



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

De la vida como metáfora a la vida como ensayo.

Las Genealogías y El Rastro:

dos obras de Margo Glantz

T E S I S

QUE PARA OBTENER POR EL GRADO DE:

**DOCTORA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)**

PRESENTA:

BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCIA

TUTORA:

DRA. EDITH NEGRÍN MUÑOZ



MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi pequeña familia: David, Eliete y Mariana por el amor, el apoyo y la fortaleza que me han ofrecido en esta época de aflicciones y batallas.

A mi otra tribu: a José mi madre, a mis hermanos Martha, Malena y Raúl; a mis sobrinos, ellos y ellas, por sus palabras de aliento, su compañía y sus plegarias.

A mis ángeles terrenales: mi GLAD porque, además de su sabiduría, me han brindado su amistad y afecto en las ocasiones dolorosas y de contento.

A Ramón López Velarde porque la lectura de sus prosas y poemas me ha acompañado desde hace años haciéndome la vida más habitable.

Agradecimientos

A mi Comité Tutorial: Edith Negrín, Dolores Bravo, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Luz Aurora Pimentel y Juan Coronado, le doy las gracias por sus enseñanzas y orientación académica, por su comprensión y paciencia.

A la Dirección General del Personal Académico por la beca que me otorgó durante cuatro años para la realización de los estudios y la tesis doctorales.

A mis colegas y amigos de la Facultad de Filosofía y Letras que me acompañaron de diversas maneras en este proceso y su consecución. Prefiero no mencionarlos porque sería ingrata alguna omisión.

A Margo Glantz por su amistad y solidaridad, porque me proporcionó valiosos materiales para esta investigación.

A mis amigas escritoras Aline Pettersson, Silvia Molina, Mónica Lavín, Ana Clavel, porque me alentaron en todo momento.

A mis amigas de toda la vida: Teresa Lozada, Patricia Ávila, Carmen Hernández, porque siempre estuvieron junto a mí en momentos tan difíciles.

A mis alumnos Dulce María Adame y Hugo del Castillo por su generosa ayuda y su compañía en los cursos de licenciatura.

A María Díez Canedo y Miriam Albor por la aportación de sus conocimientos sobre la música barroca.

A todas aquellas personas que contribuyeron de distintas formas en la elaboración de esta tesis. Porque sin su disposición para ayudarme –en lo grande y lo pequeño– la conclusión de esta investigación hubiera sido más ardua.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Retrato de escritora con paisaje	13
1. “Viaje a la semilla”	15
2. Los años de formación	26
3. Las facetas de una escritora	40
4. Los caminos de la ficción	53
Capítulo II. Travesías autobiográficas alrededor de <i>Las Genealogías</i>	66
1. El estatuto autobiográfico de <i>Las Genealogías</i>	68
2. El lugar de la memoria, el olvido y la voz colectiva	82
2.1. Focalización, narración y voz	88
2.2. La cuestión del yo plural	92
3. La presencia de la ciudad como testimonio autobiográfico	99
4. El viaje como metáfora del reencuentro	106
5. Del periódico al libro: la composición narrativa de la obra	111
Capítulo III. Un “ars combinatoria”: <i>El rastro</i> como novela ensayo	123
1. Un acercamiento a la novela ensayo	125
2. El discurso del corazón como eje compositivo de la novela	135
3. Tema y variación: recurso musical y narrativo de la estructura del texto	150
4. La intertextualidad como posible dimensión autobiográfica	160
Capítulo IV. Recursos literarios de <i>Las genealogías</i> y <i>El rastro</i>	172
1. La voz parentética y sus funciones: conciencia, tiempo y diálogo	178
2. El yo autobiográfico: entre la realidad y la ficción	187
3. La enumeración como recurso de evocación	195
4. La intertextualidad: la voz del otro en la creación	202
5. Las digresiones: apuntes y reflexiones del yo	207
Conclusiones	215
Bibliohemerografía	223

Introducción

La elección de emprender una investigación de tesis doctoral sobre un escritor vivo implica un doble desafío. El primer consiste en tener la conciencia de que ese autor ha consagrado su vida a la creación de un conjunto de textos de diversa factura y atributos artísticos de los que aún no ha concluido su producción literaria y que, tal vez, las obras que en un futuro publique podrán adquirir una mayor calidad estética. 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 permanecer. Empero sus disquisiciones, sabe que el tiempo, como siempre, se encargará de ordenarlo todo. Hemos sido testigos del desplome de escritores que fueron, durante años, admirados y aclamados por la crítica y las instituciones académicas y literarias, por el gusto popular. Juzgaban entonces 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 hoy, con el paso del tiempo han quedado en el olvido.

No obstante, el crítico anhela que su labor de exégesis y valoración justifiquen el porqué de su empeño y mostrar con ello los alcances de esa obra de la que se ha ocupado, 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”.¹

El propósito de esta investigación doctoral es el estudio y análisis de dos obras de la escritora Margo Glantz: *Las genealogías* (1981) y *El rastro* (2002). Seleccioné estos libros porque de la vasta producción literaria de Glantz, tanto en el terreno de la ficción como del ensayo, son las que más me interesan debido al género en el que se inscriben: la

¹ Harold Bloom, *El canon occidental*, p. 22.

autobiografía en el caso de *Las genealogías* y el de la novela–ensayo en *El rastro*. Esta preferencia 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 nuestra condición humana.

Por otra parte, y aunque su inicio en la literatura de ficción fue tardía, situó a Margo Glantz en esa denominación que dio Darío a los escritores “raros” o “excéntricos” porque aparecen en la literatura con un discurso provocador, tal vez disparatado y a la vez resplandeciente, porque 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”.² 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 previsiones académicas, 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.³

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

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

Existe entre *Las genealogías* y *El rastro* una distancia temporal de veintiún 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 una doble combinación: lo ficcional y lo ensayístico. En ambas obras existe la presencia del “yo” y el “yo” del discurso gnómico se constituye en gozne de articulación entre las dos.⁴ La escritura autobiográfica no se reduce sólo a narrar los acontecimientos de la vida, sino a reflexionar en torno a ellos proporcionando así la expresión de un ser más interior al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia; en la escritura ensayística, desde el paradigma de Montaigne, no todo es reflexión sino también anécdota, pues con su libro se establecía el ensayo como género: *una reflexión del mundo* desde un pensar y sentir personales (“Yo mismo soy la materia de mi libro”). Procedo a la exposición de algunos planteamientos que me permitan establecer las convergencias y divergencias entre los dos géneros, mismas que apunté en algunos apartados de los capítulos dedicados a estas obras.

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 sólo son los teóricos de la literatura o de la historia los interesados en ella, sino 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 ocupa el género en la configuración de las obras de San Agustín, Descartes, Bacon, Kant, etc., y porque de modo preponderante, la discusión

⁴ Luz Aurora Pimentel lo incluye como una de las formas del discurso figural directo, en éste “el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna. El discurso del personaje puede aparecer en diálogo con otro, en forma de soliloquio, en voz alta o de monólogo interior que es la forma de presentación de los procesos de conciencia en sus distintos grados de incoactividad”. La función del discurso gnómico o doxal se da cuando “los personajes también pueden tomar la palabra para expresar opiniones, máximas o sentencias; cuando esto ocurre la función de ese discurso es predominantemente gnómica” (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 86-89).

sobre la autobiografía ha sido un campo de batalla donde se enfrentan, al pretender articular mundo, yo y texto, entre otras y variadas cuestiones: la lucha entre ficción / verdad, los problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etc.

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”.⁵

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 sino que 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. Dejo por el momento las reflexiones iniciales sobre la teoría autobiográfica que retomaré en el segundo capítulo, y paso a ciertas consideraciones sobre el ensayo que al igual que la autobiografía pertenece a “las escrituras del yo”, no sin antes afirmar siguiendo a Karl J. Weintraub que “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”.⁶

La clase de libros que se han designado *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

⁵ Jose María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, p. 22.

⁶ Kart J. Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, p. 25.

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 George Lucáks, 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 asignó esta denominación nueva y su sentido, fue porque tenía la autoconciencia de que los géneros que imperaban en su época no guardaban semejanza del todo con el que él concibió y tenía necesidad de 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 consciente de que su propuesta se escapa de la gama de clases 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.⁷

Así podemos observar que desde siglos atrás, los *Essais* comparten con las formas de la escritura autobiográfica un estatuto escritural que va afirmando o ganando sus normas en el horizonte textual de su momento y que habría de situar lo personal como isotopía definitoria de su configuración discursiva. Es necesario explicar el horizonte de “escritura del yo”, como el contexto necesario para el nacimiento y vida del 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 diferencias de otros géneros (la lírica, la novela, el cuento, la epopeya, el teatro) no han tenido formulaciones orales en nuestra tradición literaria. De tal manera que cuando hablamos de “escrituras del yo”

⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*, p. 239.

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.

De hecho la primera formulación, la constituye la obra *Confesiones* de San Agustín, que no sólo es escritural, sino que va 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 ayudan a dar un paso con las características de la propia autobiografía. No es solamente puntual que haya escritura, y que esta escritura tenga como protagonista al “yo” (característica que comparten también 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 o 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 independencia que hay, en el proceso de la 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 comentadores, hasta llegar a Montaigne.⁸

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

⁸ *Ibid.*, pp. 243-244.

Este 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 servicio, 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 reflejaran 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.⁹

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 según dice en otro lugar (I, XXV) de que “El verdadero espejo de nuestro espíritu es el curso de nuestras vidas”.

Con base en la distinción que expuso Emile 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 de su

⁹ Michel de Montaigne, *Ensayos*, p. 3.

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”.¹⁰

Establecidas estas consideraciones, doy cuenta de la estructura de esta investigación. La tesis está concebida en 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 es la primera tesis de doctorado dedicada a ella en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y, además, porque Glantz se ha destacado como una de las figuras académicas más sobresalientes de la Facultad. 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 de la tesis, 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. Su factura implicó una ardua investigación biobibliográfica y hemerográfica; sobre todo exigió la lectura de una suma considerable de diversas obras de la autora.

Dediqué el segundo capítulo a *Las genealogías*, obra primordial en la manufactura de esta tesis y en la obra de creación de la autora. El título: “Travesías autobiográficas a través 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.

¹⁰ J. M. Pozuelo Yvancos, *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*, p. 247.

La estructura y el contenido del capítulo fue 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*.

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) y las reflexiones que a propósito del género hacen otros autores como George Gusdorf, Karl J. Weintraub, James Olney, Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul John Eakin y Paul de Mann.

Por otra parte, 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 –cuyo libro fue sustancial para esta investigación– éstos: “son libres de

manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura.¹¹ 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 aproximación a la misma a partir de ciertos elementos específicos que constituyen a la ficción y al ensayo. Acudí a diversas fuentes bibliográficas sobre éste último y, particularmente, a la concepción del género propuesta por Max Bense que me resultó la más pertinente y enriquecedora para escrutar lo que la novela me proponía.

Por otra parte, en esta obra, donde el tema del corazón y de la variación musical desempeñan 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 el estilo literario de la obra, 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 escritor austriaco, publicada cinco años antes de su muerte, ficcionaliza pasajes de la vida

¹¹ Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 12.

de distintos músicos, entre ellos Glenn Gould, uno 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 Margo Glantz autora, y las disquisiciones de Nora García, narradora y personaje, en *El rastro* y establecer la dimensión autobiográfica en la novela.

En el último capítulo me ocupé de algunos aspectos de estilo presentes en ambas novelas con el afán de articular y aproximar, en sus semejanzas y diferencias, las dos obras analizadas en esta investigación. 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”.¹²

¹² 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

I. “Viaje a la semilla”

Los recuerdos regresan siempre. Es una afirmación de Margo Glantz pues los suyos regresan tenazmente, una y otra vez, a su memoria. Quedan diseminados en entrevistas, conversaciones, ensayos y de manera prodigiosa, en el libro *Las genealogías*. En ese volumen la autora rinde homenaje a sus antepasados a la vez que parte en busca de sus orígenes y de su propia identidad. Y escuchando su voz, trenzando la escritura de los recuerdos, hurgando en la memoria, en tanto clave y fundamento de la identidad, es como habremos de trazar su linaje y elaborar un retrato de su infancia y adolescencia:

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.¹³

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 ucrano-judío que emigró a la ciudad de México luego de desembarcar en Veracruz, en 1925. Ambos vivieron en la Rusia zarista en la época de la Revolución Rusa de 1917 donde estuvieron sujetos a la vida repetitiva y violenta de los pogromos y a las condiciones restrictivas impuestas a los judíos por la política zarista. Jacobo Glantz fue hijo de una modesta familia judía de campesinos, desde pequeño conoció los duros trabajos de las aldeas agrícolas y ya en la juventud se enfrentó a las vicisitudes, el hambre y la violencia que trajo consigo la revolución. Hacia 1921 cuando los pogromos se hicieron insostenibles y peligraba la sobrevivencia, el joven Osherovich se trasladó a la

¹³ Margo Glantz, *Las genealogías*, Valencia, Pre-textos, 2006, p.15. Todas las referencias proceden de esta edición que fue la última que la escritora revisó para su publicación. Se señala entre paréntesis el número de página.

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 de aquel tiempo. Al año siguiente se fue a radicar a Odesa -ciudad donde conoció a su futura esposa- y de ahí fue enviado a Moscú como delegado de las juventudes de aquella ciudad, 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 lanzó sus protestas cuando por la ciudad pasó Trotski desterrado rumbo a Crimea. Fue en Odesa donde también estableció sus primeros vínculos con escritores y poetas, donde nació su entusiasmo e interés por la poesía a la que se dedicaría tiempo después con devoción. Los años de su experiencia en ese levantamiento armado, de 1917 a 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 abastecedora de ingenios de remolacha en el estado de Podol, provincia de Ucrania. Los padres de la joven Shapiro emigraron a Odesa cuando ella contaba con ocho años, hacia 1910, porque un decreto del zar prohibió que en aquella región hubiese campesinos judíos. 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 los cuales interrumpió para iniciar los de medicina; lamentablemente, no pudo concluirlos debido a que el gobierno revolucionario aplicó cuotas a 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, y que luego le sería de gran utilidad a su llegada a México.

Debido a que gran parte de la familia de Jacobo Glantz había salido de su patria con destino a Estados Unidos desde 1906, y a las dificultades de índole política que él mantuvo con algunas líneas de la revolución, se vio obligado, junto con su esposa, a emigrar hacia Norteamérica. No obstante que el matrimonio Glantz logró obtener visas para ingresar en Estados Unidos, la entrada les fue negada y no tuvieron más remedio que continuar el periplo y finalmente arribar a México en 1925. Atrás quedarían la estepa y la tierra rusa, la familia y los sueños. Ambos tenían 22 años.

El primer poema que Jacobo escribió al llegar a su nuevo país de residencia, refiere: “...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 rodeado de dificultades, pues Jacobo y Elizabeth no conocían el idioma español y tampoco tenían dinero. “México, recuerda ella, fue una cosa muy distinta, cambiar completamente, tanta costumbre, tantas diferencias”. Así los padres de Margo reinician 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. Luego el tío Volodia, acompaña a mis padres en la operación llamada Apolo, quizás una papelería situada 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 y el paisaje de esa zona de la ciudad serían el espacio donde ocurrirían las primeras empresas comerciales de los esposos Glantz, esa zona de la ciudad tan bulliciosa que Margo recuperaría, años después, gracias a los recuerdos familiares. No obstante las dificultades que tuvieron que sortear a su llegada a este país, el carácter inquieto de Jacobo Glantz lo llevó a establecer relaciones con la discreta comunidad judía que habitaba en México para emprender toda una serie de proyectos culturales. Indudablemente la tierra que los recibió fue generosa con ellos. Así, la existencia de la familia Glantz estuvo circunscrita a una permanente combinación de tradiciones diferentes marcadas por dos espacios geográficos y culturales: Ucrania y México, lo judío y lo católico mexicano, 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 Margo 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, había puestos de frutas o de verduras frescas colocadas en perfecto equilibrio como en el famoso cuadro de Olga Costa.¹⁴

Margo recuerda también que fue 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

¹⁴ Margo Glantz, “Crítica y ficción”, en *Crítica y Literatura, América latina sin fronteras*, p. 222.

gente del lugar era hospitalaria, amable y los ayudaban siempre. De tal suerte, la familia Glantz se fue adaptando paulatinamente a su nueva vida. Por lo mismo, la infancia de Margo estuvo marcada por el signo de la trashumancia, pues sus padres 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, lo que se dice, llevar la vida de una judía errante. No obstante, esos desplazamientos también la enriquecieron, pues desde entonces, Margo mantiene una relación estrecha con la ciudad de México, su paisaje, sus barrios y festividades que le darían ya 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 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 (223)

Las vivencias de esa infancia que “transcurrió completa durante la presidencia del general Cárdenas” en el pueblo de Tacuba, donde cursó la primaria, son evocadas por Margo 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 en ese periodo cuando acontecieron algunos de los episodios más significativos de su niñez que dejaron honda huella en su sensibilidad.

