



Margo Glantz o la sensualidad de la inteligencia

Celina Manzoni

Una sutil trenza dorada -para empezar con una metáfora cercana a su poética- recorre los textos que Margo Glantz ha venido escribiendo por lo menos desde los años sesenta; podría decirse de ellos que constituyen un texto único aunque no en un sentido próximo al que fue adjudicado tradicionalmente al modelo balzaciano. 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.

La apropiación desenfadada de la voz de los otros: citas académicas, refranes populares, referencias clásicas, letras de tangos, pero también de retóricas, estructuras y géneros que se podrían considerar canónicos o canonizados, abre en cada una de las intervenciones que movilizan su escritura un amplio abanico de posibilidades metafóricas. Mediante esos traslados su imaginación construye estrategias textuales que suelen operar sobre la compleja relación entre detalle y totalidad que parece característica de muchas obras contemporáneas (Calabrese, 1987). Uno de los efectos estéticos que suele provocar la observación minuciosa del detalle y su puesta en escritura, permite, no sólo recuperar la textura de lo mínimo, casi de lo ínfimo sino que en su despliegue logra la reconstitución del sistema al cual el detalle pertenece; descubre así una perspectiva que, paradójicamente, suele perderse en visiones que se presumen totalizadoras. Creo que una mirada sensible para percibir en esta opción por

lo menudo la construcción de una estética, puede iluminar la lectura tanto de los textos fundamentales de Margo Glantz sobre la cultura colonial como, para dar un ejemplo, los comentarios sobre la serie de estampas y postales que conforman *El día de tu boda*, o, en otro registro, las fotografías de personas y documentos familiares con que culminan *Las genealogías*.

Muchos de sus textos van organizando plurales saberes heterogéneos en torno a detalles; de ese modo el cuerpo mismo del texto se fragmenta en un juego que despliega su seducción a partir de metáforas que operan a su vez, sobre el detalle de los cuerpos: la boca, la cintura, los cabellos, los pies. Como ha notado Jean Franco (1998), algunos de los títulos de Glantz realizan esa retórica o ese imaginario del cuerpo: *La lengua en la mano*, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, *Esguince de cintura*. En la configuración misma de *La lengua en la mano*, encontramos secciones construidas en torno a partes del cuerpo, que como en el caso del pie, pero no sólo, se constituyen en metáfora y fetiche. La construcción de una lectura de textos clásicos de la literatura mexicana de fines del siglo XIX y comienzos del XX, sostenida en un análisis minucioso de los modos en que diversos escritores van dibujando, diseñando, el pie femenino y construyendo con ello el basamento de una literatura, se fundamenta a su vez en una intuición desde la cual desata un recorrido apasionante por las letras mexicanas que hacen del pie -desnudo o vestido- un espejo de erotismo, pero también de moralidad, sexo y clase: en el pie desnudo Glantz descubre «la seducción de lo bajo, polo de la mirada masculina, se vuelve la metáfora del polvo enamorado». La circulación erótica que despliega el motivo del pie en ese libro de 1983, se continúa, con gestos a veces irónicos, otras, elusivos, hasta uno de sus últimos relatos, «Zapatos: andante con variaciones», en el que pie y calzado recuperan, bajo la forma de una intertextualidad construida con elementos propios de lo que podemos imaginar como experiencias personales de la autora, tópicos que relacionan antiguas y decantadas obsesiones con la obstinada escritura concebida aquí como un andamio, o quizá como un *andante* en el sentido musical del término, y que para poder realizarse requiere que la protagonista-escritora -Nora García- se sienta bien calzada; una fruición del texto de la que no están ausentes, sin embargo, ni la pena ni la duda. En *El rastro*, su última novela publicada, recrea también los miedos y el dolorido desenfado de Nora García cuyas divagaciones durante el desfile de la comitiva fúnebre que se encamina hacia el cementerio para enterrar a su ex marido, también se detienen en el detalle de los pies: calzados con elegancia o de manera inadecuada para la ocasión, o heridos y arrastrados por el polvo del sendero. La narradora reflexiona sobre el amor y la muerte; en los recuerdos y en los retazos de las conversaciones entreoídas aquí y allá y que tienen como centro el féretro instalado en la sala principal de la casa, van, vuelven, retornan, se repiten y se cruzan observaciones musicales, literarias, biografías de artistas y debates acerca de interpretaciones célebres como las que Glenn Gould dedicó a las *Variaciones Goldberg* de Bach. Una mirada que en apariencia se dirige a lo trivial introduce la sensualidad de colores y texturas en un registro minucioso de los cambios operados en el escenario de la ceremonia, la calidad y variedad de los vestidos y del calzado de los deudos, su mayor o menor cercanía con la moda y los nombres de diseñadores célebres. Las voces, las miradas y la gestualidad van siendo recuperados una y otra vez en singulares variaciones de lo ínfimo pero también como parte de un movimiento más vasto que, desde la sala mortuoria, rememora una audición en el Teatro Colón de Buenos Aires, los museos de Boston, Londres, Berlín o Nueva York. Nora García, música también, se recuerda una y otra vez «sentada con las piernas abiertas tocando el chelo», un gesto que se carga de sensualidad y que recupera, por caminos periféricos, la

