

## Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

# La saga/fuga de Margo Glantz

Vicente Cervera Salinas  
(Universidad de Murcia, España)

**Abstract** This article looks at the collection of short stories *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005) by Mexican writer Margo Glantz with a view to relating them with topics and *leitmotiven* which the author used in some of her previous fictional work. The examination of her short stories is mainly conducted from the concept of saga/fugue, stemming from the mythic novel by Gonzalo Torrente Ballester. This concept is applied to Margo Glantz' work, especially to show the lines of flight which connect the collection of short stories with previous work such as the novel, *El rastro* (2002), with which Glantz obtained international acclaim. Glantz' alter ego, Norma García, is the narrative voice which weaves and combines this element, always in an organic and harmonious manner, according to different tones and scales, as is the case with Johann Sebastian Bach's counterpoint work.

**Keywords** Glantz. Novel. Fugue. Mexican literature. Contemporary literature.

Si Gonzalo Torrente Ballester concibió en los años setenta una novela cumbre de la literatura española tardo-franquista, *La saga/fuga de J.B.* ([1972] 1993), la obra narrativa de la mexicana Margo Glantz (1930) cabría ser definida, por su parte, como un inmenso juego literario donde la historia real y la transcripción fictiva desempeñan papeles centrales en un proceso donde la 'saga' (la historia real de su familia de origen judío-ucraniano y la suya propia) se entremezclan y producen el salto a la ficción para plasmarse en distintas novelas, un verdadero ciclo novelesco, donde un mismo personaje (Nora García, *alter ego* de Margo Glantz) compone, casi musicalmente, su peculiar andanza personal, buscando el rastro de sus días o deambulando por la vida con zapatos de diseñador en relato que siempre se plantea siguiendo las líneas de fuga que surgen de manera natural y continua sobre un dispositivo argumental determinado que está en la base del relato.

Así, una buena parte de la obra literaria de Glantz – que complementa su faceta como especialista académica en literatura hispanoamericana y en especial en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz –, cabría ser identificada como una 'saga/fuga' también. Ya no la de los personajes identificados por las iniciales de sus nombres (J.B.) que a través del tiempo coinciden en un mismo lugar, marcando la construcción cronotópica de ese espacio, Castroforte del Baralla, como sucede en la novela anteriormente citada de Torrente

Ballester, sino otra versión actualizada y referida a los avatares de una familia. En ella, una mujer asumió el destino de compositora de su linaje y al fin de su propia biografía novelada. Nos hallamos, pues, ante otra variante del modelo: la 'saga/fuga' de Margo Glantz, que también deriva en la 'saga/fuga' de Nora García (su alter ego en la ficción): la 'saga/fuga' de M-N/G.

De tal modo, por ejemplo, en el relato «Animal de dos semblantes», inserto como capítulo independiente - pero elemento compositivo al fin - de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005), el procedimiento de crear una saga/fuga incluida en la propia del personaje Nora García (ya rastreado en textos literarios precedentes), consistirá en plasmar los episodios que conforman la biografía de los canes que pasaron, de manera casi siempre desgraciada, por la vida de esta mujer. Saga/fuga dentro de la saga/fuga que construye - deconstruyendo siempre el modelo tradicional del relato - la narradora mexicana. Observémoslo siguiendo el 'incipit' musical (el tema, por decirlo así), de este capítulo:

La vida es cabrona, dicen, y estoy de acuerdo. Lo he experimentado en carne propia y en carne de mis perros. De alguna forma u otra, algo terrible les pasa a los perros que han vivido en mi casa: se escapan, los roban, se rompen las patas, los atropellan, los abren de par en par, les salen bubas. Cada vez que les hablo a mis nietos me preguntan si ya se murió o se escapó el perro que ellos me regalaron porque los que yo les regalé a ellos han ido desapareciendo poco a poco, como si se tratase de una maldición gitana o como si viviésemos en un régimen fascista, aunque los nazis, ellos, en lugar de matar perros los sacaban a pasear mientras exterminaban a los judíos en los hornos crematorios y el padre Las Casas cuenta la historia del perro llamado Becerrillo, entrenado especialmente para matar indios. En cambio, Pinochet durante el golpe de Estado en Chile exclamaba con voz mediocre y chillona, cuando Allende aún estaba con vida en la Moneda: hay que matar a la perra ahora que está en celo, sólo así se irán los otros perros. (Glantz 2005, 58)

