Indice (82038f63-5d6c-4b97-b6f9-091cd042b1f5.html)

Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo

Carmen Perilli

«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».

(Glantz)

El *leitmotiv* de la novela *Apariciones*, de Margo Glantz pone en escena el modelo productivo que subyace a una escritura concebida como lectura de lecturas. El cuadro restaurado descubre la figura de una amazona sentada de lado, como mujer, debajo del jinete un tanto afeminado pero sentado a horcajadas. La concepción de la literatura de Glantz tiene que ver con el palimpsesto, capas de textos y cuerpos, en la que convoca a una exploración geológica[1] (82038f63-5d6c-4b97-b6f9-091cd042b1f5_1.html#N_1_).

Margo Glantz como sujeto y autora se mueve en forma constante con una actitud lúdica que desafía límites: «Y como que yo cambio el lugar para que no haya una definición realmente» -sostiene- «Mi lugar es movedizo» (Lorenzano, 1998:1). Su lugar de cultura es territorio cambiante y su escritura establece pasajes entre tiempos y espacios 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» (Lorenzano, 1998:2).

Mexicana y judía, creadora y académica Glantz escribe sobre monjas e incursiona audazmente en la literatura erótica. Afirma, de modo rotundo, que escribe desde su sexo, «su geografía más cercana» diría Rich. Su ambición es convertir la memoria literaria en materia misma de escritura. En el tránsito del cuerpo-carne al cuerpo-texto explora los diversos modos de simbolizarlo. El terreno de enunciación está delimitado por las líneas del cuerpo, que acepta el duelo con el texto.

La ensayística de Margo Glantz se arma a partir de una red de figuraciones. Una cartografía de superficies rugosas en la que juega con el deseo y la memoria; conjugando erotismo y literatura. Trasiega erosiones, esguinces, zonas oscuras, lugares de fractura. La lengua pasa por la mano y se desata donde cuerpos y sexos escandalizan exhibiéndose siempre en fragmentos. Y esos cuerpos hablan en textos atravesados por el poder de la violencia y el goce de la belleza.

Todos sus textos tienen un suplemento, que permite hilvanar una teoría de la literatura diseminada y fragmentaria, una poética que sostiene la unidad cuerpo/texto. La escritura de Margo Glantz persigue las trazas de otras escrituras y se constituye en el sitio por las que éstas pasan y dejan sus huellas, para conformar un nuevo texto. En ese acto interviene la

mirada que se entremete con los otros, iluminando e interpretando desde la torcedura. La voyeuse se cuela por las hendijas de las escrituras ajenas, las usa, las desdobla y las transforma. Trabaja con la crítica del mismo modo que con sus ficciones, se detiene en las fulguraciones de la letra y examina las astillas de sus naufragios.

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)

Glantz concibe a los libros como seres mitológicos, una de esas ballenas azules imposibles de los mares de sus fábulas. Monstruos en cuanto quimeras cuyos cuerpos, labrados por la naturaleza y el hombre, están habitados por los fantasmas y tienen la irrealidad del mundo. Una piel de escrituras superpuestas que armonizan y combaten, preservando restos de una historia de diseño secreto que sólo puede rescatarse en metáforas u ordenamientos provocadores que hagan saltar significaciones robadas. La búsqueda de los orígenes imprime a sus lecturas un movimiento hacia un pasado de múltiples genealogías con cuerpos que se sobrescriben y letras que se sobreimprimen.

La forma de sus ensayos literarios posee una forma propia, en el empleo de los detalles, en particular las partes del cuerpo, lugar por donde comienzan sus lecturas[2] (82038f63-5d6c-4b97-b6f9-091cd042b1f5_1.html#N_2_). En el prólogo de *La lengua en la mano* la escritora mexicana 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. El erotismo se sitúa en intersticio: «Ni la cultura ni su destrucción son erótica: es la fisura entre una y otra de la que se vuelve erótica» (Barthes, 1995:15). Lo erótico estaría dado por la intermitencia, por la «puesta en escena de una aparición-desaparición» (1995:19). En este prólogo la ensayista 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)

La palabra insiste en bajar al mundo material, 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...» (Lorenzano, 1998:2). Las palabras se encarnan, bajan a los pies, a los cabellos, a los tobillos, a los senos, a los zapatos, a los vestidos. La escritura crítica polemiza con la neutralidad, repone, a su modo, los borrones y busca los pasos perdidos con la mirada de la filología. La repetición es uno de los recursos fundamentales; el movimiento de ida y vuelta reproduce el mismo diagrama.