memoria del adjetivo que alguna vez le fue atribuido a la traducción que de Bataille hiciera Margo Glantz en 1978: un crítico llamó «pierniabierta» a su versión de *Historia del ojo*. La mirada y el oído de Nora García, como en una lanzadera y en un movimiento que recuerda la estética de Thomas Bernhard, van develando en los gestos y las voces, en los gritos y susurros, las mentiras de la amistad y del amor. Las incertidumbres y las mentiras del corazón y su traducción en palabras, palabras que salen del corazón pero también palabras que matan, alimentan la sensación de Nora García de estar fuera de lugar. La recurrencia casi infinita al motivo del corazón en la medicina, la historia, la filosofía, la pintura, la literatura, las frases hechas y el lugar común se enlaza con los dichos familiares y la herida abierta y oscura que es la vida, una marca cuyo rastro incide en las obsesiones de la protagonista.

Estos y otros recorridos suelen verse iluminados por la lectura de Bataille o de Sacher-Masoch; con ellas Glantz recupera las manos que hablan, la segunda boca, detalles corporales que se inscriben en el cuerpo de los textos. Como en una inflexión de este espacio escriturario podría leerse *Erosiones*, una recopilación de artículos en su mayoría provenientes de la revista *Vogue*, en los que las observaciones sobre el vestido y el lenguaje de la moda no sólo crean uno de los posibles nexos que sostiene la relación entre cuerpo y escritura sino que coloca en el centro de la atención un término que, para decirlo con palabras queridas por Glantz, se relaciona con las marcas, las fisuras, los arañazos: las erosiones que sufridas por los cuerpos se realizan en los textos.

La estética que sostiene esa escritura apuesta a formas diversas y divertidas también, de la sensualidad; la «fábrica» de sus narraciones provoca la mirada del lector, sea como reconocimiento o como extrañamiento. Poco después de sus primeras publicaciones reunidas en libro (en lo fundamental ensayos críticos), irrumpe con un bello volumen publicado en México en 1978: *Las mil y una calorías. (Novela dietética)*. Bajo la invocación de don Francisco de Quevedo («Esta víbora ardiente, que enlazada peligros anudó de nuestra vida»), se van sucediendo historias breves, casi aforismos, una reelaboración que parece infinita, de fábulas, dichos y lugares comunes, la creación de juegos lingüísticos en los que, como en las rimas infantiles, las adivinanzas, las coplas, el *nonsense*, la forma del *limerick* en la cultura en lengua inglesa, o las cubanas jitanjáforas (tan bien estudiadas por don Alfonso Reyes), se unen el placer de la palabra sostenido por la levedad de la erudición. Reproduzco el fragmento 62:

Historia de margaritas y de puercos

Alejandro Dumas retó a duelo a Emilio Zola porque osó tocar con el pétalo de una camelia a Margarita Gautier. Esta historia se comentó en casa de Naná.

La mayor parte de las 100 fábulas que componen esta novela dietética -construida con ligeras porciones de ingenio- llevan deliciosas ilustraciones de Ariel Guzik y el libro se completa con una serie de «Rescaldos» que van de la A hasta la Z y otra de «Escolios» numerados del I al X. Un alarde de humor, gracia y levedad (en el sentido imaginado por Italo Calvino), que se entronca con una poderosa tradición de la lengua española renovada en los setenta con la profusa obra, entre otros, de Guillermo Cabrera Infante, cuyas audacias obtuvieron entonces universal reconocimiento.

Poco tiempo después, con la publicación de *No pronunciarás*, Margo Glantz se aventura a rodear el carácter inefable del nombre a partir de la sentencia bíblica; las observaciones que recorren, a través de la maldición de los nombres, la historia de la cultura universal, se ven enriquecidas por la caligrafía que realiza el simulacro de la escritura manuscrita y por la reproducción de diversas rúbricas, ese florido dibujo que se constituía en la marca que individualizaba la firma de personajes célebres o no tanto, y hasta de huellas digitales, la marca intransferible e inimitable, forma indeleble del cuerpo impreso. Con la misma voluntad de eludir el carácter impersonal de la tipografía y en el sendero abierto por el experimentalismo de las vanguardias, la dedicatoria de *La lengua en la mano* dice «de puño y letra»: «Para Luz del Amo, Sergio Pitol y Luis Prieto, con idéntico amor y en perfecto orden alfabético».