En efecto, este texto resulta bien revelador del procedimiento literario-musical elaborado por Glantz a través de la voz narrativa de su trasunto en la ficción, Nora García. Esta mujer, desde su yo autodiegético, narra los distintos episodios que componen su relación con los perros-mascota de su vida, y lo hace siguiendo esa técnica que acabamos de comprobar; es decir, la saga de un tema con sus líneas de fuga particulares y continuas: los perros familiares y las alusiones continuas a los «perros» de la historia que pautan la suya propia incorporando constantes saltos en la sucinta enciclopedia del tema que explora. Se trata de saltos y sinuosidades narrativas que se introducen sin más problema en el continuum del relato, ilustrando con las sucesivas fugas argumentales esa saga biográfica y, al fin, trascendida al marco de la historia y la cultura. La saga de los perros

de Nora García van configurando la fuga musical de la narración, donde los episodios temáticos se interconectan e interseccionan forjando armonías complejas, al modo de la partitura contrapuntística de Johann Sebastian Bach en su arte de la fuga.

Asimismo se entremezclan los ámbitos de la realidad histórica con el plano de la ficción merced a la construcción de la voz narrativa, esta Nora García que asume las vivencias reales de Margo Glantz pero desde la libertad de presentarlas como si de episodios imaginarios se tratase. No sólo imaginarios sino también generadores continuos de un ámbito paralelo en la narración consistente en un haz de reflexiones, opiniones, comentarios, glosas y digresiones. Por ello, los recuerdos de Nora García en esta saga de mascotas («Y yo, Nora García, sigo recordando, recuerdo que el Groucho se volvió loco porque nos fuimos de viaje y lo abandonamos. Por eso empezó a morder y a desconocer a sus amos», Glantz 2005, 77), desembocan en la incorporación de personajes reales, de referencias históricas, de amigos escritores o artistas de la propia Margo Glantz, etc. El texto, en definitiva, activa un muy complejo arte de la fuga, realizando variaciones continuas sobre ese tema general, que en este capítulo no es otro que la saga canina evocada en la vida de la narradora protagonista:

También la Laika tuvo que irse, esa perra dálmata que le regalé a Corina y que a mi vez tuve que regalar porque se embraveció (como de costumbre nadie le hacía caso) y teníamos que dejarla amarrada, tratarla como si fuera perra; y cuando andaba suelta, se arrastraba por el suelo y se comía las cartas que me llegaban, el zaguán no tenía buzón y las cartas caían por el suelo. Devoró una a una las que Carlos Monisváis me enviaba desde Inglaterra (a él no le gustan los perros, sólo los gatos: tiene dieciséis y les pone nombres muy curiosos (Sufragio Efectivo no Reección o Carmelita Romero Rubio de Porfirio Díaz) [...] (Sergio Pitol adoraba a su Sacho, perro enorme, peludo, simpático, labrador e inofensivo. Otro perro famoso fue el Flush de Virginia Woolf.) [...]).

Mis amigos Mario Bellatín, narrador, y Raúl González, fotógrafo (amos, cada uno en su género, buenos artistas), suelen burlarse de mí, sólo porque la Lola es una perra callejera subida a más, es decir subida a mi casa, en una mansión del barrio de Coyoacán. (Glantz 2002, 82-3)

Más cercana que al modelo de Gonzalo Torrente Ballester, Margo Glantz propone en su novelística un peculiar modo de circulación de la memoria, que tendría como más inmediato referente a su admirado compatriota Sergio Pitol, con una novela forjada asimismo como 'arte de la memoria' y también combinatoria permanente y juguetona entre los recuerdos personales y la invención de sus recreaciones: *El arte de la fuga*, que Pitol publicara en 1996, y también en la sutil intersección de géneros literarios, entre la crónica y el ensayo, entre la fabulación y los diarios.

