

Cuerpos de mujer. La ensayística de Margo Glantz

Woman's bodies. Margo Glantz's essays

CARMEN PERILLI

(Argentina)

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)
Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
carmenperilli@gmail.com

Resumen. Este trabajo se aproxima a la heterogénea producción ensayística de la escritora mexicana Margo Glantz. Su proyecto de escritura abarca variados gestos genéricos en los que resulta complejo separar el ensayo de la ficción. Los límites entre ambos son imprecisos, con constantes transgresiones. Su escritura se apropia del archivo de la literatura mexicana para reformularlo desde un lugar: el cuerpo de mujer-su propio cuerpo. El artículo se adentra en las lecturas de los imaginarios culturales mexicanos que realiza Glantz a partir de una gramática del cuerpo que, siempre desde el fragmento, le permite contra-hacer y revisar la trama histórica y cultural de América Latina.

Palabras clave: Ensayos; Margo Glantz; Mujer; Cuerpo; México

Abstract. This paper approaches the heterogeneous essay production of mexican writer Margo Glantz. Her writing project includes multiple genre gestures, the effect of which is the difficulty of separating essay from fiction. Their boundaries are diffuse and undergo constant transgressions. Glantz appropriates mexican literature's archive and reformulates it from the site of woman's body/her own body. The article delves into Glantz's readings of mexican cultural imaginaries, deploying a grammar of body starting from the fragment, and allowing her to undo and remake the historical and cultural plot of Latin America.

Keywords: Essays; Margo Glantz; Woman; Body; Mexico.



Margo Glantz ha construido un proyecto original y vanguardista dentro del campo intelectual mexicano y latinoamericano. Interviene activamente en múltiples ámbitos: novelista, profesora, investigadora, traductora, gestora cultural, académica, twittera y viajera. Su escritura se apropia de la tradición para reformularla desde un lugar: el cuerpo de mujer-su propio cuerpo.

Esta poética situada ilumina el pasado literario y cultural al mismo tiempo que produce objetos nuevos caracterizados por su rareza. Sus ficciones abrevan en el trabajo con el archivo de la literatura mexicana. En su obra la autora construye una máquina de lecturas y escrituras que atraviesa el imaginario cultural. Como señala Barthes en *Crítica y verdad*: “[...] escribir, es de alguna manera, fracturar el libro, rehacerlo” (1972: 79). Una gramática del cuerpo que, siempre desde el fragmento, le permite contra-hacer y revisar la trama histórica y cultural dislocando los textos:

En vez de lamentar la fragmentación del cuerpo como un síntoma pre-apocalíptico, Margo celebra la dispersión, porque multiplica las posibilidades metafóricas y añade nuevas y a veces inesperadas regiones a las consabidas zonas erógenas (Franco, 2003: 165).

Glantz recorre imaginarios culturales, colecciona relatos que enriquecen el archivo al mismo tiempo que pone en evidencia sus huecos, para darlo vuelta. El gesto de Glantz, como crítica y escritora reúne marca y memoria en ficciones interpretativas, que adquieren modos heterodoxos. Sigue a Barthes en la concepción del vínculo entre discursos:

Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno del libro: leer, escribir: de un deseo al otro va toda literatura (1972: 82).

Su heterogénea obra abarca variados gestos genéricos, es complejo separar el ensayo de la ficción. Los límites entre ambos son imprecisos, con constantes transgresiones, en particular genéricas. Nos adentraremos en sus lecturas de los imagina-

rios culturales mexicanos. Viajes por el mundo, viajes por la biblioteca, el movimiento de la escritora nunca se detiene.

Ese punto de partida no sólo es su casa, también el arco abierto por su obra que a menudo indaga en la verdad de nuestra civilización asquerosa, sañuda; retratada en las marcas de orina, en las obras de arte, en los signos que se nos ofrecen como un viaje interminable al interior de nuestra propia naturaleza involutiva (Moscona, 2011: 43).

Su nomadismo entra dentro de la concepción de *sujeto nómada* de Rosi Braidotti, aquella conciencia crítica

[...] que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. No todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno parta físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones, no el acto literal de viajar (2000: 31).

En ese transponer fronteras y coleccionar lugares, gestos, objetos, textos, etc. asombra su arraigo mexicano. En una entrevista que le hace Sandra Lorenzano cuando es nombrada miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, institución nacida en 1835¹, la escritora reflexiona:

No sé por qué me eligieron, no entiendo. Pero, de cualquier manera, pienso que he encontrado una colocación, es decir, hay una cosa movediza, estoy completamente de acuerdo contigo, pero al mismo tiempo en esa cosa movediza he encontrado un asidero, porque yo siento que el moverme de lo académico a lo creativo es mi colocación (1998: 252).

¹ Actualmente sólo siete de los treinta y seis lugares de la Academia Mexicana de la Lengua son ocupados por mujeres.

La autora “de pie sobre la literatura mexicana” (Glantz, 1994a: 11) remonta sus genealogías dentro de la narrativa nacional mexicana; al mismo tiempo que lectora curiosa, se asoma a la literatura. La escritura, instrumento de conquista, muda en arma de contraconquista que ataca y subvierte el canon literario, trabajando con las representaciones y el lugar que se otorga a las mujeres.

