectiva, un discurso figural centrado en su personaje principal y por ello debe entenderse su visión crítica a través del ensayo como herramienta que permite darle forma y complejidad al personaje, puesto que todo discurso figural:

[...] constituye un punto de vista sobre el mundo; una postura ideológica –entendida ésta como el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción– que el personaje declara implícita o explícitamente al asumir el acto del discurso. [...] Un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros– que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual. En su discurso se marcan asimismo los grados de transformación que va sufriendo un personaje.<sup>17</sup>

Glantz utiliza las similitudes entre ensayo y novela para crear *El rastro* y con ello, sobre todo, dar vida a Nora García, convirtiéndola en un personaje que se decanta en el discurso, ella misma es una metáfora del discurso (novelístico, poético, científico y ensayístico). El uso de esta especie de monólogo interior permite además desdibujar la relación

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 86 y 88.

temporal entre los acontecimientos exegéticos: “Puesto que el punto de partida y arribo de los sucesos narrados en monólogo interior es siempre el aquí y ahora de la locución, la figura que traza su narración es la de un zigzag temporal”.<sup>18</sup> Lo que permite la inserción del ensayo sin alterar en ningún momento la exégesis novelística.

*El rastro* es una novela-ensayo que logra articular y desarrollar ambos géneros con habilidad y armonía, y aunque al final el discurso ensayístico aparece al servicio del quehacer ficcional, la tarea de emparentar ambos géneros a partir de sus similitudes es una prueba más de que la literatura de Glantz está comprometida con la búsqueda de nuevos terrenos que puedan expandir el ejercicio literario hacia el género que sea. El ensayo, por sus características contemporáneas, denota una individualidad literaria al servicio de la crisis de la época, y Glantz, al introducirlo a la verosimilitud novelística, lo pone de manifiesto.

## 2. EL DISCURSO DEL CORAZÓN COMO EJE COMPOSITIVO DE LA NOVELA

El corazón, órgano esencial para la preservación de la vida y “lugar” donde se albergan los sentimientos, ha sido considerado como centro del cuerpo desde tiempos inmemoriales. El corazón está como rey en medio de nuestro pecho, es “centro” y “vital volante” que rige, unidos, al cuerpo y al espíritu.<sup>19</sup> La simbología del corazón proviene del conocimiento hermético y religioso de pueblos muy antiguos, entre ellos los egipcios y los griegos. “En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un centro de realización; por ello al cerebro corresponde la luna y al corazón el sol”.<sup>20</sup>

Esta semejanza posee una significación acertada porque el sol es iluminación, luz que irradia y vence a las tinieblas; el sol es el rey del

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>19</sup> Citado por María Dolores Bravo en *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, p. 94.

<sup>20</sup> Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 149.

día, de los astros, tiene relación con el universo y los planetas. El sol al igual que el corazón es el origen de la vida; el sol es a la tierra lo que el corazón es al cuerpo, ambos son vida y energía. Religiosamente la dualidad sol-luna es vista como Cristo y María: el sol es Cristo, la virgen María es la luna. La luna, además de ser femenina, es sucedánea gracias a que el sol se refleja en ella y siempre se entabla esta duplicidad.

En el siglo xvii, uno de los libros que más contribuyó a la difusión del simbolismo del corazón espiritual fue el de Benedicto de Haeften: *Schola cordis*, cuya edición castellana data de 1623. La importancia de *Escuela del corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios* radica en la descripción del proceso que sigue el corazón para alcanzar la iluminación y lograr el progreso espiritual y la perfección, que es la unión de espíritu y voluntad con Cristo. Sin embargo, el tema del corazón no fue un hallazgo del siglo xvii, ya que en la época de la patrística hubo entre los cristianos una devoción hacia el corazón de Cristo que posteriormente fue extendida por los santos de la Contrarreforma quienes centraron su atención sobre este tema y contribuyeron a la extensión del culto. Un aspecto a destacar del libro de Haeften es el referido al tema del corazón vigilante que parte de *El cantar de los cantares*: “*ego dormio, et cor meum vigilat*” (“Yo duermo pero mi corazón vela”), palabras que pronuncia la esposa quien corresponde al Alma: es decir, el alma puede dormir porque el corazón vigila: “Corresponde a la fase de la unión entre el Alma y el Amor divino, de acuerdo con la mística nupcial”.<sup>21</sup> Concepción amorosa que prevalecerá en los textos místicos y que se relaciona con *El rastro*.

Sin embargo, la idea contemporánea de que el sentimiento es el verdadero pensamiento del corazón es propia del cristianismo agustiniano. Este pensamiento comienza con las *Confesiones*: “El corazón es esencialmente mi corazón: ‘*Cor meum, ubi ego sum quicumque sum*’ (‘mi corazón, donde soy lo que soy’)”. Es el lugar más profundo, es un abismo “insondable donde reside mi verdad”.<sup>22</sup> Para San Agustín,

<sup>21</sup> Cf. Sebastián Santiago, “El tema del corazón vigilante”, *Ars Longa. Cuadernos de arte*, núm. 1, pp. 115-116.

<sup>22</sup> James Hillman, *El pensamiento del corazón*, p. 46.

el corazón se concibe como interioridad; los sentimientos nos permiten conocerlo y la confesión expresarlo. El pensamiento del corazón es sentimiento: “Este corazón es emocional, un lugar de tormentas y lágrimas, de conflictos, de *Gemüt* en su sentido más pleno [...]”.<sup>23</sup>

Una investigación lingüística sobre la palabra corazón, desde el latín, el griego, las lenguas indoeuropeas y el sánscrito, nos dice que el término corazón significa *el saltador*, como un ciervo que salta y corre. De aquí que la conciencia más común que tenemos del corazón es que salta, sea con los esfuerzos o con las emociones; por ello es frecuente escuchar frases como: “no me cabe el corazón en el pecho”, “el corazón me brinca de emoción”, “me saltó el corazón”, “se me arranca el corazón” o “el corazón se me sale por la garganta”. Esta relación entre corazón y emoción es la más universal y común en la cultura occidental. En el corazón y también en el pecho se experimentan turbaciones como el dolor, la rabia, la felicidad; esto hace que superpongamos en el mismo lugar las molestias propiamente cardíacas con las sensaciones provocadas por las emociones. Este padecimiento se sufre por las personas como una enfermedad cardíaca, cuando paradójicamente se está enfermo del “corazón emocional”.

Todos estos sentimientos y entusiasmos han sido descritos y expresados en la narrativa y en la poesía, donde además de versos y frases que permitirían configurar un catálogo, también se encuentran alusiones de índole común como: “se me parte el corazón”, “tengo oprimido el corazón”, “se me murió el corazón”, “tengo el corazón traspasado”. Asimismo, la literatura y la pintura religiosa, sobre todo cristiana, están llenas de ejemplos donde los corazones heridos de Cristo y María son una imagen de su amor por la humanidad.

El corazón puede abarcar y unir cosas diferentes y distantes. Representa una condición de lo humano. Ante emociones de amor, de unión, podemos sentir en el pecho una expansión, una capacidad de unir, de contener a otro o a otros dentro de nosotros. En las diversas formas de unión amorosa la imagen del corazón ha estado siempre

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 47.



presente en nuestra cultura. Es un icono, un símbolo trascendental que ha prevalecido durante muchos siglos.<sup>24</sup>

Es el único órgano que tiene una valencia semántica vinculada a los sentimientos, su codificación cultural tiene un valor vinculado a la pasión y a las emociones y también al amor de Cristo por la humanidad.

En el libro *El pensamiento del corazón* James Hillman retoma las ideas de los discursos de Henry Corbin y considera como principio fundamental que “el pensamiento del corazón es el pensamiento de las imágenes, que el corazón es el asiento de la imaginación, que la imaginación es la auténtica voz del corazón, de modo que, si hablamos con el corazón tenemos que hablar imaginativamente”.<sup>25</sup> Hillman encuentra tres fantasías del corazón en nuestra cultura y las describe de la siguiente manera:

1) [...] mi corazón es mi humanidad, mi determinación de vivir, mi fuerza y mi intensa pasión. Gracias a él, nada me es ajeno; todo tiene cabida en su reino de dignidad. Mis virtudes más nobles emanan del corazón: la lealtad, la audacia heroica, la compasión. Llamemos a esto “el corazón de león”, *Coeur de lion*.

2) [...] mi corazón es un órgano del cuerpo: es un músculo o una bomba, un mecanismo complejo y un depositario secreto de mi muerte. Llamemos a este corazón palpitante, “el corazón de Harvey”.

3) [...] mi corazón es mi amor, mis sentimientos, la sede de mi alma y mi sentido de persona; es el lugar donde habitan la intimidad, el pecado, la vergüenza, el deseo y la divinidad insondable. Llamemos a esto “es el corazón personal”, “el corazón de san Agustín”.<sup>26</sup>

La caracterización del corazón postulada por James Hillman guarda una afinidad, un parentesco cercano con las manifestaciones en torno al corazón vertidas en *El rastro*.

Junto a esta tradición en los ámbitos de la cultura y la religión, se hallan además los discursos médicos sobre la fisiología del corazón.

<sup>24</sup> Cf. R. Hernán Baeza, “El mito del corazón”, *Revista de Cardiología*, 2001, pp. 368-372.

<sup>25</sup> James Hillman, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

En el siglo xvii Bacon comenzó a mirar hacia el frente y proclama que el verdadero sabio es un inventor y que gracias al artista creador que fue William Harvey –como el artista que habla del corazón– y a sus experimentos, se llegó al suceso que iluminó el horizonte médico-biológico del siglo: el descubrimiento de la circulación sanguínea. Harvey había examinado el corazón y el movimiento de la sangre en cuarenta especies animales y al observar las pulsaciones en distintas zonas dedujo que se debían al bombeo de la sangre a las arterias. “La actividad cardiaca era comparable, pues, a la de un fuelle hidráulico. Harvey formuló con todo el rigor el mecanismo de la circulación de la sangre, explicándolo desde el punto de vista mecánico y dinámico mediante determinaciones de flujos y volúmenes sanguíneos”.<sup>27</sup> Los descubrimientos de Harvey son también aludidos y explicados en la novela por medio de la narradora Nora García, quien aclara cómo entre su sístole y su diástole, entre sus movimientos de contracción y expansión, el corazón es la norma de nuestras vidas.

La novela *El rastro* se inscribe dentro de una tradición culta y también dentro de una vertiente popular pues sus páginas dejan a cada paso la constancia –el mismo ambiente y lugar del velorio– y la conciencia narrativas de ir tejiendo un discurso sobre el corazón donde queda de manifiesto esta doble raigambre. Para construir esta novela, Glantz realizó una investigación exhaustiva sobre el corazón de la cual puede conformarse un inventario de los usos, las costumbres y las significaciones de este órgano. La autora ha confesado en diversas entrevistas que la génesis de esta novela surgió de un aforismo de Pascal: “el corazón tiene razones que la razón desconoce”,<sup>28</sup> que establece una dicotomía entre cabeza y corazón que ha sido frecuentada a lo largo de los siglos.

Me interesaba el corazón en sí mismo –confiesa Glantz– como el órgano principal de nuestro cuerpo que puede también enfermarse, dañar-

<sup>27</sup> Alfredo de Micheli, “William Harvey y los inicios de la ciencia médica moderna”, *Gaceta Médica Mexicana*, vol. 141, núm. 3, 2005, p. 235.

<sup>28</sup> Blaise Pascal, *Pensamientos*, p. 106.

nos o matarnos si no funciona correctamente, y a la vez utilizarlo en su acepción más trillada, como un símbolo del sentimiento, es decir todavía creemos que es en el corazón donde se generan los sentimientos.<sup>29</sup>

Además de este aforismo del filósofo francés y de tantos otros motivos que proceden de la literatura, la música, la pintura, la medicina, donde se constata la vertiente erudita de la novela, destaco las palabras de Roland Barthes: “el corazón se hincha, se rompe, desfallece”.<sup>30</sup> Esta aseveración es recuperada por la autora para mostrar cómo de esa imagen tan visual, se percibe al corazón como un símbolo del sentimiento y como una concepción de donde deriva una serie de expresiones populares y lugares comunes: “está en los boleros, en las canciones rancheras, en los tangos: ‘la vida es una herida absurda’, proveniente de un tango muy conocido, donde se le ‘corre un telón al corazón’”, afirma la escritora.<sup>31</sup>

*El rastro*, en su vertiente amorosa, mantiene cierta correspondencia con *Fragments de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Margo Glantz le ha profesado en el transcurso de su trayectoria como escritora, ensayista y académica una gran admiración al autor francés. El influjo de Barthes está también presente en esta novela no sólo como homenaje sino también como fuerza trasmutada en nueva materia artística que le otorga al estilo de Glantz un dominio propio, un sello personal que caracteriza su escritura.

En su libro, Barthes busca indagar cuál es la naturaleza del discurso amoroso; uno de los aspectos sobresalientes de su texto es destacar cómo el discurso amoroso es el de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla. Es una suerte de monólogo donde una persona cuenta sus vicisitudes afectivas respecto del objeto amado. ¿No es éste acaso el proceder de Nora García? De igual forma, Barthes intenta dilucidar el porqué del discurso amoroso como compulsión necesaria, cuando ve al enamorado como ser verbal

<sup>29</sup> Beatriz Aracil Varón, *op. cit.*, p. 5.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*, p. 63.

<sup>31</sup> Margo Glantz, “Variaciones sobre el corazón”, p. 4. El tango al que se refiere la autora es “La última curda” de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo.

que no puede dejar de escribir, hablar o pensar, postura que se asemeja, en gran medida, al discurrir de Nora, en tanto que escribe de una forma compulsiva, como paliativo para su amor, su enojo y sufrimiento.

*El rastro* se incorpora también a una tradición novelesca, de muertes y velorios, sobresaliente tanto en la literatura en lengua inglesa como en lengua española donde obras como *Mientras agonizo* de Faulkner, *Finnegans Wake* de Joyce o *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, pueden ser evocadas. No obstante, y conocedora de estos antecedentes, la autora se planteó esta cuestión como un desafío y situó la narración en un pueblo y durante un velorio, disputando así que su obra ocupase un lugar en la escritura de novelas sobre el adiós postrero. La novela no posee demasiado material narrativo, trata sobre la última despedida al cadáver de Juan, sobre una procesión que va de la casa de donde partirán los restos del ex marido de Nora a la iglesia donde se efectuará la misa de cuerpo presente y después los asistentes se desplazarán hacia el cementerio. Esta circunstancia da origen a reminiscencias y recreaciones de lo que fueron las vidas de los personajes mediante la escritura de la narradora, acto mediante el cual se reconstruye el pasado y se concede nueva vida a los protagonistas.

*El rastro* es una novela sobre el corazón, sobre el problema de lo que es un cuerpo vivo mientras el corazón palpita y funciona y lo que es un cuerpo cuando este órgano muere y el cuerpo queda exánime. La narración posee aparentemente un argumento sencillo. La protagonista y narradora, Nora García, es una chelista que retorna a su pueblo para acudir al velorio y al entierro de su ex marido Juan, un famoso pianista y compositor a quien le ha fallado el corazón. Mediante una narración en primera persona que semeja un soliloquio, Nora examina ese regreso a la casa conyugal otrora compartida con Juan, muerto de un infarto al miocardio; se reencuentra con lugares y personas que avivan recuerdos y sentimientos de índole diversa. El velorio desencadena ostentosamente los mecanismos de la memoria para evocar una vida compartida que motiva la escritura de Nora; esta experiencia se torna un ejercicio catártico que procura asimilar la pérdida del pasado, de la vida compartida con Juan donde la escritura

deviene un afán por llenar la oquedad que entraña la muerte, el rastro de lo que esa vida dejó en el presente; resulta así que la memoria del pasado es lo único que puede rescatarse en el presente.

La novela, sin embargo, está constituida por muchas voces; si bien es siempre Nora García quien las hace resonar en el transcurso de la narración, como si se interpretara una cantata en la que se suceden distintos temas, se matizan, se retoman o dan lugar a otros nuevos para volver al tema principal. Son las voces de ella misma en el velorio y en el cementerio, frente al cadáver; es la voz molesta y exasperante de María que apremia en relatarle los últimos días de Juan en el hospital, es el recuerdo de Juan, el pianista, director de orquesta, con el que Nora estuvo casada y tuvo hijos, hablando en ese mismo salón de la casa campestre donde lo están velando, junto a sus pianos, sus violines, sus partituras.

En el interior de la aparente sencillez de este argumento, no obstante, está dispuesta una estructura acumulativa, modular, combinatoria, que tiene como base dos discursos: el del corazón y el de la música a través de la *variación*, ambos sirven de ejes estructurantes del relato de la narradora. El corazón, además de ser el miembro esencial del organismo, se transforma gracias a la escritura en un espacio narrativo. Juan, debido al infarto, es un cuerpo muerto que la narradora Nora García convierte en un lugar de enunciación que está presente en el relato debido a la mano que lo escribe. “En la escritura el cuerpo se horizontaliza, yace como un cuerpo muerto. Pero este hecho afianza su verticalidad, su deseo de ascender hacia Dios, de alcanzar la salvación”,<sup>32</sup> esto ocurre en *El rastro* pues la narración es también sobre ese cuerpo que yace muerto: el de Juan.

El motivo del corazón en la novela es, junto con el musical, el centro fundamental del texto, el pulso de la narración. Desde las primeras páginas de *El rastro*, Nora García va expresando en su monólogo interior una sucesión de reflexiones sobre el corazón que se transforman y se reiteran en el transcurso del texto desde distintas perspectivas

<sup>32</sup> María Piedad Quevedo Alvarado, “El cuerpo ausente: el lugar del cuerpo místico”, en *Memoria y Sociedad*, p. 75.

hasta ir configurando, a través de la variación, un discurso sobre el corazón. En el desarrollo de la novela hay alrededor de ciento cincuenta menciones –que se aproximan a las pulsaciones del corazón– en torno a este órgano vital que pueden agruparse en motivos de diferente naturaleza y que proceden tanto del recinto de lo culto como del ámbito de lo popular (frases de tangos, boleros, dichos conocidos), los cuales se van entretrejiendo y enlazando como sucede en la variación musical.

En *El rastro* aparece de manera recurrente y obsesiva el motivo del corazón como lugar primordial de la presencia de los sentimientos (amor, pasión, alegría, tristeza, sufrimiento) y también como la zona de su ausencia; como símbolo, mito, ideología, religión y receptáculo. Asimismo, el motivo del corazón se encuentra asociado a la poesía, a la música, a la pintura; el corazón es visto también como objeto (alfiletero, libro cristal, etcétera); como caja de resonancia; como latido y pulso que cuando deja de funcionar es señal de muerte. Observamos también como motivo reiterado la enfermedad y la muerte del corazón, su constitución y funcionamiento, su historia y relación con la ciencia y, de manera espléndida, el corazón y su relación con la fisiología del amor según la concepción de este tópico en el Barroco.

Los ejemplos muestran la recurrencia de los diversos motivos del corazón en la novela y enseñan la manera como éstos se articulan y explican así su significación:

La vida es una herida absurda, me traspasa el corazón [...] (23).

Te hablo con el corazón en la mano (29).

Son palabras que salen de la boca, palabras que salen del corazón henchido de pesares o de rabia, el corazón que se desahoga sin querer [...] (46).

[...] lastima, bandoneón, mi corazón, tu ronca maldición maleva (75).

El corazón, órgano de la vida, sede de los sentimientos y por tanto del alma, símbolo del amor, sí, la sede de la vida y del sentimiento [...] (65).

¿Acaso mi corazón y el suyo no fueron uno solo? (¿un solo corazón ardiente?) (78).

El corazón tiene razones que la razón desconoce, escribía textualmente Pascal (40).

¿Se lee en la mirada lo que siente el corazón? (99).

Descartes, en su *Tratado de las pasiones del alma*, ya reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro: el filósofo francés pensaba que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre y expresar los movimientos más profundos del corazón (115).

¿Es el corazón el órgano del deseo? Así se le concibe, aprisionado, en el campo de lo imaginario (claro, lo sabemos bien, el corazón se hincha, desfallece, como el sexo, y además, agrego, el corazón se rompe, se parte en dos o en tres o en cuatro, como le sucedió a Juan). ¿Adónde van a parar los movimientos del corazón? ¿Los sinceros y puros movimientos del corazón? [...] ¿Qué pudo sentir Juan antes de morir, antes de que el corazón le estallara en mil pedazos? (116).

Una buena interpretación musical quizá demuestre la más profunda sinceridad del sentimiento, el sentimiento verdadero que nace en el corazón, el sentimiento que un artista logra transferir a los sonidos, un sentimiento que conlleva algo personal pero que a la vez lo sobrepasa (113).

El corazón de Jesús, explica Juan, es una fábrica para producir sangre, la preside y opera el padre eterno, quien utiliza la sangre del corazón como si fuera un combustible, un combustible para encender la pasión (120).

Hipócrates y Galeno impusieron un tabú que duró más de veinte siglos: el corazón es sagrado: el corazón está situado dentro del pecho, protegido por el pericardio y las costillas, un santuario interior, inviolado, inviolable, imposible de penetrar (o reparar) (121-122).

[...] el amor que opera a manera de transmutación alquímica cuyo resultado será ese precipitado amoroso, el líquido humor que en virtud de la exaltación de la pasión es la prueba fehaciente aunque metafórica de un corazón fiel y amante, deshecho por la pasión (y el amor a la verdad) (127-128).