Algo similar plantea Margo Glantz a través de su alter ego de ficción, Nora García: una postulación memorística que camina sin apariencia de rumbo fijo, deteniéndose en cualquier lugar y demorándose en intereses no necesariamente funcionales, desde el punto de vista de una narrativa tradicional, para la armazón de una fábula con sentido argumental. Como reconoce la voz narradora en su primer paso de esta caminata con zapatos de tacón de aguja (o, al menos, con su deseo), se trata aquí de una colección de relatos que, reunidos, forman una historia que puede ser, o no, 'la misma historia' que en su dispersión enunciaban. Al fin y al cabo, como reza el título de este prolegómeno de su deambular, nos hallamos ante una «Memoria de las apariencias» (Glanz 2005, 9), tramada y trazada por el signo de la conjunción final de sus episodios, pero no desde la voluntad de contar una historia secuencial con elementos premeditadamente concebidos para conseguir tal efecto. Sería algo así como esa suma de episodios dispersos que el tiempo acumula en una experiencia personal y que, al decir de Borges, terminan dibujando el rostro de nuestra cara, como estampa famosamente en el Epílogo de su *Hacedor* (1960). Los pasos perdidos o hallados de Nora van componiendo el cuerpo, el tejido, el mapa de su texto, y la reunión de sus episodios refleja el signo de su historia: la historia de unas huellas que han sido marcadas «walking around», posándose y residiendo en la tierra. Pero, eso sí, de unas huellas afiladas y puntiagudas: las de sus zapatos de tacón de aguja.

Esta saga/fuga propiamente ficcional de Margo Glantz comenzó a forjarse de modo explícito a partir de 2001, con su obra *Zona de derrumbe*, que publicó la editorial Beatriz Viterbo, y que consta de seis narraciones sustentadas por la voz de este personaje inventado, Norma García. Los relatos que constituyen esta obra seminal serían posteriormente remodelados en su versión definitiva, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, donde reaparecen los mismos *Leitmotiven*: los temores al cáncer de mama, su afición por el arte y su historia, los viajes por Europa, el catálogo de sueños y la devoción por los zapatos de Ferragamo o el ya mencionado amor a las mascotas. El ciclo de Nora García se completa, a la fecha, con una novela bisagra, la más reputada de la autora, *El rastro*, con la que obtuvo en 2002 la categoría de Finalista del Premio Herralde de Novela, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, y que publicaría en España la editorial Anagrama ese mismo año. A partir de esta obra, según Celina Manzoni, la narradora se caracterizará por introducir «en el orden cerrado de los géneros literarios y de las previsiones académicas elementos inquietantes identificables con la transgresión y el desorden» (Manzoni 2004, 7). De esta manera, como si de una fuga de Bach se tratase, es decir, urdiendo y combinando un tema en distintos tonos y escalas de manera orgánica y armónica, urde Margo Glantz el proceso narrativo de Nora García.

