

Margo Glantz en cuerpo y alma

Julio Ortega

Margo Glantz ha protagonizado la parte sutil del diálogo literario mexicano. A fines de los años 60, cuando la conocí entre Rosario Castellanos y Carlos Monsiváis, ella animaba ya las nuevas voces, cuyas primicias presentó después en su compilación *Onda y escritura en México* (1971); conducía entonces los talleres de narrativa en la UNAM y dirigía la revista para escritores jóvenes, *Punto de partida*. Desde entonces Margo Glantz le dio ingenio y humor a la amistad literaria con México, para lo cual no ha requerido de investiduras ni programas. Por eso mismo, ahora que ella cumple 45 años de dedicación a la enseñanza, es justo recordar que su presencia es un privilegio del diálogo. Margo ha perfeccionado el espíritu hospitalario, la inteligencia mundana y la ironía compartible.

La trayectoria interior de esta escritora es de por sí intrigante. Al comienzo, ella escribía en los márgenes del relato mexicano, desde fuera de sus cánones, con autoironía reflexiva. Sus primeros libros ensayaban las formas tentativas 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 literaria 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. Es fascinante el proceso que culmina y recomienza en *Las genealogías* (1981), donde asume la primera persona para narrar la historia de sus padres, como si ella misma fuese la presencia transitiva y casual en la poderosa lógica biográfica, lingüística y nomádica de esa familia de sobrevivientes felices, plena de ingenio y valor. Ese libro es la reconstrucción de la memoria judía, desde su teatro verbal mexicano, cuyos fragmentos terminan armando un cuerpo salvado del olvido. Margo Glantz reveló allí su mejor talento: un lenguaje capaz de recuperar el mundo en su fuga, demorándolo en su palpitación irredenta.

Por eso, en *Síndrome de naufragios* (1984) se propuso nada menos que recobrar de los desastres los signos de una ruta de salvamento. Si los naufragios (desde los históricos hasta los domésticos) son más dramáticos, el lugar de su recuerdo es más irónico: lo que nos queda de la pérdida son

citas, nombres, signos de una identidad hecha en el lenguaje. Esa distancia ligeramente lúdica entre las palabras y las cosas es propia del estilo distintivo de Margo Glantz, cuya entonación uno podría distinguir entre las muchas voces. Es una dicción forjada en la urbanidad del humor y la complicidad del gusto. Pero también en esa libertad creativa que enciende sus textos con la tentación del juego, como si se tratase del verdadero fuego robado. Entre la erudición y la biografía, esta recuperación del texto como lugar de verificaciones paradójicas confirma su lugar intermediario, entre la crónica y la ficción, entre la historia y los libros, entre la vida cotidiana y sus extravíos.

Otro breve recuento de relatos, *Zona de derrumbe* (2001) demuestra la libertad y madurez ganada por la escritura, así como la incertidumbre y zozobra asumidas por la escritora. «¿Cómo definir con palabras los sentimientos y los afectos?» es la primera frase del primer relato, «Palabras para una fábula», y se trata de una pregunta por el sentido de esas labores de recuperación que esta escritora se ha propuesto, en el cuento que descuenta de la memoria como si reescribiera el olvido. Son labores de emergencia, que ahora interponen su «zona» de escritura contra los «derrumbes» del tiempo, allí donde el cuerpo es uno con el alma. La pregunta, sin embargo, es retórica: los sentimientos no son definibles, exceden al lenguaje, y debemos acudir a las metáforas. Así, las preguntas son una figura de la mejor retórica: son de antemano su propia respuesta. Y los afectos, más bien, nos definen, dándonos la identidad que compartimos. Característicamente, desde la «zona» de la escritura, los «derrumbes» (como antes los «naufra-gios») interrogan por el cuerpo, por su condición temporal; y por el alma, por la subjetividad construida entre lo emotivo y lo afectivo. En estos cuentos 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, por esa doble faz de los signos interrogatorios, que encierran algunas pocas y suficientes respuestas:

«Curioso, como una especie de maldición o poder extraterreno, en la terraza de mi casa, cuando escribo esto, ahorita mismo, muchos años después de que el gato ya no existe, tampoco Juan, tampoco el niño, o por lo menos, de que todos se han ido de la casa, Federica y Corina asimismo, de que yo, Nora García, la que les cuenta este cuento de perros y gatos, de que yo, repito, yo, Nora García, que ahora estoy sola porque siempre los hijos, los animales y el marido se van o desaparecen, veo aparecer otro gato, idéntico, pero más grande que Zeus, también siamés: camina por entre las plantas y las flores. Van apareciendo lentamente, primero, su cola enroscada, amarilla, luego su cabeza y sus ojos verdes brillan» («Animal de dos semblantes»).

Esta epifanía es una ganancia de la prosa: ya no se trata de una recuperación agónica sino de una aparición gratuita. El nuevo felino aparece sin nombre y sustituye al desaparecido, como un milagro doméstico. Es un heraldo de la fortuna, que se impone pleno y suficiente. Viene de lejos, gestado por el lenguaje de la subjetividad, y ocupa el presente, la «zona» que abre un umbral a la simetría de las compensaciones.

Apariciones (1996), su novela sobre el cuerpo erótico, sobre esa palpación del instante, prolonga estas simetrías y correspondencias buscando explorar el Eros en el trance místico y en el trance sexual. La luz de uno es la sombra del otro: el flagelo del cuerpo se desdobra en la violencia posesiva. En esas dos vertientes, el cuerpo reconoce sus simas y abismos. Y el largo asedio del lenguaje culmina en la fulguración del deseo, sin otro lugar que su próxima aparición.