La muerte es quizá la forma más violenta de la correspondencia amorosa, si de los dos pechos enlazados brota la sangre. Es la sangre de Juan la que se ha derramado. Oigo latir la mía, mi sangre, acompañada, acompañada como la de un metrónomo (de 50 a 100 latidos por minuto), dentro de mi propio corazón mientras lo velo (130).

Yo me permito, a mi vez esbozar una fantasía poética, trazar una relación entre el corazón, ese órgano imprescindible que dibuja un jeroglífico, el de los sentimientos —¿la fisiología del amor?— y la forma del soneto. Como el corazón, el soneto se cierra sobre sí mismo, jamás puede salirse de su marco, así se trate del vapor que la pasión hace asomar a los ojos, creo que gracias al efecto de la combustión —una mezquina combinación térmica— el corazón puede deshacerse en lágrimas, romperse, destruirse (131).

El motivo del corazón aparece una y otra vez desde la variación y puede ser identificado como nódulo central de la novela, o mejor, como un corazón repartido y distribuido por todo el texto; un corazón que es develado por la protagonista en muchas de sus acepciones, cultas y populares; científicas y religiosas que conforman un discurso que estructura la ficción y el ensayo.

De todos los órganos de nuestro cuerpo, sólo el corazón puede unirse poética y semánticamente a otra persona, sólo él se comparte y fusiona con el del amado porque está codificado en el campo de la significación con el alcance que tienen los sentimientos. Es además un cuerpo místico, una hostia resguardada en una custodia, es el cuerpo de Cristo, su propio corazón.

El motivo del corazón le otorga a la novela un ritmo, pues en ella se reproduce la cadencia de la circulación de la sangre: “la narración se hace avanzar hasta estos nódulos, desde donde es bombeada a las páginas siguientes, vertida en cualquiera de los temas que la conforman como musical o líquidamente”.<sup>33</sup> Una y otra vez, a medida que avanza el relato, Nora García va introduciendo, a propósito de sus

<sup>33</sup> José Manuel Prieto, “Un rastro en el aire”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 218.



meditaciones sobre la muerte de Juan, sobre su corazón otrora vivo y enamorado y sobre el suyo propio, la importancia que tiene este órgano en la vida y en los afectos de los seres humanos. Algunas veces describe el músculo cardíaco, otras alude a su funcionamiento recurriendo a las palabras de Sor Juana vertidas en el *Primero Sueño*, o a los poemas amorosos de la monja; o bien, acude en tono ensayístico a las investigaciones de algunos sabios para hablar de sus descubrimientos alrededor del corazón y de su historia. Y si bien está presente el léxico médico y científico éste no es el eje de la novela, pues a menudo se mezcla con expresiones metafóricas provenientes de la poesía como lo hemos visto en las citas anteriores.

A lo largo del texto se van articulando motivos de muy diversa índole sobre el corazón, mismos que van combinándose con los sentimientos de Nora, el recuerdo de Juan, de la vida compartida, de sus mutuas pasiones por la música, la literatura y el arte. Por todo el libro se despliega aquello que Nora dice para referirse a la pasión amorosa, al corazón destrozado por la traición del amado: “Una única fórmula existe para romper el corazón, metafóricamente roto a pedazos por la pasión o convertido en líquido transparente para servirle de espejo. Esa posibilidad podría formularse diciendo que ciertos modos de morir hacen de la muerte un líquido, es decir, la convierten en duración y en purificación” (129).

Para responder a esto la narradora recurre a la medicina, a la fisiología y a todas las creencias que se han vertido sobre este centro de nuestro cuerpo: al corazón de la poesía de Sor Juana, aquel que se destila en lágrimas para convencer al amado de la veracidad del sentimiento; al corazón de la medicina moderna, el que se segmenta y se opera de tan distintas formas, al que se le abren válvulas, conductos periféricos para que no cese de bombear la sangre a los pulmones; al corazón al que nombramos al decir que alguien es nuestro corazón, corazón mío, el que se nos destroza cuando la persona a quien amamos nos abandona, o bien cuando sucumbe por enfermedad y nos deja en desamparo y melancolía, o cuando ya no podemos vivir más, porque la vida “esa herida absurda”, puede rompernos el corazón.

Una de las partes más bellas del libro es su relación con la concepción amorosa en la poesía barroca y con los sonetos amorosos de Sor Juana, una relación de correspondencia afortunada con la ficción, que resulta entrañable y conmovedora, gracias al gran conocimiento que posee Margo Glantz sobre el Barroco y la obra de la monja. Podemos afirmar que en *El rastro* la vida de la novela misma, la metáfora del corazón enamorado (“mi corazón deshecho entre tus manos”), está presidido por el famoso soneto de Sor Juana y es uno de los epígrafes que abren la narración. Ese soneto proclama que el corazón es la prueba definitiva de una verdad que el amante toca (“en líquido humor viste y tocaste”), esto es deshecho en llanto. La novela recorre la vida, pasión y muerte del corazón: emblema amoroso, enigma novelesco, cita sentimental, tema médico y por último exangüe y muerto.

La experiencia amorosa expresada por un escritor barroco es trasladada a la novela y también es vivida y padecida con vehemencia por Nora García, quien se pregunta “¿es imposible expresar la pasión?”. Y se responde: “sólo las lágrimas podrían expresar la sinceridad absoluta, porque van más allá que las palabras”. El dolor y el sufrimiento están expresados mediante “el humor líquido” –las lágrimas– y la línea última del soneto, “mi corazón deshecho entre tus manos”, citado obsesivamente en diversos lugares del texto. El verso de Sor Juana es utilizado además como una variación, como un tópico barroco de la variedad para volverlo una instancia destinada a preservar el espacio y el tiempo del relato.

*El rastro* está construido como una partitura musical, cuyo tema principal es el corazón de quien ama ante la muerte, y que acude a intercalaciones de elementos constantes, que aparecen una y otra vez, con una “obsesión monocorde” reproduciendo idénticas imágenes, asociaciones y escenas; pero con gradaciones distintas para llegar luego a esa parte de la novela donde Nora García describe en detalle el músculo cardíaco y se detiene en su estructura y funcionamiento. Como si la narradora quisiera, a fuerza de hablar sobre él, poder reparar, salvar el corazón roto de Juan. De hecho, casi al final del libro, un corazón es sometido a una operación a “corazón abierto”, descrita

en varias páginas en las que, con hilo y aguja (de mujer), se le cose y se le salva y se le deja funcionando. *El rastro*, pues, no es una novela de amor sino el réquiem por su entierro: la muerte de la pareja ya ha ocurrido, “y esta segunda muerte –nos dice Julio Ortega– es (como en el poema de Gorostiza) ‘una muerte sin fin’, interminable y sin finalidad. Si la muerte ocupa todo el lenguaje, la muerte del amor lo vacía: la vida puede ser absurda, pero el amor es inexplicable”.<sup>34</sup>

### 3. TEMA Y VARIACIONES: LOS RECURSOS MUSICAL Y NARRATIVO EN LA ESTRUCTURA DE *EL RASTRO*

La afición y el conocimiento de Margo Glantz por la música es una pasión que la ha acompañado en el transcurso de su vida. Al revisar su extensa obra literaria, observamos su afecto y devoción por el arte sinfónico y también por la pintura, la escultura, la fotografía, el cine; es decir, por las diversas manifestaciones artísticas que son un complemento gozoso y espiritual de su versátil curiosidad intelectual.

Sin embargo, en la novela *El rastro* (2002) resulta notable y significativo el papel que puede desempeñar la música en la literatura, pues advertimos de qué manera en la estructura de esta narración se recrea una imagen de elementos musicales que se evidencia en la numerosa mención de obras sonoras, partituras, instrumentos y en la alusión frecuente tanto a compositores ilustres como a intérpretes destacados.

En el vasto universo de sus lecturas, en la obra de los escritores que Glantz ha frecuentado y examinado con erudición, donde la música ocupa un lugar preponderante, como son las obras de Proust, Mann, Carpentier, Bernhard por mencionar sólo algunas, la autora ha descubierto un venero de afinidades y connivencias que la llevaron a optar por una estructura musical en su novela, consiguiendo, mediante este recurso, alcances afortunados.

<sup>34</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 6.

Al leer *El rastro* o *Concierto barroco*, dos libros en los que subyace una forma musical clásica, el lector puede percatarse de que tanto Margo Glantz como Alejo Carpentier le otorgan a la música un soplo majestuoso entre todas las artes. Para el Carpentier historiador y crítico, musicólogo y narrador, el artista por excelencia era el músico y así lo constatamos en su amplia obra vinculada a esta disciplina. Para Glantz narradora y melómana, ensayista y estudiosa de la poesía y la música del Barroco, acudir a una forma musical cultivada espléndidamente por muchos de sus compositores predilectos (Beethoven, Mozart, Hayden, Schubert, Brahms) fue, al concebir *El rastro*, todo un desafío.

Estos vínculos entre música y literatura han sido una muestra expresiva de un rico pensamiento que ha recorrido la literatura y ha propiciado un encuentro creativo,<sup>35</sup> como podemos constatarlo en diversas obras de la literatura universal, y de manera persistente en abundantes obras narrativas del siglo xx.

En la composición narrativa de *El rastro*, Margo Glantz se acogió a dos ejes esenciales y complementarios: el corazón, sus aflicciones físicas y espirituales, y a la variación, una de las formas más conspicuas del arte barroco. En palabras suyas: “una de las formas más tradicionales de la música clásica, presente en las obras de todos los grandes compositores: las variaciones, en este caso las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach, un tema muy breve, a veces casi anodino, [que] se puede convertir en un tema magnífico tanto en la

<sup>35</sup> Para sustentar esta aseveración acudo a una reflexión de George Steiner: “En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo, renovado infinitamente en cada oyente. La formulación más completa de ese anhelo, de esta sumisión de la palabra se puede hallar en el Romanticismo alemán. En los escritos e incluso en la vida privada de Tieck, Novalis, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, la teoría de la música como arte supremo, quintaesencial, y de la palabra como su preludio y su servidora, llega a su nota más alta en cuanto a implicaciones técnicas y filosóficas. [...] Desde Hoffmann hasta el Adrian Leverkühn de Mann el artista es, arquetípicamente, un músico; pues en la música, mucho más que en la palabra o en las artes plásticas, es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma, *Lenguaje y silencio*, p. 65.

escritura como en la música”<sup>36</sup> y que fue experimentado también por otros compositores.

Además de atender a esta memorable obra de Bach, Margo Glantz eligió, al igual que el escritor austriaco Thomas Bernhard en su novela *El malogrado* (1983), la figura carismática del músico Glenn Gould y sus interpretaciones de las *Variaciones Goldberg* como principios que componen un “hecho musical total”. Entendiéndose por esto, la consideración de Jean Molino cuando se refiere a la representación de elementos musicales en la literatura, aseverando: “el fenómeno musical como el fenómeno lingüístico o el fenómeno religioso, no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia, como objeto aislado, como objeto producido y como objeto percibido”.<sup>37</sup> Así, podemos observar, en ambas novelas, lo que el crítico denomina como “hecho musical total”, se personifica desde muy diferentes enfoques, con varios propósitos y con recursos muy distintos, pero resaltando siempre el valor de lo musical, incluso más allá del propio intérprete canadiense y de la obra de Bach.

Como es sabido, Glenn Gould alcanzó la fama como pianista por sus virtuosas grabaciones de los trabajos para teclado de Bach;<sup>38</sup> la primera la realizó en 1955 y respetó la partitura del compositor barroco al pie de la letra, mientras que en la grabación de 1981 se atrevió a hacer algo que nadie más hubiera osado: introdujo una variación mínima en la última nota ornamental que, en principio, pone fin a la obra.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Margo Glantz, “Margo Glantz, *El rastros*”, en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, p. 41

<sup>37</sup> Citado por María Ángeles Zapata Castillo, “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”, en *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, p. 257.

<sup>38</sup> No obstante los controvertidos comentarios que ha originado el nacimiento de las *Variaciones Goldberg*, la historia más conocida cuenta la anécdota de que Bach las compuso para que su alumno Johann Gottlieb Goldberg las interpretase en la habitación contigua al dormitorio del patrón de ambos y por petición de éste, el conde Hermann Carl von Keyserlingk de Dresde, aquejado de un grave insomnio. Esta anécdota es también narrada en *El rastros*.

<sup>39</sup> Sobre este mínimo cambio, Anthony Wall nos dice lo siguiente: “En el preciso momento en que las instrucciones de Bach indican que debe repetirse exactamente la misma música que oímos al comienzo de la obra (*aria da capo* dice la partitura), Gould introduce algo significativo en su misma aparente insignificancia, ya que el cambio tiene lugar tras treinta variaciones en que

Tanto en *El malogrado* como en *El rastro*, la influencia musical es evidente en el estilo literario de ambos escritores, aunque los resultados y afanes narrativos sean distintos. Sin embargo, es significativo que Glantz cite a Bernhard en algunas partes de su novela cuando se refiere a ciertos aspectos de la personalidad de Gould; y además alude de manera tangencial al libro *El malogrado*, que Nora García tiene en su mesilla de noche: “Thomas Bernhard hace algo semejante en uno de sus libros que yo tengo sobre mi mesa de luz, su lectura suele impacientarme: descalifica a la mayoría de los grandes músicos y escritores contemporáneos” (50). Hay en las dos novelas una recreación, una representación de la obra musical desde la experiencia vital de los personajes. Al respecto apunta María Ángeles Zapata Castillo:

En este punto las diferencias entre las dos novelas son abismales. En *El rastro*, la música escuchada se asocia a procesos evocativos (“sentada en el recuerdo”). De hecho podemos considerar que toda la novela de Glantz es una evocación, a su vida con Juan y por ende a la música. La música escuchada le lleva a distintos estados emocionales, a asociaciones mentales. Por ejemplo, cuando Nora se refiere al *Pígnalión* de Rameau, obra que escucha asiduamente acordándose de cómo lo hacían ella y Juan [...]. En *El malogrado* uno de los protagonistas escucha tocar a Glenn Gould las *Variaciones Goldberg* y está aniquilado, fulminado para siempre. No hay nada evocador o motivo de disfrute en él como escucha: la música se vuelve destructiva: “por eso, él se sintió mortalmente afectado por los compases de Goldberg de Glenn [...]”.<sup>40</sup>

sólo un oído muy fino podría “reconocer” la “misma” música anunciada en la apertura. En el único lugar posible para reconocer normalmente lo mismo, Gould introduce intencionadamente un nuevo cambio”, “Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*”, Acta poética, núm. 27, Universidad Nacional Autónoma de México, primavera de 2006, p. 307.

<sup>40</sup> María Ángeles Zapata Castillo, *op. cit.*, pp. 268-269. Este ensayo constituye un ejemplar estudio comparativo a partir de ciertos elementos efrásticos presentes en ambas obras como son: la física de instrumentos musicales, la de obras musicales a través de partituras, la de compositores y músicos e intérpretes, entre otros.

Si bien no me ocuparé de la comparación de ambas novelas porque no es el propósito de esta disertación, me resultó ineludible, con estas sucintas menciones en las obras de Glantz y Bernhard, acentuar el papel decisivo que puede ejercer la música en la literatura.

Me centro ahora en el asunto de las variaciones musicales, motivo que glosó resumidamente, como un recurso esencial que posibilitó a Margo Glantz contar la historia de amor y desencuentro de Nora García y Juan, personajes que en *El rastro* son también músicos.

“Tema y variaciones” es una de las formas estructurales de composición llamadas “formas musicales” o “estructuras a gran escala”. Se trata de esquemas de composición que rigen la estructura de una pieza musical, en los que, en buena medida, reside la unidad de la obra.

Las formas musicales se basan en la repetición de elementos de los cuales logre asirse el auditorio para guiarse en la escucha de una obra. Esta repetición puede ser de carácter temático-melódico, armónico, rítmico o cualquier otro patrón útil de repetición; sin embargo, en la música que va del Barroco al Romanticismo, aquélla es principalmente melódica; es decir, que el motivo es un tema reconocible y cantable.

Algunas de las formas musicales más representativas son: la *forma ternaria* o forma de *Lied* (de la cual parecen derivarse las demás formas), cuya estructura es ABA; el *canon*, en el cual el tema es presentado por distintas voces en un tiempo desfasado; la *forma sonata*, cuya estructura es Exposición (tema A y B)-Desarrollo-Reexposición (tema A y B), el *rondó*, en el que se recurre a un *ritornello* que enmarca distintos temas melódicos (ABACADA) y el *tema y variaciones*.

El tema y variaciones consiste en un tema melódico sencillo, pero atractivo, el cual se presenta con toda contundencia al principio de la obra. Posteriormente se muestran, una a una, las variaciones; éstas mantienen la idea esencial, el esqueleto del tema principal, pero introducen diferencias que llegan a ser tales que no siempre resulta fácil reconocer que se trata del mismo tema.

Así pues, el esquema de un tema y variaciones sería como sigue: A, A', A'', A''', A'''' (etcétera): “Las variaciones son primariamente repeticiones, que resultarían intolerables sin la constante estimulación del

interés del oyente. Si el tema contiene demasiados elementos y demasiado interesantes, queda poco lugar para las adiciones que permite un tema simple”.<sup>41</sup>

Hay, empero, diferentes tipos de variaciones que se pueden introducir. Por ejemplo, pueden simplemente incluirse adornos como notas de paso, *gruppettos*, *mordentes*, los cuales agregarán vivacidad y sensación de virtuosismo al tema; pero también puede cambiarse el carácter del tema; esto es, que el tema puede transformarse, por decir, de alegre a melancólico. Asimismo, también es común cambiar el patrón rítmico del tema o el compás original. Se intenta, sobre todo, producir contraste en las secciones centrales, así como variedad en las repeticiones: “Para conseguir un motivo de variación apropiado, es necesario reconocer lo esencial del tema. La simplificación, omitiendo todo aquello que pueda considerarse secundario (ornamentos, notas de paso, retardos, apoyaturas, trinos, etcétera), revela la construcción básica”.<sup>42</sup>

En la novela *El rastro*, Nora García asiste al velorio de su ex marido, y la narración parece no moverse de ahí a pesar de los cambios de escenario y de tiempo, de la transición de la ficción o del recuerdo a la realidad.

Si bien el marco en el que transcurre toda la novela es la muerte de Juan, el tema esencial es el corazón, el resquebrajamiento, la ruptura del corazón. Este tema aparece de distintas maneras, introduciéndose poco a poco con pequeños motivos a ser reconocidos. (Cuando Juan hablaba de la melodía principal de la sonata en re bemol mayor de Schubert, explicaba que “ese tema [...] domina toda la obra y cada una de las variaciones es engendrada por el tema precedente”.<sup>43</sup>) La variación crea las formas del motivo para la construcción de temas. Produce contraste en las secciones centrales y variedad en las repeticiones; pero en “Tema y variaciones”, constituye

<sup>41</sup> Arnold Schoenberg, *Fundamentos de la composición musical*, p. 199.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>43</sup> Margo Glantz, *El rastro*, p. 86. Como ya se había mencionado, en las alusiones a la obra sólo se proporciona la página.



el principio estructural de toda una pieza. La producción de una obra completa mediante la mera aplicación de la variación constituye una aproximación a la lógica de las composiciones.<sup>44</sup>

Como motivo, se nos introduce, por una parte, el corazón de Juan como ese corazón que es “solamente un músculo, una bomba que irriga nuestro cuerpo, una extraordinaria máquina” (22), pero que a él, a Juan, le ha dejado de latir, pues ha muerto de un infarto. Este motivo se presenta como una obsesión por la aproximación anatómica, médica, hacia la organicidad del corazón y de la sangre.<sup>45</sup>

[...] su corazón ha dejado de latir, así es, me digo, así es, ya se ha muerto. Se ha muerto, ya no respira, su corazón ha dejado de latir, la sangre de circular (14).

Como si estuviera muerto, pienso, así ha de ser, así son las cosas, sí, claro, así de simple, ya se ha muerto: el corazón le ha dejado de latir (15).

¡El pecho, esa coraza de huesos y músculos que protege al corazón! (el corazón es solamente un músculo, una bomba, que irriga nuestro cuerpo, una extraordinaria máquina) (huelo a cigarro) (22).

Pero, a pesar de esta aparente mensurabilidad médica de los movimientos y razones del corazón, éste *tiene motivos que la razón desconoce*, como dice la sentencia de Pascal, que es también un motivo que se repite constantemente en *El rastro* y que le confiere a la obra un eje esencial que nos hace transitar de la comprensión cuantitativa de las pulsaciones del corazón como órgano-máquina del cuerpo, a la incompreensión del corazón como órgano del sentimiento:<sup>46</sup> “El corazón tiene impulsos que la razón desconoce” (25), “El corazón tiene razones que la razón desconoce, escribía textualmente Pascal” (40), “El corazón tiene razones que la inteligencia desconoce” (71).

<sup>44</sup> Arnold Schoenberg, *op. cit.* p. 198.

<sup>45</sup> Otras menciones sobre este registro aparecen en las siguientes páginas del libro: 26, 30, 43, 63, 64, 65, 66, 69, 79, 71, 78, 104, 108, 116, 162.

<sup>46</sup> Véanse las páginas 25, 40, 71, 78, 171.

Así pues, por otra parte, se encuentra como motivo la referencia a una frase del tango “La última curda” que cantara el Polaco Goyeneche: “la vida es una herida absurda”. Esta frase se presenta igualmente a lo largo de la novela,<sup>47</sup> y Margo Glantz la adapta a distintas situaciones, como a la boca de María, que le divide la cara como una gran herida roja.