El eco de discursos autobiográficos, como en el ciclo de Thomas Bernhard, resulta evidente en el decurso de esta lectura glantziana, por su continua combinación entre lo memorial y lo musical. También cabría rastrear la obra del austriaco en la combinatoria que se produce dentro de su obra completa entre los títulos específicamente memorísticos y autoficcionales (en el caso de Bernhard los que corresponden a su pentalogía *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño*) junto a los que se insertan más propiamente en el ámbito de la novela como grado superior de la ficción y la verosimilitud de lo narrado, más allá de su histórica verdad (obras de Bernhard como *Helada*, *Trastorno*, *La calera*, *Sí*, *El sobrino de Wittgenstein* o *El malogrado*). Relativo a Margo Glantz, la comparación vendría dada por el cotejo que estableceríamos entre una de sus primeras obras de evidente calado autoficcional como *Genealogías* con las novelas, por ejemplo, que remiten al ciclo narrativo de Nora García, como las referidas en estas páginas. Este discurso autoficcional, el de sus *Genealogías*, además, fue reconstruido por Glantz desde su primera edición en 1981 hasta la definitiva de 2006, ampliando así su corpus de imágenes y vivencias personales, en una especie de ‘obra en progreso’ que será el sustento y también la compañía constante de su devenir en la ficción.

No sería descabellado por lo tanto afirmar que sin la previa iluminación de sus constelaciones genéticas y de los orígenes judíos de una familia que se instalará en México tras un arduo tránsito existencial, el corpus de su novelística no se hubiese podido afianzar del modo en que lo consigue en el ciclo de Nora García. Al igual que Thomas Mann, la visualización relatada de su genealogía le permite a Margo Glantz alcanzar la madurez y la libertad como escritora, más allá de sus raíces pero sin olvidar su punto de partida. Porque, en efecto, ese «rompecabezas judío llamado Margo Glantz», como la denominó Carlos Pereda (2010, s.p.) en la celebración de su octogésimo cumpleaños, se expone en su escritura autobiográfica ya con las herramientas y procedimientos constructivos de que hará más tarde gala en su ficción. Por un lado, *Genealogías* expone lo que con acierto indica en dicho texto Carlos Pereda, la versatilidad de la autora para despojarse «de los roles tradicionales» adaptándose a unos y a otros modelos de comportamiento humano en un constante vaivén, que en ocasiones la acercará a esa condición viajera por espacios y estratos sociales que caracterizase a su padre y, en otras, a la cualidad de resiliente de su madre, la caracterizada por el hecho de «resistir el tedio de los lugares comunes tanto como las puertas cerradas de la diversa intolerancia y su contraparte, la razón arrogante de los poderosos y de los que no lo son tanto pero tienen demasiado miedo» (Pereda 2010, s.p.).

El *Leitmotiv* de la música y de sus ‘latidos’ corporales conformará el núcleo temático y estructural, en efecto, de una novela como *El rastro*. Se activa en ella de modo sutil el movimiento rizomático de la narración, un modo no mediatizado por la estructura racional de la psique como discurso

del método, y un procedimiento ajeno al fin al soporte filosófico más arraigado en la fijación de lo contado, es decir, al aristotélico y cartesiano de una sintaxis 'clara y distinta' tanto en la secuenciación de lo relatado como en la propia fijación de cada escena. Cabría decir: tanto en un plano sintagmático como en el plano del paradigma.

No se trata sólo de una alteración más o menos experimental de los planos narrativos, que estará en la base de la mejor narrativa hispanoamericana desde los años veinte del pasado siglo con obras como *La vorágine* de Rivera, y por supuesto en la forja narrativa de Juan Rulfo y, tras él, de los granados frutos de los sesenta y setenta, con ejemplos como los de José Donoso, Carlos Fuentes o Augusto Roa Bastos. En el caso de Glantz la libertad compositiva se subraya también desde patrones subjetivos que ya no se refieren estrictamente al desorden narrativo temporal o a la confusión polifónica de voces (como sucedía en la narrativa dislocada y a modo de puzzles de las generaciones precedentes que eclosionaron en el *Boom*), sino al propio contenido de lo narrado y al lugar donde se fijan los recuerdos.