Fue en la escuela Eduardo Tres Guerras del barrio de Tacuba donde aprendió a leer a los seis años, “sin darme cuenta, como quien ve llover, como quien camina”. Aprendió a leer 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, desde pequeña Margo Glantz fue una lectora voraz, y la lectura sería a partir de entonces la gran compañera de su vida. Gracias a que creció en un entorno familiar donde había muchos libros (su padre tenía una gran biblioteca donde se encontraban libros en castellano, en yidish y en 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 los libros definían la realidad.

Las lecturas de infancia fueron muy variadas: mitología, poesía griega, historias de héroes; Julio Verne, Ariosto, Eugenio Sue, Dumas, Víctor 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*.

Sin duda fueron las historias de los folletinistas ingleses y franceses –*Oliver Twist*, *Los misterios de París*, *Los miserables*– y 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 esas narraciones:

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 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 (223)

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 en ella la idea del destierro e intensificaron su interés por el folletín del cual recuperaría 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 esa urdimbre de abandono.

Otro de los sucesos decisivos en 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; su padre usaba barba y parecía un Trostki joven. Ella recuerda que lo acompañaba por la calle y la gente decía: “Mira, ahí van Trostki y su hija”. El suceso aconteció también durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas quien, a pesar de haber apoyado la inmigración judía en México durante su gobierno, no pudo evitar las manifestaciones de los grupos pronazis que difundían argumentos en contra de 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 las calles de 16 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 Trostki hicieron de Jacobo Glantz el blanco perfecto para una especie de *pogrom* 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; 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 vinimos a salvarte”. (...) A mí me ha durado durante muchos años ese susto y esa imagen de mi padre barbado, con la frente llena de sangre (112).

Como para paliar esa huella indeleble, junto a este pasaje doloroso de su infancia emergen en la memoria de Margo 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 Margo 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 aparece en retazos, en vivencias que están entretejidas con los recuerdos del padre, de la madre y las hermanas. Las remembranzas están trenzadas con las dos figuras parentales, sobre todo con la del padre de quien aprende 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”,¹⁵ la cual mostraba cierta preferencia por las otras tres hermanas.

La adolescencia de Margo transcurriría 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

¹⁵ Miriam Moscona, “Si yo supiera te lo diría” (conversación con Margo Glantz).

dignamente. Don Jacobo Glantz continuaría desarrollando una actividad incesante como escritor y pintor que le permitiría entablar amistad con Diego Rivera, Fernando Leal y los muralistas mexicanos. Además, y debido a su aprendizaje del español, logró relacionarse con los poetas sobresalientes de ese momento como lo eran los de la generación de Contemporáneos.

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 Dostoyevski. 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 Margo se agudizó. Asimiló la prédica del movimiento sionista y con el idealismo natural de la adolescencia planeó irse a Israel. Entonces se escapó de la casa paterna y con varios compañeros se fue a Cuautitlán a una *ajrhará*, 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 de ese modo la aventura y los sueños de emancipación terminaron. Cuando Margo lo rememora, el episodio no está exento de 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 Gerard Philippe, mi primero y único amor (187).

Son los años, también, de la estancia de la joven Glantz 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. Ahí 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 Margo 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 esa etapa adolescente quedaron impresas en la memoria de Margo 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 coqueteábamos 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 Gerard Philippe y Micheline Presle, una película erótica prohibida a menores de 21 años. Sí allí estaban los baños turcos, el hotel 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, imposible, el monumento a la Revolución...¹⁶

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 los primeros libros leídos por ella son los de la biblioteca paterna, y que un cierto contacto con el mundo exterior, con la cultura judía y con la Biblia son herencia del 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, Margo 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.

¹⁶ M. Glantz, *op. cit.*, p. 227.

2. Los años de formación

En el año de 1947, Margo Glantz ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras situada entonces en la Casa de Mascarones, el 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 mas 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.¹⁷

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: 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 derrota 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

¹⁷ Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo, 1947-1968*, p. 13.

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 interesa 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 por efectos del macarthismo a finales de la década de los cuarenta, quien les impartía Historia del Teatro y cuyas clases permitieron a Margo entender los movimientos teatrales europeos durante el periodo de 1953 a 1958, años que radicaría en Francia cursando los estudios de doctorado.

El ambiente intelectual durante la estancia de Margo 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 las tertulias, las discusiones, los ciclos de conferencias, los encuentros de las personalidades literarias de renombre y de 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 pontificaban sobre Kant. Era también la época del grupo Hiperión y las conferencias sobre el existencialismo. Entonces, recuerda Margo, “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 Escurdiá, Estela Ruiz Milán entre muchos otros, a quienes Margo considera que más tarde se convertirían en una generación sobresaliente de la cultura mexicana.

Los años de Margo en la Casa de Mascarones fueron de formación, de intensa actividad académica y también de aventuras en una ciudad cuyas dimensiones permitía los desplazamientos con facilidad. Margo evoca algunos recuerdos de aquella época:

El mundillo de entonces era 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 Luis Prieto y Sergio Pitol, 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!¹⁸

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 a los cursos del 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 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”...¹⁹

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

¹⁸ Blanca Estela Treviño, “Entrevista a Margo Glantz”, *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, Nueva Época, núm. 1, octubre 2000, p. 21.

¹⁹ M. Glantz, “Crítica y ficción”, p. 219.

innovadores del siglo XX. En esos años, el existencialismo se mantenía como la filosofía más popular de fines de los cuarenta y de los años 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 fueron grandes éxitos de público y los libros de Sartre y Camus se vendían en gran cantidad, pues aquella doctrina se concebía como un modo de vida que seguramente no fue ajena a la inquieta estudiante mexicana, quien ya había conocido sus postulados en las conversaciones de la Escuela de Mascarones.

La vida cultural que Margo Glantz compartió en París fue intensa. Además de trabajar en su tesis se aficionó a visitar los museos, tomó cursos de teatro francés y su interés por este género se incrementó. Leía con entusiasmo los artículos de Roland Barthes sobre Racine, el teatro de Brecht y tantos 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 diseñadores y pocas librerías”.²⁰ También iba a menudo a las representaciones del “Théâtre National Populaire” dirigido en esa época por Jean Vilar y admiraba las actuaciones de Gérard Phillippe, Margarita Moreno, 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

²⁰ María Dolores Bravo y Blanca Estela Treviño, “Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia”, *Revista de la Universidad*, núm. 52, junio 2008, p. 22.

y discutir los libros y las teorías en boga. Fue una etapa de amistad, estudio y diversión en la que, recuerda Margo, “de alguna manera todos tuvimos influencia sobre todos”. A su retorno a México ese grupo daría importantes frutos a la cultura mexicana.

Sin duda alguna que el encuentro de Margo Glantz con la obra de Roland Barthes, los novelistas del *Nouveau Roman* y George Bataille sería decisivo en su labor de ensayista y novelista emprendida años más tarde. En la década de los años cincuenta fue cuando surgió la literatura del *nouveau roman* y se publicaron las novelas de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Natalie Sarraute, Claude Simon, autores todos que cuestionaban las formas narrativas imperantes y buscaban nuevas formas para la novela. Fue precisamente 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 clave 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* –pertenecientes todas al *nouveau roman*– 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 sus propios frutos en textos-novelas como *Síndrome de naufragios* (1984) y en *Apariciones* (1996)”²¹

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

²¹ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “A la francesa. Margo Glantz y la seducción del Sena”, en *Homenaje a Margo Glantz*, p. 260. En este documentado artículo su autora establece los nexos que Margo Glantz tiene con el conocimiento de la cultura francesa, y que proveen a su obra de una asimilación muy personal de los modelos franceses.

dirigía a la obra misma, a su significación y a su simbolización. Uno de los representantes más destacados de esta tendencia fue precisamente 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. Igualmente la lectura de Georges Bataille –que inició Margo 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 Premia y acompañadas de sendos prólogos que constatan el acercamiento inteligente y provocador de Margo 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 ellas se dieron dos intervenciones extranjeras: la norteamericana y la francesa, ocurridas en 1847 y 1867 respectivamente. Años más tarde Margo reconocería que debido a esa investigación apreciaría su entorno con otros ojos:

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.²²

²² M. Glantz, “Crítica y ficción”, p. 230.

Los aprendizajes y las vivencias de Margo Glantz durante los años que permaneció en la Ciudad Luz fueron una experiencia única que ella sabría 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 entonces 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 al que sustituiría, “usurpando su puesto sin quererlo ni deberlo”. 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 de teatro 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 Margo 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 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”.²³

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; se fundó igualmente la Casa del Lago en el bosque de Chapultepec 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”.²⁴ Este grupo estaba integrado por Juan García Ponce, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, 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:

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

²³ Cf. Claudia Albarrán, “La generación de Medio Siglo y Difusión Cultural de la UNAM”, en *Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, p. 351.

²⁴ A. Pereira y C. Albarrán, *op. cit.*, p. 111-112. Como bien escribe Pereira a este grupo se le conoce también como Generación de Medio Siglo o Generación de la Revista Mexicana de Literatura, pues ni sus propios integrantes ni los críticos que se han ocupado de ella se han puesto de acuerdo en la manera de nombrarla.

todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.²⁵

Esa generación 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*, y además a 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 esa generación, Margo era –y sigue siendo– 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, Margo acompañó a su marido Francisco López Cámara, a Cuba, pues había sido invitado por el

²⁵ Citado por A. Pereira y C. Albarrán, *op. cit.*, p. 114.

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 a 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 los sorprendió la invasión de Bahía de Cochinos y se vieron imposibilitados a tomar el avión de regreso. En torno a este suceso Margo 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 Jouvét. 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.²⁶

A consecuencia de su demora, Margo 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, pero ahora en la Preparatoria 5 y en San Ildefonso, circunstancia considerada

²⁶ Margo Glantz, “Las islas y los continentes”, *Revista de la Universidad*, núm. 52, junio 2008, p. 39

por ella como 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 grupo talentoso de alumnos que la motivaron a ponerlos a escribir. Los resultados fueron admirables y con la ayuda de su amigo y editor Huberto Batis, publicaron el resultado de esa experiencia: 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; de su participación en el CUT Margo recuerda:

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.²⁷

Todas estas experiencias fueron enriquecedoras para Margo Glantz 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 publicó su primer libro *Viajes en México*, obra relacionada con los viajeros franceses en México, 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.

²⁷ D. Bravo y B. E. Treviño, "Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia", p. 28.

En 1966 obtuvo el tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras y dejó de enseñar en la Preparatoria. Los cursos en la facultad 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”.²⁸ De esta experiencia Margo constató algo que había descubierto en sus primeros cursos en la Preparatoria: su innata y feliz vocación para la docencia.

Durante ese mismo año Margo 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 Margüles o 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 poética de Margo Glantz que, como bien ha destacado Edith Negrín, “apuesta por un arte nada conservador, contaminado de modernidad, irreverente, arriesgado,

²⁸ Edith Negrín, “Una universitaria en la *Revista de la Universidad*”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 276.

novedoso, provocador, vital como la propia autora”²⁹ y que serán característicos de su escritura posterior.

Durante el rectorado de Javier Barros Sierra y la dirección de Gastón García Cantú en Difusión Cultural, Margo Glantz fundaría en 1966 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 encontrarán, independientemente de su disciplina, otras fuentes de lectura y dialogaran con sus compañeros de otras facultades.³⁰ 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 de 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.

No obstante las consecuencias, Margo seguiría trabajando y en ese mismo año escribió otro ensayo importante para su desarrollo como escritora. Se trata del prólogo a la antología

²⁹ Edith Negrín, *op. cit.*, p. 285. En este trabajo el lector encontrará un comentario puntual a los artículos de Margo Glantz en la *Revista de la Universidad* durante 1966.

³⁰ La importancia de esta aventura se relata en la entrevista que Margo le concedió a Margarita García Flores en 1969 “Punto de partida para una nueva generación. Diálogo con Margo Glantz” y que está recogida en el libro *Repeticiones* de 1979.

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 propia Margo. 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 55 textos de 26 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*”.³¹

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.

³¹ Carlos Montemayor, “Respuesta al discurso de recepción de Margo Glantz en la Academia Mexicana de la Lengua, 21 de noviembre de 1996”, p. 34.

3. Las facetas de una escritora

Una revisión de la obra publicada hasta ahora por Margo Glantz, permite percatarnos de la amplia variedad de registros en los que ha incursionado. Por ello 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 Margo Glantz para dar razón simultánea de sus virtudes intelectuales. Al respecto apunta el investigador: “Suele 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”.³² Y es que los lectores de la obra de Margo Glantz podemos apreciar que en su vasta bibliografía coinciden los autores y las obras más diversas: los novelistas y poetas europeos, los autores novohispanos, las obras clásicas de los autores 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”.³³ Y estas virtudes permean toda su obra.

Ante la dificultad de dar cuenta pormenorizada de todas las actividades que Margo Glantz ha cultivado a lo largo de su vida intelectual, me referiré a aquellas donde su labor ha sido más persistente y honda. A su creación artística dedicaré otro apartado, porque la

³² José Pascual Buxó, “Sor Juana Inés de la Cruz: la pintura del ídolo”, en *Margo Glantz, 45 años de docencia*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 26.

obra narrativa de Margo Glantz posee una naturaleza singular y ha cobrado importancia en la literatura mexicana contemporánea.

La docencia ha sido una labor sostenida por Margo Glantz en el transcurso de más de 45 años. Enseñar para Margo 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 se ha desplazado a lo largo y ancho del mundo literario: el teatro, la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, es decir, no hay territorio genérico que su curiosidad no haya fatigado, ni escritor sobresaliente de Europa y América que su voracidad de lectora no haya visitado, pues su amor y entusiasmo por la literatura es asombroso. Es difícil hacer un inventario riguroso de los cursos y autores sobre los que ha impartido cátedra, pues correríamos el riesgo de dejarlo incompleto. Sin embargo es posible asentar aquí los atributos que han distinguido su magisterio con base en la opinión de algunos de sus alumnos y tomando en cuenta lo que la docencia ha significado para ella.

Para Margo 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 es al mismo tiempo varias en una. Ser maestra es otro de esos roles que impecablemente ha protagonizado. Los dones de la sabiduría, el ingenio y la gracia que la han acompañado desde su juventud, se han hecho patentes en los cursos que ha impartido. Margo ha sido en el transcurso de su vida una lectora hedonista, aquella que 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...³⁴

Y se ha debido al método y a su estilo de impartir clases, que Margo 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 Margo 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 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”.³⁵

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 y que 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

³⁴ Malena Mijares, “Margo Glantz: la vocación por la cultura”, en *Margo Glantz, 45 años de docencia*, p. 67.

³⁵ 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.

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 experiencias 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.³⁶

Así de abarcador ha sido el magisterio de Margo, 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 porque revelan y exponen una relación vital y lúcida entre lector y literatura”.³⁷

“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 y su magisterio han cumplido esta ambición a cabalidad. Recientemente, cuando cumplió cincuenta años de docencia en la Universidad, Margo expresó así su beneplácito por la enseñanza y sus deudas con los proyectos que han quedado inconclusos de este venero inagotable:

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 en 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.³⁸

La dedicación al estudio y a la investigación han sido una constante en la vida académica de Margo Glantz. Este hábito demuestra su capacidad y goce de trabajo. Esa

³⁶ Ignacio Díaz Ruiz, “El magisterio de Margo”, en *Margo Glantz, 45 años de docencia*, p.72.

³⁷ “El texto se ha preñado entre tanto”: Margo Glantz, lectora y maestra”, en *ibid*, p. 81.

³⁸ D. Bravo y B. E. Treviño, “Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia”, pp. 26-27.

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”.³⁹ De manera resumida podríamos decir que en ella la labor de crítica literaria nace de leer, imaginar, analizar, pensar, reconstruir, asociar, desarrollar y luego escribir.

De esa tarea de crítica literaria sostenida a lo largo de más de cuatro décadas, Margo 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.⁴⁰

³⁹ Federico Álvarez, “El ensayismo crítico de Margo Glantz”, en *Margo Glantz, 45 años de docencia*, p. 153.

⁴⁰ 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

Debido a la vastedad de la obra ensayística de Margo Glantz, sólo me ocuparé de algunos libros con el propósito de ilustrar su faceta como ensayista y de mostrar las cualidades de su trabajo en este género que será de gran importancia para la construcción de sus textos en el campo de la ficción.