A mí me interesa analizar el proceso de la conquista de la escritura, un derecho del que se ha privado a los colonizados, y entre ellos a las mujeres. La destrucción se repara mediante la contrahechura del texto, la memoria inscribe en el cuerpo un palimpsesto y la interpretación –la figura de la lengua– prepara una nueva lectura de la realidad (Glantz, 1992: 9).

Los estudios sobre el discurso narrativo de la Conquista de América se detienen en lo que Fredric Jameson (1989) denomina *textos maestros*. Su mirada registra y escudriña el archivo, lee no sólo su contenido sino su forma, encuentra los rastros de su hechura. Consciente de la importancia del fragmento repone cuerpos y pasiones. Su peculiar caja de herramientas emerge del trabajo con los materiales. En el trato con la obra de Bernal Díaz del Castillo aprovecha la expresión *borrones*, así como *escritura corpórea*:

Al ser manejado (por Bernal) como el único sustantivo adecuado para denunciar la doblez y mala fe con que el capellán de Cortés escribió su relación, el significado figurado de la palabra borrón [...] se utiliza de manera estratégica para contrastarlo con una corporeidad derivada de una escritura compuesta por un testigo de vista, es decir, la escritura de aquel que ha puesto todo el cuerpo al servicio del rey (Glantz, 1992: 17).

La escritura corpórea, proviene de su mano –“antes de meter más la mano en esto”– y de todo el cuerpo. Se escribe con el cuerpo, pero también se puede escribir en el cuerpo. En ella se implica toda la persona, es una escritura de bulto, ya que el soldado, testigo y protagonista, tomó parte en las batallas y sus servicios, que merecen recompensa, están inscritos en el cuerpo que se convierte en texto:

Las metáforas del cuerpo que Ernest Robert Curtius (1998) ha estudiado en su preciosa *Literatura europea y Edad Media latina* 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 (Manzoni, 2004: 27).

Margo construye un vigoroso tronco histórico y crítico cuyo interés se centra en la producción de las mujeres. Las representaciones de la Malinche, a las que ha dedicado numerosos artículos y un libro, es el mito fundacional. Un cuerpo dicho por otros, una voz registrada, a veces oculta, otras ensalzada, presencia ausente condenada al silencio en la letra ajena. Su papel de lengua reduce su presencia a una parte del cuerpo, la mano.

En los códices de la época es la Malinche la que aparece intercalada entre los cuerpos principales [...] ese mismo hecho, el de ser sólo considerado por su voz, el ser solamente lengua, convierte su cuerpo en un cuerpo esclavo; actúa como los ventrílocuos, como si su voz no fuese su propia voz. Intermediarios absolutos, los intérpretes o lenguas son imprescindibles (Glantz, 1994b: 177-178).

Malinalli/Malintzin/Marina/Malinche es la lengua, cumple con la función de faraute, mediadora política y cultural: “una lanzadera entre dos culturas diferentes [...] espía, pero sobre todo la de intérprete de ambas culturas, además de modelador de la trama” (Glantz, 1994b: 172). Aunque los relatos épicos eludan su voz y la conviertan en espacio que aloja la voz del otro, su figura se impone en los códices y, en especial, en el discurso de Bernal Díaz. Los textos indígenas le otorgan un lugar central y Cortés pasa a ser nombrado como el Capitán Malinche. Malinche logra “atravesar” la lengua extraña del invasor, unirla a “una tradición oral vinculada a un saber codificado, inseparable del cuerpo” (Glantz: 1994b, 182) con esa capacidad de hendir, de abrir aquello que estaba cerrado sólo puede hacerlo una diosa. “Así convergen en este punto dos de las expresiones entresacadas y

subrayadas por mí [...]: para calar hondo en la tierra es necesario cortar lengua” (Glantz, 1994b: 182).

Octavio Paz, a mediados del siglo XX, identifica a la Malinche con la chingada madre de los mexicanos. Una interpretación que proviene de una lectura androcéntrica y a-histórica, que ignora el carácter de sujeto histórico pleno. “Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” (1984: 77-78). La afirmación exhibe el sexismo y el racismo del poeta cuya lectura condena tanto a la Malinche, en tanto mujer inferior y “rajada”, como a sus hijos, los indios, en la eternidad del mito (Glantz: 2001a).

En uno de sus artículos Glantz denomina “Hijas de la Malinche” a Elena Garro, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, entre otras. En la narrativa de esa generación reaparece el personaje mítico, el estereotipo interiorizado, definido y poetizado por Paz “[...] constituye, ficcionalizado y profundamente transformado, una materia genealógica. El característico sentimiento de traición, inseparable del malinchismo, surge en la infancia” (Glantz, 2001a: 284). Todas ellas representan a sus nanas indígenas sustitutas de sus madres y sufren el choque de tradiciones. De ahí que en sus ficciones autobiográficas domine un sentimiento de culpa y de crisis de identidad.