Prosigue así la narrativa de Glantz - y se ilustra claramente con una novela como *El rastro* - un curso personal de asociaciones libres, que van desde lo autobiográfico, más o menos ficcionalizado (autodiégesis) hasta lo cultural (especialmente en la semioesfera de la música clásica, de la narrativa rusa y de la pintura italiana). Aterricemos un momento en un fragmento de este *rastro* para ilustrar dicha cualidad movediza de su narración, precisamente en un punto donde la esfera semiótica de la cultura - y la esfera de los signos particular del sujeto narrativo - se interseccionan fecundamente, como sucede en la mayor parte del corpus textual:

Yo era y soy chelista como también lo fue Jacqueline du Pré, la desafortunada mujer de Daniel Barenboim, el pianista a quien le escuché tocar la sonata número 13 de Beethoven en el Teatro Colón, las chelistas (como me sucedía y todavía me sucede a mí, Nora García, y también le sucedió a Jacqueline du Pré cuando tocaba) tienen que sostener el violonchelo entre las piernas porque cuando se toca el chelo éste se vuelve un miembro obstinado del propio cuerpo, se temple el cuerpo como si se templara un instrumento. Instrumento difícil, exige una práctica diaria, de lo contrario (como decía Brailowski, refiriéndose al piano), uno mismo lo empieza a notar y a resentir, luego lo advierten los amigos más íntimos (si también son músicos) y, finalmente, el público. El cuerpo, no cabe duda, lo repito, es también un instrumento, díganmelo a mí que tengo que poner el violonchelo entre mis piernas y adaptarme a él, a tal grado que suelo olvidar que se trata de un instrumento y acaba transformándose sin que yo lo advierta (lo reitero) en una mera extensión de mi propio cuerpo. (Glantz 2002, 110)

Como vemos, la médula del relato no va a consistir en la recreación narrativa de una escena determinada sino, más bien, en el haz de reflexiones, pensamientos y disquisiciones que surgen en torno a la misma, y que componen una esfera particular de asociaciones que tendrían el centro en la vivencia del personaje pero que se ramificarían – se fugarían – constantemente a lugares relacionados con la cultura, el arte, el ensayo, la anécdota o la especulación psíquica. El aparente movimiento centrífugo hacia lugares diversos del ‘centro’ imaginado no deviene finalmente en sensación de caos, puesto que un cierto modo compositivo termina ordenándolo y reconduciéndolo al centro vital: la psique del personaje, pero no sólo en un sentido neta y puramente mental sino también en un sentido biográfico-cultural: de ahí su paralelismo con la música, con el arte barroco de la fuga en la almendra profunda de su saga. Las fugas proceden de sus vivencias y la narradora abre vías secundarias para crear un mapa complejo y variopinto, pero finalmente compacto y musical: un arte verdadero de la dispersión aparente que remite siempre al tema central, como en las fugas de Bach.

El corazón del relato, así como corazón de Juan, el personaje que fuera compañero de Nora en la novela, a cuyas exequias regresa ella al inicio del relato como quien repentiza una partitura de recuerdos, se va así deshaciendo también entre las manos de la narradora, como en el famoso verso conclusivo del soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, revisitado continuamente en la obra de Margo Glantz y explícitamente reproducido como paratexto de su ‘rastros’-novela (nada casualmente, por cierto): «pues ya en líquido humor viste y tocaste | mi corazón deshecho entre tus manos» (Glantz 2002, 11). Así, de la misma textura y consistencia, de similar naturaleza y cualidad es la novela de la mexicana, heredera natural del barroquismo rizomático y fugado de Sor Juana: un texto narrado como ‘líquido humor’, que destila a partir de un flujo natural de vocaciones y recuerdos, y que a su vez representa los latidos emocionales (los presentes y los representados en la evocación del relato) como granos de arena en perpetua metamorfosis, deshaciendo así el conjunto, la totalidad, el corazón, la playa, entre las manos de su autora. Y por ende, cabría añadir, entre las manos de sus lectores:

Y escribo, sigo escribiendo, sentada ante mi máquina, Juan y yo vivíamos juntos; lo ayudaba a pasar a limpio sus escritos o sus partituras antes de que hubiese computadoras, cuando todavía era necesario utilizar hojas diferentes de papel pautado para cada uno de los instrumentos, las partituras, sí, esas reliquias de otros tiempos: ahora todo se escribe directamente en la computadora, la raza de copistas está en extinción. Mozart escribiendo a la luz de la vela los últimos compases de su *Réquiem* sería obsoleto o Rousseau renunciando al mundo y dedicando sus mañanas a copiar partituras para ganarse la vida, absurdo (ni absurdo

ni obsoleto, ocupado inexistente, oficio totalmente olvidado). Muchas cosas, me digo, son obsoletas, sonrío, ¡qué banalidad! La banalidad de asistir a un entierro, de estar en medio de los ¿dolientes?, ¿Cómo una invitada más, una vulgar invitada más? (Glantz 2002, 36-7)

Siguiendo así el rastro de la muerte y retornando al lugar donde yace el cuerpo de un hombre al que amó, la narradora, como una Molly Bloom viuda y enlutada, expuesta a las miradas ajenas de un velatorio, del velatorio de su expareja, comenzará a deambular por sus recuerdos, sensaciones, impresiones, gustos y preferencias, deseos, 'preceptos', conceptos e ideas del mundo, dándose - en esa esfera - cita desde lo estrictamente médico y quirúrgico (como lo será la detallada explicación científica de una operación a corazón abierto) a las sesudas y nítidas reflexiones de una musicóloga que examinase en un plano de especialista las cantatas de Bach, a los personajes emblemáticos de la novelística de Dostoievski (Rogozhin o Nastasia Filopovna, de *El idiota*, serán de los más citados) o la portentosa voz de los contratenores.

La historia, la fábula y la diégesis autónoma de la narradora van desplazándose de manera abierta, siguiendo el rastro de sus propias analogías y secuencias asociativas, en la línea de Bergson y Deleuze, pero también en la reflexión fría que en ocasiones surge en su discurso acerca de los vínculos entre Eros y el Tánatos, propia de un Georges Bataille de filiación freudiana, donde la reflexión antropológica hubiese dejado el paso expedito a un discurso heteróclito sobre cultura occidental. El rastro como lugar y el rastro como movimiento del pensar, en la línea de Wittgenstein, se dan la mano en esta novela líquida y porosa, donde los paréntesis, los incisos y las digresiones no valen menos que el contenido argumentativo de lo narrado.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este arte narrativo 'fugado' vendrá precisamente de la mano de la ejecución musical, y no azarosamente de una de las obras más recordadas del *opus* para teclado de Johann Sebastian Bach. Me refiero a las famosas *Variaciones Goldberg* BWV 988, esas deliciosas composiciones para clave que compusiera el autor de la *Pasión según san Mateo* para su discípulo y clavicordista de la corte de Sajonia Johann Gottlieb Goldberg. Es curioso que estas composiciones hayan sido precisamente objeto de recreación particular en los modernos repertorios musicales, especialmente desde que el pianista canadiense Glenn Gould las grabase por segunda vez en los años ochenta en adaptación para el teclado del piano. Las partituras del gran maestro del arte de la fuga dan pie en la obra de Glantz a toda una serie de peculiares variaciones narrativas sobre el tema de su propia historia musical, con alusiones constantes y directas a la ejecución pianística del mismo Gould, pero también a los comentarios evocados de la vida de su esposo y músico, a cuyo funeral, como ya sabemos, asiste Nora en el presente narrativo.