Asimismo, leemos continuamente en *El rastro* un fragmento del soneto de Sor Juana a un celoso: “sombras necias, indicios vanos”.<sup>48</sup> Este verso se encuentra en medio de dos motivos más derivados de este soneto que, como ya se comentó, es uno de los epígrafes de la novela: la referencia a las lágrimas como resultado de la destilación del corazón (“pues entre el llanto que el dolor vertía el corazón deshecho destilaba”), por un lado y, por otro, la imagen del corazón deshecho entre las manos.<sup>49</sup>

[...] cuando el frío de la tristeza retrasa la agitación de los vapores, una sutil combinación alquímica los transforma en lágrimas (lo que en poesía justamente se conoce como el corazón deshecho) (entre tus manos) (79).

¿Cómo ver, tocar, lo que siente el corazón? ¿El corazón deshecho entre tus manos? Mi corazón estaba dentro del suyo, y el suyo dentro del mío (108).

¿Puede desnudar su corazón quien llora? ¿El llanto deja entrever un corazón verdadero? Pues entre las lágrimas que el dolor vertía el corazón deshecho destilaba, sí, dicen los enamorados, te lo entregué, te entregué mi corazón, te entregué mi corazón, ¡lo tienes deshecho entre tus manos! (121).

Este último motivo lo relaciona Glantz con el corazón enfermo de Juan, pero, sobre todo, le permite transitar de una situación a otra con un hilo conductor. Así, se mueve de la operación a corazón abierto a la que fue sometido Juan, al asesinato de Natasha Filipovna en la novela de Dostoievski; del corazón como un músculo, al corazón destrozado

<sup>47</sup> Véanse las páginas 23, 26, 29, 38, 42, 65, 75, 83, 93, 118, 128, 141, 142, 143, 147, 169, 171.

<sup>48</sup> También se menciona en las páginas 33, 36, 73, 98.

<sup>49</sup> De igual forma en las páginas 31, 79, 108, 116, 121, 125, 129, 170.

de celos, de dolor, de ira; de la ira de Mishkin, pero también la ira y el dolor de la propia Nora por el engaño y el abandono de Juan, por su muerte, porque no se le reconoce ni se le da el pésame.

El corazón es el tema-esqueleto de la novela, y lo descubrimos en distintas temáticas que se enlazan también a propósito de él. De esta manera, las constantes referencias a la música –dado que los protagonistas son músicos– se vinculan también con el tema del corazón. En la disertación acerca de las interpretaciones de las *Variaciones Goldberg* realizadas por Glenn Gould, Richter y Leonhardt, este tema se exhibe, o bien con respecto al *tempo* relacionado con los latidos del corazón, o a la profundidad expresiva de las interpretaciones: de lo mensurable a lo inconmensurable.<sup>50</sup>

Glenn Gould [...] interpretó las mismas *Variaciones Goldberg* a un ritmo totalmente distinto: en su primer concierto las ejecutaba con enorme velocidad, es decir, en 37 minutos, y además en esa misma grabación (la de 1955) se incluyen fragmentos del segundo libro del clavecín bien temperado, una fuga en fa menor y otra en mi mayor y las cuatro piezas juntas ¡duraban apenas 46 minutos!, 11 ¡segundos! ¡Y pensar que el ritmo del corazón es de 50 a 100 pulsaciones por minuto (69).

Es obvio, en un cuerpo vivo la sangre circula sin cesar (250 a 300 gramos es el peso del miocardio, con un ritmo de 50 a 100 latidos por minuto, cien mil veces al día) (Glenn Gould interpretaba su última grabación de las *Variaciones Goldberg* en 51 minutos, 15 segundos, en 1981) (171).

Pero también, al hacer hincapié en las *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach y en las *Folías* de Marin Marais, Margo Glantz nos incita a pensar en el Barroco musical; y, probablemente, no hay una característica que le sea más paradigmática a este periodo en música que la utilización del “bajo continuo”, una melodía compuesta para el bajo (el clavecín y, comúnmente un chelo, contrabajo o fagot) que guía la obra confiriéndole unidad, pero en la cual no están marcadas las

<sup>50</sup> *El rastro*, pp. 45, 47, 48, 54, 65, 69, 78, 171.

notas del acorde, salvo por un cifrado, dejándose al intérprete la tarea de rellenar el acorde. En *El rastro*, pues, donde la protagonista es chelista, se puede también pensar el tema del corazón no sólo como un *ostinato*, sino como un bajo continuo que atraviesa la novela dándole consistencia, como ocurre en las obras musicales barrocas.

La miro fijamente, hipnotizada, percibo sin entenderlo el sonido incesante que sale de su boca, palabras proferidas con ritmo acelerado, irregular, convulsionado; entre los dientes (blancos, contrastan con el rojo encendido de su boca) sobresale, a manera de bajo continuo (en el chelo o el clavecín), la palabra corazón (29).

Por otra parte, la forma musical “Tema y variaciones” tiene una estrecha relación con el contrapunto, a pesar de que éste sea más enfáticamente utilizado en formas más complejas como la *fuga*. El contrapunto, pues, es aquella técnica de composición que se utiliza para construir pasajes polifónicos; es decir, que hagan coincidir dos o más melodías con igual importancia a la vez. Podría decirse, entonces, que *El rastro* presenta los motivos que hemos mencionado hilvanados como por contrapunto, donde finalmente se logra una obra unificada a pesar de los distintos elementos que entran en juego simultáneamente.

Sin embargo, como mencionábamos anteriormente, el marco de la novela no cambia, se habla fundamentalmente del mismo suceso: la muerte de Juan, su velorio, su sepulcro. No se trata sino de un tema único que se presenta variado, pero en el cual se puede reconocer siempre un armazón constante que subyace: la ruptura del corazón; el cual, sin embargo, se muestra una y otra vez en distintas circunstancias, enmascarado con distintos personajes y a través de diversas aproximaciones, pues como bien afirma Nora García “el corazón puede y debe concebirse de muy diversas formas”. Y sí, también con esta entrañable novela, Margo Glantz nos ha entregado su impetuoso y apasionado corazón.

#### 4. LA INTERTEXTUALIDAD COMO DIMENSIÓN AUTOBIOGRÁFICA

*El rastro* se mueve entre diversos géneros (poesía, ensayo, novela), diferentes discursos artísticos (la música, la pintura) y campos de conocimiento universal (la ciencia, la antropología), y además, posee una dimensión autobiográfica que está en estrecha relación con el registro ensayístico presente en la novela. Para abordar las relaciones entre este registro y la presencia de otros textos con los rasgos autobiográficos, nos detendremos, en primer lugar, en la forma en que aparece la narradora y los diferentes niveles de intertextualidad presentes.

La novela está escrita en primera persona, por lo que podría decirse que prevalece un narrador homodiegético, es decir, un narrador que participa en lo que se narra, que es a la vez sujeto y objeto de la narración y que por lo tanto cumple dos funciones: la vocal (narrar) y la diegética (actuar).<sup>51</sup> Dado que la narración se focaliza en un personaje, hablaríamos de una focalización interna, sin embargo, se mueve hacia una focalización externa dado que la elección de la primera persona como voz no sólo da cuenta del personaje-narrador, sino también del *otro*, aunque la conciencia de éste permanezca oculta a ese yo.

Si bien en la obra prevalece una focalización interna consonante, es decir, que Nora es la conciencia focal, ya que lo que se conoce es a partir de sus limitaciones temporales, espaciales, cognitivas, perceptivas, estilísticas, ideológicas, etcétera, varía de perspectiva temporal y cognitiva en tanto se desplaza en el tiempo y se modifica su punto de vista; de esta forma, en ocasiones se centra en el yo narrado (la Nora que actúa, que va al velorio, que convive con gente desagradable) y en otras, en el yo que narra (que se permite cuestionar sobre el valor de las palabras, que va y viene del pasado al presente, que reflexiona y escribe sobre su vida con Juan, la voz donde aflora también la ensayística).

Cuando al final de nuestra vida en común estábamos alguna vez solos en la gran sala de la casa de campo y escuchábamos alternadamente las

<sup>51</sup> Vid. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 109.

grabaciones de los dos grandes pianistas, Juan y yo caíamos en acaloradas discusiones que, muchas veces, terminaron con violencia. ¿Acaso se trataba de dos maneras totalmente opuestas de entender la vida? Eso sólo lo comprendí después (o quizá apenas ahora me doy cuenta, ahora que contemplo con una calma extraña su rostro oliváceo que se exhibe en la ventana del ataúd) (57).

En algunos pasajes de la novela, Nora García refiere con profusión el discurso de Juan; por momentos, Juan se convierte, a su vez, en narrador de las historias de diversos músicos, pero no hay necesariamente un cambio de perspectiva, ya que Nora sigue presente en el discurso de Juan, aclarando, contradiciendo, ampliando, criticando, deconstruyendo:

(Estamos todos tomando, divertidos, en la sala grande, el alcohol hace las veces de chimenea, calienta los discursos y los cuerpos, Juan, con sus obsesiones de erudito, hace lo posible para congelarnos el alma.) La decisión de volver a grabar las variaciones fue el producto de sus conversaciones con otro crítico musical, Bruno Monsaingeon: Para mí, dijo Gould, las *Variaciones* contienen fragmentos magníficos, aunque también fragmentos absolutamente deleznable (Thomas Bernhard hace algo semejante en uno de sus libros que yo tengo sobre mi mesa de luz, su lectura suele impacientarme: descalifica a la mayoría de los grandes músicos y escritores contemporáneos.) [...] Gould remataba su tajante observación con esa frase contundente (y presuntuosa): Como obra, como concepto, es decir, como un todo, las *Variaciones Goldberg* son un fracaso (lo reitero, en verdad no estoy de acuerdo ni con Gould ni con Bernhard ni con Juan) (49-50).

Así, los paréntesis sirven para introducir el discurso de Nora que entra en diálogo con el discurso de Juan (un diálogo con los muertos y que los mantiene vivos, de ahí la insistencia en ese presente “no estoy de acuerdo”).

En otro pasaje en que Nora sigue refiriendo el discurso de Juan y éste, a su vez, el de Gould, la voz parentética de Nora se da cuenta de la persistencia de su desacuerdo con Juan, pese a que éste ya está muerto:

Lo que más le molestó a Gould en su primera versión de las *Variaciones*, la de 1955, repite Juan, dándole un sorbo a su copa de tequila y una

fumada a su cigarro, es la falta de cohesión en la estructura general de la obra (El recuerdo me estremece: su manera de contar me repugna) (o me repugnaba) (la de Juan, sí, la de él) (ahora lo verifico) (me parece que la ardilla nunca acaba de pasar por la ventana). [...] Más tarde comprendí (añadió Gould, acota Juan) (Juan y (también) Gould (más bien sus declaraciones) (cuando las relata Juan) me siguen violentando) que una obra musical, fuera cual fuese su longitud, tenía que sostener un –iba a decir *tempo*, pero no es la palabra adecuada–, una pulsación específica, un punto de referencia rítmico inamovible (53-54).

La imbricación de discursos, como se ve, se hace más compleja. Nora García, chelista, personaje y *alter ego* de la autora, asiste al velorio de su ex marido, situación que se torna en viaje en el tiempo y en el espacio, pues Nora no sólo viaja al pueblo donde vivía Juan, sino que hace un viaje en el tiempo a través del recuerdo, del libre fluir de la conciencia y de la escritura.

En este fluir del pensamiento se evidencia un proceso de concienciación en que el personaje puede juzgar su vida pasada desde su actualidad; en *El rastro*, Nora toma conciencia a través de la memoria, de las huellas y los rastros de su vida, de la importancia de la presencia-ausencia de Juan, de sus propias emociones: del amor que pervive, del rencor y del dolor. En este proceso de concienciación habría que ubicar no nada más el proceso del personaje Nora, sino también el punto de encuentro con la autora, ya que si bien el personaje es un músico, constantemente se escucha la voz de la escritora (más allá de que en sí, Nora escribe su historia).

La presencia intelectual de la autora en el personaje de Nora se hace evidente en el registro ensayístico que maneja la novela. Así, mientras que Nora revisa lo que fue su vida con Juan (“¿Acaso se trataba de dos maneras totalmente opuestas de entender la vida? Eso sólo lo comprendí después –o quizá apenas ahora me doy cuenta, ahora que contemplo con una calma extraña su rostro oliváceo que se exhibe en la ventana del ataúd–”), la autora se permite indagar sobre el corazón, la expresión del sentimiento y la sinceridad del arte (reflexiones concebidas como variaciones, continuando con la metáfora

musical). Podría decirse, siguiendo a Ricoeur, que el proceso de concienciación es un proceso de interpretación del sí-mismo de Nora y, a través de él, del yo-autor, y esta autointerpretación se da a partir de la mediación de los dos discursos: el ensayístico y el de ficción.<sup>52</sup>

En este cruzamiento encontramos que la intertextualidad, o en términos retóricos, la *contaminatio*, va a cumplir un papel fundamental en la estructuración del nivel autobiográfico presente en *El rastro*.

Gérard Genette define la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos; una presencia efectiva de un texto en otro, que puede tener distintas características dependiendo del grado de presencia, y que puede ir desde la simple cita, la alusión o referencia hasta la imitación, el plagio, la traducción y la transposición.<sup>53</sup> Concebida en términos generales como el acervo de lecturas del autor, la intertextualidad como recurso en la conformación de la identidad del narrador es fundamental en la novela de Margo Glantz.

Como señalan Javier del Prado, Juan Bravo Castillo y Dolores Picazo, la presencia del intertexto en una novela es un elemento más de las marcas que el yo-autor va dejando en la estructuración de su texto y el proceso enunciativo.<sup>54</sup> De acuerdo con los autores, estas marcas se presentan en distintos niveles del texto: estructural, temático, intertextual y enunciativo.<sup>55</sup>

Si atendemos a estos lineamientos, el intertexto en el campo estructural de *El rastro*, es decir, la organización de este texto a partir de otras obras del autor, con las que establece una relación dialéctica, nos remite irremediabilmente a las actividades académicas, de investigación y crítica literaria de Margo Glantz, pues han tenido un papel fundamental en el desarrollo de su faceta como escritora, ya que ha alimentado su creación literaria con el resultado de sus investigaciones. En el caso de *El rastro*, la misma Glantz señala que en la novela

<sup>52</sup> Paul Ricoeur, "La identidad narrativa", en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 349.

<sup>53</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 10.

<sup>54</sup> Javier del Prado, Juan Bravo Castillo, Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, p. 298.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 208.



“narrativizó un texto sobre la poesía amorosa de Sor Juana”:<sup>56</sup> “El jeroglífico del sentimiento”.

Resulta de gran interés acercarse, en primer lugar, a la forma en que este discurso ensayístico se incorpora en la novela ya que podría decirse que Glantz pone en práctica uno de los mecanismos que señala Dámaso Alonso como propios de la estructuración poética de Quevedo; dice Alonso citado por Glantz que:

Uno de los procedimientos más repetidos en la estructuración poética [de Quevedo] consiste en desarrollar a lo largo de una breve composición una imagen, muchas veces tomada del mundo de la naturaleza, y al final hacer brevemente una comparación con el estado psicológico de la persona que habla [...]. El procedimiento es, pues, trivial. Y no podemos atribuir ninguna originalidad técnica a Quevedo [...]. Sin embargo, su extraordinaria capacidad afectiva hace que el final sea apretado, estallante de lágrimas, auténtico dolor de hombre.<sup>57</sup>

Qué imagen más trivial que la del corazón para estructurar dos modalidades de discurso: el ensayístico y el novelístico. El corazón será el eje que conduzca la reflexión sobre los poemas de Sor Juana y el desarrollo del relato de ficción.

El ensayo “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana” está dividido en cuatro estancias: en la primera, “las bajas ficciones de la retórica”, la autora comienza por señalar que son dos las espacialidades corporales que estructuran el romance 4 de Sor Juana Inés de la Cruz (consignado con el título “Que resuelve con ingenuidad sobre el problema entre las instancias de la obligación y el afecto”), a saber: el

<sup>56</sup> Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura”, entrevista a Margo Glantz, realizada en la Sede Universitaria de Biar (Alicante), 27 de marzo de 2003, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=18848> [Consultado el 10 de octubre de 2011].

<sup>57</sup> Dámaso Alonso, citado por Margo Glantz en “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consultado el 10 de octubre de 2011]. Edición digital a partir de *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (ed.), p. 2.

corazón y la boca. El primero es concebido como centro de la vida y el sentimiento, mientras que el segundo es el lugar de la voz y de las palabras. Pese a que la conexión entre estos elementos podría suponer la expresión sincera del sentimiento, es muy común el engaño mediante el poder retórico de la palabra, de ahí que pregunte la autora: “¿Es imposible expresar la pasión? ¿Cómo destruir la barrera que el mismo cuerpo impone? y, sobre todo, ¿cómo romper la cárcel de la retórica y de la cortesanía que en última instancia estarían irremisiblemente ligadas?”.<sup>58</sup>

La disposición corporal y las dudas en torno a la relación entre el corazón y la boca se trasladan a la novela a través del personaje de María y su discurrir sobre la enfermedad y la muerte de Juan. Nora percibe a María a través de una sinécdoque: “la boca de María”, “los labios de María”, que hablan sobre el corazón de Juan (boca-corazón); el relato inoportuno de María hace pensar a Nora sobre la sinceridad de las palabras y los sentimientos: “Palabras, palabras, palabras dichas sin ilación, sin sentido, ¿o lo tienen? Deben tenerlo, son palabras que salen del corazón y que uno no cuida, aunque sea un error, ¿no dicen que se puede matar y ofender a muerte con las palabras?” (45).

En la segunda estancia del ensayo, “El corazón, un jeroglífico de variado plumaje”, la autora discurre sobre las diversas concepciones del corazón, desde la ciencia hasta la religión y su presencia como motivo literario; así, el corazón ha sido concebido como máquina, receptáculo, reliquia, objeto. En este apartado concede un espacio a la concepción del corazón en la visión de la cultura náhuatl y el papel que jugó en la conversión de los indígenas, aspectos que serán recuperados a lo largo de la novela con insistencia. De hecho, la visión del corazón y el sacrificio humano propios de las culturas mesoamericanas se compenetra con la visión cristiana del Sagrado Corazón. Una de las imágenes más impactantes en este sentido se da a través de la relación entre un alfilerero rojo lleno de agujas y el corazón de Juan traspasado también por agujas; dolor, sacrificio; sangre y muerte se mezclan en esta imagen corporal.

<sup>58</sup> Margo Glantz, *op. cit.*, pp. 115-127.

En la tercera estancia del ensayo, Glantz vuelve a Sor Juana y a la duda en torno a la posibilidad de expresar el sentimiento (que vive en el corazón) a través de la boca y la palabra; dado que ésta es pura retórica, se debe recurrir a otro elemento corporal que permita la expresión verdadera: los ojos y las lágrimas. Aquí, el soneto de Sor Juana “En que satisface un recelo con la retórica del llanto” ocupa un lugar central, dado que Glantz retoma la metáfora “mi corazón deshecho entre tus manos” para trasladarla a la historia de Nora y Juan; Nora alguna vez, cuando amó a su ex marido, le entregó el corazón deshecho en sus manos (en algunos pasajes, Nora García, que se había mostrado indiferente, extrañada, incluso llena de rencor hacia Juan, está a punto de verter unas lágrimas ante el cuerpo del que fuera su marido), y el corazón de Juan, literalmente, quedó deshecho en las manos de los cirujanos:

La limpidez del lenguaje con que se escribe la poesía sentimental, la que habla del corazón, concuerda con la calidad de las lágrimas –su transparencia–, es más, la impenetrable coraza que separa al órgano interior, oculto dentro del tórax, cubierto por los músculos y la piel, pudo destruirse también, mucho antes de que existiese la cirugía a corazón abierto, por la simple fuerza del amor, el amor que opera a manera de transmutación alquímica cuyo resultado será ese precipitado amoroso, el líquido humor que en virtud de la exaltación de la pasión es la prueba fehaciente aunque metafórica de un corazón fiel y amante, deshecho por la pasión (y el amor a la verdad) [...]. Las lágrimas hacen posible que el amante advierta la transición entre lo invisible y lo visible [...] sólo es sincero y precioso el llanto derramado que humedece las manos del amado como las lágrimas que alguna vez yo derramara sobre las manos de Juan colocadas sobre mi rostro, esas lágrimas, la prueba irrefutable de mi más intenso y verdadero sentimiento (127-128).

En la novela, la autora vuelve a la escritura y la lectura a través del cuerpo; si bien es cierto que el corazón es el eje de la narración, no pueden dejarse de lado las imágenes corporales que recorren la novela: el cuerpo vivo frente al cuerpo muerto; las manos (fundamentales

al tratarse de músicos y de escritores), las piernas, el pie, los ojos, la boca. Finalmente, Glantz concluye el ensayo con la imagen del corazón roto que deriva en una concepción acuosa: las lágrimas y la sangre, dos formas en que se deshace el corazón.

En tanto materia o asunto del discurso, el yo-autor recupera los temas y motivos que dan forma a su creación en distintos grados. Si la imagen del corazón es el eje a partir del cual se vertebra la narración, ello implica la vuelta a uno de los temas caros a la autora: el cuerpo. De igual forma, el discurso sobre el corazón conduce al tema de la memoria y de la escritura, actos que mantienen una estrecha relación, y que en Glantz se implican mutuamente.

El tercer campo al que aluden Del Prado, Bravo Castillo y Picazo es el propiamente intertextual y que se relaciona con la transtextualidad, definida por Genette como relación secreta o manifiesta de un texto con otros textos en diferentes grados.

