

## MARGO GLANTZ Y EL ARTE DE PONER EL CUERPO

*Carmen Perilli*  
UNT-CONICET

---

Escribir es quitar pieles, recorrer 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.

M. Glantz

El *leitmotiv* de *Apariciones*, una de las novelas de Margo Glantz, metaforiza la puesta en escena de su escritura: el cuadro de un pintor de caballos en el que, después de una restauración, se descubre una amazona sentada de lado, como mujer, debajo de un jinete sentado a horcajadas. Metáfora de una literatura que se produce como palimpsesto, en sucesivas capas de textos y cuerpos, en la que Diamela Eltit convoca a una exploración geológica<sup>1</sup>.

Escritora, latinoamericana y judía, Margo Glantz se define como sujeto nómada, en permanente movimiento, con una actitud lúdica hacia los límites “Y como que yo cambio el lugar para que no haya una definición realmente” –sostiene– “Mi lugar es movedizo” (Glantz a S. Lorenzano, 1998: 1). Ese lugar de cultura es territorio en devenir siempre inconcluso que muda el descolocarse en gesto que establece pasadizos entre géneros y zonas de la literatura y la cultura: “Descolocarse es evitar quedarse perpetuamente en un solo sitio... nunca se está de un lado definitivamente, no tanto porque osciles entre varias opciones sino porque estás constantemente cuestionando el lugar donde estás para que no te etiqueten y estereotipen” (Glantz a S. Lorenzano, 1998: 2).

Ser mexicana y judía, ser mujer y académica; escribir sobre monjas e incursionar en la literatura erótica, remite a un cuerpo situado, entre-metido en el doble sentido de estar entre y de espiar. Glantz afirma, de modo

---

<sup>1</sup> Para Diamela Eltit: “La cita es uno de los elementos que Glantz explora para señalar que toda escritura es geológica” (Eltit, 1998: 17).

rotundo, que escribe desde su sexo, “su geografía más cercana” diría Rich, aunque esto pueda resultar obsceno.

Su proyecto estético e intelectual es ambicioso, convierte la memoria literaria en materia misma de escritura. En el tránsito del cuerpo-carne al cuerpo-texto explora los diversos modos de simbolizarlo. Su ubicación es clara, su lugar de enunciación es su propio cuerpo, territorio ambiguo y heterogéneo que acepta el reto de imprimir la huella del cuerpo en el texto y tolerar la huella del texto en el cuerpo. Su poética se compone de figuraciones que se organizan como red. Una cartografía con superficies rugosas en la que se mezclan deseo y memoria; marcada por la conjunción de erotismo y poesía de la que habla Georges Bataille: erosiones, esguinces, zonas oscuras, lugares de fractura. La lengua pasa por la mano y se desata en un espacio en la que cuerpos y sexos importan, escandalizan exhibiéndose siempre en fragmentos. Y esos cuerpos son cuerpos estremecidos por el goce y la violencia, en particular, los de las mujeres y las víctimas<sup>2</sup>.

Si el rastro, título de una de sus novelas, es según el diccionario María Moliner “la señal que deja alguien o algo al pasar por un sitio, por la cual puede ser seguido o perseguido”, podemos afirmar que la escritura de Margo sigue y persigue las trazas de otras escrituras y se constituye en el sitio por las que éstas pasan, dejan su huella, para conformar un nuevo texto. En ese acto interviene juguetona y perversa la mirada del *voyeur* que se entre-mete con los otros de la literatura, produciendo una lectura que los contiene al mismo tiempo que ilumina. Se cuele por las escrituras ajenas, las usa, las desdobra, las transforma y las interpreta. Erige sus ficciones con las astillas de sus naufragios, los “toca” con la escritura y, yendo más allá del deseo de lectura de la obra, se apropia de su lenguaje:

Porque hasta si se define al crítico como un lector que escribe, se está queriendo decir que ese lector encuentra en el camino un mediador terrible: la escritura...

Ahora bien, escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo (el libro) y rehacerlo (Barthes, 1985: 79).