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral –“conquista” que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone (Cixous, 1995: 54-55).

Margo Glantz es una apasionada de la cultura novohispana, en particular de las monjas novohispanas. En estas lecturas se encuentran excepcionales hallazgos

de su máquina crítica en la minuciosa labor de archivo. En la sociedad barroca se asocia lo masculino con la razón y la mujer con la mano. Mientras el hombre escribe con la cabeza, la mano es un instrumento subordinado, que debe obedecer las órdenes. Las religiosas eran obligadas a escribir crónicas y relatos en los cuadernos de mano. Este trabajo se realizaba por mandato y servía como material para los ejercicios espirituales de las jerarquías eclesiásticas o se perdía en el olvido de los archivos:

La bibliografía colonial mexicana está llena de textos reguladores –manuales, catecismos, sermones, cartillas– donde hasta las actividades más nimias de la vida diaria y todos los comportamientos se establecen y se definen con base en exclusiones, duraciones temporales, órdenes imperativas. Armados de una ambivalente autoridad, los confesores y los altos prelados exigían a las monjas ejercicios ascéticos ‘moderados’, aunque alababan a aquellas que se desmesuraban en esas prácticas (Glantz, 1995: 186).

Las mujeres en el hogar o en el convento eran objeto de vigilancia y disciplinamiento y, al igual que los indios, representaban la barbarie y la debilidad. El cuerpo de las monjas era constreñido, reprimido, disciplinado, silenciado. Con la profesión de hábitos se decretaba el olvido de su corporeidad. El cuerpo debe dejar de ser, combatido como enemigo de la virtud, buscar el cuerpo del Otro que es Dios, al que sólo se llega a través del sacrificio y el martirio del cuerpo propio, castigado por los pecados del mundo.

La humedad y frialdad de su sexo las hace incompatibles, sin embargo, con la racionalidad, y las coloca, por ello en la clase de los irracionales y por tanto bárbaros. La rigurosa vigilancia de los confesores que dirige y descifra su razón unida a las disciplinas reglamentarias tanto de oración como de flagelación mantiene a raya el aspecto instintivo característico de lo irracional (Glantz, 1995: 47).

En estas curiosas genealogías literarias de la escritora judía mexicana aparece la figura enorme de Juana Inés de la Cruz, objeto de central de sus estudios. La

monja jerónima desde la corte y desde el palacio, se enfrenta con los moldes, se transforma en monstruo, alguien fuera de toda norma, en el borde de su sexo. En sus textos, aunque disciplinados retóricamente por los moldes de la hagiografía, se funda una nueva posibilidad: la de la autobiografía. Juana Inés trabaja con el conocimiento del canon literario y religioso.

Margo Glantz marca la distancia entre la jerónima y las monjas místicas. En especial revisa la escritura biográfica de Inés de la Cruz, mística carmelita que aspira a la santidad y las cartas de la jerónima movida por el deseo del conocimiento y el goce de la escritura. Como en el caso de la Malinche acá también se enfrenta a la interpretación de Octavio Paz: “Si Sor Juana representa para Paz la historia del acontecer novohispano y al mismo tiempo esa historia es la biografía de la monja, y si ésta y la historia colonial son por inferencia analógica y metafórica la historia del propio Paz, su vida representaría a su vez la historia del México actual, cosa que quizá él mismo consideró” (Glantz, 2005: §4).

La investigadora persigue la idea de la escritura como trabajo corporal que primó en el siglo XVII en su variante material. Lee esas aventuras manuscritas en la inscripción de la pluma en el papel, trazando una especie de hermenéutica del trazo. La atraen los trabajos con el archivo y busca las huellas del cuerpo en los textos. Para Margo Glantz el texto es cuerpo: desnudo, maleado, disgregado, borrado, fragmentado. Se puede escribir en el cuerpo a través de la flagelación y el martirio. Hay que tener en cuenta que deformar o “malear” la letra equivale a la deformación del cuerpo femenino, oculto, retorcido, martirizado.

La imagen exterior, aquella en quien parece coincidir el arquetipo, cristaliza en una efigie modelada por un verdadero pintor, el que maneja el pincel, y por ello retrata “sin la lengua” [...] también de allí el símil ginecológico de Juana: sólo un objeto físico, el retrato, puede reproducir con trazos concretos, palpables, perceptibles, corpóreos, con densidad y volumen, el borrador interior, boceto frágil, colectivo, especie de feto aún informe [...] una imagen altamente metaforizada, imagen anterior reconstruida por el entendimiento y la memoria, y por ello mismo compuesto extraño (Glantz, 1992: 160).

En un artículo dedicado a Octavio Paz, Margo Glantz (2005) señala el régimen de analogías que plantea en sus *Trampas de la fe* a fin de reconocerse en Sor Juana, disfrazando su autobiografía en la biografía de la monja. Si la jerónima es el luminoso centro de la ciudad letrada virreinal, Paz se ve como el escritor faro del siglo XX mexicano. La crítica introduce la ambigüedad presente en la jerónima en relación al mundo que la rodeaba. Su respeto por el discurso edificante y, a pesar de su debilidad, su defensa del derecho al discernimiento. Señala Esperanza López Parada que en *El divino Narciso* Juana Inés se asimila a la figura de una ninfa Eco, condenada al silencio o la repetición.