Además del discurso del corazón y la variación, puede afirmarse que también la intertextualidad cumple una función estructuradora en la novela. En *El rastro* están presentes distintos grados de intertextualidad: desde la cita directa de los poemas de Sor Juana, de *El príncipe idiota* de Dostoievski, pasando por la alusión personal (visita a museos, asistencia a conciertos, gusto por la música); las alusiones tópicas (el encuentro de cadáveres en Georgia, la pederastia de los sacerdotes, etcétera), hasta las alusiones metafóricas (otra vez Sor Juana) y estructurales (recupera la estructura de la variación en música para incorporarla a la novela).

Con respecto a los paratextos (relación del texto con otros elementos, título, epígrafes, capitulación, imágenes, notas, etcétera), habría que señalar las diferentes relaciones que establece el título con la novela, ya que, por un lado, remite a la pervivencia de una imagen, la huella de un objeto o de una presencia; de un lugar (donde se vende carne al por mayor, donde matan a las reses y que nos remite a *El matadero* de Esteban Echeverría); al recuerdo y la memoria, y también puede relacionarse con la propia intertextualidad, en tanto rastro, indicio o señal de las lecturas, composiciones, pinturas, y obras que conforman el mundo de la escritora.

Los epígrafes que Glantz incorpora dan cuenta de los diferentes registros que aparecen en la novela: el artístico, el literario, el popular, además del proceso creador y de la visión artística que impregna la obra. Por ejemplo, el epígrafe de Calderón de la Barca remite a la visión de la vida como muerte, de la muerte que llega de improviso (en una entrevista Glantz señala que el epígrafe de Calderón fue el primer título que pensó para la novela) y está en estrecha relación con la procesión que lleva el cuerpo de Juan a la iglesia y al cementerio; de alguna forma, estas personas, Nora misma, van muriendo y van dejando rastros.

El soneto de Sor Juana proporciona a la novela el motivo, la imagen principal que se desarrollará en extenso; el poema se fragmenta a lo largo de la novela, se narrativiza.<sup>59</sup>

La poesía amorosa de Sor Juana en *El rastro* de Margo Glantz posee una gran significación, pues no sólo da cuenta de las lecturas y los intereses de la autora, sino también del intento de trascender el sentido original de la composición sorjuanescas. Como se sabe, la poesía de Sor Juana no es una proyección de la subjetividad de la monja, sino que atiende a los recursos de la tradición, de la retórica y de la cortesanía. Pese a que sus poemas hoy nos parezcan (a la luz de una lectura con reminiscencias románticas) verdaderos cantos de amor, en realidad respondían a una convención, más que a la transmisión de una experiencia amorosa real de la jerónima, pues como señala José Pascual Buxó:

[...] a pesar de la emoción que suelen suscitar en nosotros los poemas en que Sor Juana discurre con seriedad y dignidad acerca de los contradictorios efectos del amor, y a pesar también –en todo caso– del hábil ocultamiento de las raíces personales de su emoción, todos sus poemas de amor profano se ajustan minuciosamente a dos cánones culturales

<sup>59</sup> *El rastro* incorpora fragmentos del ensayo “El jeroglífico del sentimiento” firmado por la autora Margo Glantz. Estos fragmentos son utilizados por el personaje de ficción Nora García; se aprecia así cómo el campo de la enunciación remite a la forma en que lingüísticamente aparece el yo-autor, y que en el caso de la novela está en estrecha relación con los mecanismos de la escritura autobiográfica.

vigentes en su tiempo: el modelo neoplatónico del amor y el inflexible razonamiento escolástico.<sup>60</sup>

En *El rastro*, en cambio, se ofrece una lectura que si bien no deja de lado las convenciones barrocas del amante que pronuncia una queja ante el abandono y la indiferencia del amado, adquiere otra dimensión al vincularse con una experiencia amorosa de dos personajes y con el proceso de concientización de un personaje y un autor ficcionalizado, es decir, hay una subjetivización, inexistente en el original.

La presencia recurrente en la novela del verso “mi corazón deshecho entre tus manos” del soneto “En que satisface un recelo con la retórica del llanto”, considerado por Sabat de Rivers como poema de amor ortodoxo, contrasta de manera notable con el efecto de sentido que se crea en el poema, pues mientras que en éste prevalece un ejercicio del silencio (las palabras son mera retórica, el llanto mesurado ante el amado), en la novela, el verso se convierte en una especie de estribillo que explica la relación entre Nora García y Juan y la muerte de éste; así, frente a la poética del silencio del poema de Sor Juana están las variaciones musicales en *El rastro*.

Margo Glantz busca romper los esquemas de la cortesanía presentes en la poesía de Sor Juana y llevar la expresión del sentimiento amoroso a una experiencia realmente vivida, materializada en la relación de Nora García y Juan; así, cual poeta barroco, Glantz ensambla fragmentos, discursos de los otros (*ars combinatoria* que se vuelve homenaje a sus escritores admirados) para darle vida al corazón, a su propio corazón y, tal vez, al de los lectores.

<sup>60</sup> José Pascual Buxó, “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, p. 245.

## CAPÍTULO IV

### RECURSOS LITERARIOS DE *LAS GENEALOGÍAS* Y *EL RASTRO*





*Los borrones forman parte inextricable de cualquier escritura; no es posible escribir sin enmendar las frases, tacharlas, cambiarlas de lugar, hacerlas desaparecer, borrarlas, y dejar manchas en el papel aunque sea flagrante su sentido figurado, es decir, el texto mismo.*

MARGO GLANTZ

*Es verdad: el estilo profundamente considerado, se obtiene por un reflejo natural del temperamento en el espejo de las palabras. Mas, digámoslo así, para que la superficie de las palabras brille como espejo y refleje, pulida, al hombre interior, un lento trabajo de depuración se necesita, un estudio largo y amoroso de los giros y de los vocablos, un constante interrogarse.*

ALFONSO REYES



Sin duda, el hecho de haber sido hija de inmigrantes judíos rusos influyó en el estilo de Margo Glantz. A eso habría que aunar la circunstancia de haber tenido un padre poeta con una vasta biblioteca que le permitió adentrarse en las letras desde edad muy temprana. Se trata de una combinación poco frecuente en nuestras letras donde ambas profesiones, por lo general suelen llevarse de manera separada. Este fenómeno tendrá implicaciones directas en la escritura de Glantz, ya que el conocimiento académico le ha permitido tener una conciencia más clara de los procedimientos seguidos en la estructura de sus textos. Aunque no podemos saber qué tan consciente ha estado la autora de los recursos estilísticos empleados en su obra de ficción, no hay duda de que el aprendizaje de los procedimientos y técnicas de otros autores están presentes en su escritura. Estas “presencias” bien pueden manifestarse de modo directo en ciertos temas recurrentes en sus novelas y crónicas (por ejemplo, la obra de Sor Juana o de Dostoievski o de otros autores), así como también en la búsqueda sutil de ciertos ritmos musicales en su prosa, como es el caso de *El rastro*, donde la autora intentó recrear el contrapunto y la variación a la manera del Barroco.

Margo Glantz es entonces una de las primeras autoras mexicanas cuya escritura, como ha percibido Sergio González Rodríguez

[...] se aproxima a la encrucijada entre los géneros y las disciplinas, y se despliega en un rumbo plural que apunta a los siguientes aspectos: 1) el placer de la memoria; 2) las ideas centrifugas; 3) el equilibrio y el límite; 4) la escritura como vuelo; 5) la pasión personal; 6) la ironía desde el cuerpo que piensa y se piensa a sí mismo: allí, el estilo es la carne y el espíritu interconexos.<sup>1</sup>

En su quehacer literario hay un carácter de innovación. Si atendemos a la época de juventud que le tocó vivir como investigadora y docente, debemos destacar las actividades poco comunes para una mujer mexicana de su tiempo: estudió un doctorado en París, dirigió colecciones literarias y colaboró como editora y profesora universitaria desde muy joven. Sin embargo, su escritura de ficción fue un poco tardía. A los cuarenta y ocho años apareció su primer libro. Su obra requería de la exploración intuitiva y arriesgada que, a pesar de los detractores de esta afortunada combinación, puede darse en la academia. Podemos afirmar, entonces, que su gran conocimiento de la literatura le permitió explorar una vía personal como autora de ficción. Su prosa es una constante experimentación de formas, estructuras y riqueza expresiva que se vale del conocimiento profundo de ciertos autores, épocas y motivos artísticos. *Las genealogías* y *El rastro* son dos obras distintas, aunque si atendemos a los elementos más significativos de su composición veremos que esta última refleja la madurez y refinamiento de una técnica ya manifiesta en la primera. En buena medida, esa madurez es consecuencia de su incesante curiosidad como lectora que ha ido de la mano de su trabajo docente y de investigación; afanes que a menudo han acompañado los años dedicados a la escritura de ficción. Es innegable que la labor de investigación realizada por Glantz le ha permitido ahondar en sus obsesiones temáticas: el cuerpo, la escritura, la música, la identidad, los viajes, la moda. Sin embargo, Margo Glantz ha sabido cuidar que el lenguaje académico no lastre sus búsquedas intuitivas en el ámbito de la

<sup>1</sup> Sergio González Rodríguez, "El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía", en *op. cit.*, p. 229.

creación. Cuando en su creación se asoma la Glantz académica, erudita y aleccionadora, apreciamos que se trata de una manera potencial de aproximarse a la literatura. En esta conjunción es como Glantz decide ser escritora, de modo paralelo a su actividad docente y de investigadora literaria. En su obra de ficción encontramos rasgos de estilo, indicios de una experimentación artística y reflejos de una conciencia de creación que no necesariamente están excluidos de su trabajo académico. Esta libertad de forma, sintaxis y puntuación han conformado un estilo cuya persistencia, madurez y elegancia apreciamos como lectores.

La conciencia de una técnica narrativa en *Las genealogías* y en *El rastro* le permite desplegar diversos procedimientos en su escritura de ficción. El empleo de estos recursos en varias de sus obras nos acerca a la determinación y a la convicción que implicó para ella optar por una carrera literaria. El riesgo no es únicamente de índole social, ya que el hecho de decidirse a ser novelista y ensayista una vez que su carrera académica había despuntado nos habla de una inquietud y de un anhelo inquebrantables.

Con el transcurrir de los años, la reputación de Margo Glantz se ha consolidado en ambas trayectorias. Al hablar sólo de su escritura de ficción, el fortalecimiento de ciertos elementos estilísticos permite leer e interpretar su obra literaria más allá de los conocimientos y formación académicos de la autora. A fuerza de arriesgar en el uso del lenguaje, la puntuación, la sintaxis, los paréntesis, la fragmentación, Glantz consolidó una voz particular en la creación literaria.

Margo Glantz hila una serie de temáticas y procedimientos formales como la importancia de la autobiografía, la memoria, el olvido y la presencia de la ciudad, en el caso de *Las genealogías*, y del discurso del corazón, el ensayo y la variación como recurso musical, en *El rastro*. Sin embargo, aún nos falta destacar algunos elementos literarios de estas narraciones que describen una parte fundamental de la poética de Glantz como novelista. Debido a la distancia temporal que separa la aparición de ambas obras (veintiún años) resulta relevante abordar estos aspectos, porque permite constatar algunos recursos formales y de estilo que ya son una impronta en la obra de esta autora.

En ambas obras podemos destacar los siguientes puntos de intersección: 1) el uso constante de los paréntesis o de oraciones parentéticas; 2) las enumeraciones; 3) la perspectiva de un yo autobiográfico; 4) la intertextualidad; y 5) las digresiones.

#### 1. LA VOZ PARENTÉTICA Y SUS FUNCIONES: CONCIENCIA, TIEMPO Y DIÁLOGO

En *Las genealogías* la fragmentación abre las posibilidades de tejer pequeños relatos sin descuidar la trama principal de la obra, los paréntesis servirán no sólo para acotar información (como generalmente se usan) sino, además, para matizar la información contenida, aumentando el efecto de verosimilitud. Recordemos que a diferencia de la veracidad, que podríamos definir como la correlación entre los hechos narrados en un texto con lo ocurrido en la realidad, la verosimilitud atiende a la correspondencia de los hechos narrados con las propias legalidades del texto. Como proponen las normas de redacción, el empleo del guión parentético y el paréntesis habrá de preferirse de acuerdo con la mayor o menor relevancia de lo acotado respectivamente. Al hablar de los paréntesis incluyo también al texto contenido entre guiones en el cual la narradora manifiesta una clara inflexión en la voz para comentar el discurso principal.

En *Las genealogías* se manifiesta cierta *veracidad* a través de los hechos narrados (que atañen a lo ocurrido en la vida de los Glantz a su llegada a México); de las referencias de lugares, de los diálogos recreados por la autora-narradora muchos años después de que sucedieron. Esos diálogos, esas digresiones, y todo lo que conforma el entramado de *Las genealogías* sustentan la veracidad de la narración porque no hay hechos que pongan en duda que lo que vivieron los personajes ocurrió de ese modo, si bien queda sobreentendido que hay omisiones e imprecisiones necesarias propias de toda narración autobiográfica. Los paréntesis, en este caso, son un recurso vinculado directamente a la expectativa de verdad que plantea la autobiografía. Como ejemplo podemos citar el siguiente:

En uno de los pasajes, la madre de Margo habla sobre la visita que su hermano Salomón le hizo a Lida Trilnik en Odesa; la conversación gira en torno a las evacuaciones y ejecuciones de decenas de miles de judíos en Babi Yar, pero la voz de la narradora matiza estas descripciones con intervenciones parentéticas cuyo tono es un claro contraste con lo referido en el texto principal:

Una vez fue a ver a Lida Trilnik, mientras estaba de visita en Odesa, y le trajo un pastelito y le preguntó: “¿En el restaurante de mi hermana hay pastelitos así?”. Lida no sabía cómo explicarle que en el Carmel se hacían los mejores pasteles de México.

(Cuernitos, pasteles de moka, napoleones, pasteles de dátil, de chocolate, *beigl* con *lox* y crema, polvorones con mermelada y fresa, y mil cosas más, había en las mesas del Carmel.)

—Lástima —insiste mamá, mientras bebe su té y yo me atraganto de *strudls* caseros—, desgraciadamente ya no vive ninguno de los hermanos. Misha vivía en Kiev, allí se casó, tenía su mujer y sus dos hijos, hombres. No los conocí, los dos hijos cayeron en la segunda guerra mundial, y él y su mujer quedaron en Babi Yar...

—[...] Salomón y Benia, los dos mayores, fueron evacuados con sus familias a Alma Ata, atrás de los Urales, y por eso se salvaron (*Las genealogías*, 69-70).

No sólo la enumeración sino la necesidad de extender la información sobre los pasteles del Carmel y la acotación del segundo párrafo con respecto a la propia Margo “atragantándose de *strudls*” reflejan cómo Glantz utiliza los paréntesis no para distraer al lector ni para banalizar el contenido de lo que enmarca esta cita. Es decir, una intervención detallada que se demora en hablar de pasteles y de “*strudls*” en medio de la narración de un genocidio bien puede parecer banal. “—¿Qué pasó en Babi Yar?”, es la pregunta que continúa después del texto citado, “—¿No sabes?, 70 mil judíos fueron enterrados vivos en una fosa común. Los mataron los nazis” (70). Estas acotaciones realzan la fuerza de dicho contenido (las ejecuciones de los judíos) al crear una atmósfera de cotidianidad en la conversación entre la autora y sus padres. La mención

de los pasteles y la aparente distancia que la Margo ficcionalizada toma con respecto a lo narrado no hace sino señalar la importancia de lo que se dice. Estas conversaciones, con todo el horror que debieron causar en tantos hogares judíos de mediados del siglo veinte, seguramente iban aderezadas de la parte íntima, cotidiana, de la vida en familia. El empleo de los paréntesis muestra un conocimiento de la técnica narrativa y de la retórica por parte de la autora, que se manifiesta al momento de relatar un hecho que se ha venido refiriendo desde 1945 en todo Occidente, una y otra vez, en el cine, el arte, y la literatura y la música (*Sinfonía núm. 13, Babi Yar*, de Shostakovich, prohibida en la URSS por mucho tiempo). La habilidad narrativa de Glantz se manifiesta con la sencillez de este recurso que renueva la fuerza de una referencia al Holocausto de sus antepasados sin caer en el chantaje o el sentimentalismo. Nos muestra cómo en la autobiografía, los recursos propios de la ficción son más eficaces que una mera búsqueda de referir hechos.

Podemos encontrar otro caso del empleo del paréntesis como un recurso que busca matizar el discurso principal para incrementar la verosimilitud del relato en un fragmento que proviene del capítulo LXVI en el que la narradora aborda el tema de las lágrimas. “Los judíos son llorones y las judías aún más” es la primera oración del capítulo. Este breve apartado en el que la autora reflexiona en torno a la facilidad con que llora y a los motivos y lecturas que la hacen llorar, como la novela *El príncipe idiota* de Dostoievski (obra que también será un motivo literario en *El rastro*), continúa: “Y ¿este preámbulo? ¿A qué viene? Bueno, es una simple reflexión lacrimosa ante lágrimas vertidas convenientemente a lo largo de mi vida (y la de mis padres) (abro otro paréntesis adecuado: ahora no lloro más porque se me acabaron las lágrimas y la culpa fue de mis lentes de contacto que me ulceraron la córnea)” (*Las genealogías*, 190).

En este caso el uso de los paréntesis es todavía más semejante al que Glantz emplearía más de veinte años después en *El rastro*; es decir, la información contenida en este párrafo y en los paréntesis que abre: “(abro otro paréntesis adecuado [...])” tampoco tienen un carácter



propiamente de acotación con respecto al discurso o tema principal. Por el contrario, continúa con las mismas reflexiones en torno al llanto que preceden y siguen después del texto acotado. Encontramos que Glantz utiliza estos paréntesis para crear un ritmo particular que irrumpe en el flujo de ideas en torno al llanto para introducir un cambio de perspectiva que permite al lector percibir una mayor cercanía con la autora-narradora en el plano autobiográfico. Estos paréntesis se vuelven ventanas por las que la Margo Glantz autora se asoma interrumpiendo brevemente a la Glantz narradora en un guiño hacia el lector para reforzar el sentido de verosimilitud de lo enunciado. Basta que sea la propia Glantz quien se asome a decirle al lector que en el presente (el presente del acto mismo de narrar y no de lo evocado en el texto) ya no llora más porque los lentes de contacto le ulceraron la córnea, para que el lector se despegue momentáneamente de las referencias anteriores al llanto sin sentir que la intrusión reste fuerza o verosimilitud al relato. De hecho, el cambio de tono de lo contenido en los paréntesis, un tono más desenfadado, también contribuye a mantener el rasgo de oralidad que permea la obra. En estos paréntesis podemos advertir que ese yo autobiográfico puede oscilar del énfasis en la función vocal (del narrador) o en la función actoral (del personaje). Este cambio de tono está vinculado con el yo autobiográfico; un “yo” que se desdobra.

Las inclusiones parentéticas en esta obra también son irrupciones temporales que avanzan paralela y simultáneamente con el discurso personal y en una prolepsis. Avanzan de modo paralelo porque el tiempo de la narración es capaz de contener tanto al yo de la narradora Margo Glantz que enuncia y refiere los diálogos con su familia en un tiempo presente, o que nos habla de lo llorones que son los judíos, como también contiene al yo de la narradora de años después. Esta narradora, en tanto que nos refiere un hecho que corresponde al futuro de la acción referida fuera del paréntesis, hace de su comentario y de la acotación una prolepsis. Cuando esta narradora dice desde un “ahora” que ya no puede llorar porque los lentes de contacto le han ulcerado la córnea, se refiere a un “ahora” con validez de futuro

con respecto al tiempo desde el cual narra la otra Glantz que se encuentra refiriéndonos lo llorones que son los judíos.

Esta doble función temporal de lo acotado entre paréntesis, cuando hay un cambio de perspectiva de la narradora, dota de un sentido de oralidad al relato y con ello refuerza el incremento de verosimilitud antes mencionado. De manera similar a cuando alguien nos cuenta lo que le ocurrió el fin de semana pasado o en las vacaciones, y al hacerlo interrumpe su propia narración para comentar algo sobre ese pasado en relación con el momento mismo de la enunciación, haciendo un uso característico de la oralidad, Glantz se vale del paréntesis y de la inflexión en la voz de su narradora para lograr el mismo efecto.

En *El rastro*, escrita más de veinte años después que *Las genealogías*, el empleo de los paréntesis es más frecuente, y la función principal de éstos es similar a la del ejemplo que acabamos de comentar:

[...] los paréntesis son como ese ruido difuso, colectivo, que rodea al personaje [Nora] en el entierro, en la procesión, también en la iglesia, pero muchas veces hay paréntesis que se rompen con otros paréntesis, para lograr que varios hilos de pensamiento –simultáneos en la realidad– puedan advertirse en la escritura, los paréntesis enmarcan pensamientos abortados, cortados, semejantes a las asociaciones que se rompen porque una conduce a otra sin cesar.<sup>2</sup>

De hecho, comparada con *Las genealogías*, podemos ver en *El rastro* un refinamiento en el manejo de los paréntesis y de las oraciones parentéticas en general. Esto nos muestra la búsqueda de la autora por encontrar mayor riqueza expresiva en el uso de los recursos literarios que ha empleado desde sus primeras obras.