Los libros pueden ser seres mitológicos, convertirse en las doscientas ballenas azules de sus fábulas. Monstruos en el sentido de quimera son cuerpos habitados por fantasmas entre el sueño y la vigilia y, como las aguas

---

<sup>2</sup> En “Viaje mujer adentro”, al referirse a la interpretación de óperas comenta: “Y es aquí donde entra la ópera, ese espacio en donde la voz femenina, la voz de Medea, la de Norma y la de Callas, puede desbordarse impunemente, no en balde es una voz domesticada y la violencia de su duelo ha quedado ‘encerrada en el marco de una reglamentación’, espacio infinito en donde la voz se pule para que el alarido (¿el aullido?), esa manifestación concreta del exceso de furor femenino, pueda convertirse en arte...” <<http://www.jornada.unam.mx/1999/mar99>>.

profundas del río de la muerte, se llenan de “deseos adormecidos y de canciones extrañas”<sup>3</sup>. Piel superpuestas de escrituras, que armonizan y combaten, preservando restos de una historia cuyo diseño secreto sólo puede rescatarse en metáforas o en ordenamientos provocadores que hacen saltar las significaciones robadas. Escritura bizarra, movediza y llena de escondrijos que se apoya en la enciclopedia y la burla, citándola de modo travieso. La búsqueda de los orígenes les imprime un movimiento hacia un pasado de múltiples genealogías con cuerpos que se sobrescriben y letras que se sobreimprimen, siempre de modo fragmentario.

En el prólogo de *La lengua en la mano* reconoce que “puede uno encariñarse con una placentera y exploratoria relación o con una verdad tajantemente exhibida por la lengua cuando se monta sobre la mano y produce la escritura” (Glantz, 1983: 9). La escritura, como cuerpo, ofrece diversas entradas, muchas de ellas ocultas:

Allí donde se estrecha en un esguince de cintura, cuando se convierte en un expendio de sangre para hacer estallar otras bocas y fragmentar las manos, logrando que la lengua las invoque y las vuelva a poner en su lugar, en la mano que empuña la escritura y la disuelve en una caligrafía inexistente, porque hasta eso se ha perdido: la caligrafía. Para recuperarla hay que recurrir a las correspondencias antiguas, a los pactos de sangre, a la antigua acepción de lengua, en ese extraño hombre antiguo, efigie activa de la metonimia porque llamado lengua era apenas el intérprete, el enlace esencial entre la palabra del otro y la palabra propia, la liga entre la voz y la escritura (Glantz, 1983: 1).

Margo insiste en bajar al cuerpo, no importa que se note el sexo, porque “siempre ha sido muy importante bajar al cuerpo, esta cuestión muy de Bataille; él siempre parte del dedo gordo del pie, de la tierra, de los objetos más corpóreos, de la orina, de la sangre...” (Glantz a S. Lorenzano, 1998: 2). Las palabras se encarnan en el cuerpo, baja a los pies, a los cabellos, a los tobillos, a los senos, a los zapatos, a los vestidos. En *Zona de derrumbe* parodia a Octavio Paz:

¿No dice el poeta que las palabras chillan como putas? Y cuando chillan es imposible usarlas para decir lo que uno quiere decir y yo por más que intento no

---

<sup>3</sup> “Me gustan las ballenas por su inteligente piel de seda o por su dañada textura perfumada y sus ojos oblicuos y humorísticos. Me gustan por su voz pues ellas fueron las sirenas ocultas que a Jasón y a Ulises fascinaron. Me gustan porque desdeñan hasta al mar y lo conservan como tumba cuando se suicidan dejando flotar sus huesos blancos, balsas deslumbrantes, asilo para náufragos” (en “Una escritora en sus zapatos”, Entrevista de Tununa Mercado en <<http://www.noticias-oax.com.mx/Noviembre/19/Cultura3.html>>).

consigo pensar en cosas comunes y corrientes o simplemente humildes y trato siempre de sentirme de puta madre y de no chillar, pero en el momento en que escribo estas palabras mi computadora le da la razón al poeta porque se ruboriza y subraya de rojo las malas palabras –esas putas que sí re chillan– esas palabras que no existen en tesaurus por eso cada vez que las escribo aparecen amenazadoras, envejecidas, hinchadas, y al hincharse me recuerdan de inmediato una parte de mi anatomía (Glantz, 2001b: 11-12).

La escritura crítica polemiza con toda neutralidad; repone los borrones, busca los pasos perdidos. La repetición es uno de los recursos fundamentales; el movimiento de ida y vuelta reproduce el mismo diagrama: “Dicen que la memoria ‘se porta a sí misma’ y quizás esto se aplique también a los olvidos. Quizás haya memorias repetidas contadas en la mente de cinco o seis maneras apenas con variantes, como (esos) relatos múltiples” (Glantz, 1992: 165). Su interpretación de la narración cultural mexicana repone los vacíos de una colonización perversa, que opera por vaciamiento. El itinerario de la mano se vincula a una pragmática que revela posturas y figuraciones determinadas por el poder y la sexualidad. Desde los títulos de los libros –*Borrones y borradores, De pie ante la literatura mexicana, Erosiones, Intervenciones*– ataca toda neutralidad: borra, borrona, interviene, se pronuncia, aparece, rastrea, erosiona, se pone de pie.