En el libro *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'”,⁴¹ preocupación obsesiva de la autora en torno a diversos autores y un solo tema.

La lengua en la mano (1983) es uno de los primeros libros de Margo que dan cabida a un conjunto de ensayos sobre la literatura mexicana a la que ha dedicado buena parte de su trabajo. La mirada de Margo en este libro 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

aproximación a los estudios literarios de Margo Glantz”, en *Margo Glantz 45 años de docencia*, en 2006, y la completo con mis indagaciones. Los libros son: *Tennessee Williams y el teatro norteamericano* (1964); *Viajes en México, crónicas extranjeras* (1964,1982); *Narrativa joven de México* (1969); *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33* (1971); *Un folletín realizado: la aventura del conde Gastón de Raussouet-Boulbon en Sonora* (1973; 1988); *La literatura* (1978); *Repeticiones. Ensayos sobre la literatura mexicana* (1979); *Intervención y pretexto* (1980); *El día de tu boda* (1982); *La lengua en la mano* (1983); *Erosiones* (1984); *Borrones y borradores. Ensayos de Literatura Colonial* (1992); *La Malinche sus padres y sus hijos* (1994); *Notas y documentos sobre Alvar Núñez, Cabeza de Vaca* (1992); *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX* (1994); *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz* (1995); *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?* (1995); *Huérfanos y bandidos. Los bandidos de Río Frío* (1995); *Sor Juana Inés de la Cruz, saberes y placeres* (1996); *Rulfo y Gorostiza: Discurso de recepción a la Academia Mexicana de la Lengua* (1996); *Del fístol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuellar y Manuel Payno en el centenario de su muerte* (1997); *Sor Juana Inés y sus contemporáneos* (1998); *Sor Juana: los sistemas de la comparación y la hipérbole* (1999); la edición crítica de *Los bandidos de Río Frío* para la colección Archivos de la UNESCO.

⁴¹ Margo Glantz, *Intervención y pretexto*, p. 29.

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 Isaac, 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.”⁴²

En 1984 la tercera serie editorial de “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, Margo propone, tal como lo hiciera en *La lengua en la mano*, una lectura a través del cuerpo. Se trata, como asevera Margo en la presentación, “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, una mirada que muestra los cambios acaecidos en la forma de

⁴² Juan Coronado, “La lengua en la mano de Margo Glantz”, *Sábado*, núm. 341, 1984, p. 10.

contemplar la realidad de nuestros escritores y su capacidad de transformar el sentido que tenían las palabras antes que ellos empezaran a escribir”.⁴³

En este libro Margo parte de la metáfora de los pies y de la carne e incursiona con originalidad en dos novelas del Porfiriato, luego asciende 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 Margo combina la herencia de los estudios sobre nuestra historia y mitos, así como su cuestionamiento.

Un comentario sobre *Esguince de cintura* de Sergio González Rodríguez, quien ha seguido la trayectoria literaria de Glantz, permite destacar las cualidades del trabajo ensayístico de nuestra autora. Para este crítico y ensayista el trabajo de Margo 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”.⁴⁴

En 1986 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.

⁴³ Margo Glantz, *Esguince de cintura*, p. 9.

⁴⁴ Sergio González Rodríguez, “Margo Glantz y la elegancia”, *El Ángel*. Suplemento cultural de *Reforma*, núm. 86, 30 de julio de 1995, p. 2.

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 *Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, volumen donde Margo 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, Margo 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 primeros escritos, las utilizaron como instrumento y método de Conquista. Así, son reveladores los estudios en torno a Bernal Díaz del Castillo, Alvar 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 la conquista 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 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, comenta la ensayista, esas 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 pósteros, 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 Margo, 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.”⁴⁵

Así 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.”⁴⁶ Sus exponentes

⁴⁵ José Pascual Buxó, “Sor Juana Inés de la Cruz: la pintura del ídolo”, p. 26. Cabe agregar que todos estos libros y los trabajos dedicados a la literatura colonial han sido compilados en la edición del FCE, Margo Glantz, *Obras reunidas I*, 2007.

⁴⁶ Sergio González Rodríguez, “El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía”, p. 229.

mayores, entre otros, son Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y desde luego, Margo Glantz.

Otra de las actividades que Margo Glantz ha emprendido con el entusiasmo y la entrega que la caracterizan es la difusión de la cultura. Desde muy joven y tal vez contagiada 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), Margo fundó, como ya comentamos en páginas anteriores, la revista *Punto de Partida* en 1968. A la vuelta de 40 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 produjeren. *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.⁴⁷

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 impulsando la labor de difusión de la Literatura Mexicana. Margo demostró ahí una vez más su amor e interés por las letras mexicanas del siglo XIX, pues realizó dos proyectos imprescindibles para la restitución de esta centuria en el siglo XX: la colección *La Matraca* y la publicación de la *Guía de forasteros. Estanquillo literario en entregas quincenales*. En el primero Margo 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

⁴⁷ D. Bravo y B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 27.

también los autores olvidados, así como el propósito subyacente de una revisión del canon de la literatura de ese siglo.

Fue durante su estancia como directora de Literatura en Bellas Artes –1983 a 1986– donde Margo Glantz concretó y dirigió la *Guía de forasteros*, publicación integrada por cinco volúmenes que comprenden 79 números quincenales que aparecieron entre el 30 de enero 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 los años 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, investigadora de El Colegio de México debido a que Margo tuvo que salir fuera del país.

A mediados de 1986 se trasladó a Londres como agregada cultural de la embajada mexicana donde siguió impulsando 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”.⁴⁸

Margo regresó a México dos años después, en 1988, y retoma 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

⁴⁸ *Ibidem.*, p.25

biblioteca Ayacucho de Venezuela. Ambas empresas, como ya hemos visto, producen sus frutos gracias a la tenacidad de nuestra ahora profesora emérita.

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 Anima* se refería tal vez al acto más alto de la escritura como es el de la creación de poesía o ficción.

Si analizamos a la luz de esta reflexión la labor temprana de Margo Glantz como ensayista y su aparición tardía como escritora seguramente esas palabras cobren significación en el caso de nuestra autora. Lo cierto es que Margo Glantz comenzó a escribir muy joven pero empezó a publicar 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 Margo reconoce sus inicios “tardíos”, sobre todo si consideramos que los escritores de su generación lo hicieron en la década de los años cincuenta, no obstante que 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 Margo 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, Margo reconoce como proceso clave el psicoanálisis que realizó con la analista argentina Gilberte Royer de García Reynoso (“Gilou”), terapia iniciada a partir de 1976. Después de un largo proceso psicoanalítico, que la misma Margo

describe “como incoherente y tal vez difícil de relatar”, se atreve a enfrentar la escritura de su progenitor.⁴⁹

Otra de las dificultades, tal vez la mayor, se debía a la consideración que Margo tenía de su escritura: sus textos siempre fragmentarios no tenían sentido pues escapaban a la organización y la forma de los relatos convencionales. Margo 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.”⁵⁰

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 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, de historias y personajes que resultan familiares:

Los turbantes le sirvieron a Sinbad 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.⁵¹

Los fragmentos, que van desde una frase hasta una página, aparecen tipográficamente formando figuras a manera de caligramas o sugiriendo con desenfado 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 Margo del peso de la tradición literaria y de la “opinión

⁴⁹ Cf. Nora Pasternac, “Margo Glantz (1930). La escritura fragmentaria”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*”, p. 348.

⁵⁰ Margo Glantz citado por Nora Pasternac, en *op. cit.*, p. 349.

⁵¹ Margo Glantz, *Las mil y una calorías, novela dietética*, p. 39.

establecida” de que sólo un escritor consagrado podía permitirse escribir fragmentos. Así, Margo 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 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 Wolf 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.⁵²

Una vez aceptada esta forma de escritura y decidida a enfrentar todos los obstáculos, Margo Glantz publica al año siguiente, y por cuenta propia, *Doscientas ballenas azules* (1979) 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 (Sinbad, 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 entretrejen 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

⁵² M. Glantz citada por Nora Pasternac, *op. cit.*, pp. 349-350.

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”.⁵³ 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 como en los libros anteriores, muestran las lecturas y las obsesiones de la autora y permiten hablar de la intertextualidad como un elemento fundamental en la organización de los textos 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 él 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 sugiere el lugar desde donde debemos leerlo: el presente moderno y tecnológico y el pasado legendario y originario: o bien desde la Biblia, la antigüedad, el amor cortés, el mundo marino, el vientre de la ballena, la nostalgia... el libro provoca en los lectores asociaciones inevitables con temas muy antiguos de la mitología y la literatura”.⁵⁴

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. El libro, compuesto de textos fragmentarios cuyo material es el nombre, tiene la intención –según la autora– de advertir a los padres que tengan cuidado con el nombre que le pongan a sus hijos porque el nombre es destino, escribe Margo:

⁵³ Margo Glantz, *Doscientas ballenas azules*, p. 26.

⁵⁴ Nora Pasternac, *op. cit.*, p. 363.

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 Lázaros son siempre hediondos y los Desuses milagrosos. Francisco puede ser revolucionario si le ofrecen cañones Hotchkiss y carabinas Winchester (de repetición), los Mauricios 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 palpar de ave.⁵⁵

El libro es una desenfrenada 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 que se hace de 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 por Margo Glantz hasta ese momento. Sin embargo, como veremos más adelante, también está estructurada por episodios fragmentarios.

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 patíbulos, 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 del buen amor*, en Flaubert, en Mann, en el cine.⁵⁶

El naufragio adquiere diversas resonancias en la cultura occidental. Es el tema axial del segundo libro que se vincula obviamente con el mar y las tempestades y también con los

⁵⁵ Margo Glantz, *No pronunciarás*, p. 23.

⁵⁶ M. D. Bravo y B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 26.

sueños y la mitología literaria. Podría afirmarse que ese 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 las páginas del volumen transitan Sinbad, Salgari, Cortés, Pizarro, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y por supuesto Colón, una de las figuras centrales del libro.

Este volumen comprende 45 relatos breves que suelen citarse entre sí, recoger los hilos que algún autor dejó sueltos o los mismos 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”,⁵⁷ como puede apreciarse en “El cólera regresa”.

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 Wolf te amó, pero tú prefieres soñar con Ana, la prostituta londinense, perdida en las galerías subterráneas.⁵⁸

En cada uno de los libros anteriores, 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

⁵⁷ Sandro Cohen, “Margo Glantz: Síndrome de mareas literarias” en *Excelsior*, junio de 1984, p. 21.

⁵⁸ Margo Glantz, *Síndrome de naufragios*, pp. 15-16.

y subversiva que la ha acompañado desde los inicios de su vida como creadora y que Julio Ortega apreció con las siguientes palabras, con las que resumimos este periodo de su escritura:

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.⁵⁹

Con la publicación de *Las genealogías* en 1981, libro anterior a *Síndrome de naufragios*, por el que recibió el premio Magda Donato, el reconocimiento a la obra de Margo Glantz empezó a consolidarse. Ésta 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 Magda 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 –novela de la que me ocuparé en el capítulo siguiente– 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 Margo confiesa: “Necesitaba saber cómo era el mundo de mis padres, qué significó ser judío en Rusia, cómo se conocieron y juntaron, cómo vivieron cuando llegaron a Veracruz, cómo fueron su años en la Merced. También quería que me contaran de Lenin, Trostki, Chagall, cuál era la diferencia entre comunicarse en español o

⁵⁹ Julio Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, p. 79.

en yidish”.⁶⁰ 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 Margo, 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 le permiten descubrir 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”.⁶¹

Sería hasta el año de 1996, cuando Margo 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 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

⁶⁰ Citado por Felipe Garrido, en “Margo Glantz, los recuerdos regresan siempre”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 20.

⁶¹ Carlos Montemayor “Respuesta al Discurso de Margo Glantz...”, pp. 38-39.

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 *Farabeuf*, 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”.⁶² 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 historia 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”⁶³ y también como lo ha aseverado la escritora de “una novela en torno al lenguaje, un texto donde éste ya ha sido acuñado; un palimpsesto –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”.⁶⁴

⁶² Angélica Abelleira, “Apariciones, lo sagrado y lo profano unidos con el erotismo”, *La Jornada*, 07 de marzo de 1996, p. 46.

⁶³ Rocío Silva Santisteban: “La mística de relatar cosas sucias”, en *Margo Glantz. 45 años de docencia*, p. 238.

⁶⁴ Margo Glantz citada por Angélica Abelleira, en *op. cit.*, p. 46.

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 Margo– 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”⁶⁵ 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?”⁶⁶ 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.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ 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”.⁶⁷

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, ensayista y exhibe una erudición deslumbrante. En este libro que varios de sus críticos han catalogado como “novela-ensayo”, y del que me ocuparé posteriormente, se da la fusión entre géneros y discursos de diversa naturaleza (poesía, música, pintura, ciencia) y también la fusión de 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 en este texto, los zapatos son el sostén del libro, y le dan vida a la primera narración “Zapatos: andante con variaciones”, compuesta por 60 fragmentos, donde la intertextualidad es un elemento constitutivo del andamiaje narrativo, este volumen recoge además otras narraciones que, de manera independiente entre sí, están

⁶⁷ Julio Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, p. 80.

tejidas 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 historia se nos muestran varios pasajes de la vida de Margo Glantz, pero reconfigurados también por el deseo, por la escritura, por la reescritura. 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”.⁶⁸

Cada una 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 que 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.”⁶⁹

Y 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

⁶⁸ Margo Glantz, “Zapatos: andante con variaciones”, en *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, p. 13.

⁶⁹ Sara Macarúa, “Los temores femeninos entre tacones (Entrevista con Margo Glantz)”, en *Diario Monitor*, mayo 2005.

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 rigor instalado en el ámbito infinitesimal –a veces– de una pobre y simple coma”.⁷⁰ 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.

⁷⁰ Margo Glantz, “José Gorostiza y Juan Rulfo. Discurso de recepción en 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*

En las últimas décadas, 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 logrado 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”.⁷¹

La escritura autobiográfica ha adoptado estilos y distintas formas, una de ellas es la autobiografía que a su vez da nombre al género en el que se incluyen diferentes modalidades, estilos y perspectivas para acometer el *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,⁷² resulta inevitable debido a la dificultad de hallar una denominación más adecuada que se ajuste a los requerimientos de 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,

⁷¹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 16.

⁷² En una palabra tan sintética como auto-bio-grafía se ponen en relación tres conceptos que mantienen relaciones dinámicas e insertables entre sí: el *yo*, la vida y la escritura.

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 heterogéneo (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 esta literatura.⁷³

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, etc.

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”.⁷⁴ Agrego a esta consideración, de manera muy sucinta, la importancia que adquirió la autobiografía a finales del siglo XIX, 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

⁷³ José Romera Castillo, “La literatura signo autobiográfico (el escritor signo referencial de su escritura)”, en *La literatura como signo*, p. 15.

⁷⁴ Francisco Puertas Moya, *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*, p. 13. Puertas Moya sustenta esta afirmación con base en la lectura del ensayo de Weintraub “Autobiografía y conciencia histórica” donde se plantea, entre otras muchas cosas, la posibilidad de que el núcleo originario del que se desprenden y disgregan las modalidades de la escritura autobiográfica provenga de un tronco central, que es la autobiografía.

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”.⁷⁵

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 si puede hablarse de ella como tal,⁷⁶ 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”,⁷⁷ 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.

Las consideraciones anteriores tienen como propósito situar *Las genealogías* en la modalidad del género que le corresponde: la autobiografía. 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”.⁷⁸ Esto, que a juicio del estudioso inglés podría apreciarse como una limitación de los textos autobiográficos, Silvia Molloy —investigadora del género en Hispanoamérica— lo estima como una cualidad, porque “al no estar limitados por una

⁷⁵ Wilhelm Dilthey citado por Ángel Loureiro, “Introducción”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, p. 2.

⁷⁶ El excelente suplemento del año 1991, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, coordinado por Ángel Loureiro, reúne los artículos y ensayos más importantes de las diversas tendencias y debates teóricos en torno a la autobiografía. Además de otros libros importantes sobre la autobiografía, como el de Georges May, Nora Catelli, Anna Caballé, recurriré en este apartado a los textos recopilados por Loureiro, que considero pertinentes para el análisis.

⁷⁷ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas*, p. 9.

⁷⁸ Georges May, *La autobiografía*, p. 151.

clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura”.⁷⁹ Ahora bien, ¿cómo se inscribe la obra de Margo Glantz dentro de la autobiografía? ¿Cuál es su estatuto autobiográfico?