Esa persistencia en el intento de disminuir la moderna forma del anonimato que parece arrastrar consigo la reproducción mecánica de los libros, aunque ilusoria, coloca en el centro del debate una de las articulaciones más persistentes y productivas de su obra: la relación entre cuerpo y escritura. La negativa a resignarse a la desaparición de las formas de corporalidad que entraña la actividad de la escritura, la lleva a lamentar en su *Discurso de Recepción en la Academia Mexicana de la Lengua*, la desaparición de los borradores de José Gorostiza y de Juan Rulfo, sus antecesores en una institución que no vacila en definir como «maravilloso y terrible centro histórico, de alguna manera casi inaccesible». Hablando de esos textos imagina la zona de pasaje que va desde el momento en que, logrados los tonos, se pasa de la pluma a la máquina; allí en el texto mecanografiado se sustituye lo intransferible: los trazos, las tachaduras. Margo siente que es el momento en que se instala el término del juego, cesa la maravilla de lo inacabado. El lector privado de los borradores, pierde los borrones, la irregularidad de los trazos de la mano, los recorridos que hacen a la materialidad de una escritura, porque en ellos: «[e]n el proceso mismo de la escritura se descifra una manía, los procedimientos que crean una relación indispensable entre el espacio de la creación y los instrumentos que la harán posible».

Es como si ese anhelo de lo inacabado hubiera organizado sus reflexiones sobre algunos ejercicios de literatura colonial entre los cuales destaca su análisis sobre las miserias del cuerpo y el triunfo de la letra en Álgvar Núñez Cabeza de Vaca («El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio»). En ese mismo libro analiza la conquista de la escritura por las mujeres. El título, *Borrones y borradores*, involucra el proceso de recuperación de sus propios manuscritos (escritos, reescritos, corregidos, aumentados, abreviados) en tanto reflexión sobre «un acto implícito en la producción de la escritura, el que se ejerce al confeccionar el borrador», pero también recupera los modos en que la memoria de las monjas de la Nueva España inscriben en sus cuerpos ese camino recorrido en la edificación de una escritura.

Las metáforas del cuerpo que Ernst Robert Curtius ha estudiado en su preciosa *Literatura europea y Edad Media latina* (1998) encuentran un desarrollo excepcional en la obra de Margo Glantz. Una de las más notables y atrevidas metáforas de San Agustín recuperadas por Curtius: «la mano de mi lengua», se multiplica en los textos de Margo Glantz a partir de la imaginación que recurre a una tradición deudora de los diarios, cartas y narraciones de Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. Si la función de traductores entre los españoles y los pueblos mesoamericanos desempeñada en el inicio por Jerónimo de Aguilar y Doña Marina hizo que se los denominara «lenguas», al punto que *fueron* las lenguas de Cortés, el resultado fue que el órgano, la

lengua, designara por metonimia la función, traductor. La figura del lengua, fascinante en el caso de Doña Marina, Malinalli, Malintzin o Malinche, conforma con Jerónimo de Aguilar y Cortés un equipo imbatible en el cual los papeles están distribuidos de modo tal que: «El indio informa, Marina traduce, Cortés dicta y el escribiente escribe» (tal como dice un texto antiguo que Glantz recupera en su artículo «La Malinche: la lengua en la mano»). De esa relación analizada por la historiografía desde múltiples vertientes, Glantz recobra la imagen de la lengua que traduce lo que la mano escribe y a partir de allí asocia la expresión, primero, con una relación corporal que se carga con la capacidad de producir discurso pero más tarde, con la imagen de Salomé llevando la cabeza cortada del Bautista en una bandeja, con lo que se realiza la función inversa, atravesada de nuevo por el deseo y la muerte. Es probable que entre las numerosas metáforas del cuerpo que vulneran (en el antiguo sentido de «hieren») la escritura de Glantz, una de las más audaces haya sido la dedicada a Bataille en «Mirando por el ojo de Bataille», el prólogo a su traducción de *Historia del ojo*, en el que juega con tradiciones susceptibles de imaginar como en empatía con el irreverente ojo quevediano.