La autora se interna en la fascinante historia literaria y cultural de México. Para ello abre su propio camino, a campo traviesa. Recorre distintos espacios: las crónicas de los conquistadores, en los cuadernos de manos de las monjas, la obra de Juana Inés, la novela del siglo XIX, las umbrosas mansiones del romanticismo y del modernismo, la literatura de la Onda a la que bautiza, para, finalmente, asomarse a los desgarrados mundos de la literatura de la *Shoa*, donde, de modo doloroso, se reconoce judía en y desde la muerte. Toda escritura tiene su génesis en una destrucción, que se repara mediante lo que Glantz denomina la contrahechura del texto. Aprovecha el juego con las etimologías del término *contrahacer*. Explora sus varios significados: el de copia de un original y el de réplica en tanto lo deforma, lo contra-hace. Margo muestra cómo, en muchos casos, sólo esa “contrahechura” de la escritura permite salvar de la destrucción. En ese proceso, las mutilaciones, las tachaduras modifican el cuerpo y la letra al mismo tiempo que lo sostienen:

“Ni la primera ciudad fundada por Cortés, la Villa Rica de la Veracruz, ni Tenochtilán existen ya: pueden revivirse gracias a su pluma, (la de Cortés), y pasar a formar parte de la fama, esa tercera vida, la que precisa de las letras para

perpetuarse, o de la contrahechura, ¿pues qué otra cosa es la escritura sino una contrahechura de la realidad” (Glantz, 1992: 59).

Margo busca los residuos de la traducción, la figura del intérprete, la lengua –“Quien se ve despojado de su cuerpo, es solamente una voz, tiene una sola facultad, la de transmitir los mensajes que otros emiten”– (Glantz, 1992: 35). La mirada crítica encuentra aquello que del cuerpo resiste en la letra: las siluetas y voces desbaratadas en los inicios. En este gesto redime a la Malinche, polemizando, como siempre con la estentórea y monológica voz de Octavio Paz que ha convertido a la indígena en mito de la traición y la entrega. La crítica la reinscribe como intérprete, traductora; *faraute*; como la que, en tanto tiene la lengua en la mano<sup>4</sup>, traduce mundos enfrentados. Cuerpo atravesado por cuerpos y por palabras de otros que deja su huella en renglones torcidos y casi invisibles. Bernal Díaz del Castillo atestigua esta operación de travestimiento: Cortés, el Capitán Malinche, revela la existencia de la mancuerna que feminiza al hombre y revela cuerpo y voz de la lanzadera.

La palabra remedada de Marina se diferencia de lo que Margo denomina la escritura corpórea, que responde a la verdad de la letra con el cuerpo: la palabra de los soldados y cronistas como Bernal Díaz y Álvaro Núñez. “La escritura de Bernal Díaz es pues una escritura corpórea, (porque) proviene no sólo de su mano; en ella se implica todo él, es una escritura de bulto, la del cuerpo del soldado –testigo que no sólo contempló las batallas sino que tomó parte en ellas de que se ha peleado y de que los servicios se han cumplido y merecen una recompensa, porque están inscritos en el cuerpo” (Glantz, 1993: 19). Escritura corpórea, de bulto ya que se inscribe todo el cuerpo y, por otro lado, responde con hechos inscritos en el cuerpo: las heridas se transforman en tatuajes, las cicatrices en líneas que actúan como letras donde la historia se torna imborrable, indeleble signo de la experiencia, mudando en texto singular, constituido en las inscripciones del cuerpo.

Glantz elabora una poética en esa estrecha relación entre cuerpo, memoria y escritura dramatizada desde las crónicas de la Conquista. En la letra de los *Naufragios* de Álvaro Núñez la escritura misma se desmenuza, se rae, se tritura en una modalidad de producción, compuesta por innumerables superposiciones de historicidad que trabaja a través del palimpsesto. El cuerpo del náufrago es el espacio en el que se inscribe la memoria, “allí se

---

<sup>4</sup> Un *faraute* puede muy bien ser entrometido pues, entrometerse –explica el diccionario de Covarrubias– “es meter alguna cosa entre otras, que en cierta manera no es de su jaez y se hace poco disimularla y regañar con ella. Entrometerse es ingerirse uno y meterse donde no le llaman, y de que aquí se dijo entrometido el bullicioso”.

archivan capas sobrepuestas de memoria –como tatuajes– y se consigna una experiencia aprehensible con dificultad por la escritura. La acción de raer se visualiza como un proceso” (Glantz 1993: 25). La desnudez del náufrago se opone a la desnudez edénica de los indígenas del texto colombino ya que remite a la desterritorialización total<sup>5</sup>.