Para dar respuesta a estas interrogantes he considerado algunas reflexiones y postulados de los estudiosos del género,⁸⁰ y aquellos principios teóricos pertinentes que la obra en cuestión me ha propuesto. *Las genealogías* es un libro *sui generis*, 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.⁸¹

Subyace en estas palabras, un elemento sumamente importante para la autobiografía que es el *sentido histórico*, pues la autora transita conscientemente entre el pasado, el presente y

⁷⁹ Silvia Molloy, *op. cit.*, p.12.

⁸⁰ La lectura de los artículos reunidos en el suplemento *La autobiografía y sus problemas teóricos* me permitió percatarme del amplio abanico de posturas críticas en torno a la autobiografía: desde la pura referencialidad inicial impuesta al texto autobiográfico, hasta la no referencialidad demaniana que suscitan interesantes y complejos debates, donde resulta difícil inclinarse sólo por una postura. Los estudiosos congregados en este volumen asumen el objetivo de la justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía, y cada uno se responsabiliza de una estrategia que se apoya en un aspecto concreto. Gusdorf se apoya en la antropología filosófica; Olney finca su trabajo en el estudio de la memoria; Leujeune en el derecho y Bruss en las teorías el lenguaje. Por su parte Eakin recurre a la psicología y Paul de Mann asume la filosofía del lenguaje y los postulados lingüísticos. Por último, menciono también la perspectiva enriquecedora que introducen los estudios feministas de Sidonie Smith cuya visión aporta una serie de cuestionamientos a las formas canónicas establecidas.

⁸¹ Andrea Meza Torres, “Para un abc de Margo Glantz (Entrevista a Margo Glantz)”, Berlín 2004 (únicos datos de referencia).

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 manifiesto más allá de la muerte, al fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer”.⁸² 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 prefigurada en el morir del otro, sino también reconoce que ahora la sobrevivencia del otro se confía a su propia memoria nada más...”⁸³

Si revisamos *Las genealogías* a la luz de las premisas de “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune que ofrece la definición de la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular en la historia de su personalidad”, encontraremos en la obra de Glantz ciertas correspondencias. El mismo Lejeune desglosa esta definición de la autobiografía en una serie de elementos organizados en cuatro categorías diferentes:

1. Forma del lenguaje:
 - a) narración.
 - b) en prosa.
2. Tema: la vida individual; la historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre, reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador:
 - a) identificación del narrador y del personaje principal.
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración.⁸⁴

⁸² G. Gusdorf, *op. cit.*, p.10. Esta idea del deseo de perdurabilidad que mueve al autobiógrafo, es también compartida por G. May. Para ambos la autobiografía es un producto de la civilización occidental que se alimenta básicamente de la valoración individual. La autobiografía es el resultado de una cultura donde hay una conciencia del yo, ya que ni las civilizaciones primitivas, ni las culturas que entienden el eterno retorno como dogma poseen el interés por hablar del ser individual.

⁸³ Maurizio Ferraris, *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, p. 56.

⁸⁴ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 50.

De esta manera, según Lejeune, sólo resulta una auténtica autobiografía la que cumple con estas condiciones, de tal suerte que esto permite diferenciar la autobiografía 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 propuestas por él y forman un grupo que denomina *literatura íntima*.⁸⁵

A la luz de la definición, los elementos y las categorías que establece Lejeune se advierte que *Las genealogías* se inscribe dentro de su 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. Como ya lo afirmé, 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 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

⁸⁵ Según las categorías planteadas por Lejeune, se pueden establecer las diferencias entre la autobiografía y los demás géneros. Las memorias trascienden la esfera individual. La biografía escinde el papel de narrador y el de personaje. La novela personal incumple la exigencia de la personalidad real del personaje que es a la vez sujeto de la enunciación. El poema autobiográfico está escrito en verso, su desarrollo es coherente y pone énfasis en el contenido. El diario íntimo no posee la dimensión temporal retrospectiva y lo mismo sucede con el autorretrato, cuya forma discursiva es más ensayística que narrativa. En estos dos últimos casos falta el impulso diacrónico que se requiere para trazar una personalidad.

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.⁸⁶ 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; el autobiógrafo pide al lector que confíe en él porque se compromete a contarle la verdad. Es decir, el pacto responde a un doble principio o *desideratum* 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.⁸⁷

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

⁸⁶ Philippe Lejeune expuso su teoría del “pacto autobiográfico” por vez primera en un artículo homónimo (*Poétique*, 1973), que posteriormente incluyó en su libro *Le pacte autobiographique* (1975). En trabajos siguientes fue matizando los principios expuestos en el primero, luego reuniéndolos en sus libros posteriores, sobre todo, en *Je est un autre* (1980), *Moi aussi* (1986). Estos artículos aparecieron en la edición española *El pacto autobiográfico y otros estudios*, seleccionados por Ángel Loureiro para la editorial Megazul-Endymión. Sobre la reflexión en torno al pacto autobiográfico que hago en esta parte, recorro a esta edición y al ensayo “El pacto autobiográfico” incluido en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, citado en notas anteriores y coordinado también por Ángel Loureiro, pp. 47-61.

⁸⁷ En una suerte de contrato o propuesta del autor a su lector, tiene gran importancia lo que Gérard Genette denominó como “paratexto” (conjunto de informaciones que rodean al texto), que no es el texto propiamente dicho, sino el título, el nombre del autor, la portada con sus elementos gráficos e icónicos, la contraportada, el prólogo, la clasificación genérica, etcétera (Cf. Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987).

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 este no se sustenta en la buena fe del autor, como pretende Lejeune, sino en la del lector, pues éste cree de buena fe: “así fue su vida, y si no lo fue así, se equivoca inconscientemente”. Ante lo cual el lector profesional tiene derecho a postular que el autor usa y manipula dicha convención. No obstante, el pacto de veracidad que postula 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.”⁸⁸

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

⁸⁸ Paul John Eakin, *En contacto con el mundo*, p. 34.

acompañada de un texto en primera persona que narra los primeros datos de su nacimiento y una descripción de la ciudad de entonces.⁸⁹

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 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”.⁹⁰ 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”.⁹¹

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. Como 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”⁹² y este último aspecto se traslada para Lejeune a segundo término, porque para él es la perspectiva del lector y el

⁸⁹ Me refiero a la edición de *Las genealogías* publicada en 1981 por Martín Casillas, cuyas ilustraciones, portadas y cuarta de forros son de Antonio Martorell.

⁹⁰ S. Molloy, *Acto de presencia*, p. 16.

⁹¹ A. Meza Torres, “Para un abc de Margo Glantz”.

⁹² Ana Caballé, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, núms. 74-75, 1987, p. 108.

contrato de lectura que éste establece lo que permite identificar el género, dadas las afinidades formales entre autobiografía y novela.

No me detendré aquí en la valoración estética de *Las genealogías*, sólo apuntaré que los efectos de naturalidad y la fluidez narrativa que suelen caracterizar la escritura autobiográfica están presentes en esta obra donde destacan, entre otras cuestiones, la afectividad y el humor, rasgos sobresalientes del estilo de la escritora. Sí me interesa sobremanera referirme a dos aspectos sustanciales de la autobiografía que además 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 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”.⁹³ Mientras que *memoria* queda expuesta como recurso, es “ese hilo que siempre permanece oculto y que describe su forma y configuración (del bios)”.⁹⁴ 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”.⁹⁵ 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

⁹³ James Olney, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas*, p. 35.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

segunda, “es la que renuncia totalmente a la memoria”; y, la tercera, “la que transforma (la memoria) dejándola irreconocible”.⁹⁶ 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”.⁹⁷

¿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 preponderantemente 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

⁹⁶ En el primer caso Olney recurre a *Black Boy* de Richard Wright; se trata de un modelo en el cual la memoria muestra, por un lado a un personaje final que recrea al inicial; y por otro, a un personaje inicial que configura y define al personaje final. En el segundo caso, el prototipo es *La Jeune Parque* de Paul Valéry, aquí el nivel de abstracción es superior, la autobiografía es un ejercicio de la *conciencia consciente*. Para el tercer caso, el ejemplo es *Autobiografías* de W.B. Yeats, también es un caso de abstracción, sus personajes están basados en seres reales, modificados a manera de arquetipos. La constante es la coexistencia del recuerdo y el olvido.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

escribo –ésta– mis genealogías”,⁹⁸ 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”.⁹⁹

En otro lugar de su libro, 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), como sucede en *Las genealogías* al recuperar el episodio del linchamiento a su padre, que es contado desde

⁹⁸ Margo Glantz, *Las genealogías*, Valencia, Pretextos, 2006, p.19. Me referiré a esta edición siempre que se cite la obra.

⁹⁹ J. Olney, *Algunas versiones*, p. 37.

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, se trata de lo que Olney define como la explicación de nuestro pasado, pero a partir de lo que somos 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 sólo 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 presente 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 el teórico se refiere, pues Margo 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 vida de sus seres amados y, gracias a la voz de ellos y a la suya propia, fijadas ambas en la escritura, logra darles un territorio y con ello encuentra el suyo 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 es invención y en parte 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 leyendas 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 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 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 (39).

Así, 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, como lo explicité en el primer apartado de este capítulo, 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.¹⁰⁰

Afirmarse como sujeto autobiográfico judeo-mexicano supone la construcción simultánea y entrelazada de las identidades judía y mexicana, nos dice Araceli

¹⁰⁰ La primera afirmación la sustento en algunos de los ensayos sobre la recepción de esta obra que están citados en el apartado de bibliografía consultada así como en los trabajos de Julio Ortega y Marjorie Agosín que citaré en la bibliografía. En relación con las escritoras que siguieron el camino abierto por Glantz, menciono a Sabina Berman, Barbara Jacobs, Elena Poniatowska, Rosa Nissan, entre otras.

Masterson.¹⁰¹ Por lo mismo, 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”.¹⁰² 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*.

Como lo he venido dilucidando, me interesa destacar cómo *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”.¹⁰³ 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 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

¹⁰¹ Araceli Masterson, “*Las genealogías* de Margo Glantz: del Génesis al Distrito Federal”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 19, núm. 2, 2009, p. 7 <<http://www1.tau.ac.il/eial/index.php>> [Consultado: 08 de agosto de 2009].

¹⁰² *Ibid*, p. 2. La lectura del trabajo fue decisiva para comprender el tema de la memoria judía, pues me remitió al texto esclarecedor del historiador y filósofo Yosef Hayim Yerushalmi donde pude entender el porqué de la insistencia y la necesidad de recordar en *Las genealogías*.

¹⁰³ Harold Bloom, “Prólogo” a Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia y la memoria judía*, p. XI.

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. Tal vez 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 obra 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”.¹⁰⁴

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:

“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

¹⁰⁴ Ángel Vivas, “La escritora Margo Glantz publica la última versión de su volumen *Las genealogías*”, en *El Mundo*, 13 de mayo de 2006, <<http://www.elmundo.es/papel/2006/05/13/cultura/1969119.html>>

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 de alguna manera 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” (es evidente la 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, que considero tema fundamental en la obra, Francisco Puertas Moya en su análisis semiótico de la escritura autobiográfica, postula una serie de caracteres sustanciales (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 aquellos que me resultan 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).¹⁰⁵

¹⁰⁵ Cf. F. M. Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, pp. 43-44.

2.1 Focalización, narración y voz¹⁰⁶

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. Debo mencionar que 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, como ya lo mencioné, 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 historia, carecen del sentido

¹⁰⁶ Los recursos teóricos aludidos en este apartado son resultado de mi lectura de *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998 de Luz Aurora Pimentel. Específicamente de los capítulos 4 y 5.

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 Margo 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.¹⁰⁷ 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 de mi padre quien de inmediato recuerda un amor de adolescencia por una vecina rica” (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 te, ruido de cucharitas contra el cristal: los vasos se colocan en portavasos antiguos de plata que hacen recordar la vieja Rusia)” (74)

¹⁰⁷ Hay que subrayar que esto se da sólo en la última parte de *Las genealogías*, si consideramos que, en la mayoría de los otros casos, no se puede afirmar que se trate de la “misma Margo”, porque a menudo hay referencias a periodos de la infancia o de la adolescencia, o sea una temporalidad en la cual la personalidad de la narradora era sin duda diferente respecto a la que podía tener en los años 80, cuando se realiza la composición del texto. Esto se relaciona con las afirmaciones de Puertas Moya y de Genette, explicado por Luz Aurora Pimentel, sobre la descomposición del yo narrativo, entre el yo narrador y el yo narrado, en los libros citados. Aún a pesar de ese desdoblamiento entre yo que narra y yo narrado, la narración sigue siendo autodiegética si el centro del relato es la historia del yo.

De acuerdo con estas consideraciones se podría adelantar la siguiente hipótesis: 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. En este aspecto es interesante destacar una consideración que la misma Margo Glantz refirió en una conversación, explicando 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 20 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 cuente: “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, mencionados anteriormente, hemos de considerar algunos de particular importancia en *Las genealogías*. En primer lugar el de la **referencialidad**, o sea el que hace del “yo” el “objeto propio del discurso”, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autoral. 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.¹⁰⁸

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 novela 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 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

¹⁰⁸ F. Puertas Moya, *op. cit.*, p.45.

judíos les tienen, como nuestros primos 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 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 Margo. 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 deseen acercarse la una a la otra”.¹⁰⁹

Por consiguiente, se perfila la existencia de un “yo” que, en el espacio de una obra, se pluraliza hacia el exterior, en su buscarse en la colectividad familiar, y al mismo tiempo consigue volcarse hacia el interior. Para explicar esta afirmación, es pertinente utilizar un acercamiento metafórico. 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...”¹¹⁰

Esta consideración lo lleva a seguir afirmando 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

¹⁰⁹ F. Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, p. 48. Valdría la pena recordar lo que afirma Olney cuando dice que el yo que recuerda en el presente no es el yo que fui.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

palabra y del relato autobiográfico para constituirse a sí mismo”.¹¹¹ Aplicando este discurso al proyecto autobiográfico de Margo Glantz, puede afirmarse que el eje alrededor del cual ella misma 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.

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; 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.¹¹²

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 una posible división de 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 Margo, a las vivencias ligadas a los cambios dictados por la Revolución Rusa, hasta su emigración a México; o bien a aquéllos 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

¹¹¹ *Ibid.*, p. 52. Para Paul de Mann, en esta representación metafórica del *yo* se produce una desfiguración que resulta ser privativa para el sujeto representado, por lo que, en realidad, la autobiografía constituye una máscara que deforma y fija hacia la sociedad el caos interior que experimenta el sujeto (*cf.* Paul de Mann, “La autobiografía como desfiguración”, en Ángel Loureiro, *op. cit.*, pp. 113-118).

¹¹² F. Puertas Moya, *op. cit.*, pp. 78-79.

Unidos, además de aquellos episodios finales donde se deja un espacio a la personalidad de Margo y a los recuerdos de infancia y adolescencia a los que he hecho alusión en páginas anteriores.

En general 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 Margo 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.”¹¹³

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 haga 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

¹¹³ *Ibid.*, pp. 56-57.

marca e identifica a Margo 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 escritura 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, que ya no existe, los niños católicos... Quizá estas genealogías me ayuden a entenderlo (169).

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”¹¹⁴; 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.

Y por esa misma exigencia no resulta casual que la implementación del texto se haya dado en aquellos momentos en los cuales *Las genealogías* de Glantz se iban desvaneciendo. En este sentido, hay sin duda una reelaboración a través de la escritura autobiográfica, que

¹¹⁴ F. Puertas Moya, *op. cit.*, p.89.

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 dejar abierta la posibilidad de que ella u otros puedan seguir escribiendo en el transcurso de los próximos años: “[...] rehago mentalmente 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, acaecida en 1997. Este agregado es a mi juicio 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 de la desaparición de su hermana Lilly hace pocos años. 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 donde 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 y que es primordial para desarrollar este apartado: “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”.¹¹⁵ 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*.

La primera edición de *Las genealogías* apareció en el ya lejano año de 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 de sus críticos, como una novela autobiográfica en la cual el narrador usaba el pasado como un tiempo abolido que la memoria colectiva, que 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

¹¹⁵ Margo Glantz, “Crítica y ficción”, p. 230.

urbana sin remedio, donde la política de varios regímenes oficiales ensayó sus fallidos proyectos de modernidad obligándonos a entonar la palinodia, la del polvo, la del desastre.

En un delicioso volumen intitulado *Espece d'espaces*, 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. Nos dice en esta extensa cita:

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 convencionales, olvidar lo que dicen los urbanistas y los sociólogos.