Richter tuvo su propia manera de despreciar al mercado, rechazó la publicidad, mantuvo la grandeza y a la vez la humildad del verdadero artista, era director de orquesta y decidió ser solamente solista (en un tiempo

<sup>2</sup> Margo Glantz, "Margo Glantz, *El rastro*", en *op. cit.*, pp. 46-47.

en que los solistas sólo aspiraban a ser directores de orquesta) o, mejor aún, acompañante de un solista (de varios cantantes de ópera, por ejemplo) o simple miembro de una orquesta de cámara (interpretando los tríos de Schubert o de Beethoven). Sus manos eran magníficas, grandes, alargadas, potentes, un poco bruscas y alcanzaban con perfección las octavas (no importa, un gran pianista también puede ser como el compositor ruso Alexander Scriabin, un hombre pequeño y enclenque de manos diminutas). Richter tocaba muy erguido, majestuoso, estirando la espalda y los brazos al máximo y con los pies tensos sobre los pedales. (Fournier comenta que la primera vez que escuchó a Richter en el Mozarteum de Salzburgo se dio cuenta de que tenía las manos húmedas y el estómago revuelto, resultado quizás del gran placer que sintió al escuchar en vivo a un pianista que venía admirando desde hacía muchísimo tiempo y a quien sólo había podido escuchar en grabaciones.) (*El rastro*, 56-57).

En un sentido estricto, ninguno de los paréntesis de esta cita es verdaderamente necesario. No sólo la información contenida en ellos pocas veces requiere de la subordinación o del carácter de acotación que los paréntesis le confieren; por el contrario, podríamos decir que estos paréntesis obstaculizan el flujo del contenido de la información presentada si atendemos sólo al aspecto concerniente a la redacción del texto. Sin embargo, son estos mismos paréntesis los que conforman el ritmo particular de esta novela y el efecto de contrapunto buscado por la autora. Como ocurre en toda obra literaria, el ritmo transforma la percepción del contenido; su importancia es tal que existen novelas cuya concepción del ritmo ocupa una parte fundamental de su estructura (como *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Paradiso* de José Lezama Lima o *Palinuro de México* de Fernando del Paso). En el ejemplo de *El rastro*, las acotaciones complementan y engrandecen la figura de Richter de una manera que difícilmente podría realizarse sin ellas, ya que presentar estas mismas virtudes del pianista, así como los meros datos informativos en el mismo plano del discurso principal resultaría en una larga enumeración de virtudes que volverían a Richter un ser inverosímil de tan perfecto. Debido a que es Nora García quien relata lo contenido en el discurso principal,

así como quien hace las acotaciones parentéticas, no habría ninguna necesidad de usar los paréntesis. Sin embargo, al emplearlos, le otorga verosimilitud a lo enunciado a fuerza de matizar el ritmo de su lectura y le brinda ese aire de oralidad. Al tratarse de la emulación de un flujo de conciencia, ¿qué otro sentido tendrían los paréntesis si no el de ir más allá de lo enunciado?

Los matices producidos por estas acotaciones parentéticas se arriesgan, en su búsqueda de verosimilitud, a presentar información contradictoria, pero a través de un ritmo y de un manejo del lenguaje que al final no producen la sensación de haber contenido dichas contradicciones: “Sus manos eran magníficas, grandes, alargadas, potentes, un poco bruscas y alcanzaban con perfección las octavas (no importa, un gran pianista también puede ser como el compositor ruso Alexander Scriabin, un hombre pequeño y enclenque de manos diminutas)”. De acuerdo con la narradora, Richter era un gran pianista en parte por el tamaño de sus manos, pero igualmente podrían haber sido pequeñas como las de Scriabin y de todas formas ser un gran pianista. Ambas ideas coexisten, contradictorias semánticamente, pero complementarias en la búsqueda de engrandecer la figura de Richter, gracias al cambio de la perspectiva temporal de la voz de la narradora, un cambio temporal marcado a nivel del texto por el uso de los paréntesis.

Ya no en un carácter de contradicción, pero sí de contraposición, vemos que el resto de los datos importantes del párrafo citado funciona de un modo similar al aclarar algo innecesario semánticamente. A través de la modulación de lo que se dice dentro del paréntesis, el efecto resultante es el de un Richter más humilde. Y, en consecuencia, entre más humilde, mayor será su grandeza a los ojos de la narradora y, probablemente, a los del lector. De ahí que la escritora todavía quiera aumentar esta humildad diciéndonos que Richter también fue acompañante de un solista, lo que a primera vista parecería un hecho mucho menor que el de ser mero solista. Sin embargo, Richter acompañó a algunos cantantes de ópera, quienes sólo escogen a los mejores solistas del mundo para que los acompañen. Es decir, lo que parecería un signo de mayor humildad en el músico en una primera impresión,

con el uso del paréntesis se logra que veamos a un Richter más humilde y más real.

(Fournier comenta que la primera vez que escuchó a Richter en el Mozarteum de Salzburgo se dio cuenta de que tenía las manos húmedas y el estómago revuelto, resultado quizás del gran placer que sintió al escuchar en vivo a un pianista que venía admirando desde hacía muchísimo tiempo y a quien sólo había podido escuchar en grabaciones) (*El rastro*, 57).

Esta información remata la intención de la narradora de acercarnos a la grandeza de Richter a través de las manifestaciones físicas de otro músico. Se trata de una serie de malestares físicos que, una vez más, parecen contradecir semánticamente lo que se ha afirmado fuera del paréntesis, pero que a fuerza de ese recurso reafirma el efecto buscado: la grandeza de Richter y una imagen más cercana, humana, del mismo.

En ambas obras, los paréntesis funcionan como acotaciones que matizan la información referida como parte de un efecto de mayor verosimilitud. En *Las genealogías* se trata de un recurso menos usado que en *El rastro*, pero con la misma función; los referentes aludidos en los paréntesis de *Las genealogías* tienen un mayor carácter autobiográfico, puesto que así es la narración misma. En *El rastro*, en cambio, ese mundo referencial se ha ampliado hacia temas estudiados en los ensayos dedicados al corazón en la obra de Sor Juana, la música, la pintura, que si bien exigen diversos conocimientos por parte del lector, esto no excluye que esos referentes hayan perdido la función principal de contrastar y modular la narración principal para hacerla más próxima a los ojos del lector, pues como bien ha declarado la autora:

La pintura y la música, el arte en general, forman parte importante de mi vida. Me parece que son de nuevo vasos comunicantes con la escritura. Suelo escribir ensayos sobre arte y música en periódicos y revistas, y, en mis viajes, suelo visitar los museos y las salas de conciertos. Estudié además historia del arte, aprendí a tocar el piano y soy melómana: no es extraño que en mi escritura se adviertan esas preocupaciones y se exploren las

relaciones que la literatura tiene con las demás artes, una especie de poética del texto. En el tipo de novela que yo escribo es importante el ensayo, o los temas que a menudo frecuente en el ensayo.<sup>3</sup>

## 2. EL YO AUTOBIOGRÁFICO: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Todo relato cuyo narrador es además un personaje en la diégesis tiende a producir una mayor verosimilitud. La idea de un narrador-testigo de los hechos arroja una mayor credibilidad a lo narrado, al menos en una primera instancia (los narradores poco confiables se manifiestan precisamente al romper con la convención de que quien cuenta dice la verdad al referir los hechos). Esta verosimilitud aumenta cuando además el narrador es el objeto de la focalización de dicha narrativa. Tanto en *Las genealogías* como en *El rastro* la narración está en primera persona del singular y las narradoras son a la vez personajes dentro del relato. Además, en ambos casos, la autora Margo Glantz sale a la superficie en todo momento imbricada en el “yo” de las narradoras, aunque de manera distinta.

En *Las genealogías* el yo autobiográfico es más evidente, puesto que se trata de Margo Glantz descrita por ella misma en el pasado. A través de la recreación de historias de su familia, Margo Glantz (autora-narradora) nos acerca a la visión de la Margo Glantz niña o adolescente. Es decir, Margo recuerda ciertos episodios de su historia familiar y pretende conocerlos lo suficiente para ser capaz de referir conversaciones y detalles completos muchos años después de ocurridos. Esta misma Margo se detiene a reflexionar sobre los actos y recuerdos del relato y emplea mecanismos propios de la ficción con el propósito de subrayar la verosimilitud de su autobiografía. A través de la recreación (porque aquel que se recuerda en el presente no es el mismo que fue en el pasado) de algunos episodios de su yo autobio-

<sup>3</sup> Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura” (entrevista a Margo Glantz), *op. cit.*, p. 17.

gráfico, cobra vida como una entidad en el texto que simboliza no una ficción sino el testigo fiel de una serie de vivencias y recuerdos reales. Se trata, pues, de una ilusión creada por la autora, ya que aun en el caso de que los hechos referidos por la narradora fueran casi idénticos a la realidad, es inevitable que la distancia temporal, así como la memoria y el olvido, los modifique, pues resulta difícil que alguien pueda pensar como lo hizo en la infancia, pero no es imposible interpretar los hechos al mirar atrás e intentar referirlos como quien cuenta algo que conoce perfectamente bien. Esta seguridad al contar las cosas corresponde más a la novelista que a la autobiógrafa, pues si algo caracteriza al buen narrador de ficción es que sabe envolver al lector en un mundo propio como si se tratara de uno real. Cuando este recurso es altamente eficaz, el narrador que toma distancia de lo referido en el discurso principal queda prácticamente oculto ante aquello que narra y cede el camino a un narrador intradieгético.<sup>4</sup> ¿Cuántos lectores recuerdan que novelas como *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë u *Otra vuelta de tuerca* de Henry James están narradas en tercera persona? La sensación de haber leído estas obras como si fuesen narradas en primera persona obedece a la gran habilidad de los autores para emplear narradores intradieгéticos capaces de describir un mundo narrado con contundencia.

Por su parte, Margo Glantz apuesta a un desdoblamiento del yo autobiográfico para lograr esta firmeza del narrador capaz de recrear el mundo referido como si fuera absoluto. A pesar de todas las convenciones narrativas que existen en torno a la autobiografía, Glantz decide arriesgarse en busca de una técnica de ficción que le permita tener más credibilidad en el relato de la historia de sus orígenes. Entre las convenciones de la autobiografía a las que me refiero y que todo lector habrá de compartir para hacer de su lectura algo con sentido cabal destacan dos: a) que en un texto autobiográfico el narrador es una entidad ficcionalizada del autor, y b) que al tratarse de un relato de recuerdos, el lector no debe esperar una verdad incontrovertible de

<sup>4</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 149.

los hechos, ni una precisión de detalles ni una serie de razonamientos libres de contradicciones. Por el contrario, una autobiografía buscará contar de la manera más amena y veraz posible las apreciaciones personales de alguien que seguramente no revelará todo lo que ha constituido su vida ni aquello que sea contrario a sus intereses. Si un lector de un texto de este tipo busca la verdad como el eje fundamental de la obra, es probable que en ocasiones cuestione que lo narrado haya sucedido tal como se le relata en el texto.

Ahora bien, el desdoblamiento de ese yo autobiográfico se manifiesta en *Las genealogías* a través de la presencia de dos narradoras simultáneas que, en un sentido, son la misma: la Margo Glantz que recuerda y relata sus memorias desde un presente indefinido, y que se muestra como testigo de aquello que narra (narradora intradiegetica), y otra Margo Glantz (o la misma, pero en el futuro) que hace comentarios desde el presente mismo de la enunciación del discurso sobre aquello que la primera narradora ha referido (narradora extradiegetica). En ambos casos me refiero a Margo Glantz autora-narradora-personaje, es decir, la dueña real de los recuerdos, y la testigo más confiable de lo que se narra y en parte la protagonista de esta autobiografía.

Al tratarse de una autobiografía en la que la narradora es claramente una ficcionalización de la autora, la diferenciación entre narradora y autora se pierde casi por completo ante la mayoría de los lectores. De hecho, uno podría discutir ciertos detalles de la vida de Margo Glantz con ella misma a partir de la lectura de *Las genealogías*. Sin embargo, la autora nos diría que no todo lo narrado en la obra sucedió tal y como se refiere, pues se trata de la vida de una “Margo Glantz”, cuyos recuerdos también han pasado por el olvido y tienen que recrearse. Pero sí cabría hacer una distinción en los cambios de perspectiva de la narración en el tiempo: la narradora que se muestra desde el presente de los hechos referidos en una analepsis de aquella que comenta estos hechos, nos muestra la técnica de ficción que emplea Margo Glantz para hacer de su biografía un recurso constante y temático de su obra en general. Tanto en *Las genealogías* como en *El rastro*, los gustos, juicios de valor, rasgos de identidad de la propia



Margo Glantz se filtran a través de sus narradoras pero, como se observa en la segunda, el recurso está matizado, ya que si en primera instancia parecería que Nora García no tiene nada que ver con Margo Glantz, no cabe duda de que el personaje es un *alter ego* de su autora. Así, podemos apreciar que la misma técnica inaugurada en *Las genealogías* se decantará veinte años después en una obra de ficción como *El rastro*, permitiendo que Margo Glantz hable de sus temas preferidos y elabore con ellos una poética.

En *Las genealogías* la acción del tiempo ido ocupa el lugar privilegiado de ponderación de los hechos. Para el lector pasa como algo casi inadvertido el que la narración ocurra desde un presente en el cual los recuerdos, y los juicios alrededor de éstos, son un filtro necesario para mantener la veracidad de la narración. La propia autora se encarga de llamar la atención del lector sobre el hecho de que todo lo que narra parte de una serie de recuerdos y suposiciones de varias personas muchos años después de haber vivido aquello que refieren. Los padres de Margo, los tíos, la hermana y otros testigos de los acontecimientos ya no poseen, para el momento en que se escribe esta biografía/autobiografía, la frescura para reconstruir los hechos con la precisión que debieron tener en su origen; si bien algunos de estos sucesos se evocan vívidamente, hay algunos otros que no pueden ser recobrados de la misma forma. Esta circunstancia es parte de la ilusión creada por la autora-narradora al estar refiriéndonos un pasado conocido como si se tratara del mero resultado de recordar y no de una recreación necesariamente subjetiva y en ocasiones imprecisa. Margo Glantz nos presenta a Margo Glantz niña, a sus padres y a su tiempo como podría hacerlo cualquier novelista con respecto a un personaje inventado, pero dado que el narrador que recuerda la historia de inmigración de los Glantz a México es la propia autora del libro, el lector acepta el pacto de veracidad y se abandona al discurso del yo autobiográfico; no lo cuestiona o lo cuestiona poco.

En *El rastro* la narradora es Nora García, un personaje de ficción presente en más de una obra de Margo Glantz. Este hecho haría posible el adjudicarle al personaje el carácter de *alter ego* de la propia

autora, pues existen coincidencias entre los juicios y gustos de Nora García y las declaraciones de la escritora. No obstante, algún lector que sólo conociera *El rastro* no podría considerar las similitudes existentes entre Nora García y Margo Glantz y por lo tanto sería muy difícil hablar de un yo autobiográfico en esta novela.

Si un lector de *El rastro* ignora por completo otra obra de ficción o académica de Margo Glantz, así como sus datos biográficos más relevantes para el conocimiento de su persona, el yo autobiográfico de Glantz que se oculta detrás de Nora García pasará inadvertido. Si este mismo lector propone un análisis o interpretación de la novela a partir del texto sin considerar la vida ni otras obras de la autora, dicha interpretación no tendrá por qué ser menos válida o pertinente. El yo autobiográfico en esta novela bien puede permanecer oculto para ciertos lectores, pero esto no impide que sea un elemento narrativo de suma importancia para una apreciación de la obra de Margo Glantz en su conjunto.

El yo autobiográfico en ambas obras sirve como una suerte de ventana por la cual la autora puede inmiscuirse a voluntad y tal vez pasar sin ser notada, sin embargo, esta estrategia constituye un mecanismo recurrente en la narrativa de Margo Glantz. En ambas narraciones observamos que el yo autobiográfico sirve para que la autora deje constancia no sólo de sus gustos y recuerdos sino también de una rememoración de su contexto. Un lector de *Las genealogías* y de *El rastro* aprecia de inmediato que estas dos obras son distintas en su composición y temática, pues existen entre ambas diferencias sustanciales: la primera se dio a conocer por entregas, estuvo dirigida a un público de antemano más definido (los lectores del periódico *Uno-másuno*) y fue presentada como una obra autobiográfica; la segunda es una obra que presenta ciertos temas (la música y el corazón, principalmente) y vuelve a ellos una y otra vez dentro de una estructura que semeja una organización musical, emplea una narradora de ficción, está narrada en tiempo presente, no está dividida en capítulos, acude a otras disciplinas, lo que le otorga un carácter de novela-ensayo. Sin embargo, dentro de estas diferencias está la mayor de todas las

constantes: el carácter del yo autobiográfico, un carácter del que se vale la autora para reflexionar, opinar sobre sus propias narraciones y personajes; divagar y ensayar ideas; continuar con disquisiciones de otras obras (de ficción o no, como lo son las referencias a las obras de Sor Juana o de Dostoievski, por mencionar algunas).

En *Las genealogías*, ese yo autobiográfico está construido como una entidad que se pretende veraz, retratada o mimetizada en la realidad, y en *El rastro*, como una entidad de ficción sustentada en algunas vivencias de la propia autora recreadas desde la ficción, construyendo, de este modo, un flujo de conciencia que atraviesa la novela. De *Las genealogías* a *El rastro* hay un enriquecimiento en las ideas y en los recursos narrativos (como lo muestra el apartado anterior con respecto al uso de los paréntesis, las oraciones parentéticas y como lo veremos más adelante al hablar del uso de la enumeración, la intertextualidad y las digresiones), pero también está la posibilidad de reconocer las constantes entre ambos textos, referidas a través del yo autobiográfico. Es decir, la autora Margo Glantz se muestra a sus lectores a través de las narradoras de estas obras no tanto por la obiedad de ser ella quien las concibe y articula al escribir, sino porque dota esas voces de reflexiones en torno a las cosas que a Glantz le importan, como podemos atestiguar tras la lectura de su obra: la música, la literatura, la cultura judía, la escritura (como posibilidad de registrar las vivencias más caras) y la moda, entre otras.

Ese yo autobiográfico, además de un testigo vivencial, es un recurso literario constante que establece el paso de los temas recurrentes en la obra de Glantz y de las “licencias” que se toma la autora para hablar de lo que desea y le apasiona en boca de sus personajes, transgrediendo a menudo ciertas convenciones narrativas. Nora García se presenta como un personaje sólido, independiente en ese mundo narrado de la novela, pero muchas de sus reflexiones nacen de la curiosidad y de la experiencia de la Margo Glantz autora, y ésta no tiene empacho en referirlas en la novela de un modo que cualquier lector de más de una obra de Glantz puede reconocer como constantes temáticas. Este yo autobiográfico permite que el lector reconstruya

junto a sus narradoras un mundo de indagaciones y referencias vivenciales o inventadas bajo la perspectiva de la autobiografía; al hacerlo, el lector sigue las pistas de una autora que se vale de sus obras de ficción para pensar una y otra vez en los temas que la apasionan sin ocultar que están directamente vinculados con su historia o su vida personal. El lector de la obra de Margo Glantz acude al encuentro no sólo del pacto más antiguo entre autor y lector, aquel que supone la verosimilitud de lo que se habrá de contar por parte del autor y la voluntad del lector de creerse el relato, también acude a la constatación del despliegue de los intereses, ideas y obsesiones de una autora a través de su obra.

### 3. LA ENUMERACIÓN COMO RECURSO DE EVOCACIÓN

Desde las descripciones homéricas de los múltiples navíos y sus tripulantes en la *Iliada*, o las varias enumeraciones de nombres y lugares en la Biblia, hasta la poesía de Walt Whitman o Jorge Luis Borges, pasando por las genealogías monárquicas medievales y la biblioteca de Alonso Quijano, la enumeración ha sido un recurso constante y de los más antiguos de la literatura. Sin embargo, las funciones que dicho recurso ha desempeñado en la historia literaria no han sido las mismas. En los textos antiguos, la enumeración ha fungido de memoria y registro; y en la poesía del siglo xx permitió a autores como Pablo Neruda o Borges condensar una serie de motivos que forma parte ya de la propia poética del autor como se puede apreciar en el *Canto general* del primero y en “Poema de los dones”, “Nuevo poema de los dones” o “Las causas”, del segundo.

En la novela hispanoamericana, la enumeración ha sido empleada por autores como Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso o Carlos Fuentes, por mencionar sólo algunos. Es decir, no se trata de un recurso infrecuente ni especial, pero cada uno de ellos lo ha utilizado con finalidades distintas y como respuesta a diferentes necesidades de expresión narrativa. En *Palinuro de México*, Fernando

del Paso enumera una infinidad de posibilidades poéticas y fantásticas sobre todo aquello que Estefanía, la prima de Palinuro, nunca fue. En *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes se vale de la enumeración del México que habrá de heredar el personaje narrador después de su muerte para hacer un juicio de valor sobre nuestro país:

[...] les legará sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran prensa, sus braceros, sus granaderos y agentes secretos, sus depósitos en el extranjero, sus agiotistas engominados, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones, sus fraccionamientos elegantes [...].<sup>5</sup>

En *Las genealogías* y en *El rastro*, Margo Glantz emplea la enumeración como una forma de ambientar el contexto de lo narrado; diríamos que al enumerar, la narradora realiza varias operaciones simultáneas: recrea objetos y nombres de una época concreta, nos muestra ciertos referentes que la acercan a su propia memoria y por ende a su biografía, y revela una manera de entender el mundo a través de aquellos temas u objetos que le son caros (la música, la comida, la literatura y la moda, como ya se mencionó).

En *Las genealogías*, la enumeración es menos frecuente que en otras obras de la autora, pero ya desde entonces había sido utilizada como un recurso importante para evocar lo antes mencionado. Debido al tema mismo de esta obra, las enumeraciones irán ligadas a la memoria y a la nostalgia. Las listas de obras literarias, platillos judíos, nombres de ciudades, calles, lugares y zapatos serán el recurso privilegiado por Glantz para manifestar sus recuerdos de una manera sintética. La siguiente enumeración tiene como tema central la moda, motivo recurrente en la obra de Margo Glantz que da pie a la memoria y a la nostalgia:

<sup>5</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 138.