En dichas evocaciones se entrelazan contrapuntísticamente los grandes temas de la novela: la mujer que asiste al sepelio como una extraña para los demás y, en cierto modo, para sí misma, activando así la fuga del pensamiento hacia un pasado común donde el teclado del piano y el teclado del corazón conciertan en una historia que se disuelve entre los acordes del tiempo. De los comentarios rememorados de Juan sobre la música de Bach interpretada por Gould, la narradora (N.G.) comienza sus propias variaciones concertantes, que le llevan de Bach a Schumann, y de éste a Prokofiev, y de éste a Liszt, y de éste nuevamente a Gould, buscando la ilación de los subtemas en la partitura de sus recuerdos recreados. Las alusiones culturales se imbrican asimismo con las escenas reconstruidas, y no en vano llega a hilar el sonido de las *Variaciones* con la alusión a una novela donde el propio Gould es también protagonista, la que el ya citado Thomas Bernhard publicase tras la muerte del moderno y audaz intérprete de Bach: *El malogrado* (1983).

Observemos un preclaro ejemplo de esta técnica contrapuntística en una de las escenas de la novela, donde los recuerdos se interconectan con las alusiones culturales y los paréntesis enlazados a modo de sinapsis emotivas. Un fragmento donde el arte de la fuga literaria alcanza un verdadero vórtice de intensidad evocativa:

(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.) (¡Qué diferentes son los dos pianistas, en su manera de entender la música y la interpretación! Richter tocaba con igual apasionamiento obras muy distintas: sabía encontrar en ellas lo que tenían de extraordinario y, en lugar de rebajarlas, las exaltaba.) Gould remataba su tajante observación con esta 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.) (Los grandes compositores del Romanticismo, a los que Gould despreció (Schumann, por ejemplo), solían practicar diariamente obras contrapuntísticas de Bach en las transcripciones que para el piano había escrito Felix Mendelsohn Bartoldi, compositor que admiraba Gould, aunque no lo incluyera en su repertorio como tampoco a otros románticos – Chopin y Schubert.) (Glantz 2002, 49-50)

Y como en la *Variaciones Goldberg*, tras múltiples variaciones, fugas y contrapuntos, la narradora regresará de ese ‘viaje’ o sueño – en clave de Sor Juana – a la «primera variación» o lugar de partida, sentada frente al cuerpo exangüe de quien fuese su compañero sentimental, pero acompañada en verdad del incesante flujo de sus pensamientos y *Leitmotiven*: «El corazón tiene sus motivos que la razón desconoce» junto a «La vida es una herida absurda». Pascal y el tango. El tango y Pascal entrelazados por un mismo rastro que regresa a sí mismo. Hilo de Ariadna que le permite acceder, en sutil retorno de lo vivo lejano a la salida. Una salida que no deja más que la imagen de un mismo cuerpo exangüe, sin fluidos ni teclados ya posibles. Sólo queda el corazón deshecho entre las manos de una escritora que concibe un texto astillado y aparentemente disperso o roto, pero con una estructura interna basada en la libre circulación fugada de su historia entreverada. Como lo será la de la mujer que «caminó por la vida con zapatos de diseñador».

Y esa armazón biográfico-cultural no es sino el entramado de la fuga espiritual de Nora García siguiendo ‘el rastro’ de sí misma al hilo de una técnica compositiva que reproduce el sistema del contrapunto, configurando de este modo una verdadera fuga narrativa. Una fuga que corona brillantemente la saga que sostiene el corpus integral de su literatura.

## **Bibliografía**

- Glantz, Margo (2001). *Zona de derrumbe*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Glantz, Margo (2002). *El rastro*. Barcelona: Anagrama.
- Glantz, Margo (2005). *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Barcelona: Anagrama.
- Glantz, Margo [1981] (2006). *Las Genealogías*. Valencia: Pre-Textos.
- Manzoni, Celina (2004). «Presentación». Glantz, Margo, *Narrativa*. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Universidad Autónoma de México, 7-23.
- Pereda, Carlos (2010). «Un rompecabezas judío llamado *Margo Glantz*». Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes. URL <http://www.cervantes-virtual.com/obra/un-rompecabezas-judio-llamado-margo-glantz/> (2017-10-04).
- Pitol, Sergio (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.
- Torrente Ballester, Gonzalo [1972] (1993). *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Destino.