Hay algo terrible en la idea misma de la ciudad [...] jamás podremos explicar o justificar la ciudad. La ciudad está allí, es nuestro espacio y no tenemos otro. Hemos nacido en las ciudades, hemos crecido en ellas. Es en las ciudades, que respiramos [...] No hay nada inhumano en una ciudad, excepto nuestra propia humanidad.¹¹⁶

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”.¹¹⁷ En *Las genealogías* de Margo Glantz opera el mismo mecanismo, ya que la relación espacio-memoria se expresa a lo largo de toda la obra 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 como queda demostrado en el primer capítulo.

¹¹⁶ Georges Perec, *Especies de espacios*, p. 99.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

“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”¹¹⁸. 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”.¹¹⁹

Una de las formas poéticas más simples es la enumeración. También se usa la enumeración que preside como signo los días de mi infancia. Recorríamos calles y casas, casi ya no las recuerdo. También vivíamos en Amsterdam 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 llama 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

¹¹⁸ Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹ Ricardo Solís, “Todo viaje si se cuenta en primera persona es autobiográfico. Entrevista a Margo Glantz”, en *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]. Las cursivas son mías.

escritores que ella tan bien conoce y cita con frecuencia: Babel, Singer, Gógol, Dostoievksy. 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'.”¹²⁰

Cabe señalar que durante dicho 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, ya que 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 movedizo, plagado de tics y repeticiones [...] La memoria se forma por acumulación, importando más los detalles y las miniaturas que los grandes cuadros”,¹²¹ 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 Ievrèskaya 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**” (42).

 “Mamá tocaba el piano y siempre repetía una pieza que **a mí también se me ha quedado grabada para siempre** [...] yo le llamo *Kikiriki Vrionski*” (52).

¹²⁰ Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 2.

¹²¹ Rodrigo Cánovas, “Cuaderno de notas sobre *Las genealogías* de Margo Glantz”, p. 120.

“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” (152).

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. El 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 algunas razones 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 ante todo el nombre de las cosas en la memoria. Margo construye la memoria de la ciudad de México desde el desolladero de sus cambios de nombre.¹²² 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

¹²² Vid. SUPRA p. 33.

viviendo un tiempo que cambiará de nombres”.¹²³ 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 (178).

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 (181)

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 [...] Yo compraba chocolates de cereza en El Paraíso, tienda que lo será siempre en mi memoria (183).

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).

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

¹²³ R. Cánovas, *op. cit.*, p. 121.

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.”¹²⁴

¹²⁴ Araceli Masterson, *op. cit.*, p. 4.

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 el desplazamiento en el espacio. Se viaja de distintas maneras y con distintos propósitos. Con la conciencia de 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 temporal de la historia de la familia Glantz, familia ucraniano-judía que en 1925 emigró a México buscando, como muchos otros judíos centro-europeos, una oportunidad para trabajar y vivir en paz.

Coincido con la propuesta de Elizabeth Ottero Krauthammer cuando habla de *Las genealogías* de la misma Margo Glantz como un proceso de búsqueda de identidad a través de dos viajes en el espacio y el tiempo.¹²⁵ 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; a éste volveré después de abordar el primero.

¹²⁵ Vid. Elizabeth Ottero Krauthammer, “Integración de la identidad judía en *Las genealogías*, de Margo Glantz”, en *Revista Iberoamericana* 51, julio-diciembre, 1985, pp. 868-873.

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 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 (34).

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...”¹²⁶

En este viaje exterior de carácter objetivo es posible observar 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.”¹²⁷ Así, dentro de esta estructura espacial configurada por la narración de los padres de Glantz, que entra en contigüidad con el discurso de la narradora, el 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 nacionalidad no dividida, una religión compartida y no marginada. Esta cuestión se expresa de diversas maneras cuando Margo, 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

¹²⁶ E. Otero Krauthammer, *op. cit.*, pp. 870-871.

¹²⁷ Vid. Ottmar Ette, *Literatura de viaje. De Humboldt a Braudillard*, p. 59.

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 espiando 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 Margo 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 nosotros 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 más 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”. Se trataba de su columna *Mitologías* que escribía periódicamente en el diario *Unomásuno*, donde narró un recuerdo indeleble ocurrido durante su niñez: el linchamiento de que fue objeto su padre, Jacobo Glantz, por un grupo fascista de los autodenominados “Camisas doradas”. El hecho había ocurrido en la ciudad de México en el año de 1939. El texto llamó sobremanera la atención de sus lectores, pues la autora venía publicando en esa columna –cuyo título aludía a uno de los libros esenciales de Roland Barthes (seguramente como homenaje)– 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 durante el lapso 1954–1956 en París.¹²⁸ Sí, “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 al libro *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 narraba 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.

¹²⁸ En el prólogo a la primera edición de *Mitologías*, Barthes escribió: “Estos textos fueron escritos mensualmente durante unos dos años al calor de la actualidad. Yo intentaba entonces reflexionar regularmente sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa. El material de esa reflexión podía ser muy variado (un artículo de prensa, una fotografía de semanario, un film, un espectáculo, una exposición) y el tema absolutamente arbitrario: se trataba indudablemente de mi propia actualidad” (*vid.* Roland Barthes, *Mitologías*, p. 8).

El propósito de este apartado es dar cuenta de un proceso de escritura que me resulta fascinante y del cual anoto sólo algunas preguntas: ¿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.¹²⁹ Empiezo por citar las palabras de Margo Glantz escritas en la Advertencia que hace para esta edición:

Este libro fue publicado en parte (por entregas) en las páginas de *Unomásuno*, periódico en el que colaboro desde su fundación [...] 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...¹³⁰

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” en forma de libro, a las que se agrega 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. Es decir, la propia Glantz deja implícita la existencia de dos modos de articulación textual que de

¹²⁹ Para mostrar los cambios que se presentan del periódico al libro, utilizo –en todo este apartado– la primera edición de *Las genealogías* publicada por Martín Casillas en 1981.

¹³⁰ Margo Glantz, “Advertencia”, en *Las genealogías*, p. 13.

acuerdo con el medio de inscripción en el que aparecen, conllevan lecturas distintas y propósitos estéticos también diferentes. Empiezo por referirme a las “entregas” de *Las genealogías* en el diario *Unomásuno*.

El número de entregas de *Las genealogías* publicado en el periódico *Unomásuno* es de más de cincuenta y aparecieron del 16 de enero de 1980 al 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 ellas preserva el carácter fragmentario –peculiar del estilo de Margo Glantz– que fue practicado en libros suyos escritos con anterioridad, como se demostró en el capítulo anterior 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 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 permiten al lector del periódico extraer de cada una de ellas un sentido y significación que las dota de autonomía. Además de hacer estas precisiones, 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 promesas 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).¹³¹

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 los motivos que supongo: 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 la demanda de los lectores lo que impulsó a la autora a darle cuerda al recuerdo, a seguir vertiendo en su columna

¹³¹ Retomo esta extensa 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.

“Mitologías” un conjunto de historias de familia que adquirieron tal fuerza que la columna terminó –como ya lo anoté– por llamarse “Las genealogías”. 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 que 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 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.¹³²

Ahora bien, ¿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

¹³² Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura”, Entrevista a Margo Glantz, en *Anales de Literatura Española*, núm. 16, 2003, p. 2.

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”.¹³³

Atendiendo al aspecto formal, el libro contiene un “Índice” donde se incluyen una “Dedicatoria”, una “Advertencia” y un “Prólogo” seguido de 71 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 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 incluyen 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,

¹³³ Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, p. 54. Para Lejeune el autor empieza a existir solamente a partir de su segundo libro, cuando su nombre se convierte en el elemento en común de al menos dos libros, de manera que la idea de persona real remita al autor de dos libros. Esta concepción del autor también le sirve al teórico francés para definir el espacio autobiográfico en oposición a otros espacios textuales, ya que si el autor se presenta a los ojos del público por primera vez con una autobiografía, carecería de ese signo de “realidad” que es la producción anterior de otros textos.

pues testimonia la existencia de lo que muestra. “Toda fotografía es un acto de presencia” afirma Roland Barthes y Glantz parece compartir esa aseveración.¹³⁴

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 descendo 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...”

Así, al rescatar en este “Prólogo” ciertos recuerdos entre los muchos que la memoria ha almacenado, el autobiógrafo elige un principio que, de alguna manera, armoniza con la

¹³⁴ Roland Barthes propone en *Cámara lúcida* una estética de la fotografía basada precisamente en este ser testigo. La fotografía es para él, el arte más referencial, porque testimonia sin género de dudas la existencia de lo que muestra. En el campo de la lente siempre hay referente y Barthes consigna en las fotografías la certeza de que esos referentes han existido realmente.

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 carnero casi mítica... un candelabro de nueve velas que se utilizan cuando se conmemora otra caída de murallas durante la rebelión de los Macabeos... 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 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 (20).

Enseguida vienen los apartados (a los que llamaremos fragmentos o episodios), el primero es aquél 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 él 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 Margo–, 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 ellos, 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.

Es así como 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.”¹³⁵

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

¹³⁵ 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.

es no sólo vivir otras vidas, otros tiempos, otras circunstancias, sino nacer y morir y volver a morir 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 que no deseo soslayar. 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 concienzuda 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 obedece:

a una estrategia defensiva del inconsciente tendiente a evadir la censura: cuando una experiencia es demasiado dolorosa para recordar, 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.¹³⁶

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 *pogrom* 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 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,

¹³⁶ María Eugenia Mudrovic, *op. cit.*, p. 168. Estas aseveraciones las sustenta la autora en la lectura de algunos escritos de Freud.

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.¹³⁷

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, ya se ha dicho, trasciende la vida efímera del periódico, crea complicidades afectivas y vislumbra un diálogo permanente entre creador y lector.

¹³⁷ Todos los cambios advertidos del periódico al libro abren otra posibilidad de trabajo; éste es el que proporciona la teoría genética planteada por Jean Bellemin-Noël en su libro: *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz* en 1972. Para Elida Lois en su texto *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*: “Una edición genética se postula, entonces, como la transcripción de un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe la ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrados la letra impresa. Representar ese proceso y facilitar su “legibilidad” es su finalidad. Y es en este sentido que una edición genética pretende ser una máquina de leer los testimonios de la arqueología de una producción literaria” (Elida Lois citado por Israel Ramírez “Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en *Crítica textual, un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, p. 214).

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 solo y solo eso.
Joseph Conrad

1. Un acercamiento a la novela ensayo

Recientemente, escritores latinoamericanos y españoles han dirigido su interés creativo hacia la experimentación literaria, particularmente en una senda que lleva a la fusión genérica.¹³⁸ 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 dos nombres paradigmáticos—, lo que conlleva a una disolución de los lindes entre unos y otros. Esos autores convierten el proceso creativo en una asimilación de referencias múltiples que borra —como decíamos— los límites genéricos, proclamando a la escritura como un arte de convergencias.

Aunque podría pensarse como novedad actual, el fenómeno no es reciente. Lo observamos 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, unidireccional 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

¹³⁸ Ejemplos de esta tendencia en la narrativa latinoamericana actual la encontramos en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa; en *Terra nostra* de Carlos Fuentes, entre otras, y en la literatura española en obras como *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. En cuanto a la fusión de géneros, encontramos algunas novelas de Javier Marías, Enrique Vila-Matas en España y de Sergio Pitlor, Ricardo Piglia y César Aira en nuestro continente.

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 factor 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 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 perenne descubrimiento y reelaboración.¹³⁹

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. Se analizará en particular el caso dado entre novela y ensayo. Estos géneros 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.

Éste es el caso de *El rastro*, novela que por medio del recurso literario conocido como monólogo interior (aunque con sus variantes, puesto que lo leído es un texto en sí y no sólo el directo pensamiento del personaje) realiza una apropiación 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

¹³⁹ Estas reflexiones parten del texto “Toda una novela es un ensayo” de Fernando Moreno, director del C. R. L. A.- Archivos de la Université de Poitiers. Agradezco al Doctor Alberto Paredes haberme proporcionado este ensayo.

enseñanza. Asimismo se reconoce una conciencia del lector y un contexto;¹⁴⁰ pero también un fin estético: “Donde hay creación, hay poesía, innegablemente; pero de igual modo también existe 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”.¹⁴¹ 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”.¹⁴² Esta “expresión del deseo” es otra constante en la novela de Glantz, pues Nora García, personaje que lleva a cabo esa especie de monólogo interior, 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

¹⁴⁰ “Ni el poeta ni el escritor pueden ser comprendidos fuera de las dificultades de su época” (Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, p. 23). El ensayo utiliza referentes culturales así como se ancla a un *hic et nunc* que atrae al lector para crear una complicidad con él, por ello al ensayista se le vincula con la figura del cómico a través del recurso irónico (*vid.* el artículo de Belén Hernández, “El ensayo como ficción y pensamiento”, en *El ensayo como género literario*, p. 164).

¹⁴¹ Bense, *op. cit.*, p. 23. Hernández apunta: “...en los géneros ensayísticos la poética está siempre a la vista del lector y, como se pretende mostrar, va a ser parte central de su especificidad literaria.”; “El ensayo es una degeneración del espíritu positivista y una hibridación de poesía y filosofía, intenta abolir el pensamiento objetivo, transformándolo en cháchara cultural”(B. Hernández, *op. cit.*, pp. 144 y 161).

¹⁴² Bense, *op. cit.*, p. 23.

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.

Cabe señalar también, como característica del ensayo, aquella realidad concreta autosubsistente que configura y por la cual es reconocido como una realidad literaria;¹⁴³ es decir, la existencia de un terreno de experimentación que da oportunidad de ensayar y practicar un tema.¹⁴⁴ En el ensayo se conjuntan poesía y prosa pues se persigue una estética literaria y ese “sentido pleno”; la conjunción de ambos elementos desemboca en un espíritu crítico.¹⁴⁵ En *El rastro* esta característica subyace 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 (*Feingeistige*); el ejercicio que realiza Glantz en *El rastro* responde a los dos puesto que:

Lo ensayístico de belleza intelectual desarrolla, fuera del ámbito de la limitación 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 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 contiene en la completa variación experimental.¹⁴⁶

¹⁴³ “El ensayo es auto referencial, se basa en datos subjetivos, por ello su carácter es eminentemente artístico, aunque se valga de elementos propios de la argumentación. La fábula del resto de los textos literarios, es sustituida aquí por una lógica original, una persuasión, construida con elementos estéticos tales como la ironía o la metáfora, y con una finalidad estética.” (*Ibid*, p. 178).

¹⁴⁴ “El contorno de su ‘ser así’ para mí.”; “Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura.” (Bense, *op. cit.*, pp. 27, 24 y 25). Aunque el ensayo debe diferenciarse del tratado, pues el primero, según Bense, responde aún a la épica.

¹⁴⁵ Para el análisis de varias definiciones de ensayo, véase *Umbrales del ensayo* de Liliana Weinberg; la autora propone la siguiente: “Una definición descriptiva atendería a su carácter de prosa no ficcional, a su retórica argumentativa, a su consideración mínima como desarrollo y defensa de una idea. [...] El ensayo es un texto en prosa en el cual se despliega una opinión, un juicio, una visión, personal fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión.” (L. Weinberg, *op. cit.*, p. 14).

¹⁴⁶ Bense, *op. cit.*, p. 28.

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 se aprecia en el siguiente ejemplo:

“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 perpendicular muestras, / pulsando, manifiesta lento perpendicular 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 XVIII 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 [...]

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, sí, 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 (115).

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 definitiva del propio tema u objeto es menos la meta del ensayo que la suma de las condiciones, la suma de configuraciones, que lo hacen posible.¹⁴⁷

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.¹⁴⁸

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”,¹⁴⁹ 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.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 29. Hernández piensa que los ensayistas evitan un vacío teórico y por tanto liberan al género de las convenciones clásicas, dotándolo de una maleabilidad única: “La ambigüedad de su propio marco teórico, hace posible la flexibilidad y riqueza en el uso de recursos propios de otros géneros, y también que otros géneros narrativos, como la novela, se apropien del discurso ensayístico.” (*op. cit.*, p. 160).

¹⁴⁸ “Primero se experimenta abiertamente el tema a la luz de la combinatoria de conceptos e ideas, de imágenes y comparaciones; después reluce despacio la tendencia a través de la urdimbre de la ensayística literaria, y finalmente se apela desde el punto de vista de la tendencia y se desarrolla el verdadero escritor —el genuino literato en el sentido de Lessing—, el espíritu, el corazón, que intenta poseer algo.” (Bense, *op. cit.*, p. 30). Incluso este querer poseer algo a través del corazón es tratado de forma explícita en *El rastro*.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 31. El ensayo presenta la conciencia del ensayista como monólogo, pero, a su vez un diálogo con el mundo. “...en el ensayo se da una enunciación discursiva experiencial comentativa (que contrasta con la enunciación primeramente histórica o narrativa que puede tener, por ejemplo, una novela autobiográfica).” (L. Weinberg, *op. cit.*, p. 49). Véase el artículo de Hernández ya citado donde la autora realiza una revisión histórica del ensayo como género y detecta dos líneas evolutivas paralelas desde la antigüedad clásica: una proveniente de los géneros didácticos y la oratoria; y otra a partir de los géneros populares marginales y cómicos.