Glantz zurce, reconstruye, el proceso histórico de la cultura y la literatura mexicanas, atravesado por la historia de las mujeres, inscripciones en el cuerpo y escrituras en el papel<sup>6</sup>.

Si el discurso de la Malinche se dice en la serie lengua/mano, “las palabras de las religiosas místicas atan los órdenes del cuerpo y la letra, superficies tachadas que actúan con ‘la obediencia de los bordados produciendo hagiografías manejadas por el mandato patriarcal’ (Glantz, 1992: 121)<sup>7</sup>. Se trata de “un ejercicio especial en las mujeres” que se diferencia por la asociación de “ese movimiento de su mano con el de las labores manuales propias de la mujer: cocinar, bordar, coser, hilar, y hasta ¿por qué no? barrer, escombrar, actividades hechas, todas, con las manos” que arman un texto sigilosamente, siguiendo un mandato (Glantz, 1992: 125).

Las tachaduras, las rayas en el cuaderno “de mano” reproducen la mortificación de las pasiones en el cuerpo de las monjas, que intentan lo imposible, convertirse en Cristo (Glantz, 1992: 133). Así la purificación es negación del sujeto en la edificación de Otro, cancelación de la diferencia sexual. En esta línea, la figura de la monja Juana se destaca por su monstruosidad. Juana Inés de la Cruz es un “ser extraño, monstruoso, excepcional” debido a su condición de letrada, criolla y mujer. Es “un

---

<sup>5</sup> “La desnudez edénica presupone la inocencia, la hermosura, la inmortalidad. Para los conquistadores la desnudez de los indígenas evoca –y provoca– un erotismo. La polarización absoluta de la desnudez se encuentra en el naufragio, entendido como la pérdida total o provisoria de la territorialidad y la civilización; figurada, la primera, por la destrucción de los barcos y, la segunda, por la carencia de vestimenta. La forma expresa del mito simboliza la caída o la pérdida del Paraíso y la inocencia, además, la deserotización del cuerpo, librado a la intemperie y al hambre” (Glantz, 1992: 76).

<sup>6</sup> “Para mí lo más importante de la escritura es la relación con el cuerpo. Erosiones es la relación con Eros, Eros y Iones; Eros, pero también la destrucción del cuerpo, la erosión, y los iones, que son la energía. La imagen de las ballenas de uno de mis libros es metáfora de la escritura, cuerpos gigantescos que navegan y llevan pegado al cuerpo toneladas de plancton y adentro grasa y ámbar gris, una sustancia fétida que luego produce un perfume exquisito. Son animales enigmáticos, que tardan mucho en hacer el amor, tienen una gestación larguísima y luego los hijos andan junto a la ballena madre mamando debajo de ella, lentamente. Tienen una riqueza acumulada incommensurable, dentro y fuera de sí misma (Glantz a Mercado).

<sup>7</sup> En *Borrones y borradores* define las características de la escritura conventual: “Entre las labores de mano está, sin lugar a dudas y asociada a ellas, la escritura. A diferencia del bordado, el deshilado, el labrado, labores de mano propiamente femeninas, catalogados como actividades lícitas y normales, la producción de la escritura femenina es ambigua” (Glantz, 1992).

artefacto sorprendente pero peligroso". Su "gigantismo" la obliga a auto-representarse continuamente. La investigación explora las escrituras del y sobre el 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). En tensión con el discurso hagiográfico construye su cuerpo como "inmunda boca" que emplea "baja pluma", desobediente en lucha contra sí misma hasta el silencio. Como "la buena caligrafía en la mujer se contamina de indecencia; se vuelve un signo obscuro que dibuja la sexualidad, la mano es una proyección de todo el cuerpo: opera como una figura retórica, la sinécdoque, es decir, toma la parte por el todo" (Glantz, 1995: 70).