Margo Glantz había recorrido las estaciones de plenitud (fama, inteligencia, desafío) de Sor Juana Inés de la Cruz, pero también los recintos de su agonía (confinamiento, castigo, silencio); y esa hipérbole de la lectura barroca, esa biografía de la mujer intelectual mexicana, se convirtió en su centro de investigación y estudio. En sí mismos, sus ensayos sobre Sor Juana son una lectura iluminadora, formal y puntual. Su validez es tanto crítica como interpretativa, especialmente en torno a las estrategias de la comunicación emotiva, que Glantz no lee como una convención retórica de la época (en la cual el canon clásico de la impersonalidad libera al autor de su biografía y convierte al poema en variación de tópicos y tropos); sino que las lee como tensión y desafío, como estrategias que forjan una metáfora pasional del discurso femenino. Pero no ve a Sor Juana como ilustración profeminista sino como inteligencia de lo femenino, de ese espacio de la subjetividad que excede a los pronombres y a los géneros, y forja su propia figura barroca.

Por lo mismo, no extraña que el imaginario de esa lectura de Sor Juana Inés de la Cruz haya hecho camino en estos relatos en torno a la subjetividad femenina, a su habla no codificada del todo, no del todo socializada, cuyo espacio discurre entre márgenes del discurso normativo y umbrales de la ficción desanudada. Lo «femenino» sería la biografía de esa intersección, de esa vida en pos de su grafía. En su nueva novela, *El rastro* (Barcelona, Anagrama, 2002), la metáfora del corazón enamorado («mi corazón deshecho entre tus manos») está presidida por el famoso soneto de Sor Juana. 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, es secreto revelado. Sólo que se trata de la mayor hipérbole barroca: la que convierte a la metáfora en nombre, y al nombre en la cosa misma. La palabra corazón, nos dice Sor Juana, late en el centro del lenguaje.

Esta novela recorre la vida, pasión y muerte del corazón: emblema amoroso, enigma novelesco, cita sentimental, tema médico y, por fin, exangüe y muerto. Órgano vital, centro emotivo, eje retórico, tópico popular, objeto clínico, el discurso del corazón es, novelescamente, una historia de amor desdichado; esto es, el recuento melancólico de la muerte de la pareja. Se trata de un recuento de fuerza hipnótica y obsesión entrañable. La historia de Nora García, esa persona verosímil que Glantz ha construido para asumir el relato, es un trabajo de luto: empieza cuando ella asiste al velatorio de su exmarido, y termina cuando se despide del féretro. Pero la novela no es una historia de amor sino el réquiem de su entierro: la muerte de la pareja ya ha ocurrido, y esta segunda muerte (como en el poema de José Gorostiza) es 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.

«¿Es imposible expresar la pasión?» (108) se pregunta la narradora. Y se responde: sólo las lágrimas podrían expresar la sinceridad absoluta, porque «van más allá que las palabras». Nora García, por eso, discurre entre remedios (figuras musicales, descripciones anatómicas, repertorios populares) para la melancolía. Pero las metáforas dicen más, sostienen la novela:

«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 combustión –una mezquina combinación térmica–, el corazón puede deshacerse en lágrimas, romperse, destruirse. La forma del soneto es muy parecida a la del corazón, este delicado instrumento cerrado sobre sí mismo que cuando desborda ocasiona la muerte del cuerpo –en este caso particular, la muerte del cuerpo de Juan– y también la muerte del poema» (131-32).

Nora García (hora de gracia), le cede la palabra a su otro yo, el de la autora, no en vano devota del corazón de la monja mexicana, cuyo soneto está hecho de dos frases, como de dos válvulas abiertas por donde ruedan las palabras, cálidas y fluidas, hasta sus manos de lectora erudita. Pero esa erudición no es sólo petrarquista y elocuente, también es popular y doméstica, aunque no deja de ser física y fúnebre. Esta es, después de todo, una figura del corazón mexicano, una novela que se levanta como esos «trios» barrocos que decoraba Sor Juana con alegorías imposibles. (Soy testigo: en un café portugués, Margo le preguntó a la cantante de fados si no sabía canciones de amor más desdichadas todavía...).

De modo que esta novela suma los extremos en su apasionado recuento: el arabesco de las *Variaciones Goldberg* de Bach, las estadísticas médicas y las imágenes de «cursilería sublime». Esa suma es su trayecto narrativo, la traza de los amantes desavenidos, cuyo luto Nora rinde en el velorio del adiós definitivo. La historia del corazón se convierte en la novela de la desdicha (re-dicha), recorrida, ahora, como una variación barroca ella misma, entre motivos, contrapuntos y aires cotidianos, entre la belleza del amor sin habla y el absurdo del desamor sin vida. Por eso, la lectura misma se acelera en este ritmo de ida y vuelta, en esta circulación de la historia, hecha de paralelismos, de citas que se retoman, de ecos que se reiteran. Pronto advertimos que el lenguaje circula por el cuerpo de la ficción con su ritmo de acopio, canto funeral y palpitación viva. *El rastro*, esa huella recobrada a pulso por la escritura, al final nos dice que nada es más inexplicable que el amor, menos durable que la felicidad, y más trivial que la muerte. «Sombra frágil de una pérdida», esta novela lleva el desamparo insumiso de lo vivo. *El rastro* de Margo Glantz late como un lenguaje más cierto.