En mi recámara se almacenaban —quizás exagero— los trajes sastres de distintas tallas, comprados en Fashion Avenue, y con colores que apenas variaban en tonalidad y que, de nuevo, ahora estarían muy a la moda (sigue la nostalgia). Eran grises con rayas verticales en tonos verdes o beige con bermellón, mostaza con café o cocoa con siena. Se vendieron pocos trajes y nosotras los usamos interminablemente: eran muy elegantes y bien cortados [...]. Recuerdo especialmente un género de lana (otra vez pura) a cuadritos; pertenece a un periodo remoto de la infancia en el que se hacían abriguitos europeos con cuello negro de terciopelo negro porque los cuadritos eran blancos y negros, pequeños, clásicos, preciosos. Luego, aparecen los *jumpers*, en la época en que las blusas se abullonan, más tarde se vuelven trajes sastres acinturados, con hombreras, después trajes a la Christian Dior, bien largos, con cintura estrecha y con cinturón ancho de charol. Los estilos cambiaban, la tela era la misma (*Las genealogías*, 178-179).

Esta enumeración dista de ser sólo una acumulación de referentes como en el caso de los pasteles del Carmel. Aquí, la enumeración de los tipos de trajes sastre que recuerda la narradora constituye un desplazamiento temporal progresivo dentro del recuerdo y la nostalgia. Glantz construye una prolepsis dentro del recuerdo mismo y con ello recorre junto con el lector una serie de momentos evocados por la moda. El recorrido de esta enumeración hace que las prendas mencionadas evoquen recuerdos particulares con respecto a los momentos vividos; momentos que el lector hace conscientes en complicidad con la Glantz personaje. La enumeración de los abrigos y los distintos trajes sastre a lo largo de los años evocarán en cada lector distintos recuerdos o referencias, pero harán inevitable que esas referencias se ligen directamente a la experiencia autobiográfica de la narradora-personaje. Estos trajes hechos siempre de la misma tela, aunque siempre distintos, provocan más una atmósfera del pasado que la visualización de los detalles referidos en dicha enumeración. En el uso particular de la enumeración de estos trajes recordados por Margo Glantz, la imagen abarca la universalidad de todos los lectores que de un modo u otro pueden asociar esos cambios en la moda de los trajes sastre con sus propios recuerdos. Esto se logra gracias al orden cronológico en que la narradora presenta los

cambios de la moda; la sucesión de estas mudanzas evoca atmósferas de tiempos y lugares por los que el lector puede o no sentir nostalgia, pero no puede evitar saberse cómplice de la nostalgia de la propia Glantz tanto en su carácter de personaje-narradora como de autora. La evolución de la moda en los trajes se vuelve un paseo por distintos tiempos, entrañables para la narradora.

Con el paso de los años, el empleo de estas enumeraciones se volvería más puntual en la obra de Margo Glantz, al grado de exigir mayor número de referentes a su lector para que el texto cobre un sentido más preciso. Es decir, la referencialidad de los componentes de las enumeraciones habría de ser más selectiva y con un carácter más sintético. En *El rastro*, las enumeraciones matizan la psicología de los personajes al tiempo que construyen una ambientación determinada en las descripciones de los espacios de la novela. Sin embargo, la referencialidad es más críptica que en *Las genealogías*, donde se alude a cierto tipo de pastelillos, de comida o de ropa. En *El rastro*, los motivos relacionados con el corazón y la música resultan menos abiertos y conocidos para un amplio público lector.

Publicar *Las genealogías* en el diario *Unomásuno* determinó en buena medida el tipo de lector al que la obra estaría primordialmente destinada; y si bien muchos referentes de esa novela eran poco conocidos por esos lectores, esto resultaba algo secundario al tratarse de un texto autobiográfico. Desde el eje mismo de esta obra, la narración de un grupo de inmigrantes rusos judíos en México, es de esperarse que en el relato se haga mención de nombres de objetos, platillos, ceremonias religiosas y lugares prácticamente desconocidos para la mayoría de los lectores mexicanos. Sin embargo, en *El rastro* no sucede lo mismo. La elección de un narrador intradieгético, de ciertos campos semánticos alrededor de los cuales se compone la novela; de un relato que se presenta como un flujo de conciencia continuo en tiempo presente (hay divisiones de párrafos, pero no de capítulos) y de la pertenencia a una clase social claramente determinada de los personajes, significa en su conjunto la elección de un lector más familiarizado con este mundo. No me refiero a un lector vivencialmente relacionado con el mundo de

la narración sino a uno que tenga un mayor conocimiento de los temas y motivos de la novela para articular una mayor cantidad de sentidos del texto. Esto no significa que el lector de *El rastro* precise de conocimientos previos en el campo de la música o el corazón para comprender la novela; sino que si el lector tiene más competencia y empatía con los temas elegidos por la autora, su lectura e interpretación abarcarán una dimensión más amplia y precisa de aquello que el texto evoca. La enumeración es el recurso más efectivo que emplea Glantz para tender el puente hacia dicha empatía:

¿No abundan en el gran salón —donde lo velan—, los instrumentos musicales, las partituras antiguas, los discos, los libros de música, las biografías de compositores? ¿Partituras?, sí, también partituras. Discos y partituras de Bach, Schubert, Pergolesi, Haydn, Monteverdi, Haendel, Schumann, Beethoven, Vivaldi, Campra; discos de pianistas, sólo pianistas: Glenn Gould, Horowitz, Rubinstein, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, Michelangelo Benedetti, Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Marta Argerich, Andras Schiff, Emil Gilels, Vladímir Ashkenazi, Maria João Pires, Radu Lupu. Acetatos también y el tipo de tocadiscos donde antes se tocaban; muchos compactos, y en los devedés, memorables representaciones operísticas del siglo XIX y del barroco donde cantan la Callas, René Jacobs, Kathleen Battle, la Stratas, Andras Scholl, Cecilia Bartoli, Pavarotti, Plácido Domingo [...] (*El rastro*, 20-21).

La enumeración cumple con varias funciones; tal vez la más directa sea la descripción de un espacio y, por ende, de un ambiente. Al leer la lista de compositores, pianistas e intérpretes, el lector obtiene una información que le permite visualizar el salón donde velan a Juan y conocer más sobre él, pero sólo hasta cierto punto, porque ¿qué ocurre si el lector desconoce los referentes aludidos en esta lista? Es probable que el salón descrito a través de estos nombres permanezca prácticamente igual en la mente del lector antes y después de la enumeración. Uno podría decir que este carácter selectivo por parte de la autora al poner en boca de Nora García estos nombres implica establecer una distancia entre la obra y muchos lectores. Habrá quien afirme que



enumeraciones como éstas son innecesarias de tan selectivas, habrá quien sospeche que se trata de la lista de autores que le gustan e interesan a la propia Margo Glantz. Sin embargo, a mí me parece que precisamente por tratarse de una enumeración que nace del gusto de la propia autora es que el texto me acerca a ese “yo” autobiográfico y ficcionalizado del que hablamos. En esta enumeración, Margo Glantz dialoga mejor con sus lectores más cercanos sin descuidar a los lectores recién llegados a su obra. Si el lector desconoce estos referentes, no hay una pérdida de sentido del texto en ningún momento; en cambio, si el lector ubica la mayoría o todos los referentes musicales aludidos en este inventario, se acerca al lado biográfico de Margo Glantz, y también obtiene una mayor comprensión del carácter del personaje. En este caso la enumeración abarca pianistas e intérpretes dentro del ámbito de la música clásica que son exigentes en la selección de sus repertorios; se trata de músicos que suelen “especializarse” en la ejecución de determinados compositores a fuerza de volver a ellos una y otra vez a lo largo de su vida. Recordemos que la novela misma busca recrear este constante regreso y variación de ciertos temas.

A partir de la lectura de la lista de músicos mencionados, el lector puede deducir que Juan era un músico que se sentía atraído por artistas sumamente exigentes, de estrecho repertorio, aunque de conocimientos amplísimos en sus respectivos campos. Esto, que parece de poca importancia, puede convertirse en un indicador que ayude a comprender ciertas actitudes del personaje. Por ejemplo, el carácter aleccionador de Juan cada vez que hablaba de alguno de sus pianistas o compositores favoritos cobra mayor sentido a partir de que el lector conoce sus criterios estéticos musicales. Juan, al igual que los músicos a quienes admira, tiene muy claro el repertorio de quienes considera dignos de su estudio y admiración y por eso posee un gran conocimiento de ellos. Puede que al lector le parezca, tras conocer con profundidad el contenido de lo expresado en la enumeración que nos ocupa, que Juan es un personaje arrogante o, por el contrario, admirable por su erudición y exigencia, pero en ambos casos, la interpretación del texto se complementa con esta información.

Nora García evoca a Juan más como a un profesor que como a un esposo si pensamos en que casi no refiere intimidad ni cercanía cotidiana con él, y si bien las razones de su separación y de sus diferencias no se mencionan en la novela, el carácter que podemos deducir de Juan a partir de su forma de hablar de los músicos que admiraba, así como de sus gustos musicales, arroja más información para elaborar otras interpretaciones sobre la relación de ambos personajes.

El recurso de la enumeración en las dos obras tiene varias funciones simultáneas: evoca lugares y momentos del pasado, pero también presenta un aspecto psicológico de los personajes que de otro modo pasaría inadvertido. Sobre todo en *El rastro*, en donde la síntesis de información es abundante al tratar temas específicos sobre los que la autora regresa constantemente, pasar por alto los detalles ocultos en este recurso resulta en una pérdida de los matices que modelan el carácter de los personajes.

#### 4. LA INTERTEXTUALIDAD: LA VOZ DEL OTRO EN LA CREACIÓN

La intertextualidad consiste en la inclusión de guiños o referencias a autores u obras literarias. Estas referencias pueden hacerse para enmarcar una obra dentro de una serie de convenciones, géneros o tradiciones literarias o para sugerir puntos de encuentro entre la obra misma y la citada o aludida. En el trabajo de Margo Glantz abunda la intertextualidad; ésta va desde menciones a la Biblia o a Sor Juana Inés de la Cruz como a Dostoievski, W.G. Sebald o Thomas Bernhard, pero también es frecuente que la autora hable de sus contemporáneos. En este caso, casi siempre se trata de una intertextualidad motivada tanto por razones anecdóticas como literarias. Cuando en *Las genealogías* son mencionados Sergio Pitol, Elena Poniatowska o José Emilio Pacheco estos autores aparecen como escritores, pero también como amigos o conocidos de la autora y por lo tanto su inclusión tiene un carácter muy distinto a la mención de Tolstoi, Flaubert y otros.

Aunque la intertextualidad se presenta en *Las genealogías* y en *El rastro* de modos distintos, ésta adquiere matices autobiográficos, ya que las menciones a determinadas novelas y ciertos autores en ambas obras conllevan una marca tanto o más personal que las referencias musicales. A diferencia del listado de la sala de Juan, donde los nombres de compositores e intérpretes musicales reflejan más un gusto que una experiencia directa vinculada con alguna obra o intérprete, la mención de escritores u obras literarias suele ir acompañada de un dato autobiográfico poniendo de relieve la experiencia vivencial concerniente a esa obra literaria. Al haber tenido a un padre escritor y al ser ella misma una gran lectora, Margo Glantz asimiló la intertextualidad como una manera recurrente de expresar emociones, recuerdos y ocurrencias; no sólo como un recurso más para mostrar sus filias y posibles influencias literarias.

La literatura rusa, por razones principalmente biográficas, pero también por un auténtico gusto, es una de las fuentes más constantes de referencias intertextuales en la obra de Margo Glantz. En *Las genealogías*, por ejemplo, no sólo aparecen fragmentos de la poesía de su padre y menciones de otros escritores rusos a quienes él conoció y que vivían exiliados en Estados Unidos u otros países; también está el modo en que esas referencias se vinculan directamente con las experiencias vitales de la familia. Varias de las conversaciones más íntimas entre Margo y su padre discurren en torno al arte y la literatura, en aquéllas destacan las obras de los músicos, artistas plásticos y escritores a quienes conocieron. Y si bien hay muchas alusiones a varios autores rusos, ninguno está tan presente en *Las genealogías* y *El rastro* como Dostoievski. Las menciones son constantes en ambas novelas, sobre todo, *El príncipe idiota*.

Una vez, en época de crisis, en París, más o menos exiliada de mí misma, me puse a leer de nuevo a Dostoievski, en una edición que me prestó una muchacha yugoslava con la que compartía una pieza (con otras dos muchachas más) en la Casa Internacional de la Ciudad Universitaria. Y al leer *El príncipe idiota* descubrí que tenía algo de las dos cosas, es decir, de

idiota y de rusa; también Elena Poniatowska confiesa que a ella le ha pasado lo mismo y que tiene mucho de rusa, aunque es polaca [...] (*Las genealogías*, 189).

Uno podría pensar que la referencia a la novela del autor de *Crimen y castigo* en esta cita es casi un pretexto para hacer una broma o un juego de palabras. Sin embargo, *El príncipe idiota* es una de las referencias más recurrentes en toda la obra de Margo Glantz. De ahí que no podamos hablar solamente de un pretexto sino de una auténtica filia y, más aún, de una obra que verdaderamente tiene un significado particular en la poética de Glantz. En esta cita vemos que la mención a la novela va acompañada de ciertas complicidades vivenciales. La lectura de esta obra está enmarcada por el semiexilio de Margo Glantz en Europa, en una época de cierta crisis, y se trata del préstamo de una chica yugoslava. La referencia a Elena Poniatowska, otra escritora mexicana, hija de padre polaco, le da un carácter particular a la lectura de la obra de Dostoiévski, puesto que todos los referentes que la enmarcan están vinculados por la geografía de Europa, del exilio (el de la familia de Glantz y el de Poniatowska quedan implícitos) y el de la cercanía de Margo con la chica yugoslava y con la autora de *La noche de Tlatelolco*. Con un gran poder de síntesis, la escritora nos dice en esta cita mucho de los lazos y emociones que se crearon a partir de su primera lectura de *El príncipe idiota*, y asimismo de algunas reflexiones que emparentan a la narradora con los personajes y el carácter moral de la obra. También es evidente su relación de amistad con otra escritora mexicana, cuya sola mención inevitablemente va asociada con una ideología y una serie de obras determinadas, pero Glantz se limita a evocar esta presencia dentro del marco de la amistad. Es la amistad, el contexto vivencial, lo que la escritora rescata de la intertextualidad en esta cita, a diferencia de lo que hacen muchos otros autores quienes se sirven de este recurso para ensayar opiniones, provocaciones ideológicas y juegos estéticos.

En *El rastro* aparece la misma referencia textual, sólo que en esta novela presenta una técnica más depurada para su inclusión. Nora

García incorpora la referencia a *El príncipe idiota* dentro de su narración para trasladarse a un tiempo pasado y volver al presente sin cambiar el tiempo verbal de la enunciación (el tiempo presente del flujo de conciencia mismo):

María habla eternamente frente a mí [...] o mientras leo a Dostoievski, interrumpiendo la lectura para oír lo que Juan comenta sobre Rogozhin y el príncipe idiota, todos sentados en un rincón, en una silla o sillón de distintos colores y texturas y hasta formas, frente a la chimenea de la casa que no está encendida, recordando la rapidez con que el fuego quema los billetes arrojados a la chimenea por Nastasia Filipovna, y su amante Rogozhin, quien, sin embargo, un día la asesina (¿cómo me gustaría que me amasen así (de esa apasionada manera en que Rogozhin o el idiota amaban a Nastasia Filipovna!), aunque me asesinen [...]) (*El rastro*, 39).

La primera interrupción es la de Nora García en el discurso de María; deja de ponerle atención y comienza a recordar un hecho indefinido en el tiempo de la novela. La segunda interrupción proviene de Juan, pero esta vez la suspensión es afortunada porque mientras Nora García estaba leyendo a Dostoievski, Juan comenta algo sobre un personaje de dicho autor; este recuerdo hace que Nora desee (ya de vuelta al presente de la enunciación del flujo de conciencia) que la amen como Rogozhin o el príncipe amaban a Nastasia Filipovna. Si bien se trata de una referencia intertextual más elaborada que la de *Las genealogías*, el carácter vivencial de la narradora es igual de evidente. Nora García, al igual que Margo Glantz en la obra anterior, tampoco se pone a disertar en torno a la época de Dostoievski, a la psicología de los personajes o a la técnica narrativa del autor. Su referencia va de la mano con una serie de experiencias personales, de motivos y anhelos del personaje, más que con una finalidad de erudición o de un fin meramente estético.

En *Las genealogías* la intertextualidad juega también con la memoria; la evocación de escritores y sus obras ocupa distintos planos de pertinencia autobiográfica dependiendo del autor en cuestión, pero todos van encaminados a consolidar algún momento que une la

memoria con la vida de Glantz: “Aquí entra mi recuerdo, es un recuerdo falso, es de Babel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan” (36). Pero hay ocasiones en que este “acudir a ciertos autores” tiene más que ver con los propios recuerdos, como es el caso de las menciones a José Emilio Pacheco o a Sergio Pitól, por citar sólo dos ejemplos: “Pero mi amor propio interior llega al límite de la supervivencia cuando leo (de una sentada) *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, publicado por la editorial Era (que nunca me quiere publicar mis propias batallas)” (*Las genealogías*, 180-181).

Nos vemos y repite la pregunta: “¿Qué lees?”. Respondo: “*Caoba*, es una traducción de Sergio Pitól.”

—Te equivocas, Pitól sabe polaco, estuvo allí en la embajada. Yo lo conozco muy bien, es muy buen escritor. No sabe ruso.

—Sí, papá, sabe ruso muy bien, estuvo también en Rusia varios años y aprendió ruso, ahora traduce a Chéjov.

—¿Verdad?, qué bueno, tienes que traerlo para que hable conmigo, a ver si tiene buen acento (*Las genealogías*, 93).

Este diálogo evoca mucho más la relación entre Margo y su padre, una relación amorosa en la que la literatura ocupa un lugar muy importante, así como la amistad entre la autora y Sergio Pitól, que una referencia meramente literaria o lingüística sobre el escritor veracruzano. Vemos una vez más que la anécdota, el recuerdo de cierta experiencia vital es lo más relevante en las alusiones a los escritores mencionados.

En ambas obras, la intertextualidad sirve como un guiño hacia el lector, una búsqueda de complicidad para comunicar ciertos gustos, pero también para mostrar el valor que la narradora le da a esas preferencias y su manera de comunicárselas al lector. El diálogo de la cita anterior refiere la cercanía y el aprecio que tiene Glantz hacia Sergio Pitól. Lo que rescata la Margo de la cita es el hecho de que Pitól sabe ruso y lo habla muy bien además de otros idiomas (por lo menos el polaco). El modo en que ella le presenta esta información a su padre nos

habla de cómo la literatura vincula también los sentimientos y el afán de compartirle lo que le es querido. Estos cruces literarios, finalmente, quedan como registro para el lector a través de la intertextualidad.

## 5. LAS DIGRESIONES: APUNTES Y REFLEXIONES DEL YO

Tal vez las digresiones no sean en sí mismas unidades semánticas comúnmente asociadas con los recursos técnicos o literarios en la obra de un autor. Por el contrario, podríamos pensar que un escritor que las emplea profusamente en la narración es poco cuidadoso de la unidad de sentido de su discurso. Sin embargo, podríamos decir que las digresiones, en el caso de Margo Glantz, son la manera en que ensaya en sus obras de ficción.

A diferencia de autores que deliberadamente describen un mundo ficcional para mostrar tesis previamente concebidas, como Voltaire en *Cándido* o Camus en *La peste*, o bien de aquellos que entretienen ensayos completos, bien definidos, para formar una novela, como ocurre en *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago o en *Elizabeth Costello* de J.M. Coetzee, Margo Glantz hace una combinación de ambas. Hay en *Las genealogías* y en *El rastro* ciertas ideas preconcebidas sobre algunos temas, pero sólo en la medida en que son de interés para la autora y son relevantes para la trama. Glantz escribe y reflexiona en torno a la música y a la obra de Sor Juana o Dostoievski porque son temas que le apasionan. Al hacerlo durante años, estos temas adquieren la profundidad del ensayo en su obra, pero no así la estructura del mismo.

Las digresiones en *Las genealogías* se encuentran en los apuntes constantes de la narradora sobre su propia historia (la mayoría de las veces en un tono melancólico), en los súbitos cambios de tema dentro de un mismo discurso y en la deliberada elección de hablar de cosas que parecen no venir a cuento hasta que se enlazan con el discurso principal de la obra logrando un efecto sorpresivo. Tanto en esta obra como en *El rastro*, las digresiones ocupan un lugar importante dentro

de los recursos literarios empleados por la autora, porque se trata de breves narraciones que irrumpen en el discurso principal de un modo aparentemente arbitrario, pero que le otorgan un sentido de mayor profundidad.