El ensayo se ha caracterizado por entenderse como la escritura del “yo”,¹⁵⁰ pues persigue un fin estilístico muy cercano al que podría apreciarse en la autobiografía (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”.¹⁵¹ 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”.¹⁵² 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.

¹⁵⁰ “La literatura del yo nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud. [...] El signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que sean o no reales, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva.” (vid. José María Pozuelo Yvancos, “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*, p. 184). “Cada escritor realiza una elección individual con la que codifica el sentido de su discurso. Pero lo importante es que no lo hace caprichosamente, sino por exigencia de su íntimo descubrimiento, de una percepción única y personal; por eso el crítico (sinónimo de lector) descodifica el discurso de forma inversa, con el objetivo de hallar a través de las palabras, el descubrimiento oculto en la génesis de la obra.” (B. Hernández, *op. cit.*, p. 177).

¹⁵¹ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 186 y 187 (Las cursivas aparecen en el original).

¹⁵² *Ibid.*, p. 188.

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”.¹⁵³ 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.

Así la obsesionante tarea escritural de Nora García (recuérdese que todo lo referido en la novela puede verse como una obra escrita del 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

¹⁵³ L. Weinberg, *op. cit.*, p. 38.

emplear una expresión de Vargas Llosa, llamaré un escritor, un ente escribiente, la actividad misma del escribir y dejar inscrito”.¹⁵⁴

No debe olvidarse que al existir una apropiación del discurso ensayístico por parte de la voz del personaje se está 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* [...].¹⁵⁵

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.¹⁵⁶

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

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁵ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 59 y 61.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos, 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.¹⁵⁷

Glantz utiliza las similitudes entre ensayo y novela para dar vida a *El rastro* y con ello, sobre todo, 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 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”.¹⁵⁸ Lo que permite la inserción del ensayo sin alterar en ningún momento la exégesis novelística.

En efecto, *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.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 86 y 88.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 89. También véase la p. 109 en la cual Pimentel explica el deslinde que puede haber entre el yo narrado (figural) y el yo que narra (narratorial), ambas perspectivas utilizadas en *El rastro*.

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.¹ 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”.²

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 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 (1588-1648): *Schola cordis* editado en 1623, en su traducción castellana: *Escuela del corazón, instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios*. Su importancia radica en el 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

¹ Citado por María Dolores Bravo en “La excepción y la regla”, p. 94. El corazón dice Sor Juana en el *Primero Sueño* “ese reloj humano, una maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal”.

² Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 149.

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 Haefen es el referido al tema del corazón vigilante que parte de *El cantar de los cantares*: “*ergo 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”.¹⁵⁹ Concepción amorosa que prevalecerá en los textos místicos y que se relaciona como veremos más adelante con la novela *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 egosum quicumque Sum*” (“mi corazón, donde soy lo que soy”) (Conf.10.3). Es el lugar más profundo, es un abismo “insondable donde reside mi verdad”¹⁶⁰. Para San Agustín 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 mas pleno...”¹⁶¹

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

¹⁵⁹ Cf. Santiago Sebastián, “El tema del corazón vigilante”, en *Ars Longa. Cuadernos de arte*, núm. 1 pp. 115-116.

¹⁶⁰ James Hillman, *El pensamiento del corazón*, p. 46.

¹⁶¹ *Ibidem*. p.47.

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 presente en nuestra cultura. Es un icono, un símbolo trascendental que ha prevalecido durante muchos siglos.³

³ Cf. R. Hernán Baeza, “El mito del corazón”, en *Revista de Cardiología*, 2001, pp. 368-372.

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, órgano esencial del cuerpo de modo que, si hablamos con el corazón tenemos que hablar imaginativamente”.¹⁶² Hillman encuentra tres fantasías del corazón y las describe de la siguiente manera:¹⁶³

1) “[...] mi corazón es mi humanidad, mi determinación de vivir, mi fuerza y mi intensa pasión”. Gracias a él nada es ajeno, todo cabe en su dignidad, emanan las virtudes más nobles: lealtad, audacia heroica y compasión. Le llama el *Coeur de Lion*, el corazón de León.

2) El corazón es un órgano corpóreo, un músculo, una bomba de mecanismo complejo, origen del secreto de la muerte. Este es el corazón palpitante, *el corazón de Harvey*.

3) También el corazón es el amor, los sentimientos, depositario del alma y el sentido de persona; “...donde habitan la intimidad, el pecado, la vergüenza, el deseo y la divinidad insondable. Esto es el corazón personal, el corazón de San Agustín”.

A mi juicio, esta caracterización del corazón postulada por James Hillman guarda una afinidad, un parentesco con las manifestaciones en torno al corazón vertidas en *El rastro* como explicaré más adelante.

¹⁶² *Ibid.*, p.16

¹⁶³ Cf. James Hillman, *op. cit.*, p. 30. Las frases entrecomilladas proceden de la página 24.

Junto a esta tradición en los ámbitos de la cultura y la religión, se hallan además los discursos médicos sobre la fisiología del corazón. 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”.¹⁶⁴ 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 catálogo de los usos, las costumbres y las acepciones 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”,¹⁶⁵ que establece una dicotomía entre cabeza

¹⁶⁴ Alfredo de Micheli, “William Harvey y los inicios de la ciencia médica moderna”, p. 235.

¹⁶⁵ Esta frase procede del libro *Pensamientos*, p. 106.

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, dañarnos 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”.¹⁶⁶

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”.¹⁶⁷ 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 un concepción de donde derivan 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.¹⁶⁸

Asimismo, subrayo cierta correspondencia que en su vertiente amorosa mantiene *El rastro* con el libro *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes. He afirmado en diversas páginas de esta investigación, la admiración que Margo Glantz le ha profesado al autor francés en el transcurso de su trayectoria como escritora, ensayista y académica; de ahí que el influjo de Barthes en esta novela esté también presente 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.

¹⁶⁶ Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura” (entrevista), p. 5.

¹⁶⁷ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 63.

¹⁶⁸ 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.

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 un 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 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 *Últimas 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.¹⁶⁹ 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 explora 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

¹⁶⁹ Merece la pena recordar aquí los versos del *Primero Sueño* (vv.193-209) sobre lo que es un cuerpo exánime, para Sor Juana: “*El Alma, pues, suspensa/ del exterior gobierno, en que ocupada/ en material empleo,/ o bien o mal da el día por gastado,/ solamente dispensa/ remota, si del todo separada/no, a los de muerte temporal opresos/ lánguidos miembros, sosegados huesos,/ los gajes del calor vegetativo,/ el cuerpo siendo, en sosegada calma,/ un cadáver con alma./muerto a la vida y a la muerte vivo,/ de lo segundo dando tardas señas/el del reloj humano/vital volante que, si no con mano/ con arterial concierto, unas pequeñas/muestras, pulsando, manifiesta lento/ de su bien regulado movimiento.*”

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. Me ocuparé, como lo he venido haciendo, del discurso del corazón porque, además de ser el miembro esencial del organismo, la escritura lo convierte en un espacio narrativo donde Juan, debido al infarto, es un cuerpo muerto que la narradora Nora García lo 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 esa horizontalización afianza su verticalidad, su deseo de ascender hacia Dios, de alcanzar la salvación”,¹⁷⁰ como 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 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 entretejiendo y enlazando como sucede en la *variación* musical.

¹⁷⁰ María Piedad Quevedo Alvarado, “El cuerpo ausente: el lugar del cuerpo místico”, p. 75.

En *El rastro* aparece de manera recurrente y obsesiva el motivo del corazón¹⁷¹ 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, etc.); 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.

Me interesa en los siguientes ejemplos, de varios de los que podría utilizar, desplegar la recurrencia de los diversos motivos del corazón para mostrar la manera como éstos se articulan y explicar así su significación:

La vida es una herida absurda, me traspasa el corazón, el suyo está ya tranquilo (23)¹⁷²
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).

Lástima, bandoneón, mi corazón, tu ronca maldición maleva (75).

El corazón el 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).

¹⁷¹ Es conveniente señalar que existe cierta dificultad para distinguir el tema del motivo, debido a que, como señala Luz Aurora Pimentel, ambos comparten algunos elementos como su carácter abstracto, su condición de materia prima del discurso y su recursividad. Además, la autora señala que, en un primer momento, una de las distinciones entre ambos “es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permite su desarrollo; el motivo, en cambio, se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*” (vid. “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 216-217).

Desde mi punto de vista, en *El rastro* el tema es el corazón como lugar de los sentimientos y como órgano de la vida y de la muerte, y los motivos serían los que se derivan del tema como se ha expuesto en esta misma página.

¹⁷² Todas las citas de la novela proceden de la edición de Barcelona, Anagrama, 2002. Se anotan entre paréntesis las páginas correspondientes.

¿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 (116).

(Claro, lo sabemos bien, el corazón se hincha, desfallece como el sexo, y además agregó, 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 (112).

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 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, acompasada, acompasada 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 combustión térmica– el corazón puede deshacerse en lágrimas, romperse, destruirse (131).

Estas citas ilustran de qué manera 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.

Podrá constatarse que de todos los órganos de nuestro cuerpo sólo es el corazón el que 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.”⁸ Una y otra vez, a medida que avanza el relato, Nora García va introduciendo, a propósito de sus 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.

⁸ José Manuel Prieto, “Un rastro en el aire”, en *Margo Glantz, 45 años de docencia*, p. 218

Así, 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). Vemos pues que 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 parte y se opera de tan distintas formas, al que se le abren válvulas, canales periféricos para que no deje de bombear la sangre a los pulmones; al corazón al que aludimos 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 abandono y melancolía, o cuando ya no podemos vivir más, porque la vida “esa herida absurda”, puede partirnos el corazón.

Una de las partes más bellas de este libro, es quizá 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. Esta novela recorre la vida, pasión y muerte del corazón: emblema amoroso, enigma novelesco, cita sentimental, tema médico y por último exangüe y muerto.

Observamos así, que 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. Este 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.

Así, *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 de 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.”¹⁷³

¹⁷³ Julio Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, p. 6.

3. Tema y variaciones: recurso musical y narrativo de la estructura de la obra

La afición de Margo Glantz por la música es una pasión, un interés que la ha acompañado desde su juventud; es un afecto por el cual ha mantenido una devoción en el transcurso de su vida como mujer y escritora. En *El rastro* la presencia de la música es de suma relevancia pues esta elección la ha llevado a buscar la inspiración para la creación de esa novela en la fuente de un arte universal, clásico y asimismo vernáculo. En el vasto universo de sus lecturas y en las obras de escritores que Glantz ha frecuentado e interpretado con erudición y entusiasmo, y donde la música ocupa un lugar preponderante (Proust, Mann, Carpentier, Bernhard), la autora ha descubierto un venero de afinidades y connivencias para optar por una estructura musical en su novela en la cual ha conseguido alcances afortunados.

Al leer *El rastro* o *Concierto Barroco*, por aludir tan sólo a dos obras en la 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 musical, compositor 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 todo un desafío.

Estos lazos entre música y literatura fueron una muestra expresiva de un rico pensamiento que recorrió la literatura y propició ese encuentro creativo,¹⁷⁴ como podemos

¹⁷⁴ Para sustentar esta aserción 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

constatarlo en muchas obras de la literatura universal y de manera persistente en muchas de las obras narrativas del siglo XX.

En la composición narrativa de *El rastro* Margo Glantz acudió a dos ejes esenciales y complementarios, el corazón y sus aflicciones físicas y espirituales; y a una de las formas más conspicuas del arte barroco: la variación. 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 Sebastián Bach, un tema muy breve, a veces casi anodino, (que) se puede convertir en un tema magnífico tanto en la escritura como en la música”¹⁷⁵ y que fue cultivado también por otros compositores.

Además de acudir a esta memorable composición de Bach, Margo Glantz eligió, al igual que el escritor austriaco Thomas Bernhard en su novela *El malogrado*, la figura carismática del músico Glenn Gould y sus interpretaciones de *Las variaciones Goldberg* como principios que componen un “hecho musical total”. Así, podremos observar cómo en ambas novelas éste 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. Glenn Gould alcanzó la fama como pianista por sus virtuosas grabaciones de las obras para teclado de Bach¹⁷⁶; la primera la

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.” (George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 65).

¹⁷⁵ Margo Glantz, *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, p. 41.

¹⁷⁶ 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

realizó en 1955 y respetó la partitura de Bach 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.¹⁷⁷

En *El malogrado* (1983) como en *El rastro* (2002), 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 trata algunos aspectos de la personalidad de Gould; alude de manera tangencial al libro *El malogrado* que Nora 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 Angeles 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 Pigmalión 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 [...]”¹⁷⁸

de éste, el Conde Hermann Carl von Keyserlingk de Dresde, aquejado de un grave insomnio. Esta historia es también narrada en *El rastro* por su autora.

¹⁷⁷ Sobre este mínimo cambio Anthony Wall nos dice en su excelente ensayo “Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*”, p. 307, 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 solo 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.”

¹⁷⁸ María Ángeles Zapata Castillo, “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”, en *Entre artes, entre actos. Ecfrafrasis e intermedialidad*, pp. 268-269. Este ensayo constituye un ejemplar estudio comparativo a partir de ciertos elementos ecfrafrásticos presentes en ambas obras como “la

Si bien no me ocuparé de la comparación de ambas novelas porque no es el propósito de este apartado, me resultó necesario mencionar lo revelador del papel que puede desempeñar la música en la literatura. Así pues me centraré ahora en el asunto de las variaciones musicales como un recurso esencial que le permitió a Margo Glantz contar la historia de Nora García y Juan, protagonistas de *El rastro*.

“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 pueda echar mano 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, la repetición 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 *cánon*, 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 consisten en un tema melódico sencillo, pero atractivo, el cual se presenta con toda contundencia al principio de la obra. Posteriormente se muestran, una a

física de instrumentos musicales, la de obras musicales a través de partituras, la de compositores y músicos e intérpretes, entre otros.

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'''' (etc.): “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”.¹⁷⁹

Hay, empero, diferentes tipos de variaciones que se pueden introducir. Por ejemplo, pueden simplemente incluirse adornos como notas de paso, *grupettos*, *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, etc.), revela la construcción básica.”¹⁸⁰

En la novela *El rastro*, Nora García, la protagonista, 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

¹⁷⁹ Arnold Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, p. 199.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

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 dominada por el tema precedente*) (86). 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 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.¹⁸¹

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.¹⁸²

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

¹⁸¹ A. Schönberg, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸² 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.

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 sentimiento¹⁸³.

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).

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 novela¹⁸⁴, y Margo Glantz la aplica 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*¹⁸⁵. Este verso se encuentra en medio de dos motivos más derivados de este soneto que, por cierto, 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 manos¹⁸⁶.

[...] 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

¹⁸³ Véanse las páginas 25, 40, 71, 78, 171.

¹⁸⁴ Véanse las páginas 23, 26, 29, 38, 42, 65, 75, 83, 93, 118, 128, 141, 142, 143, 147, 169, 171.

¹⁸⁵ También se menciona en las páginas 33, 36, 73, 98.

¹⁸⁶ De igual forma en las páginas 31, 79, 108, 116, 121, 125, 129, 170.

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 Natasia Filipovna en la novela de Dostoievsky; del corazón como un músculo, al corazón destrozado 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 Glen 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 inconmensurable¹⁸⁷.

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).

¹⁸⁷ *El rastro*, pp. 45, 47, 48, 54, 65, 69, 78, 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 cello, contrabajo o fagot) que guía la obra confiriéndole unidad, pero en la cual no están marcadas las notas del acorde, salvo por un cifrado, dejándose al intérprete la tarea de rellenar el acorde. En *El rastro*, pues, donde la protagonista es cellista, 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 la novela *El rastro* de Margo Glantz 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.

Pero, 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 almacón 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 *el corazón puede y debe concebirse de muy diversas formas* (104-105).

4. La intertextualidad como posible dimensión autobiográfica

La novela *El rastro* –como se ha venido explicando– 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).¹⁸⁸ 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.¹⁸⁹

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

¹⁸⁸ Vid. L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 109.