Frente a la igualdad México/Paz/Sor Juana, Margo nos propone la asimetría de la monja como ninfa repetidora y muda. En lugar de propiedad, nos propone una expropiación, silencio en vez de identidad y una reiteración disolvente y deforme en lugar de una similitud fundante. Recordemos que es la propia Sor Juana la que en uno de sus romances se hace llamar la diversa de sí misma (Esperanza López Parada, 2006: §3).

Juana Inés funda un linaje de mujeres que se resiste a desaparecer como individuo e intenta sortear a las instituciones, firmando una y otra vez en desobediencia. Se pregunta “¿No soy yo gente?”. Las incursiones de Glantz en los textos de la jerónima buscan descubrir las verdades detrás del emblema, esa figura que “nos remite a entretejimiento o entrelazamiento de diferentes piedrecitas o esmaltes de varios colores que formaban flores, animales y varias figuras en los enlosados de diferentes mármoles” (Glantz, 1995: 9). Lo que abundan son “silogismos de colores” retratos estereotipados: la musa, la sibila y la pitonisa. Lo que es normal en un hombre puede ser monstruoso en la mujer. Sor Juana se resiste a ser exhibida como un de gigante de circo, a pesar de que se refiere a las otras mujeres letradas con adjetivos semejantes.

La hiperbolización descansa en la exacerbación de una cualidad considerada como natural y que el empeño de la mujer transforma, por acumulación y reiteración en milagrosa. Estas cualidades, o mejor, virtudes, caracterizan a las monjas edificadas [...] Practicar en exceso las virtudes normales puede dar como resultado la santidad (Glantz, 1995: 35).

Al evocar la compleja figura de Juana la autora se queda “a media voz” ya que “una monja- poeta es un artefacto sorprendente pero peligroso”. Se la relaciona con el mineraje racional que produce América como lo señala el Lunarejo² en el Perú, transformándola en objeto natural. El “estruendo” provocado por esta presencia deriva de su “gigantismo” que la obliga a auto-representarse para sobrellevar una mitología. Explora las escrituras del sujeto afirmando que la autobiografía de Juana muestra una “existencia (que) depende de una estricta vigilancia sobre el hilo que hilvana su vida y la define” (Glantz, 1995: 49). Construye su cuerpo como “inmunda boca” que emplea “baja pluma”: obedece los mandatos del obispo y lucha para no perderse en el monumento. Elude de modo sigiloso el disciplinamiento, sobre todo por su atrevido incursionar en el discurso teológico.

La idea de *borrón* reúne escrituras en tiempos y espacios distintos y se inscribe como posición a partir de la misma idea de precariedad y encubrimiento de identidades en los temblores de la letra. “[...] lo que en buen castellano se llamaría un borrador, el cual, para existir, deberá estar compuesto de letras y borrones” (Glantz, 1992: 13). La escritura es un trabajo artesanal que deja su marca en la caligrafía³. Glantz teoriza acerca de la experiencia y aparece la cuestión de la huella del cuerpo en el texto: “Y es obvio, malear la letra produce necesariamente los borrones. Borrar la imagen equivale a destruir la semejanza, a confundir la visión. Borrar significa también eliminar el cuerpo, detener el erotismo, trascenderlo mediante la escritura metafórica” (Glantz, 1995: 105). La autora cita a sor Juana hablando de sus versos en la carta al padre Antonio Núñez:

² Alonso Bravo de Paredes y Quiñones refiere en su autorización al *Apologético* del Lunarejo: “Pero en más precisa obligación le reconoce esta escondida América, siendo su ingenio, no el ensayo del oro y la plata que pródigas dan sus brutas peñas; de los grandes talentos sí, que produce el mineraje racional de sus hijos” (Espinosa Medrano, 1982: 7).

³ “Recuerden ustedes los antiguos manuales de caligrafía, con las enrevesadas figuras que había que trazar y las violencias por las que uno pasaba para poner las letras en claro. Yo sí me acuerdo, las generaciones actuales no y se nota a las leguas, salta a la vista su falta de escritura. Ahora las señoritas aprenden mecanografía, quizá, pero su escritura adolece de defectos graves, en primer lugar es horrible o con caracteres de imprenta, y, en segundo lugar, carecen de ortografía” (En “La bella caligrafía”. Glantz, 1984a: 81).

[...] ¿qué más castigo me quiere Vuestra reverencia que el que entre los mismos aplausos, que tanto le duelen, tengo? [...] Y de todo junto resulta un tan extraño género de martirio cual no sé yo qué otra persona haya experimentado [...] Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo (Alatorre, 1987: 620-621).

Al referirse a los sonetos amorosos de Juana Inés la autora marca el cuerpo por la minucia: el corazón y las lágrimas, el corazón y la sangre como cadenas metafóricas presentes en la poesía: “[...] dos formas de producción de lo húmedo; dos formas de deshacer al corazón, las únicas que pueden destruir la prisión, ese cerco de huesos y de carne que protege al corazón” (Glantz, 2000d: §4). El soneto, considerado en *Primero Sueño* el centro de la vida humana, se convierte en la forma perfecta para expresar los sentimientos.