En estas obras, las digresiones no adquieren la dimensión del ensayo porque no pretenden explorar a cabalidad un tema ni mucho menos agotar una serie de ideas desde un punto de vista académico, histórico, filosófico o literario. La autora se limita a poner en boca de sus narradoras ciertos apuntes o reflexiones relacionadas con uno de los temas centrales de las obras, pero sólo desde una perspectiva tangencial. A veces puede tratarse de meras ocurrencias o anécdotas jocosas que al provenir de los gustos e intereses de la autora resultan en un tono ensayístico, anecdótico o histórico, pero sin las pretensiones de ser un ensayo como tal. Como podemos ver en el inicio del capítulo XX de *Las genealogías*:

En un libro recientemente publicado en Francia, las hijas de Karl Marx definen en cartas sucesivas la felicidad desdichada de tener como padre al famoso doctor. Al nacer alguna de ellas, Eleanor, Marx le anuncia a su fiel Engels: “Desgraciadamente es del sexo por excelencia”. Puede absolverse a Marx quizá si se piensa que uno de sus hijos ya había muerto por entonces y el otro estaba agonizando y que el único vástago de Marx que sobreviviera fue el que tuvo con la sirvienta, hijo que, como amigo entrañable, por no decir otra cosa, Engels adoptó como suyo y que las hijas de Marx ignoraron hasta la muerte del barbudo compañero de su padre. Las hijas de Marx fueron educadas en las labores propias de su sexo, entre lecciones de piano, de equitación, lecturas de Engels, de Carlyle y corrección de pruebas de los manuscritos de *El capital*.

Pero, claro, la de Marx es sólo en parte mi genealogía. Hablaba de él porque mis padres nada más tuvieron hijas y quizá mi padre comprenda y aligere su martirio al sentirse así de bien acompañado (*Las genealogías*, 72-73).

Es difícil pensar que tanto la anécdota como los comentarios hechos por la propia narradora sobre su padre conformen una parte sólida y



necesaria dentro del discurso central de la obra. Es decir, si atendemos a la construcción literaria de *Las genealogías*, sería factible omitir este párrafo, puesto que su contenido no hace avanzar la historia ni descubre algo esencial del carácter de alguno de los personajes, tampoco descubre información importante para el lector. (Si se considera importante mencionar que el señor Glantz no tuvo hijos varones, bien podría decirse sin hablar de Marx.) Se trata, pues, de una digresión. En ningún momento de la obra tenemos noticia de que al padre de Margo Glantz le haya causado un problema o tristeza el haber tenido sólo hijas, tampoco entendemos por qué el saber que los hijos reconocidos de Karl Marx murieron jóvenes habría de consolar al señor Glantz de lo que la narradora llama “su martirio”. Sin embargo, me parece que sería igualmente difícil desdeñar el inicio de este pasaje en la narración, ya que contiene varios elementos de interés general para un lector y estéticamente es todo un acierto: da cuenta de un libro publicado en Francia en el cual hablan directamente las hijas de Marx, también nos cuenta de algunos detalles íntimos con respecto a la amistad entre Engels y Marx, nos habla de un hijo varón ilegítimo de éste, todo narrado con un buen sentido del humor. Además, se trata de un texto breve y por lo tanto incapaz de distraer al lector al punto de hacerlo perder el hilo de la narración o el interés en la misma, a causa de este apunte. Todo lo que desde un cierto punto de vista hace innecesaria esta mención a las hijas de Marx es justamente lo que le da, estéticamente, un gran valor al episodio mencionado. A diferencia del ensayo literario, donde tanto la parte estética como la semántica cobran la misma importancia, en la digresión encontramos la riqueza del buen conversador. Esta digresión, vista como un recurso literario, se integra equilibradamente en la composición de la obra, se trata de una referencia vivencial directa de Margo Glantz y no del uso pedante de algún conocimiento histórico oscuro; ofrece al lector una breve sorpresa que en lugar de separarlo del discurso principal (la genealogía de Glantz) lo adentra aún más en ella, porque sirven como pequeños descansos o tomas de distancia con respecto al discurso principal que nos permiten volver a éste con atención renovada.

En otro ejemplo extraído también de *Las genealogías* vemos una serie de digresiones aún más notable. La cita comienza haciendo mención que a los judíos exiliados les gusta mucho ir al teatro, principalmente al teatro yidish aun cuando muchos de ellos no hablen la lengua. Esta idea será la principal del episodio que contiene la cita, pero antes de volver a ella, la narradora hace mención de algunos teatros, luego del yidish, de la madre de Margo, un amigo suyo y finalmente, de un regalo:

¿Qué mueve a los judíos del exilio a ver y cultivar esas obras de teatro? ¿No será una nostalgia de un territorio que nunca les ha pertenecido, pero que sin embargo en algo fue suyo? ¿Será la creación de un espacio sagrado donde por un momento se vive en un contexto conocido porque se ha recreado en el escenario? ¿Será porque las expresiones de los rostros o el sonido de las voces resumen un estremecimiento y figura una corporeidad? El caso es que toda la gente va al teatro, los teatros están llenos, ¿cuáles?, el que se rentaba, el teatro Abreu, y, más tarde, uno propio, en Leandro Valle. Quizá el teatro explique esa necesidad que tenían muchos judíos de sumergirse en un mundo sólo yidish para entenderse, como cuando iban a casa de mi madre (que apenas sabía yidish pero hablaba en ruso), muchos jóvenes de entonces, por ejemplo, el señor Lisker (ahora tiene cerca de noventa años), hermano de un gran amigo de mis padres, muerto después de un incendio en su tlapalería y cuya esposa Clara llegaba a visitarnos cuando éramos niñas trayendo siempre un hermoso regalo que aún conservo en la memoria, en su carácter sagrado de regalo y no de objeto, porque no recuerdo en absoluto qué nos regalaba (*Las genealogías*, 125-126).

Las digresiones parecen sumarse sin orden ni concierto. Sin embargo, éstas realzan el carácter anecdótico del discurso; logran que el lector reflexione en torno al teatro judío, al yidish y al valor de la generosidad de ciertas personas más que de los objetos materiales recibidos por ellas. Un tema complejo, como el del Estado de Israel; su territorio, sus tradiciones culturales y léxicas, y su relación con los judíos que viven en el exilio, es presentado en la obra como un motivo de reflexión que

se inscribe en las anécdotas de *Las genealogías*. No es coincidencia que la autora formule en modo de preguntas las partes más delicadas de esta reflexión:

¿Qué mueve a los judíos del exilio a ver y cultivar esas obras de teatro?  
¿No será una nostalgia de un territorio que nunca les ha pertenecido, pero que sin embargo en algo fue suyo? ¿Será la creación de un espacio sagrado donde por un momento se vive en un contexto conocido porque se ha recreado en el escenario?

Estas preguntas, lanzadas con una genuina curiosidad y que provocan en el lector más de una respuesta, se “aderezan” con otros detalles anecdóticos. No son el inicio de una larga disertación en torno a la relación entre la territorialidad y el teatro judíos.

A partir del momento en que aparece el señor Lisker, un joven que para el presente de la enunciación del relato es un hombre que ronda los noventa años de edad, el tema del teatro yidish ha sido matizado. El lector ya no sigue un ensayo o reflexión aguda en torno a ese tema sino un tratamiento cercano, amable y cotidiano sobre algo que le atañe e inquieta a la narradora dentro del contexto de su biografía, pero sin más pretensiones.

En *El rastro* las digresiones ocurren de otro modo, puesto que se trata del flujo de conciencia de Nora García. Podemos notarlas precisamente porque los vaivenes de temas constantes quedan definidos muy pronto en la novela, pero no así las reflexiones o anécdotas que definitivamente salen de la naturalidad del cauce de dicho flujo de conciencia. Por ejemplo, el tema de la música es constante en *El rastro*; de manera más específica lo es el modo de interpretación de ciertos pianistas (Gould es el que más se nombra), pero las menciones a ciertos detalles sobre algún concierto, a la voz de los *castrati*, a la posición de una chelista a punto de tocar, entre otros motivos, son en realidad digresiones.

Ahora bien, la digresión no es necesariamente breve. En *El rastro* encontramos un extenso ejemplo en el relato de la primera cirugía de

corazón realizada en la historia y, particularmente, la descripción de dicha cirugía elaborada por Ludwig Wilhelm Carl Rehn. Este relato entra en la categoría de digresión precisamente porque se trata de una anécdota histórica, cuyo aporte es más estético que narrativo (en el sentido de que hace avanzar la acción de la trama de la novela). Al igual que la mención a las hijas de Marx en *Las genealogías*, este relato sobre la cirugía de corazón realizada por el doctor Rehn permite al lector “distraerse” brevemente del discurso central de la novela sólo para volver al mismo con mayor atención e interés.

Digresiones de este tipo, hacia el final de *El rastro*, sugieren que el flujo de conciencia de Nora García es en realidad el proceso de escritura de la historia que hemos estado leyendo: “Aquí, en cambio, escribo a máquina y el golpeteo de los dedos sobre la máquina es monótono, mediocre y burocrático [...]” (142), afirma la voz de Nora García. Sin embargo, esta afirmación de la narradora ocurre al mismo tiempo que somos testigos de su flujo de conciencia. Apenas abre la puerta hacia la posibilidad de que todo el relato se trate, de hecho, de una escritura, la propia narradora superpone temporalidades y realidades distintas de escritura, memoria y flujo de conciencia cerrando así dicha puerta:

Y toda la devoción y todas las penas y todos los cuerpos y todos los goces se concentran en esta mano corriendo rápida por la página en la que se va escribiendo poco a poco con caracteres perfectos (letra Arial, cuerpo 14, Hewlet Packard, pluma Mont Blanc de oro, punta gruesa), un intento para detener la vida, para preservar la memoria de la vida (el amor, canta Pígalión, el amor, siempre, y María insiste, se le partió el corazón), esa oscura herida que es la vida (*El rastro*, 143).

En esta cita coexisten simultáneamente la escritura en una computadora y la escritura a mano del mismo discurso; es decir, aquello que leemos. Este texto simula la creación del discurso al mismo tiempo de su enunciación, lo cual nos regresa al flujo de conciencia, ya que no es posible que el mismo discurso sea escrito en computadora y a mano al mismo tiempo. Aunque es posible que la voz de María ocurra al mis-

mo tiempo que la del tenor que canta Pigmalión, ya que a diferencia de la escritura, el sonido sí permite el empalme simultáneo de dos o más discursos, la probabilidad de que esto ocurra al mismo tiempo es casi nula. No hay que olvidar que María está presente en el velorio de Juan y ha estado hablando con Nora todo el tiempo que ha durado el relato. Mientras esto sucede, es difícil –aunque no imposible– pensar que alguien puso un disco de la ópera de Rameau. Por otro lado, si Nora estuviera escribiendo lo que vamos leyendo y escuchara la música de la ópera al mismo tiempo, entonces la voz de María diciéndole que a Juan “se le partió el corazón” sería un recuerdo.

La propia narradora se vale de la digresión una vez más para reafirmar que el texto que evoca como escritura en un tiempo presente, no se trata de la novela que hemos venido leyendo, aunque la idea haya quedado sugerida:

Así, yo, Nora García, sentada frente a la máquina de escribir con una falda muy amplia de color gris (o frente a la computadora) o abriendo las piernas enfundadas en negros pantalones mientras toco el violonchelo, mientras él, Juan, inmóvil en el recuerdo, escribe constantemente sus diarios con su pluma Mont Blanc [...] (146).

Ya no sólo se trata de la superposición de los momentos en que Nora García escribe a máquina o frente a la computadora o está tocando el violonchelo (que no pueden ocurrir simultáneamente) sino la alusión a que es Juan quien escribe con su pluma, la misma pluma de la cita anterior y, por lo tanto, sabemos que sería imposible que el discurso que hemos leído perteneciera a él. Estas digresiones nos regresan al discurso principal, al flujo de conciencia de Nora García que ha configurado todo el relato, con una mayor fuerza y expresividad.

Las digresiones, tanto en *Las genealogías* como en *El rastro*, están siempre vinculadas a los temas principales de ambas novelas, de ahí que las considere un recurso narrativo y no una mera casualidad. No es fortuito que la autora las haya elegido como apuntes relacionados directamente con el discurso principal de las obras que las contiene.

Margo Glantz es una ensayista probada; si se rehúsa a elaborar ensayos cabales dentro de las novelas a partir de estos motivos, bien puede ser porque el carácter de dichas obras cambiaría sustancialmente. No porque estas digresiones ensayísticas hayan sido narrativizadas en *Las genealogías* y *El rastro* carecen de mayor “profundidad” intelectual, por el contrario, aportan mucha de su fuerza narrativa a estos textos y, sobre todo, les conceden el goce estético mediante la brevedad, pertinencia y el carácter sugerente de este recurso literario.

## CONCLUSIONES

Inicié este ensayo con la frase “Los recuerdos regresan siempre” de Margo Glantz. La retomo en estas conclusiones para referirme a un elemento primordial presente en los dos libros examinados. Para que el recuerdo viva se necesita de la existencia de la memoria. El tema de la memoria ha sido atendido desde distintas disciplinas: en su relación con la historia, con la sociología, con la psicología o con la literatura. Y a estas dos obras literarias, la memoria las recorre y habita a través del recuerdo, de la rememoración, de la evocación y también del olvido. Retomando la especificidad que Aristóteles le otorga a la memoria en *Parva Naturalia* diremos que

La memoria se aplica al pasado [...]. En efecto cuando uno hace acto de memoria, hay que decirse en el alma de esta manera, que anteriormente uno ha escuchado esta cosa o que uno lo ha sentido o que uno lo ha pensado. Por consiguiente la memoria no es ni la sensación ni una concepción del espíritu, sino que es la posesión o modificación de una de las dos, cuando transcurre el tiempo.<sup>1</sup>

La pertenencia de *Las genealogías* al género autobiográfico la dota de un sentido memorialístico que comparten de manera primordial los

<sup>1</sup> Aristóteles, “De la memoria y la reminiscencia”, en *Parva Naturalia*, p. 449.

textos pertenecientes a esta escritura. Aproximarme a esta obra me abrió caminos insospechados; me condujo al conocimiento y a una comprensión primaria de la teoría sobre el género que, si bien es vasta, compleja y en ocasiones contradictoria, me permitió aproximarme con curiosidad crítica al universo de una de las formas de las “escrituras del yo”, ese “yo” que ha vivido y que ha creado un segundo “yo” en la experiencia de la escritura. Luego de la lectura placentera y de acometerla desde diversas perspectivas, esta obra de Glantz me llevó a la conclusión: la narración se centraba en los hechos del pasado de los cuales la autora hizo una elaboración, una selección de acontecimientos que reelaboró en el presente de la escritura. Me percaté así de que la memoria no sólo es un mecanismo de mera grabación de recuerdos sino un elemento activo que se ocupa de los hechos, que da *forma* a una vida y que sin ese proceso carecería de sentido: “la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno”.<sup>2</sup>

Frente a las dos posturas encontradas sobre la autobiografía (la de Philippe Lejeune y la de Paul de Man y los seguidores de ambos) me incliné, según lo observado en mi análisis de *Las genealogías*, por la del crítico francés, sin que por ello dejara de advertir sus desaciertos, porque junto con él y otros teóricos afines a su pensamiento, considero que la lectura es la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico. Sea o no un espacio de ficción, como pretenden De Man, Derrida y quienes les siguen, opino que *la autobiografía no es leída como ficción*, pues mi lectura no es la que hago de una novela, sino la que postula el pacto autobiográfico; la del pacto de veracidad que se da entre autor y lector. Ciertamente resulta difícil saber si los acontecimientos narrados por el autobiógrafo son verdaderos; sin embargo, considero que la autobiografía siempre remite finalmente a una postulación ética.

Si bien la obra de Glantz no niega ciertos elementos ficticios, la misma escritora reconoce que *Las genealogías* es un texto autobiográ-

<sup>2</sup> Ángel G. Loureiro, “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, coordinador Ángel G. Loureiro, p. 3.



fico donde “se expresa un duelo triple, el destierro de mis padres, el trauma de mi nacimiento –como cualquier nacimiento de quien viene de un exilio– y, por último, el duelo por la inminente y luego definitiva separación de mis seres más cercanos”.<sup>3</sup> Y ante esta confesión, que luego constato en la lectura de su autobiografía, no puedo dudar de esa postura ética que subyace en el texto.

Al leer otras autobiografías y compararlas con *Las genealogías*, recordé una afirmación de Lejeune en su pacto autobiográfico: no hay un modo de autobiografía que sea canónico, ni un estilo que distinga lo que es propiamente autobiográfico de lo que no lo es. Cada escritor que emprende una autobiografía ha pensado el género de manera distinta, ha realizado tanto en su semántica como en su pragmática y en su estructura narrativa opciones que conforman su posición dentro del género. En cuanto a *Las genealogías*, Margo Glantz escribe siempre en el presente, y desde ese presente actual y de su propia conciencia de tal acerca el pasado, pero nunca deja de sospechar (y afirmar) que quien escribe en el presente no es quien era en el pasado. Hay una conciencia pertinaz, constante y afirmada de que el yo evocador suplanta al evocado, lo sustituye en alguna forma de ser *otro* (para volver a traer el famoso sintagma de Rimbaud *Je est un autre*).

Aunque, a menudo, Margo Glantz admite en su libro que el recuerdo es una forma de reconstrucción, procura mitigar sus trampas por el procedimiento de desplazarse al momento de lo evocado, intentado así restablecer quién era en su momento; pero, a la vez, no deja de tener conciencia de la actualidad, es más, se permite desplazamientos de un personaje evocado hasta el momento actual de la escritura, juzgándolo desde la prominencia de un tiempo que está siendo, de forma que casi nunca abandona la evaluación presente del pasado evocado.

*El rastro* se compone a partir de dos elementos: la memoria (no tanto la memoria del recuerdo intempestivo, sino la del trabajo de rememoración) y la música (sobre todo las composiciones de Bach, en

<sup>3</sup> Margo Glantz, “Prólogo”, en *Obras reunidas II. Narrativa*, p. 15.

donde destacan las *Variaciones Goldberg*). Ambos elementos se entrelazan en el relato a través de la metáfora del corazón y la circulación sanguínea. A partir de estos dos principios cabe establecer sendas conclusiones: instaurar un vínculo con un par de las seis cualidades que Italo Calvino defiende en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: la levedad y la multiplicidad.

Es difícil, afirma Calvino, “para un novelista representar su idea de la levedad con ejemplos tomados de la vida contemporánea si no se la convierte en el objeto inalcanzable de una búsqueda sin fin”. [...] Kundera nos demuestra [en *La insostenible levedad del ser*] cómo en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por ser leve no tarda en revelar su propio peso insostenible”.<sup>4</sup> ¿Acaso no es así casi todo cuanto acontece en la novela de Margo Glantz? En esta obra, la levedad la podemos advertir en la unión de lo sublime con lo grotesco en el relato: la narradora, Nora García, permanentemente realiza este tipo de conexiones, que podrían estar representadas en la música (lo sublime) y lo burdo o lo grotesco que sería lo relacionado con la muerte, el cuerpo, la enfermedad, las secreciones. De este modo, la vida (esa herida) es siempre un tejido inseparable de ambos elementos que se empalman, conviven y complementan: el olor de las flores se mezcla con el del moho y el aroma dulzón de la sangre coagulada que acompañan todo el relato de la narradora.

La percepción de lo “infinitamente minúsculo, móvil, leve”, como dice Calvino, es lo que mueve el relato en *El rastro*. Ahora bien, el hecho de que se trate de recuerdos y de la manera en cómo los recuerdos vienen a la mente es aquí fundamental. Ni la vida, ni el mundo ni la experiencia, aparecen en forma de acontecimientos totales sino a través de lo pequeño, lo móvil y lo minúsculo: un detalle, un momento, un roce (y aquí podemos pensar en las famosas madelenas de Proust). Es el detalle minúsculo el que activa el recuerdo y el que termina por tener el mayor peso en la novela (nunca sabemos nada de la “historia” de la vida de la narradora, ni de la de Juan, pero

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 19.

podemos reconstruir una serie de sensaciones y por lo tanto una especie de biografía “indirecta” construida a base de detalles y repeticiones, como en la música, como en las *Variaciones Goldberg* de Bach), que podría equivaler a una “pulverización de la realidad” tal como la evoca Calvino en su texto.

La imagen que despierta el trabajo de rememoración, la manera en que la memoria funciona me recuerda la descripción de la levedad que Calvino hace: esta idea de una relación dialéctica entre la levedad y el peso (no se puede entender la una sin el otro), pero además, cómo éstas nunca se presentan en una oposición total: la levedad también devela el peso de las cosas (¿o más bien su profanidad?). Así, el recuerdo, que es etéreo, que no tiene peso, revela la “herida” que es la vida y la dificultad de la existencia (podría, de nuevo, equipararse a las *Variaciones Goldberg* que suenan ligeras, pero cuya ejecución es altamente elaborada y difícil).

Por último, y como uno de los ejes del relato, percibimos que el lenguaje de la narración (debido a que se trata, vuelvo a insistir, de un acto de rememoración) se descubre, en el momento de la lectura, como un lenguaje que no carga con el peso de las cosas, sino que las hace volátiles, frágiles, inestables, movedizas, como el recuerdo.

La multiplicidad se manifiesta en *El rastro* mediante una concepción de la novela moderna como “red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo”, tal como señala Calvino. De nuevo, la descripción que yo haría aquí de esta conjunción sería a partir de la memoria y de la música, porque hay muchas formas de estructurar conexiones y la de la novela de Glantz, como lo desarrollé en el tercer capítulo, se articula mediante estos dos elementos.

Pensando en el papel primordial que juega la música: el lenguaje narrativo se desenvuelve en diversas digresiones sobre composiciones musicales que van a formar parte de la estructura narrativa (como analogía). Así, recuerdo y composición musical se acompañan estructuralmente hablando. No es azaroso entonces que las *Variaciones Goldberg* (y en general la música barroca –Bach, Rameau, Pergolesi–) sea, junto con el del corazón, el motivo central de la narración. No

sólo porque la narradora y el difunto recordado sean músicos, sino porque el relato está construido como una composición musical barroca (de ahí también que se apele a los versos de Sor Juana como una repetición, una variación más).