¹⁸⁹ En la novela, Nora García cumple el papel de narrador-personaje, el yo, la primera persona; sin embargo, en buena parte de la obra, Nora busca reconstruir la vida de Juan, su ex marido, ese otro, del que sólo conoce una parte. Como señala Pimentel: “La vida del otro sólo puede ser ‘reconstruida’ desde el exterior, ensamblando con gran dificultad las escasas piezas de información, en una labor que se antoja casi arqueológica.” (*Ibid.*, p.102).

este modo, 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 voz ensayística).¹⁹⁰

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 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).¹⁹¹

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) (50).

¹⁹⁰ Sobre el cambio de perspectiva en narrador con focalización interna (*Ibid.*, p. 109).

¹⁹¹ Y también en el siguiente pasaje: “Juan escribe sus papeles y yo los míos. Así pues, Juan y yo estamos sentados, conversando, él en la fotografía, y yo en mi casa, ante la mesa, sentada sobre un cojín negro de terciopelo [...] Juan es infeliz, o por lo menos eso quisiera creer yo. Un día dejó a su esposa (a mí, Nora García) y a sus hijos e inició una vida desordenada y voraz, pero, no importa, ahora, en mi texto, está sentado en su silla frente a una mesa donde escribe unos diarios con su letra perfecta y su pluma de oro” (140).

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).

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.¹⁹²

En este libre fluir del pensamiento se evidencia un proceso de concienciación en que el personaje puede juzgar su vida pasada desde su actualidad;¹⁹³ en *El rastro*, Nora toma conciencia a través de la memoria, de las huellas y los rastros de su vida, de la importancia

¹⁹² El viaje de Nora al pueblo, su presencia en el velorio, la procesión, la memoria y la escritura parecen adquirir características de pulsiones; según la teoría psicoanalítica; la búsqueda del principio del placer cede a la búsqueda de la muerte en ese contacto directo con ella (la asistencia de Nora al entierro de su ex marido revive heridas, momentos desagradables; la contemplación del cadáver, el corazón traspasado por agujas, la sangre, la matanza de las bestias, el moho, la convivencia con personas desagradables, etc.).

¹⁹³ Como señala Biruté Ciplijauskaitė, la novela de concienciación puede o no seguir un desarrollo cronológico lineal y detallado; lo que realmente interesa es el registro de los momentos significativos, las experiencias ordenadas en tanto que imponen por vez primera su significado y no tanto el orden en que ocurrieron (Birutė Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, p. 35).

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 sólo 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 intelectual¹⁹⁴ 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). De este modo, siguiendo a Ricoeur, podría decirse 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.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ciplijauskaitė hace notar esta presencia en las novelas de concienciación; el personaje puede ser una niña, una adolescente, una mujer, pero está presente la autora a través de los planteamientos existenciales, filosóficos y estéticos, según el caso (B. Ciplijauskaitė, *op. cit.*, 42). Esta característica se hace evidente en *El rastro* y otras obras de la autora.

¹⁹⁵ Paul Ricoeur señala que conocerse consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción; hay una relación dinámica entre el relato y la construcción de la identidad del personaje, ya que éste se transforma “al ritmo de las interacciones y de la transmutación de los estados de cosas”. En este sentido, en *El rastro* la trama está al servicio del devenir del personaje; por ello la anécdota es mínima y se da relevancia al flujo de conciencia que sin llegar a la completa anulación de la identidad del personaje, sí deriva en la pérdida de ciertos caracteres propios de la novela, para incorporar los del ensayo (Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 349).

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*.

Gerard 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.¹⁹⁶ 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.¹⁹⁷ De acuerdo con estos autores, estas marcas se presentan en distintos niveles del texto: estructural, temático, intertextual y enunciativo.¹⁹⁸

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

¹⁹⁶ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. la literatura en segundo grado*, p. 10. Genette señala distintos grados de relación transtextual: 1) Intertextualidad, relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; su forma menos explícita es la alusión; 2) Paratexto, elementos que envuelven el texto, es decir, la relación que establece con su título, subtítulo, intertítulo, prefacios, epígrafes, advertencias, etcétera; 3) Metatextualidad, comentario sobre un texto, en otras palabras, relación crítica; 4) Hipertextualidad, relación que se establece entre un texto B, llamado hipertexto, y un texto anterior A, texto de origen, llamado hipotexto, obra derivada de otra; y la 5) Architextualidad, relación “muda”, abstracta e implícita que señala el género al que pertenece el texto; esta relación orienta al lector en la determinación genérica del texto en cuestión (cf. G. Genette, *op. cit.*, pp. 9-18).

¹⁹⁷ Javier del Prado, Juan Bravo Castillo, Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, p. 298.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 208.

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 “narrativizó un texto sobre la poesía amorosa de Sor Juana”¹⁹⁹: “El jeroglífico del sentimiento”.

Así, pues, 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.

Y en este sentido, qué imagen más trivial que la del corazón para estructurar dos modalidades de discurso: el ensayístico y el novelístico. Así, 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 corazón y la boca. El

¹⁹⁹ 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).

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?”²⁰⁰

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,

²⁰⁰ Margo Glantz, “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.), pp. 115-127.

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.²⁰¹

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:

²⁰¹ El corazón, junto con la cabeza y el hígado, es uno de los centros anímicos en los que se ubican las tres fuerzas anímicas del cuerpo: *tonalli*, *teyolía* e *ihíyotl* en la cosmovisión nahua. El *tonalli* se ubica en la cabeza; el *ihíyotl* en el hígado y la *teyolía* en el corazón; éste tenía diferentes caracterizaciones: corazón blanco, corazón dulce, corazón amargo, corazón frío. De acuerdo con la ideología nahua, algunas de las enfermedades del corazón se asocian con lo líquido, por ejemplo, las fiebres acuáticas; por otro lado, el corazón podía enfermar a causa de un mal comportamiento, sobre todo, sexual, que sólo se curaba a través de la palabra, de la confesión (Juan abandona a Nora para vivir una vida de desenfreno; recuperando el discurso del ensayo, Nora refiere que “ciertas formas de morir hacen de la muerte un líquido, es decir, la convierten en duración y en purificación”, 129). José Carlos Aguado apunta que la *teyolía* hace referencia a una entidad que rebasa lo individual, por lo que la curación y el restablecimiento del equilibrio involucran a toda la comunidad (vid. José Carlos Aguado, *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*, p. 164). De acuerdo con antropólogos e historiadores, se puede hablar de un *cardiocentrismo* en los nahuas anteriores a la conquista, en el que el corazón es el centro “en que se integra el conjunto del Cosmos y no sólo del cuerpo humano” (*Ibidem*. Sobre la relación del cuerpo y visión de mundo entre los nahuas, véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

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 (128).

Así, 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.

Por otra parte, 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, como vimos, 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 como ya se mencionó.

Además de el 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 Dostoievsky, 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 pederastía de los sacerdotes, etc.), hasta las alusiones metafóricas (otra vez Sor Juana) y estructurales (recupera la estructura de la variación en música para incorporarla a la novela).

Por otra parte, 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)²⁰²; 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. Por su parte, el soneto de Sor Juana proporciona a la novela el motivo, la imagen

²⁰² El rastro como lugar donde se mata el ganado nos remite a *El matadero* de Esteban Echeverría; las imágenes del documental que recuerda Nora hacia al final de la novela están impregnadas de esa violencia y el color rojo del cuento del escritor argentino.

principal que se desarrollará en extenso; el poema se fragmenta a lo largo de la novela, se narrativiza.²⁰³

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 sorjuanesca. 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 suele 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 vigentes en su tiempo: el modelo neoplatónico del amor y el inflexible razonamiento escolástico.”²⁰⁴

²⁰³ Las otras dos relaciones, metatextualidad e hipertextualidad, que implican la relación crítica que se establece entre distintos textos, tanto de otros autores como de la misma autora, se presenta en diferentes niveles a lo largo de la obra, ya que dentro del mundo de la diégesis, Nora establece una relación crítica con obras y autores –músicos y escritores– y con el mismo Juan. Para usar los términos de Genette, la hipertextualidad se explica como la existencia de un texto B a partir de un texto A; en este caso, *El rastro* es el hipertexto del ensayo “El jeroglífico del corazón” que es el hipotexto. Finalmente, como ya lo habíamos adelantado, el campo de la enunciación remite a la forma en que lingüísticamente aparece el yo-autor, y que en el caso de *El rastro* está en estrecha relación con los mecanismos de la escritura autobiográfica. Como vimos, la novela está escrita en primera persona, con un narrador sujeto-objeto de la narración que cambia su perspectiva de acuerdo con los distintos momentos y situaciones cognitivo-emocionales en los que se encuentra. La autora hace empleo de un discurso fragmentado, mediado por los recursos de otros registros artísticos, fundamentalmente el de la música, pero también el de la pintura.

²⁰⁴ “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía”, p. 245. Aun en la poesía amorosa, los poetas barrocos atendían a la preceptiva en el tratamiento de la *dispositio* y la *elocutio* para la *inventio*, así como de la puesta en práctica del *ars bene dicendi*, del deleitar y enseñar (cf. Lía Schwartz, “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/schwartz.htm#np8> [Consultado: 05 de noviembre de 2011].

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.

De igual forma, habría que señalar que 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 medido 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.

Capítulo 4

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. Si bien no es el objetivo de este capítulo hablar sobre la relación que hay entre la obra literaria y académica de Margo Glantz, me parece importante señalar que 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)²⁰⁵, 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 centrífugas; 3) el equilibrio y el límite; 4) la escritura

²⁰⁵ Como puede observarse en obras de la autora como *Síndrome de naufragios*, *Las genealogías*, *Zona de derrumbe*, *El rastro*, *Saña*, *Viajes a la India*, entre otras.

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.”²⁰⁶

En ese sentido, hay un carácter de innovación en su quehacer literario. 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 48 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. En un sentido, *Las genealogías* y *El rastro* son dos obras ciertamente distintas, pero 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. De hecho, 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 lo que hoy podríamos denominar 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 creación. Cuando

²⁰⁶ Sergio González Rodríguez, “El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía”, en *Margo Glantz 45 años de docencia*, p. 229. González encuentra estas mismas cualidades en escritores como Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, entre otros.

en sus obras de 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 podemos hallar 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.

En este capítulo destacaremos algunos recursos estilísticos que emplea Margo Glantz en *Las genealogías* y en *El rastro*, con la finalidad de mostrar cómo la conciencia de una técnica narrativa le permite desplegar diversos procedimientos en su escritura de ficción. Más aún, el empleo de estos recursos en varias de sus obras (a lo largo de décadas de escritura) perfeccionándolos o decantándolos, nos acercan 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 estaba suficientemente encaminada, nos habla de una inquietud y de un anhelo inquebrantables.

Con el transcurrir de los años hemos podido atestiguar que Margo Glantz se ha consolidado con la misma reputación 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, entre otros, es que Glantz consolidó una voz particular en la creación literaria.

El objetivo de este capítulo es explorar los rasgos más importantes de esa voz a través de una exposición de los recursos formales que se emplean en *Las genealogías* y *El rastro*.

Hemos visto ya en capítulos anteriores cómo Margo Glantz hila una serie de temáticas y procedimientos formales en la construcción de estas dos obras, como son 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 y complementar así el análisis propuesto en esta investigación.

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 es usualmente su uso), sino además, para matizar la información contenida aumentando el efecto de verosimilitud. Recordemos que a diferencia de la veracidad, que podríamos definir como la correspondencia 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; así, en este apartado, al hablar de los paréntesis me refiero 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 corresponden con 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: “[...] 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 (69-70).

No sólo la enumeración (recurso del que hablaremos poco más adelante), 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)”. En mi opinión, 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. Este 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 en 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.

Veremos enseguida otro caso del empleo del paréntesis como un recurso que busca matizar el discurso principal para incrementar la verosimilitud del relato, y que también se relaciona con el carácter autobiográfico de la narración. Se trata de 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) (189).

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 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 desprenda 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). Como veremos más adelante, este cambio de tono está vinculado con el yo autobiográfico; un “yo” que se desdobra. Por ahora quiero señalar que a menudo las inclusiones parentéticas en esta obra también son irrupciones temporales que avanzan paralelamente con el discurso personal y en una prolepsis simultáneamente. Avanzan de modo paralelo porque el tiempo de la narración misma 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 los 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 Margo que se encuentra refiriéndonos los 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. Como ha referido la autora al hablar sobre esta novela:

[...] 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.²⁰⁷

De hecho, podemos ver el refinamiento en el manejo de los paréntesis y de las oraciones parentéticas en general en esta novela en comparación con *Las genealogías*. Esto nos

²⁰⁷ “Margo Glantz, *El rastro*”, en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, pp. 46-47.

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 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) (56-57).

En un sentido estricto, ninguno de los paréntesis de esta cita es verdaderamente necesario. Es decir, 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 (e.g., *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Paradiso* de José Lezama Lima o *Palinuro de México* de Fernando del Paso). En el ejemplo citado 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 (e.g., que formaba parte de una orquesta de cámara o que era acompañante de un solista) 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, el usarlos, como en el ejemplo anterior, 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 narradora 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. Vuelvo a citar el último paréntesis del párrafo en cuestión:

(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) (57).

Esta información remata, por decirlo de algún modo, 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 de 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 frecuento en el ensayo.²⁰⁸

²⁰⁸ Beatriz Aracil Varón, “Margo Glantz: el rastro de la escritura”, Entrevista a Margo Glantz, en *Anales de Literatura Española*, núm. 16, 2003, p. 4.

2. El yo autobiográfico: entre la realidad y la ficción

Todo relato cuyo narrador es homodiegético; es decir, que el propio narrador es además un personaje en el relato, 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 primera instancia (los narradores poco confiables se manifiestan precisamente al romper con la convención de que quien narra 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. En ambos casos, además, 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 recrear 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, según lo vimos en el apartado anterior, de su autobiografía. Es decir, 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 autobiográfico 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 intradieético²⁰⁹. ¿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 por emplear narradores intradieéticos capaces de describir un mundo narrado con contundencia.

Por su parte, Margo Glantz apuesta a un desdoblamiento del yo autobiográfico para lograr esta contundencia 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 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

²⁰⁹ “Un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero [...] tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, tendrá como objeto un relato *metadieético* —es decir un universo diegético enmarcado, en segundo grado” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 149).

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 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. Por otro lado, si un lector de un texto de este tipo busca la veracidad 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 intradieгética), 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 extradieгética). Es de notarse que en ambos casos me refiero a Margo Glantz autora-narradora-personaje –según el pacto de Philippe Lejeune–, 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, si uno quisiera discutir ciertos detalles de la vida de Margo Glantz con ella misma a partir de la lectura de *Las genealogías*, uno podría hacerlo. 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 analepsis²¹⁰ 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 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 haga con ellos la construcción de 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

²¹⁰ “*Analepsis*. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 44).

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.

Por otra parte, en *El rastro* la narradora es Nora García, un personaje de ficción presente en más de una obra narrativa 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 afirmar aquellas similitudes existentes entre Nora García y Margo Glantz y por lo tanto sería muy difícil hablar de un yo autobiográfico en esta novela. Sobre esto habría que recordar la importancia que tienen los estudios históricos y biográficos de los autores como un complemento para una interpretación más completa de sus obras. Sin ser indispensables estas dos áreas para el estudio y la interpretación de un texto literario, no hay duda de que su práctica puede arrojar más luz a la lectura y exégesis de la obra. 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 obra 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 *Unomásuno*) 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 Dostoievsky, 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 obviedad 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, la moda, entre otros intereses.

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, trasgrediendo 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 *Ilíada*, 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 es 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 veinte permitió a autores como Pablo Neruda o Borges condensar una serie de motivos que forman parte ya de la propia poética del autor (e.g., el *Canto general* del primero y “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 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 legarás 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...²¹¹

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 simultáneamente: 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. Veamos la siguiente enumeración que tiene como tema central la moda, motivo recurrente en la obra de Margo Glantz y que en este caso da pie a la memoria y a la nostalgia:

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 baja y con cinturón ancho de charol. Los estilos cambiaban, la tela era la misma (191).

²¹¹ Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Anaya-Muchnik, Madrid, 1994, p. 138.

Esta enumeración dista de ser sólo una acumulación de referentes como en el ejemplo de los pasteles del Carmel que vimos en una de las citas anteriores. 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 prolepsis²¹² 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 estos cambios 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, tiempos entrañables para la narradora.

²¹² “*Prolepsis*. Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 44).

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 más referentes de su lector para que el texto cobre un sentido más preciso. Es decir, la referencialidad de los componentes de las enumeraciones en la obra de esta autora 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 crítica que en *Las genealogías*, donde los referentes aluden 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.

El haber elegido publicar *Las genealogías* por entregas 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 a 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; simplemente creo 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 [...] (20-21).