En “De pie sobre la literatura mexicana” (Glantz, 1994a), rastrea la historia del calzado y del pie en la erótica de la literatura mexicana. Revisa la novela popular de Tomás de Cuéllar armando una suerte de antropología del imaginario del porfiriato a partir de los zapatos. Los pies desnudos, los pies cubiertos con huaraches, los pies con zapatos caros. Los tipos del calzado operan el milagro del ascenso social y otorgan un nuevo cuerpo.

La mirada del narrador se detiene, fascinada, en los pies de las mujeres y de la fascinación se pasa al agravio y al gesto moralizante porque el calzado no sólo es símbolo de lujo, sino erotismo embozado y pedestal de un sistema de la moda que mientras viste el pie encubre las apariencias y amenaza las estructuras establecidas. El pie de la mujer “humilde y modesta” debe ir calzado discreta y pobremente. La “querida” de Saldaña, el promotor del baile que le da título a la novela de Cuéllar, *Baile y cochino*, transforma su aspecto con “trapos”. Sus “porabajos” son viejas “babuchas” que al ser cambiadas por zapatos “de cabritilla abronzada y charol, con sus pespuntos” la hacen parecer otra (Glantz, 1994a: 24).

Margo Glantz realiza una serie de crónicas de modas que aparecen en el periódico *Unomasuno* y en la revista *Vogue*⁴. La seducción de la moda, la desnudez y la vestimenta, el goce y el consumo, pueden transformarse en aguda y punzante lectura de los harapos y tatuajes que cubren los cuerpos de las mujeres judías en los campos de concentración. La presencia de la lectura semiológica de Roland Barthes en *El sistema de la moda* es innegable. En “La segunda piel”, nota recogida en *Erosiones*, leemos:

El vestido puede ser también simplemente funcional, una prenda de ropa que proteja de las inclemencias del tiempo, esa piel cavernícola que nuestros antepasados, el antropopiteco, por ejemplo, usaran para impedir que el frío les atravesase la piel y, sin embargo, la piel es también una leyenda: recordemos a Bárbara Stanwick o a la pérfida Joan Crawford envueltas en un visón soberbio que se ostenta en las páginas perfectamente fotografiadas y coloreadas de la Revista *Vogue* (Glantz, 1984a: 10).

En un ensayo leído en un congreso internacional de género e historia de las mujeres en Buenos Aires, Glantz (2001b) repasa un corpus de textos de los genocidios. Se apoya en la distinción proporcionada por Giorgio Agamben entre “Zoe” y “Bios”. Vuelve sobre el concepto de inscripción y trabaja el tatuaje como mensaje no verbal que destruye lo humano convirtiendo al sujeto en número. El vestido reducido al harapo desnuda y destierra toda sexualidad. El despojo del cabello implica una pérdida de la intimidad y de la marca humana. Los cuerpos rasurados violentamente quedan reducidos a pura animalidad.

La escritura corpórea es la escritura del sobreviviente que, como Primo Levi, refrenda con sus palabras los cuerpos tatuados, afeitados, desnudos, de-sexualizados de las víctimas. El otro camino está empedrado por las palabras de naufragio, emitidas por un testigo sobreviviente y arrojadas como desechos, restos, residuos de la lengua, como esos sonidos oscuros en la poesía de Paul Celan y de Friedrich Hölderlin.

⁴ Algunas de estas crónicas son rescatadas en *Erosiones*, una trastienda de las operaciones de la escritura de la autora.

Escritura y deseo quedan atrapados en redes que vienen de los tiempos de la puntada y el hilo en la tela. Se convierten en mallas metafóricas en los textos; escenifican pasajes desde el espacio íntimo al espacio público. Glantz archiva gestos, juega con los géneros, tiende puentes entre erótica y poética. El hábito de la escritura se funda en el diferir una consumación. Como dice Tununa Mercado “escribir es quitar pieles, descorrer membranas, apartar tejidos y epitelios, desarticular la fusión de letra y sentido, deshacer la escritura para hacerla, rehacerla y deshacerla hasta el infinito de la línea” (1994: 25).

Muchas de las representaciones de la mujer se reducen a partes del cuerpo como la mano, el pie o el rostro. Esas partes se convierten en lo prohibido mediante el procedimiento de sinécdoque propio del erotismo, como el dedo gordo del pie de Bataille o el rostro velado en el islam. Aborda también la pornografía y la sexualidad revisando la significación del culo en Bataille, la nariz en Djuna Barnes, entre otras. Señala el falso pudor de la literatura mexicana al referirse al cuerpo de la mujer.

Lo bajo y lo innoble es el pie, y en Bataille, el dedo gordo del pie. Dedo gordo, monstruoso a veces, enano fálico y extremidad de extremidad. Su bajeza lo sepulta en el lodo y lo hace terrestre con exceso: es su cercanía con el polvo y por tanto su cercanía con el estado de máxima destrucción, la forma más baja de la realidad, pero también la más alta, noble e innoble, a la vez, la muerte (En “De pie sobre la literatura mexicana”. Glantz, 1994a: 12).