Otro elemento de la multiplicidad es la diversidad de saberes que la novela recoge a través de las digresiones de la narradora: moda, medicina, música, literatura, arquitectura, etcétera (lo que recuerda las novelas de Sebald, también por la cuestión del trabajo de la memoria). La novela tiene una vocación enciclopédica (abierta), no, como señala Calvino, porque pretenda *agotar* el conocimiento del mundo, sino porque es conjetural y potencial (de nuevo, como el recuerdo).

Me seduce la idea de pensar en *El rastro* como una de las obras sobresalientes del arte mexicano dedicadas a la figura del corazón. Me cautiva la posibilidad de imaginar *El rastro* como una novela que está en una relación de contigüidad con los grandes poemas de Ramón López Velarde o las pinturas de Frida Kahlo dedicadas a ese centro de los más diversos sentimientos que abriga y resguarda el corazón.

¿Por qué una de las obras de Glantz representa la vida como metáfora y la otra la vida como ensayo? Al trasladar la vida al papel, el texto resultante se convierte en una metáfora pragmática que permite explicar y comprender al autor:

[...] el texto es el espejo al que la palabra traslada unas vivencias que en última instancia expresan a quien las experimentó; por eso, podemos hablar de la autobiografía como una encadenación de metáforas o de símbolos que se refieren en grados sucesivos al autor como responsable de sus acciones y depositario último del significado mediante el que puede interpretarse su existencia.<sup>5</sup>

Al referirme a *El rastro* con la frase “la vida como ensayo”, una suerte de autobiografía intelectual, no sólo aludo a una de las cualidades de esta novela que es, además de ficción ensayística, una huella, un rastro

<sup>5</sup> Francisco Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, p. 137.

de lo que es el hombre, el artista y su escritura. Porque en la vida como en el ensayo, se experimenta, se desafía, se acomete, se imagina y también se sueña para dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo.

Las palabras de W.G. Sebald, un memorioso, uno de los escritores entrañables para Margo Glantz, bien pueden significar la esencia que guardan *Las genealogías* y *El rastro*:

Escribir es intentar, a pesar de todos nuestros “desfallecimientos” y “ausencias”, mantener el equilibrio entre los vivos con todos los muertos que llevamos dentro, con nuestro lamento por los muertos y con nuestra propia muerte, que tenemos ante los ojos, para activar el recuerdo, que es lo único que justifica la supervivencia a la sombra de la montaña de culpa.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> W.G. Sebald, “El remordimiento del corazón”, en *Campo Santo*, p. 117.



## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### I. OBRAS DE MARGO GLANTZ

*Apariciones*. México: Alfaguara, 1996.

“Crítica y ficción”, en Hansberg, Olveth y Julio Ortega (coords.), *Crítica y Literatura. América Latina sin Fronteras*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Diversa, 24).

*Doscientas ballenas azules*. México: La máquina de escribir, 1979.

*Erosiones*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1984 (La abeja en la colmena, 21).

*Esguince de cintura*. México: Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1994 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 88).

*Las genealogías*. Valencia: Pre-textos, 2006.

*Las genealogías*. México: Alfaguara, 1996.

*Las genealogías*. Antonio Martorell, ilustraciones, portada y cuarta de forros. México: Martín Casillas, 1981.

*Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Narrativas hispánicas).

*Intervención y pretexto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

“Las islas y los continentes”. *Revista de la Universidad*. México, nueva época, núm. 52, junio de 2008. Pp. 30-39.

“El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-jeroglifico-del-sentimiento---la-poesa-amorosa-de-sor-juana-0/html/> [Consultado el 10 de octubre de 2011]. Edición digital a partir de José Pascual Buxó, editor. *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana/CONACYT, 2001. Pp. 115-127.

José Gorostiza y Juan Rulfo. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, 21 de noviembre de 1996. Respuesta de Carlos Montemayor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

*Las mil y una calorías. (Novela dietética)*. Ariel Guzik, ilustrador. México: Premiá, 1978.

*No pronunciarás*. México: Premiá, 1988 (La red de Jonás).

*Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

*Obras reunidas II. Narrativa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

*El rastro*. Barcelona: Anagrama, 2002.

*Saña*. México: Era, 2007.

*Síndrome de naufragios*. México: Joaquín Mortiz, 1984 (Serie del Volador).

*Viajes en México. Crónicas extranjeras*, t. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (SEP 80).

*Zona de derrumbe*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001 (Ficciones).

## II. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abelleira, Angélica. “*Apariciones*, lo sagrado y lo profano unidos con el erotismo”. *La Jornada*, 07 de marzo de 1996.

Albarrán, Claudia. “La generación de Medio Siglo y Difusión Cultural de la UNAM”, en *Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. Pp. 349-358.



- Álvarez, Federico. “El ensayismo crítico de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 153-158.
- Aracil Varón, Beatriz. “Margo Glantz: el rastro de la escritura” (Entrevista a Margo Glantz, realizada en la Sede Universitaria de Bihár, Alicante, 27 de marzo de 2003). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=18848>> [Consultado el 10 de octubre de 2011].
- Aristóteles. “De la memoria y la reminiscencia”, en *Parva Naturalia*. Jorge A. Serrano, traducción, introducción y notas. Madrid: Alianza, 1993.
- Arriaga Flórez, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Baeza, R. Hernán. “El mito del corazón”. *Revista Española de Cardiología*. Madrid, núm. 54, 2001, pp. 368-372.
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 2009.
- . *El placer del texto*. N. Rosa, traductor. México: Siglo XXI, 1978.
- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, CCYDEL, 2004 (Cuadernos de los Seminarios Permanentes).
- Bloom, Harold. *El canon occidental (La escuela y los libros de todas las épocas)*. Traducción de Damián Alou Ramis. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bravo, María Dolores y Blanca Estela Treviño. “Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia”. *Revista de la Universidad*. México, nueva época, núm. 52, junio de 2008, pp. 22-29.
- Bravo, María Dolores. *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. Prefacio de José Pascual Buxó. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 1997 (Estudios de Cultura Novohispana, 8).
- Caballé, Ana. “Figuras de la autobiografía”. *Revista de Occidente*. Madrid, núms. 74-75, 1987, pp. 103-119.
- . *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul-Endymion, 1995.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

- Cánovas, Rodrigo. “Cuaderno de notas sobre *Las genealogías* de Margo Glantz”. *Revista chilena de literatura*. Santiago, Chile, núm. 72, abril de 2008, pp. 115–125.
- Castro, Miguel Ángel. “Una aproximación a los estudios literarios de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 143-152.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2008.
- Cohen, Sandro. “Margo Glantz, Síndrome de Mareas literarias”. *Excélsior*, 12 de junio de 1984, p. 21.
- Coronado, Juan. “La lengua en la mano de Margo Glantz”. *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, núm. 341, 12 de mayo de 1984, p. 10.
- Díaz Ruiz, Ignacio. “El magisterio de Margo”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 71-76.
- Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Ángel G. Loureiro, traductor. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Ette, Ottmar. *Literatura de viajes: de Humboldt a Baudrillard*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Servicio Alemán de Intercambio Académico, 2001 (Jornadas).
- Ferraris, Maurizio. *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*. Madrid: Taurus, 2001.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Anaya-Muchnik, 1994.
- García Flores, Margarita. “Punto de partida para una nueva generación. Diálogo con Margo Glantz”, en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979. Pp. 133-140.
- Garrido, Felipe. “Margo Glantz, los recuerdos regresan siempre”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 15-24.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- González Rodríguez, Sergio. “El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 227-232.

- . “Margo Glantz y la elegancia”. *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 86, 30 de julio de 1995, p. 2.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 9-17.
- Gutiérrez de Velasco Luzelena. “A la francesa. Margo Glantz y la seducción del Sena”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 257-264.
- Hansbeg, Olbeth y otros. *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. Hansbeg, Olbeth y Julio Ortega, coordinadores. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Diversa, 24).
- Hernández, Belén. “El ensayo como ficción y pensamiento”, en *El ensayo como género literario*. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, editores. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. Pp. 143-178.
- Hillman, James. *El pensamiento del corazón*. Fernando Borrajo, traductor. Madrid: Siruela, 2005.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 47-61.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel G. y otros. “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 9-17.
- Mascarúa, Sara. “Los temores femeninos entre tacones”, entrevista con Margo Glantz. *Diario Monitor*, 17 de mayo de 2005, p. 6C.
- Maíz-Peña, Magdalena. “Sujeto, género y representación autobiográfica: *Las genealogías de Margo Glantz*”. *Confluencia*. Spring, 1997, vol. 12, núm. 2, pp. 75-87.

- Manzoni, Celina, “Margo Glantz o la sensualidad de la inteligencia”, *Revista de la Universidad*. México, núm. 2, abril de 2004.
- Masterson, Araceli. “Las genealogías de Margo Glantz: del Génesis al Distrito Federal”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 19, núm. 2, 2009, <<http://www1.tau.ac.il/eial/index.php>> [Consultado: 08 de agosto de 2009].
- May, Georges Claude. *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Meza Torres, Andrea. “Para un abc de Margo Glantz”. Entrevista a Margo Glantz, Berlín 2004.
- Micheli, Alfredo de. “William Harvey y los inicios de la ciencia médica moderna”. *Gaceta médica de México*, vol. 141, núm. 3, 2005, pp. 233-237.
- Mijares, Malena. “Margo Glantz: la vocación por la cultura”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 67-70.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Colección Tierra Firme).
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*. Ezequiel Martínez Estrada, estudio preliminar. México: Dirección General de Publicaciones del Conaculta, Océano, 1999.
- Montemayor, Carlos. “Respuesta al discurso de recepción de Margo Glantz en la Academia Mexicana de la Lengua, 21 de noviembre de 1996”. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Pp. 54-82.
- Mora, Pablo. “‘El texto se ha preñado entre tanto’: Margo Glantz, lectora y maestra”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 81-85.
- Moreno, Fernando. “Toda una novela es un ensayo” (ponencia).
- Moscona, Myriam. “Si yo supiera te lo diría”, en *Tiempo de relojes* (conversación con Margo Glantz, 2005).
- Mudrovic, María Eugenia. “¿Qué diferencia es entre fue y era?: Exilio, fotografía y memoria en Las genealogías de Margo Glantz”, en *Margo Glantz. Narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*. Celina Manzoni, compiladora. Valencia: Ex Cultura, 2003 (Entramados). Pp. 167-175.

- Negrín, Edith. “Una universitaria en la *Revista de la Universidad*”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 275-286.
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 33-46.
- Ortega, Julio. “Margo Glantz en cuerpo y alma”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 640, octubre 2003. Pp. 79-83.
- Otero-Krauthammer, Elizabeth. “Integración de la identidad judía en *Las genealogías*, de Margo Glantz”. *Revista Iberoamericana*, núm. 51, julio-diciembre, 1985, pp. 868-873.
- Paredes, Alberto. *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México: Siglo XXI, 2008.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Xavier Zubiri, selección, traducción y prólogo. Madrid: Alianza, 2004.
- Pascual Buxó, José. “Sor Juana Inés de la Cruz: la pintura del ídolo”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 25-36.
- . “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*. Madrid: Renacimiento, 2006.
- Pasternac, Nora. “Margo Glantz (1930). La escritura fragmentaria”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. Aralia López González, coordinadora. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995. Pp. 339-366.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo, 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI, 2005.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida, Venezuela: El otro el mismo, 2007 (Serie Universidad y Pensamiento).

- . *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Prado, Javier del, Juan Bravo Castillo y Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Madrid: Universidad de Castilla, 1994.
- Prieto, José Manuel. “Un rastro en el aire”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 217-220.
- Puertas Moya, Francisco. *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Salamanca: CELYA, 2004.
- . *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004 (Biblioteca de investigación, 37).
- Quevedo Alvarado, María Piedad. “El cuerpo ausente: el lugar del cuerpo místico en la Nueva Granada del siglo xvii”. *Memoria y Sociedad*, Bogotá vol. 9, núm. 19, julio-diciembre, 2005, pp. 69-79.
- Ricoeur, Paul. “La identidad narrativa”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009. Pp. 339-355.
- Rivas, Víctor Gerardo. *La poética de la vida. Profesores eméritos de la Facultad de Filosofía y Letras. (CD de entrevistas y semblanzas)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- Romera Castillo, José. “La literatura signo autobiográfico (el escritor signo referencial de su escritura)”, en *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1993. Pp. 13-46.
- Santiago, Sebastián. “El tema del corazón vigilante”. *Ars Longa*. Cuadernos de arte, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, núm. 1, 1990, pp. 115-116.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. A. Santos, traductor. Madrid: Real Musical, 2001.
- Sebald, W. G. “El remordimiento del corazón”, en *Campo Santo*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Silva Santisteban, Rocío. “La mística de relatar cosas sucias”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006 (Jornadas). Pp. 233-245.
- Solís, Ricardo. “Todo viaje si se cuenta en primera persona es autobiográfico. Entrevista a Margo Glantz”. *La Jornada Jalisco*, agosto de 2009, p. 2, en

- <<http://www.lajornadajalisco.com.mx/2009/07/24/index.php>> [Consultado: 24 de julio de 2009].
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Treviño, Blanca Estela. “Entrevista a Margo Glantz”, *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, nueva época, núm. 1, octubre de 2000, pp. 19-21.
- . “*Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno: una lectura”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Al siglo XIX. Ida y regreso). Pp. 377-391.
- Vivas, Ángel. “La escritora Margo Glantz publica la última versión de su volumen *Las genealogías*”. *El Mundo*, 13 de mayo de 2006 <<http://www.elmundo.es/papel/2006/05/13/cultura/1969119.html>>
- Wall, Anthony. “Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*”. *Acta Poética*. México, núm., 27, Universidad Nacional Autónoma de México, primavera, 2006, pp. 295-323.
- Weinberg, Liliana. *Umbrales del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / CCyDEL, 2004. (Cuadernos de los Seminarios Permanentes).
- Weintraub, Karl Joachim. “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991. (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 18-32.
- Zapata Castillo, María Ángeles. “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”, en *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas, editoras. México: Bonilla Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011. Pp. 257-276.

### III. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Flavia Acosta y Edgardo Castro, traductores. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009 (Filosofía e Historia).
- Agosin, Marjorie. “Dialogando *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Santiago, Chile: Cuarto propio, 1993. Pp. 171-183.
- Agudo, José Carlos. *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Justo Navarro, prologuista. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Alonso, Silvia y otros. *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Silvia Alonso, introducción, compilación y bibliografía. Madrid: Arco/Libros. S. L., 2002.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2008.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Julieta Sucre, traductora. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- Bernhard, Thomas. *El malogrado*. Miguel Sáenz, traductor. Madrid: Alfabeta, 2006.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Dolle, Verena. “La construcción del sí mismo: memoria cultural e identidad en *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Literatura-Historia-Política. Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*. Madrid: Iberoamericana, Vervuet, 2004. Pp. 151-162.
- Dosse, Françoise. *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Eakin, Paul John. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación*



- documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 79-92.
- Esteban, Ángel y otros. *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Método, 2002.
- Farías, Carolina y otros. *Ciudad y memoria*. Carolina Farías, coordinadora y Eduardo Antonio Parra, compilador. México: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997.
- Fernández, Celia y otros. *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Celia Fernández y María de los Ángeles Hermsilla, editoras. Madrid: Visor Libros, 2004.
- Fernández, Sandra y otros. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria, 2008.
- Garson Shapiro, Jennifer. “Álbum de familia judía: profundizando *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Encuentro y alteridad judía en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Jerusalén, Asociación Mexicana de Amigos de la Universidad de Tel Aviv, Fondo de Cultura Económica, 1999. Pp. 563-569.
- Genette, Gérard, *Seuils*, París: Seuil, 1987.
- Heiz Klaus-Metzger y Rainer Riehn, directores. *Johann Sebastian Bach. Las Variaciones Goldberg*. Barcelona: Labor, 1992.
- Kanzepolsky, Adriana. “Escribir con la lengua. *Las genealogías* de Margo Glantz”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <[http://bib.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/glantz/13548397012917617422202/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://bib.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/glantz/13548397012917617422202/p0000001.htm#I_0_)> [Consultado el 10 de octubre de 2011].
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología I. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980 (Serie Antropológica, 39).
- Loureiro, Ángel G. *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 113-117.

- Manzoni, Celina y otros. *Margo Glantz. Narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*. Manzoni, Celina, compiladora. Valencia: Ex Cultura, 2003 (Entramados).
- Molloy, Sylvia. “El teatro de la lectura: Cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en *Autobiografía y escritura*. Juan Orbe, compilador. Buenos Aires: Corredor, 1994. Pp. 13-30.
- Moreiras, Alberto. “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 129-136.
- Pasternac, Nora. “Una infancia judía”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Luz Elena Gutiérrez de Velazco y Ana Rosa Domenella, coordinadoras. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer, 1996.
- . “El caso Margo Glantz: Apariciones”, en *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004. Pp. 280-288.
- Perilli, Carmen. “Entre memorias: la escritura de Margo Glantz”. *Feminaria Literaria*, Sumario, Buenos Aires, año XI, núm. 17, pp. 71-76.
- Pimentel, Luz Aurora. “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.
- Pitol, Sergio. *Una autobiografía soterrada. (Amplificaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México: Almadía, 2010 (Mar Abierto. Narrativa contemporánea).
- Pozuelo Yvancos, José María. “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. Pp. 179-191.
- Ramírez, Israel. “Genética y crítica textuales en la edición”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010 (Ediciones Especiales). Pp. 209-231.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira, traductor. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Romera Castillo, José. *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (Siglo XX)*. Madrid: Visor Libros, 2006.

- Ruibal, Pablo. “Las *Variaciones Goldberg*: Bach y los números”. *Relafare. Revista de Divulgación Musical*, 10 de julio de 2006 <<http://www.relafare.eu>>
- Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 93-105.
- Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Lausanne: Imprimerie de la Cité Lausanne, 1991 (Hispanica Helvética, 1).
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Poesía, teatro, pensamiento, Lírica personal, lírica coral, teatro, prosa*. Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, introducción, edición y notas. Madrid: Espasa Calpe, 2004 (Biblioteca de Literatura Universal).
- Sprinker, Michael. “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Ángel G. Loureiro, coordinador. Barcelona: *Anthropos*, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29). Pp. 118-128.
- Starobinski, Jean. *La relation critique. Essai*. París: Gallimard, 1970.
- Schwartz, Lía. “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consultado: 05 de noviembre de 2011]. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/schwartz.htm#np8](http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/schwartz.htm#np8)>.
- Tortosa, Virgilio. *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- Treviño, Blanca Estela, coordinadora. *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2009 (El Estudio).
- Varios autores. *Libro albedrío. Hoja por hoja. Décimo aniversario*. México: Librería, 2007.
- Velez, Irma. “Leyendo entre culturas o los confines de la liminalidad cultural en *Las genealogías* de Margo Glantz”. *Feminaria Literaria*, año X, núm. 16, noviembre 2000, pp. 65-71.
- Weintraub, Karl Joachim. *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.

- Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, El Colegio de Sinaloa, Siglo XXI, 2006.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Harold Bloom, prologuista. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Ciruela, 2004.

#### DISCOS COMPACTOS

- Gould Glenn, *A State of Wonder. The Complete Goldberg Variations 1955-1981*.

# ÍNDICE

Introducción	11
--------------	----

## CAPÍTULO I

### RETRATO DE ESCRITORA CON PAISAJE

1. “Viaje a la semilla”	27
2. Los años de formación	38
3. Las facetas de una escritora	51
4. Los caminos de la ficción	62

## CAPÍTULO II

### TRAVESÍAS AUTOBIOGRÁFICAS ALREDEDOR DE *LAS GENEALOGÍAS*

1. El estatuto autobiográfico de <i>Las genealogías</i>	81
2. El lugar de la memoria y la voz colectiva en la búsqueda de identidad	92
3. La presencia de la ciudad como testimonio autobiográfico	106
4. El viaje como metáfora del reencuentro	113

5. Del periódico al libro: la composición narrativa de la obra	117
--	-----

### CAPÍTULO III

#### UN *ARS COMBINATORIA*: *EL RASTRO* COMO NOVELA-ENSAYO

1. Un acercamiento a la novela-ensayo	133
2. El discurso del corazón como eje compositivo de la novela	142
3. Tema y variaciones: los recursos musical y narrativo en la estructura de <i>El rastro</i>	155
4. La intertextualidad como dimensión autobiográfica	165

### CAPÍTULO IV

#### RECURSOS LITERARIOS DE *LAS GENEALOGÍAS* Y *EL RASTRO*

1. La voz parentética y sus funciones: conciencia, tiempo y diálogo	182
2. El yo autobiográfico: entre la realidad y la ficción	190
3. La enumeración como recurso de evocación	196
4. La intertextualidad: la voz del otro en la creación	202
5. Las digresiones: apuntes y reflexiones del yo	207

Conclusiones	215
--------------	-----

Bibliohemerografía	223
--------------------	-----

*De la vida como metáfora a la vida como ensayo*, de Blanca Estela Treviño, de la serie El Estudio de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 18 de noviembre de 2015 en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V., Calle 5 de Febrero 2309, Col. San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170, Metepec, Estado de México. Se tiraron 1000 ejemplares en offset en papel cultural de 90 g. La tipografía se realizó en tipo Adobe Garamond Pro 11/13 puntos. La edición estuvo al cuidado de Luis Paniagua y Martha Santos.