La enumeración aquí citada, como hemos mencionado, 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 hemos venido hablando en este trabajo. 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 en la cita anterior, 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 campos respectivos. 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 una intimidad ni una 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 desapercibido. 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 en una obra literaria se refiere a la inclusión de guiños o referencias a autores u obras literarias.²¹³ 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 la obra de Margo Glantz abunda la intertextualidad; ésta va desde menciones a la Biblia o a Sor Juana Inés de la Cruz como a Dostoyevski, W.G. Sebald o Thomas Bernhard, pero también es frecuente que la autora hable de otros escritores mexicanos contemporáneos a ella. En este caso, casi siempre se trata de una intertextualidad motivada tanto por razones anecdóticas como literarias. Cuando en *Las genealogías* aparecen 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, Dostoievski, 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 cita anterior, en el que 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

²¹³ Véase el apartado 4 del capítulo 3.

expresar emociones, recuerdos y ocurrencias, y 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 a su obra 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... (204)

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 un semi-exilio 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 Dostoievski, 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, Glantz nos dice en esta cita mucho de los vínculos y emociones que se crearon a partir de su primera lectura de *El príncipe idiota*, y asimismo de algunas reflexiones que vinculan 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 Glantz 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!) (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 interrupción 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” (38). 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 Pitó, 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)” (194).

Nos vemos y repite la pregunta: “¿Qué lees?” Respondo: “Caoba, es una traducción de Sergio Pitol.”

—Te equivocas, Pitol 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 (96).

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 Margo Glantz y Sergio Pitol, 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 el valor que la narradora le da a esas preferencias y su manera de comunicárselos al lector. El diálogo de la cita anterior refiere la cercanía y el aprecio que tiene Margo Glantz hacia Sergio Pitol. Lo que rescata la Margo de la cita es el hecho de que Pitol 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 (e.g., *Cándido* de Voltaire o *La Peste* de Albert Camus) o bien de aquellos que entretajan ensayos completos, bien definidos, para formar una novela (e.g. *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago o *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. De ahí que yo prefiera hablar de digresiones antes que de ensayos en lo que toca a las obras que nos ocupan en este trabajo.

Por digresiones en *Las genealogías* me refiero a los apuntes constantes de la narradora sobre su propia historia (la mayoría de las veces en un tono melancólico), a los súbitos cambios de tema dentro de un mismo discurso y a una 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.

Las digresiones en estas obras 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. Un ejemplo de digresión en *Las genealogías* es el inicio del capítulo XX:

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 (76).

Es difícil pensar que tanto la anécdota extraída del libro mencionado, 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*, bien podríamos 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 Marx, 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. Por otra parte 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 estas digresiones sirven de 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 esta 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. Quizás 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 (131).

Las digresiones en esta cita parecen sumarse sin orden ni concierto. Sin embargo, una vez más, me parece que en realidad estas digresiones 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 lo es 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 provocando 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. Otro ejemplo de este recurso en *El rastro* lo encontramos en el relato de la primera cirugía de corazón realizada en la historia y, particularmente, la descripción de dicha cirugía elaborada por Ludwing Wilhelm Carl Rehn. Me parece que 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 (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 mismo tiempo que la del tenor que canta Pígalión, 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 las mismas, de ahí que las considere un recurso narrativo y no una mera ocurrencia. No es casual que la autora haya elegido estas digresiones 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 la presente investigación con la frase “Los recuerdos regresan siempre” de Margo Glantz y la retomo en estas conclusiones para referirme a un elemento primordial presente en los dos libros que examiné: *Las genealogías* y *El rastro*. 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 en 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”.²¹⁴

Empezaré con *Las genealogías* afirmando que su pertenencia al género autobiográfico, la dota de un sentido memorialístico que comparten de manera primordial los textos pertenecientes a la escritura autobiográfica. El estudio de 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 llevo a la conclusión: la narración se centraba en los hechos del pasado de los cuales la escritora hizo una elaboración, una selección de acontecimientos que reelaboró en el presente de la escritura. Así me percaté de que la memoria no es sólo 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

²¹⁴ Aristóteles, “De la memoria y la reminiscencia”, en *Parva Naturalia*, p. 449.

carecería de sentido: “la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno”.²¹⁵

Frente a las dos posturas encontradas sobre la autobiografía (la de Lejeune y la de Paul de Man y los seguidores de ambos) me incliné, según lo observado en el análisis de *Las genealogías*, por la del crítico francés, sin que por ello dejará 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 autora reconoce que *Las genealogías* es un texto autobiográfico 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”.²¹⁶ Y ante esta confesión que luego constato en la lectura de su autobiografía, no puedo dudar de esa postura ética que subyace en su texto.

Al leer otras autobiografías y compararlas con *Las genealogías*, recordé una afirmación de Lejeune en su pacto autobiográfico²¹⁷: 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

²¹⁵ Angel G. Loureiro “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 3.

²¹⁶ Margo Glantz, “Prólogo”, en *Obras reunidas II. Narrativa*, p. 15.

²¹⁷ Dice Lejeune: “La autobiografía... “es un modo de lectura, tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente [...] La historia de la autobiografía sería entonces más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (pues de nada serviría estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos como los signos, sólo tienen sentido por efectos de oposición) y los diferentes tipos de lecturas a los a que esos textos son sometidos. P. Lejeune, “El pacto autofiográfico”, en A. Loureiro, *op. cit.* pp. 60-61.

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 como hemos visto) 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, en su libro Margo Glantz admite 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 como apreciamos, 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, como lo he mostrado, 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 donde destacan las variaciones Goldberg). Ambos elementos se entretajan en el relato a través de la metáfora del corazón y la circulación sanguínea. A partir de estos dos principios cabe establecer dos conclusiones: instaurar un vínculo con dos 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 no tarda en revelar su propio peso insostenible”.²¹⁸ ¿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 burdo o grotesco en el relato: la narradora, Nora García, continuamente 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 olor dulzón de la sangre coagulada que acompañan todo el relato de la narradora (por poner sólo un ejemplo).

La percepción de lo “infinitamente minúsculo, móvil, leve”, como dice Calvino, es lo que mueve el relato en *El rastro*. Ahora bien, me parece que el hecho de que se trate de recuerdos y de la manera en como 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 madalenas de Proust). Es el detalle minúsculo el que activa el recuerdo y el que termina por tener el mayor peso en el relato (nunca sabemos nada de la “historia” de la vida de la narradora, ni de la de Juan, pero 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 evoca 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

²¹⁸ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 19.

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 conexión 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 a través con 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, etc. (en esto me recuerda las novelas de Sebald, también por la cuestión del trabajo de la memoria). En ese sentido, podría decir que 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).

Por otra parte, y como una conclusión que ameritaría otro trabajo, 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.

Es necesario ahora, explicar el porqué del título de esta investigación: “De la vida como metáfora a la vida como ensayo”, luego de haber examinado las dos obras de Margo Glantz. 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”.²¹⁹ 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 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.

Cierro estas conclusiones con unas reflexiones de W. G. Sebald, un memorioso, uno de los escritores entrañables para Margo Glantz. Sus palabras 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

²¹⁹ F. E. Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, p. 137.

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”.²²⁰

²²⁰ W. G. Sebald, “El remordimiento del corazón”, en *Campo Santo*, p. 117.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

I. OBRAS DE MARGO GLANTZ

Apariciones, México, Alfaguara, 1996.

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 de CONACULTA, 1994 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 88).

Las genealogías, Valencia, Pre-textos, 2006.

Las genealogías, México, Alfaguara, 1996.

Las genealogías, ilustraciones, portada y cuarta de forros de Antonio Martorell, 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*, Nueva Época, núm. 52, junio 2008, pp. 30-39.

“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.), 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, México, Premiá Editora, 1978. Dibujos de Ariel Guzik.

No pronunciarás, México, Premiá Editora, 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, Ediciones 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 Editora, (Ficciones), 2001.

II. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abelleyra, Angélica, “En Apariciones, lo sagrado y lo profano unidos con el erotismo”, *La Jornada*, 07 de marzo de 1996.
- Agudo, José Carlos, *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- 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, 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 Bihar, 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].
- Aristóteles, “De la memoria y la reminiscencia”, en *Parva Naturalia*, traducción, introducción y notas de Jorge A. Serrano, Madrid, Alianza, 1993.
- Arriaga Flórez, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- Baeza, R. Hernán, “El mito del corazón”, *Revista Especializada de Cardiología*, núm. 54, 2001, pp. 368-372.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 2009.
- , *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2008.
- , *Cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.
- , *El placer del texto*, traducción de N. Rosa 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).
- Bernhard, Thomas, *El malogrado*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 2006.
- Bloom, Harold, *Zajor. La historia y la memoria judía de Yosef Hayim Yerushalami*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Bravo María Dolores y Blanca Estela Treviño, “Entrevista con Margo Glantz. Cincuenta años de docencia”, *Revista de la Universidad*, Nueva Época, núm. 52, junio 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*, núms. 74-75, 1987, pp. 103-119.
- , *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul-Endymion, [1995].
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

- Cánovas, Rodrigo, “Cuaderno de notas sobre *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, abril 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, 2006 (Jornadas), pp. 143-152.
- Catelli, Nora, *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones 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*, núm. 341, 1984, p. 10.
- Derrida, Jacques, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Díaz Ruiz, Ignacio, “El magisterio de Margo”, en *Margo Glantz: 45 años de docencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Jornadas), pp. 71-76.
- Eakin, Paul John, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 79-92.
- , *En contacto con el mundo (Autobiografía y realidad)*, traducción de Ángel G. Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Ette, Ottmar, *Literatura de viajes. De Humboldt a Braudillard*, 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*, Anaya-Muchnik, Madrid, 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, 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 del periódico *Reforma*, núm. 86, 30 de julio de 1995, p. 2.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, 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 Julio Ortega (coordinadores), *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Diversa, 24).
- Hernández, Belén, “El ensayo como ficción y pensamiento”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (editores), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 143-178.
- Hillman, James, *El pensamiento del corazón*, traducción de Fernando Borrajo, Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 47-61
- , *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- 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., (coordinador), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y feminidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- , “Problemas teóricos de la autobiografía”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29) pp. 9-17.
- Macarúa, Sara, “Los temores femeninos entre tacones” (Entrevista con Margo Glantz), en *Diario Monitor*, mayo 2005.
- Maíz-Peña, Magdalena, “Sujeto, género y representación autobiográfica: *Las genealogías* de Margo Glantz” en *Confluencia*, Spring, 1997, vol.12, núm. 2, pp. 75-87.
- Man, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 113-117
- Manzoni, Celina (compiladora), *Margo Glantz. Narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*, Valencia, Ediciones ex Cultura, 2003 (Entramados).
- 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 Mexicana*, 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, 2006 (Jornadas), pp. 67-70.
- Molloy, Sylvia, “El teatro de la lectura: Cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en Juan Orbe (compilador), *Autobiografía y escritura*, Argentina, Ediciones Corregidor, 1994, pp. 13-30.

- , *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*, estudio preliminar de Ezequiel Martínez Estrada, Dirección General de Publicaciones de 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, 2006 (Jornadas), pp. 81-85.
- Moreno, Fernando, “Toda una novela es un ensayo” (ponencia).
- Moscona, Miriam, “Si yo supiera te lo diría” (conversación con Margo Glantz).
- Mudrovic, María Eugenia, “¿Qué diferencia es entre fue y era?: Exilio fotografía y Memoria en *Las Genealogías* de Margo Glantz”, en Celina Manzoni, (compiladora), *Margo Glantz. Narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*, Valencia, Ediciones 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, 2006 (Jornadas), pp. 275-286.
- Olney, James, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 33-46.
- Ortega, Julio, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 640, octubre 2003, pp. 79-83.
- Otero-Krauthammer, Elizabeth, “Integración de la identidad judía en *Las Genealogías*, de Margo Glantz, en *Revista Iberoamericana* 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*, selección, traducción y prólogo de Xavier Zubiri, Madrid, Alianza Editorial, 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, 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 Aralia López González (coordinador), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995, pp. 339-366.
- , “El caso Margo Glantz: *Apariciones*”, en *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, pp. 280-288.
- 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.
- , “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 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, *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Mérida, Venezuela, Ediciones El otro el mismo, 2007 (Serie Universidad y Pensamiento).
- , *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006.
- , “El género literario ‘ensayo’”, en *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.
- Prado, Javier del, Juan Bravo Castillo, Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, España, 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, 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”, en *Memoria y Sociedad*, vol. 9, núm. 19, julio-diciembre, 2005, pp. 69-79.
- 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*, México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Agustín Neira, 2010.
- , “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.
- 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”, en *Ars Longa. Cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, núm. 1, 1990, pp. 115-116.
- Schönberg, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, traducción de A. Santos, 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, 2006 (Jornadas), pp. 233-245.
- Smith, Sidonie, “Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 93-105.
- Solís, Ricardo “Todo viaje si se cuenta en primera persona es autobiográfico. Entrevista a Margo Glantz”, en *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].
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía, teatro, pensamiento, Lírica personal, lírica coral, teatro, prosa*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, Madrid, Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal).
- Sprinker, Michael, “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 118-128.
- Starobinski, Jean, *La relation critique. Essai*, París, Gallimard, 1970.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Schwartz, Lía, “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/schwartz.htm#np8> [Consultado: 05 de noviembre de 2011].
- Treviño, Blanca Estela (coordinador), *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2009 (El Estudio).
- , “Entrevista a Margo Glantz”, en *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, Nueva Época, núm. 1, octubre 2000, pp. 19-21.
- , “*Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno: una lectura”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editores), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, 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*”, en *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*”, en *Acta Poética*, núm., 27, Universidad Nacional Autónoma de México, primavera, 2006, pp. 295-323.
- Weinberg, Liliana, *Umbrales del ensayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, CCyDEL (Cuadernos de los Seminarios Permanentes), 2004.
- Weintraub, Karl Joachim, *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*, Madrid, Megazul-Endymion, 1993.
- , “Autobiografía y conciencia histórica”, en Ángel G. Loureiro (coordinador.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29), pp. 18-32.

Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.

Zapata Castillo, María Ángeles, “Retratos sonoros: Glenn Gould y las *Variaciones Goldberg* desde la literatura”, en Susana González Aktories e Irene Artigas (editoras), *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Bonilla Artigas Editores/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 257-276.

III. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, 3a ed., traducción de Flavia Acosta y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009 (Filosofía e Historia).
- Agosin, Marjorie, “Dialogando *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*, Cuarto propio, Santiago de Chile, 1993, pp. 171-183.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, prólogo de Justo Navarro, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Alonso, Silvia (introducción, compilación de textos y bibliografía), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros. S. L., 2002.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, traducción de Julieta Sucre, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1978.
- 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.
- Esteban, Ángel, et. al., *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Método Ediciones, 2002.
- Fariás, Carolina (coordinador) y Eduardo Antonio Parra (compilador), *Ciudad y memoria*, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997.
- Fernández, Celia y María de los Ángeles Hermosilla (editoras), *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, Madrid, Visor Libros, 2004.
- Fernández, Sandra, et. al., *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 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.
- Kanzepolsky, Adriana, “Escribir con la lengua. *Las genealogías* de Margo Glantz”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/glantz/13548397012917617422202/p0000001.htm#I_0_>, pp. 1-19.
- Klaus-Metzger, Heiz y Rainer Riehn (dirs.), *Johann Sebastian Bach. Las Variaciones Goldberg*, Barcelona, Labor, 1992.
- Libro albedrío. Hoja por hoja. Décimo aniversario*, México, Librería, 2007.
- Loureiro, Ángel G., *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Moreiras, Alberto, “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, en Ángel G. Loureiro (coordinador), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación*

- documental*, Barcelona, Anthropos, 1991 (Suplementos. Monografías temáticas, 29) pp. 129-136.
- Pasternac, Nora, “Una infancia judía”, en Luz Elena Gutiérrez de Velazco y Ana Rosa Domenella, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer, 1996.
- Perilli, Carmen, “Entre memorias: la escritura de Margo Glantz”, en *Feminaria Literaria*, Sumario, año XI, núm. 17, pp. 71-76.
- 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>>
- Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Imprimerie de la Cité Lausanne, Lausanne, 1991 (Hispanica Helvética, 1).
- Tortosa, Virgilio, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- Velez, Irma, “Leyendo entre culturas o los confines de la liminalidad cultural en *Las genealogías* de Margo Glantz”, en *Feminaria Literaria*, año X, núm. 16, noviembre 2000, pp. 65-71.
- Weinberg, Liliana, *Pensar el ensayo*, Universidad Autónoma de Sinaloa, El Colegio de Sinaloa, Siglo XXI, 2006.

DISCOS COMPACTOS

Glenn Gould, *A State of Wonder*. The Complete Goldberg Variations 1955&1981.

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.