La erótica que insiste en dibujar el cuerpo femenino en la historia y la literatura; que formula curiosas operaciones; que une lo alto y lo bajo. Margo define su caja de herramientas como una “mirada colocada sobre una escritura [...] mirada que revela ciertas constancias y grandes violencias (Glantz, 1994a: 9).

Algunas de las ficciones críticas se arman como colecciones. Colecciones de objetos culturales, relegados a lo cotidiano, donde se han refugiado las prácticas femeninas. El carácter fragmentario y poético no quita la condición de crítica cultural y literaria. *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos* (1984b) es un libro pensado “a manera de relicario”, como “un simple guardapelo”; muestrario, ál-

bum, objeto amoroso, que continúa un intento anterior. Un “reacomodo de lecturas” que propone nuevas asociaciones e inserta textos de crítica. En el primer apartado –“De la erótica inclinación a enredarse en los cabellos”– incluye ensayos cortos, sobre el papel del cabello en las representaciones de la mujer.

En el límite entre ficción y crítica, afirma que el romanticismo hispanoamericano negó su erotismo silenciándolo. *María*, el personaje de Jorge Isaacs, tiene pies, manos, cuerpo y, sobre todo, cabellos “[...] pero ostenta un guardarropa de sedas, tules, muselinas, encajes y colores pasteles que destacan frente al salvaje color de la naturaleza tropical y, por ello mismo, sexualizada” (Glantz, 1983: 33); “Es un signo puro enmarcado por un signo impuro. Es una sexualidad ausente enfrentada a una sexualidad perversa, agigantada, maligna, la que habrá de producir una vorágine” (Glantz, 1983: 34).

Las figuraciones modernistas –como las de Efrén Rebolledo y Federico Gamboa– pueden ser muy diferentes. Uno verbaliza el cuerpo; el otro lo fragmenta. Rebolledo va desvistiendo a la mujer, primero de sus cabellos para luego reintegrarla a ellos, en operación en la que el cuerpo que se desnuda o se puebla de cabellos, es subversivo. Su amada Armida –la belleza fatal Elena Rivas– se desprende de su “cabellera más suave que las sedas de China” que la convierte en Medusa con serpientes en lugar de pelo.

Gamboa, el autor de *Santa*, es un Pigmalión lascivo, que reprueba a su protagonista, despedazándola. Las “rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa: un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se le deslizó y para recobrarla movióse lentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro...” (Glantz, 1994a: 23). “Santa no es mujer, es un cuerpo destazado (Glantz, 1994a: 38).

En las disputas sobre el cuerpo sexuado surgen calificaciones como cuerpo viril, cuerpo femenino y cuerpo afeminado. El cuerpo puede estar abierto, cerrado, rajado, etc. En suma, “el cuerpo ofrecido –como dice Nicole Loreaux– a las operaciones del pensamiento, a las construcciones fantasmáticas” (Glantz, 2004: 228). Cercenar, arrancar, mutilar, despedazar se relacionan con matar y escribir. El exceso de la naturaleza es transformado y domesticado. Devuelto como cultura puede

llegar a mercancía. En la idea de cultura de Glantz entran objetos diversos: desde un peine hasta un libro.

En uno de sus últimos libros, *El texto encuentra un cuerpo* (2019), arma una colección de lecturas donde las mujeres son personajes o autoras. Con pasión se refiere a su historial de lecturas advirtiéndolo: “Reitero: Como siempre, mi mirada se quiebra en el fragmento, privilegia el fragmento. Insisto: Mi mirada es una mirada fragmentaria, femenina” (Glantz, 2019: 6). Afirma, al igual que Virginia Woolf, la estrecha relación entre las mujeres y las novelas. Reivindica los afectos y el goce que produce la lectura.

En “Sufrir y leer” se construye como lectora sufriente y rememora experiencias como *Retrato de una dama* de Henry James que le dejaron heridas: “[...] una página de ciertos libros es como la punta de la daga, entrando, parsimoniosa, en mi corazón” (Glantz, 2019: 7). El nombre de la monja portuguesa Mariana Alcoforado inaugura una serie de textos sobre la novela epistolar: *Pamela* y *Clarissa* de Richardson; *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos, entre otras donde “el yo narrativo es el de una joven que habla de sus peripecias desde la pluma de un varón [...] era el hombre quien decidía sobre su psicología, quien la narra y corregía la mirada con la que se podía contemplar el propio cuerpo” (Glantz, 2019: 20-21).