Malear la letra equivale a deformar el cuerpo, la carne de tentación que con su belleza amenaza a los hombres, partiendo de la trilogía Mundo, Demonio y Carne, un ejercicio de imitación de la divinidad. El cuerpo, al igual que el papel, deben ser sometidos a la obediencia. Juana se lamenta de dejar escritos "sin mano última", lo que refiere con rigor a las condiciones materiales y la índole casi corpórea de la escritura. Esa rutina remite a ese híbrido curioso que son los discursos conventuales, entre labor de mano y trabajo de la imaginación, perseguida por la/s orden/es. "Cortar la pluma, hundirla en el tintero y modular esa escritura 'algo razonable' (que) se ha convertido en un acto ominoso. Sólo resta mojar la pluma en la sangre e inscribir en el propio cuerpo y en el libro de profesiones del convento una anulación, una mudez, un 'borramiento': el silencio" (Glantz, 1995: 116).

En el siglo XIX la literatura comienza a soltarse la cabellera. Para Margo el erotismo exige un cuerpo de delito no del delito. Toda poesía erótica convoca una materialidad, es un cuerpo-texto que, como anagrama, destruye el cuerpo-carne, porque se monta sobre él, para transformarlo, para sustituirlo. Plantea la posibilidad de una nueva codificación de la literatura latinoamericana a partir del cuerpo. En *De la erótica inclinación a enredarse en los cabellos*, libro 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, 1984b: 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; 1984b: 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. 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, 1984a: 23).

Toda una serie del pie puede advertirse en los textos modernos mexicanos en los que el pie desnudo o en huaraches es siempre indígena. El pie calzado que ocupa la mirada ya que la desnudez es subversiva y sólo se permite en las estatuas. “En el pie calzado se quedan los deseos o se inician y la sexualidad reptante, cambia su piel, voluptuosamente entregada al oro, a la seda, a las tapicerías, al terciopelo, a los satines, a los suntuosos charoles, a las suaves cabritillas. El sexo se traviste y es pisado por chinelas, botines, pantuflas rebordadas” (Glantz, 1994: 14).

Lenguas, pies, senos, manos constituyen un mapa de lugares de la literatura. Adrienne Rich pedía “una política que formule preguntas de mujer” (1983: 27). Podemos afirmar que Margo Glantz postula “Una crítica que formule preguntas de mujer”. Una crítica independiente, que no se deja atrapar por las academias, que no queda encerrada en las modas. Y, aunque resta mucho camino para dar cuenta de su vasta obra ensayística, me gustaría saltar hacia una zona que ilumina, de modo particular, su retórica del cuerpo y la memoria, la que tiene que ver con sus genealogías judías.

En un conjunto misceláneo de ensayos, Glantz repasa un corpus de textos sobre los genocidios de Auschwitz e Hiroshima. Para ello se apoya en la distinción proporcionada por G. Agamben entre *Zoe* y *Bios*. Vuelve sobre el concepto de inscripción, trabaja el tatuaje como mensaje no verbal que destruye lo humano al convertirlo en número. Al mismo tiempo el vestido reducido al harapo desnuda y destierra toda sexualidad. El despojo del cabello es la pérdida de la intimidad y de la marca humana. Los cuerpos rasurados violentamente quedan reducidos a pura animalidad.

Escribir sobre lo que se inscribe como muerte y destrucción sólo es posible a través de dos caminos. Por un lado está la escritura corpórea, la del sobreviviente que, como Primo Levi, refrenda con sus palabras los cuerpos tatuados, afeitados, desnudos, desexualizados 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. Celan “logra lo imposible, reducir el lenguaje a cenizas, uno de los elementos más importantes de su poética, las cenizas que van haciéndose cada vez más

imperceptibles, más disueltas de poema en poema, lo que quedó de una cultura, de los cuerpos, un signo negativo, el polvo: cenizas grises junto con los cabellos ennegrecidos de las mujeres judías, en *Todesfugue*” (2000b: 47). Escribir desde las cenizas es escribir desde el cuerpo ausente, desde sus restos irreconocibles, desde los bordes de lo humano casi mineral, carne vuelta arena y polvo que puede volatilizarse. En un artículo sobre Juan Gelman, el poeta cuyo hijo es uno de los desaparecidos de la dictadura militar argentina vuelve sobre este concepto de palabra poética:

Esta lengua para la que nos faltan las palabras y deben encontrarse, aún a costa de la vida, es la lengua poética, la lengua de Celan, la de Vallejo, la de Quevedo, la de Santa Teresa, la de San Juan, y, obviamente, la de Juan Gelman... Esta vana promesa de un sentido de la lengua y de su destino, es decir de su gramática y de su tradición. El poeta es el niño que recoge piadosamente esta promesa, y elige el juego de la verdad sin ocultarse que ésta es vana, el niño quiere recordar ese vacío y llenarlo a pesar de todo. Pero ahora, la lengua está delante de él, tan sola y tan librada a sí misma que ya no se impone más de ninguna manera, la lengua, dice Paul Celan, la poesía no se impone ya, se expone.