En otra vertiente, de la escritura de Margo Glantz se desprenden cuestiones relacionadas con el coleccionismo: de nombres, anécdotas, citas, referencias, una especie de apropiación que, si por una parte alude a la voluptuosidad de la clasificación y a la obsesión enumerativa, por otra, nos retrotrae nuevamente a la figura de la intertextualidad, de donde el coleccionismo aparecería como un aliado en el proceso de elaboración del discurso literario. En el coleccionismo, por lo demás, tenemos, como en la antología, un doble movimiento: el que va de la percepción de la totalidad a la selección del detalle. En el espacio de la síntesis alcanzada entre universalidad y particularidad se instaura un orden del cual dependen tanto las posibilidades de comunicación como las de placer. Cuando la voluptuosidad de la clasificación hace del cuerpo su objeto, el discurso ingresa en los dominios de la fetichización; se instalan como predominantes códigos que para realizarse suelen apoyarse en la fragmentación del cuerpo: pies, manos, lengua, cabellos. *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, está construido como una colección de relicarios o de los a veces bellos guardapelos antiguos en los que la forma del deseo conserva cerca del pecho un fragmento capilar del amado o la amada. Glantz colecciona así un delicado y pequeño objeto amoroso en torno al cual la literatura y el erotismo se articulan con gestos muchas veces sorprendentes. Desde la pelambre de King Kong a las monjas virreinales pasando por los cambios de la moda, las trenzas de Frida Kahlo o las cabezas rapadas de los campos de concentración, el cabello se constituye en objeto de indagación histórica y cultural, casi nunca exenta del humor, la ironía y la erudición que sostienen la sintaxis de Margo Glantz.

La escritura opera así, en esa maraña de ideas, objetos, palabras, dibujos, como una insistencia y como una insolencia: retoma el antiguo debate de Sor Juana con Sor Filotea: el callar no es para las mujeres. Los textos parecen decir también que la rotura del mandato de silencio nunca es impune. La pluma rasga el papel, lo marca, deja su huella, incide al punto que se constituye en una incisión: uno de los más lúcidos análisis de la novela *Morirás lejos* fue publicado por Glantz con el título: «José Emilio Pacheco: literatura de incisión». La marca adquiere entonces, según la terminología de Carlo Ginzburg (1989), carácter indiciario; es lo que los lectores de los setenta percibieron también en *Farabeuf* de Salvador Elizondo o en *Escritos sobre un cuerpo* de Severo Sarduy. En otro momento histórico, las metáforas del cuerpo y el cuerpo como metáfora alcanzan en *El presidio político en Cuba* (1871), uno de los primeros escritos de José

Martí, entonces un joven prisionero de 18 años, un nivel en el cual las imágenes relacionadas con lo corporal funcionan como metáfora de la represión política y social: sangre derramada en ríos incontenibles, negras cabezas signadas por la marca infamante de la esclavitud, arterias y huesos destruidos por la vocación colonialista de una España perdida ya para sí misma. Mientras que en Martí la incisión que se constituye como escritura funciona como memoria social, las cicatrices producidas por la prisión, son la memoria del cuerpo, una memoria que además lo autoriza para la tarea histórica que se propone (Manzoni, 1995).

Las cicatrices en el cuerpo de los individuos pueden distinguirse por su origen pero casi siempre connotan formas de la estigmatización: pueden ser producidas por el azar, por la enfermedad o por los efectos de su tratamiento, por la violencia ejercida sobre el cuerpo, sin consentimiento en el caso de los castigos corporales y la tortura, consentidas, cuando se trata de marcas rituales que en nuestra sociedad por ejemplo, ha otorgado un prestigio social al flagelamiento, o a los tatuajes o a las modas que tradicionalmente han deformado el cuerpo femenino (el pie de las mujeres chinas, pero también el entronizamiento de «los pies, sostén del cuerpo, del alma, de la moda» en la cultura occidental, junto con el antiguo corsé o nuestra actual anorexia). En otras instancias, la deformación del cuerpo se realiza por el disfraz, la careta, el agregado de elementos diversos que conducen a la confusión y el engaño cuando en el carnaval se juega a ser otro o cuando el cuerpo se transforma en la poética del travestismo.

En la irreverencia pero también el regusto con que Margo Glantz analiza el lenguaje de la moda como escritura, en los intersticios, se cuele siempre la «fisura», la herida, el arañazo que en su última novela remite al sonido del clavecín. Pero lo que en su momento resultó quizá casi irrestañable fue la publicación casi simultánea de su novela *Apariciones* con el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Aunque, como diría Julian Barnes (1994), las coincidencias son un tanto espeluznantes en la medida que funcionan como «transparentes indirectas acerca de la existencia de un plan cósmico», la irritante cercanía entre la perversidad y el sumo bien desató un malestar que, larvado, se ocultaba en los meandros de la cultura mexicana y de los estudios sobre la escritura de mujeres. La altísima sensualidad con que Margo Glantz convoca a la pareja apasionada, a las monjas flagelantes, a la complicidad de la mirada infantil comprometida en el juego de la sexualidad de los adultos entretejidas con las referencias eruditas al lenguaje colonial, las pinturas de los museos, la relación masculino-femenino, las tematizaciones del cuerpo y la cualidad de la mirada, tanto morosa como perentoria pero siempre insinuante, restablecen una libertad de los sentidos que sólo puede sostenerse, como lo corrobora el edificio singular de su obra, con la curiosa sensibilidad de la inteligencia.

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