Se detiene en la figura de Jane Austen “una de las más consumadas y perfectas escritoras de todos los tiempos” (Glantz, 2019: 40). Establece paralelismos entre Austen y sus heroínas a las que la escritora inglesa concede inteligencia y sentido común, discernimiento y una intuición creadora. La escritura de Glantz revisita y dialoga, entrelaza y relaciona figuras. Recorre las imágenes de escritoras de la novela victoriana, armando una suerte de árbol familiar: las Brontë, George Elliot y Jane Austen. Le interesa el juego entre escritura y vida: Elizabeth Gaskell, amiga de Charlotte Brontë como su biógrafa. A partir de esta biografía de una mujer, escrita por otra mujer, analiza la vida y la obra de Mary Ann Evans, seudónimo de Austen. Se refiere a las hermanas de los genios varones. Comienza citando *Un cuarto propio* de Virginia Woolf y la invención que hace de una hermana de Shakespeare para indagar sobre el lugar de la mujer en el siglo XIX, a partir de la figura de Alice, la hermana del escritor Henry James. Señala la segregación del

canon de autoras como Jean Rhys, inglesa nacida en las Antillas, y en Djuna Barnes, norteamericana que vivió en París “[...] nos precipitan sin melindres en el desconcierto de seres que oscilan entre la violencia de su intimidad y el desafuero del mundo” (Glantz, 2019: 182). En “Un suave desorden de cabello”, llama la atención sobre Akiko Yosano. Su poemario *Midaregami* o *Cabellos revueltos* “[...] es de protesta contra la sujeción de las mujeres, canta la gloria de la carne y simpatiza con las abandonadas, las prostitutas, las mujeres que esperan siempre” (Glantz, 2019: 195). El libro cierra con la figura de Frida Kahlo y su fosilización. Aunque la atracción de su enigma no cede: La fotógrafa japonesa Ishiuchi Miyako intenta captar la esencia de la pintora en prendas y objetos personales.

Además de una intensa actividad twittera, a la que incorporó en su último libro *Y por mirarlo todo nada veía*, Margo Glantz protagonizó cientos de encuentros a través de las pantallas. Durante de la pandemia Margo cumplió 90 años y muchas fueron las celebraciones. Participó de numerosas charlas, en especial en los homenajes al centenario de Virginia Wolf. Escribió un prólogo a *Un cuarto propio*, por encargo de editorial Porrúa. En marzo de 2021 en diálogo con Gabriela Jáuregui dictó un curso “Del cuarto propio al cuerpo propio” donde abordó la obra de Woolf, Charlotte Perkins Gilman, Annie Ernaux y Camila Sosa Villada.

En su conferencia magistral en la Academia Mexicana de la Lengua, Glantz (2021) se adentró en el texto seminal de Woolf y señaló su actualidad, al mismo tiempo que marcó su posición imperial, destacando la vigencia de las propuestas, así como la necesidad de llevar el planteo del cuarto propio al cuerpo propio. Los cuerpos femeninos viven en la precariedad, invadidos por la violencia masculina. Hoy más que nunca las escrituras de mujeres demandan la necesidad de autonomía y el derecho a decidir sobre sus cuerpos.

[...] la genealogía de la crítica y de la historia tapa a las mujeres, y es lo que tenemos que destapar nosotras; en otros campos hay otras cosas que hacer, pero yo como escritora y tú como escritora quizás es lo que tengamos que hacer. Es lo que a mí me parece válido, y como latinoamericanas más todavía, porque además tenemos que deshacer el prejuicio colonial según el cual somos triplemente irracionales: por mujeres, por latinoamericanas, por madres, por lo que tú quieras, y a mí me parece que eso hay que pelearlo pero como lo

que uno es, entonces la única manera que yo tengo de pelearlo es en mi escritura, en mis conferencias, en mis clases, no sé, en la mirada que tengo y en los escritos de periódico, en todos los campos en donde yo pueda penetrar con lo que escribo (Lorenzano, 1998: 5).

El cuerpo actúa como texto, en él se inscriben las nociones que lo caracterizan y lo delimitan; pero además produce y reproduce discursos, puesto que es espacio primero de la palabra y de la cultura, adonde van a parar los relatos. “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía” (Foucault, 2019: 27). Es el lugar inaccesible, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. La escritura es uno de esos lugares en los que, en el proceso de convertirse en texto, las utopías del cuerpo se ven reflejada en una suerte de espejo. En sus ensayos Glantz recorre el archivo y reescribe las representaciones y fábulas de cuerpos de mujer. Todo lo hace desde el cuerpo propio que siempre se inmiscuye, quebrando distancias, proponiendo una nueva política de la lectura y la escritura en la que siempre se pone el cuerpo y se escuche a los textos.