El territorio es siempre el cuerpo en todas sus posiciones: quebrado, resistente, forzado o gozoso. Lugar donde comienza y termina la escritura. Se escribe desde el cuerpo, pero también se escribe, muchas veces de manera literal, en el cuerpo. Un cuerpo puede ser convertido en texto, vestido, marcado por modas y carencias. Puede estar descarnado o encarnado en tanto exceso. Mantiene siempre la condición de espacio de la escritura. Al mismo tiempo la escritura no puede sino comportarse como cuerpo, sobre todo aquella donde resuenan la historia y la poesía. Palabras y cuerpos que conforman una poética que nos propone una nueva política de lectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Glantz, M. (1978). *Repeticiones*. México: Universidad Veracruzana.  
Glantz, M. (1979). “Poesía y erotismo”. In: G. Bataille (1979): 4-7.  
Glantz, M. (1980). *Intervención y pretexto*. México: Univ. Nacional Autónoma.  
Glantz, M. (1983). *La lengua en la mano*. México: Premiá.  
Glantz, M. (1984a). *Erosiones*. México: Univ. Autónoma del Estado de México.  
Glantz, M. (1984b). *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos*. México: Océano.  
Glantz, M. (1991). “La Malinche: la lengua en la mano”, *Dispositio*, XVIII, 45: 211-224.

- Glantz, M. (1992). *Borriones 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: Ediciones del Equilibrista, UNAM.
- Glantz, M. (coord.) (1993). *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. México: Grijalbo.
- Glantz, M. (1994). *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Glantz, M. (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?* México: Grijalbo.
- Glantz, M. (1996). *Apariciones*. México: Alfaguara.
- Glantz, M. (1997a). *Las genealogías*. México: Alfaguara.
- Glantz, M. (1997b). "Ruidos con la Inquisición", *Fractal* 6: 121-143.
- Glantz, M. (1999). "Palabras para una fábula", *Fractal* 6: 37-55.
- Glantz, M. (2000a). *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA.
- Glantz, M. (2000b). "Paul Celan en el fondo", *Fractal* 16: 91-110.
- Glantz, M. (2000c). *Zona de derrumbe*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Glantz, M. (2000d). "Juan Gelman", *Fractal* 19: 53-58.
- Glantz, M. (coord.) (2001a). *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus.
- Glantz, M. (2001b). "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana", *Arachné*, Volumen 1, n.º 2, en <[http://arachne.rutgers.edu/vol1\\_2/glantz](http://arachne.rutgers.edu/vol1_2/glantz)>.
- Glantz, M. (2003). *El rastro*. Madrid: Anagrama.
- Glantz, M. "Viaje mujer adentro" <<http://www.jornada.unam.mx/1998/nov98/981126/glantz>>.
- Glantz, M. Conferencia en la Casa Refugio Citlaltépetl, 23 de marzo, Ciclo *Figuras del exilio* en <<http://www.fractal.com.mx/F17glant.html>>.

#### ENTREVISTAS

- Lorenzano, S. (1998). "De la amorosa inclinación a enredarse en literatura". Entrevista con Margo Glantz, *Debate feminista* 17: 401-420.
- Mercado, T. "Una escritora en sus zapatos". <<http://www.noticias-oax.com.mx/Noviembre/19/Cultura3.html>>.

#### OTRA BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1985). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1979). *Lo imposible*. México: Premiá.

- Eltit, D. (1998). "El alertado y riesgoso cuerpo de la letra", *Debate feminista* 17: 15-23
- Fe, M. (comp.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feminista*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Perilli, C. (2001). "Entre memorias. La escritura de Margo Glantz", *Feminaria* 26: 71-76.
- Perilli, C. (2002). "Margo Glantz: los mil y un semblantes", *Revista Iberoamericana* 68: 1081-1090.
- Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencio*. Barcelona: Icaria.
- Silva, R. (2003). "La ética de la gratitud", *La insignia*, 12 de diciembre: 23.
- Zanin, M. (2001). "Memorias, autobiografía, y biografía: los bordes de la ficción. (Sobre textos de Margo Glantz)". *Actas del primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. (CD Rom).