Bibliografía

Textos de Margo Glantz

- Glantz, Margo (1978). *Repeticiones*. México D.F.: Universidad Veracruzana.
- (1980). *Intervención y pretexto*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma.
- (1983). “La húmeda identidad: “María” de Jorge Isaacs”. *La lengua en la mano*. México D.F.: Premia, pp. 84-90.
- (1984a). *Erosiones*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- (1984b). *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos*. México D.F.: Océano.
- (1992). *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial. De Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana Inés de la Cruz)*. México D.F.: Ediciones del Equilibrista - UNAM.
- (1993). “El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio”. *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. M. Glantz coord. México: Grijalbo, pp. 403-434.
- (1994a). *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1994b). “La Malinche: la lengua en la mano”. *Debate Feminista*. X/1, pp. 167-182.
- (1995). “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón”. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?* México D.F.: Grijalbo, pp. 186.
- (1997). “Ruidos con la Inquisición”. *Fractal. Revista Trimestral* II/6, pp. 121-142.
- (2000a). *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México D.F.: CONACULTA.
- (2000b). “Juan Gelman”. *Fractal Revista Trimestral* V/19, pp. 53-58.
- (2000c). “Paul Celan en el fondo”. *Fractal Revista Trimestral* V/16, pp.91-110.
- (2000d). “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana” [en línea]. *Arachné* I/2.
- Âhttps://www.libraries.rutgers.edu/rul/projects/arachne/vol1_2glantz.htmlÂ [consulta 14 de mayo de 2021].
- (2001a). “Las hijas de la Malinche”. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. M. Glantz coord. México D.F.: Taurus, pp. 277-303.
- (2001b). “Harapos y Tatuajes”. *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* 7, pp. 114-126.
- (2004). “Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?” [en línea]. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey. Vol. IV, pp. 227-242. Âhttps://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_025.pdfÂ [consulta 3 de junio de 2021].

- (2005, 24 de septiembre). “Un Apocalipsis de bolsillo. Homenaje al poeta mexicano” [en línea]. *Babelia. El País*. https://elpais.com/diario/2005/09/24/babelia/1127519429_850215.html [consulta 16 de mayo de 2021].
- (2006). “Las curiosas manos de una monja jerónima”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 4, pp. 6-13.
- (2010). “Nellie Campobello y la novela de la Revolución Mexicana” [en línea]. Clases impartidas en el marco de los “Cursos de Grandes Maestros” del *Programa de Extensión de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*. <https://grandesmaestros.unam.mx/curso/nellie-campobello-y-la-novela-de-la-revolucion-mexicana/> [consulta 15 de abril de 2021].
- (2019). *El texto encuentra un cuerpo*. Buenos Aires: Ampersand.
- (2021). “La querella de las mujeres” [en línea]. Conferencia impartida el 27 de mayo en el ciclo “Lecturas estatutarias” de la *Academia Mexicana de la Lengua*. https://www.youtube.com/watch?v=2IAKOLky_F4 [consulta 28 de mayo de 2021].

Bibliografía General

- Alatorre, Antonio (1987). “La carta de sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXV/2, pp. 591-673.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. México D.F.: Siglo XXI.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). *Apológico*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Franco, Jean (2003). “Cuerpos en pedazos”. *Margo Glantz: narraciones, ensayos y entrevistas*. Celina Manzoni comp. Valencia: Excultura, pp. 165-166.
- Foucault, Michel (2019). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Madrid: Nueva Visión.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jáuregui, Gabriela y Margo Glantz (2021). “Del cuarto propio al cuerpo propio. Diálogos informales” [en línea]. Ciclo de charlas realizadas dentro del Programa *Grandes Maestros. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*. 17, 24 de marzo, 7 y 14 de abril.
- https://www.youtube.com/watch?v=uexVKn1Ex8Q&list=PL5BPIgYNDd_gPgu5wgZzmH6ZokljRUU7X [consulta 2 de junio de 2021].
- López Parada, Esperanza (2006). “Reconocer y desconocerse: cuerpo escrito y cuerpo expósito en la obra de Margo Glantz” [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Mi-

guel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/reconocer-y-desconocerse-cuerpo-escrito-y-cuerpo-exposito-en-la-obra-de-margo-glantz-0/> [consulta 5 de abril de 2021].

Lorenzano, Sandra (1998). “De la amorosa inclinación a enredarse en literatura. Entrevista con Margo Glantz”. *Debate Feminista* XVII/1, pp. 251-266.

Manzoni, Celina (2004). “Margo Glantz o la sensualidad de la inteligencia”. *Revista de la Universidad de México* 2, pp. 24-29

Mercado, Tununa (1994). *La letra de lo mínimo*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Moscona, Myriam (2011). “Margo Glantz. Huellas de todo viaje”. *Revista de la Universidad de México* 85, pp. 40-43.

Paz; Octavio (1984). *El laberinto de la soledad* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Perilli, Carmen y Nora Domínguez (1998) (comp.). *Las fábulas del género: sexos y escrituras en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Perilli, Carmen (2001). “Entre memorias: la escritura de Margo Glantz”. *Feminaria Literaria* 17, pp. 71-76.

----- (2002). “Margo Glantz. Los mil y un semblantes”. *Revista Iberoamericana*, LXVIII/201, pp. 1081-1089.

----- (2007a). “Mirando desde las orillas de un libro. Dos ficciones de Margo Glantz” [en línea]. *Orbis Tertius* XII/13.

<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv12n13a06> [consulta 11 de junio de 2021].

----- (2007b). “El teatro de la escritura: Apariciones de Margo Glantz” [en línea]. *CiberLetras, Revista de crítica literaria y de cultura* 18.

<https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/perilli.html> [consulta 9 de abril de 2021].

----- (2014). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos, 1990-2010*. Buenos Aires: Corregidor.