Su interpretación de la narración cultural mexicana repone los vacíos de una colonización perversa, que ha operado por vaciamiento, por incumplimiento de tiempos. El itinerario de la mano se vincula a una pragmática de posturas y figuraciones determinadas por el poder y la sexualidad. La escritora desdeña la neutralidad desde los títulos mismos de los

ensayos: *Borrones y borradores*, *De pie ante la literatura mexicana*, *Erosiones*, *Intervenciones...* El ensayo es un modo de dialogar con la literatura, no de sustituirla. El ensayista, un lector que, como dice Barthes, hace pública su lectura.

La autora abre su propio camino, a traversa. 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: copia de un original y réplica en tanto lo deforma, lo contra-hace. 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)

Opera sobre los restos del acto de traducción y se identifica con los primeros intérpretes, fascinada por la figura del lengua El 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). La mirada crítica encuentra aquello que resiste en los rincones más distantes de la letra; siluetas y voces desbaratadas por el poder. Redime a la Malinche, la arranca del lugar de víctima, polemiza con las canónicas lecturas de Octavio Paz y reivindica su papel de intérprete, de *faraute*. La indígena, en tanto tiene la lengua en la mano, traduce y crea, en el mismo gesto, mundos y textos. Cuerpo atravesado por cuerpos y palabras deja sus huellas casi invisibles en renglones torcidos. Bernal Díaz del Castillo atestigua esta operación de travestimiento: la referencia a Cortés como el *Capitán Malinche*, revela la existencia de la mancuerna que feminiza al hombre y deja entrever el cuerpo y voz de la lanzadera.

La palabra capturada de Marina se diferencia de la *escritura corpórea*, concepto con el que Margo Glantz denomina a la letra que responde con el cuerpo: la palabra de los soldados y cronistas como Bernal Díaz y Álvar 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, que se inscribe todo el cuerpo y, por otro lado, responde con hechos inscriptos 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.

La poética de Margo Glantz supone una estrecha relación entre cuerpo, memoria y escritura dramatizada desde las crónicas de la Conquista. En la letra de los *Naufragios* de Álvar Núñez la escritura se desmenuza. El cronista deja de modo trabajosos su testimonio en lo dicho y en lo no dicho. En el cuerpo del soldado se inscribe la historia y se acumula la memoria, «allí se 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).

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). 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 los castigos en el cuerpo, que busca transformarse en el Otro Dios y Hombre. La purificación es negación del sujeto en la edificación de Otro, intentando cancelar la diferencia sexual. En esta línea, la figura de la monja Juana Inés de la Cruz se destaca por su monstruosidad debido a su condición de letrada, criolla y mujer. La poeta es «un 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 mima hasta el silencio. Como «la buena caligrafía en la mujer se contamina de indecencia; se vuelve un signo obsceno 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, hacerla mal, equivocarla consciente e inconscientemente, equivale a deformar el cuerpo, o a sustraerlo. El cuerpo, al igual que el papel deben ser sometidos a la obediencia. Juana se lamenta de dejar escritos «sin mano última», incompletos materialmente. Los discursos conventuales, son un híbrido entre labor de mano y trabajo de la imaginación, perseguida por la/s órden/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).

Para trabajar los sonetos de Juana Inés, Glantz emplea la correspondencia reiterada entre dos órganos del cuerpo. «Uno interior e invisible, el corazón, centro de la vida, el afecto y lo verdadero, en consecuencia noble, y otro órgano exterior y visible, la boca, desde donde fluye la voz, se emiten las palabras, se exhalan los suspiros y pueden deleitarse los sentidos» (2001). Sigue ese jeroglífico que se arma en torno al corazón para luego mostrar la oposición entre corazón y boca hasta llegar a los ojos. Concluye que los sonetos pueden leerse entre «dos cadenas metafóricas: la del corazón y las lágrimas y la del corazón y la sangre, dos formas de producción de lo húmedo, dos formas de deshacer el corazón, las dos únicas que pueden destruir la prisión, ese cerco de hueso y carne que protege al corazón» (2000).

Otro de sus ensayos sobre Juana Inés se arma sobre el uso de las manos en las poesías: «Con las manos se pinta, se borda, se corta, se sostienen las cosas, se golpea, se muele, se martilla, se cocina, se enhebra, se deshila, se degüella, se flagela, se mendiga, se hila fino; actos todos que Sor Juana describe en su poesía... actos manuales, actos mecánicos, en apariencia simples pero organizados siguiendo reglas específicas que exigen una gran sabiduría y destreza para convertirse en un arte o artes diversas» (2005). Y la serie se establece entre palabras y labores de mano.

Margo insiste en un cuerpo donde el sexo es notorio parafraseando el ensayo Barthes una de las salidas/entradas al texto, está en los relieves del cuerpo, en las protuberancias del texto. Las palabras se encarnan, baja a los pies, a los cabellos, a los tobillos, a los senos, a los zapatos, a los vestidos. Leyendo las imágenes de los textos románticos y modernistas del siglo XIX, Glantz nos muestra cómo la literatura empieza a «soltarse la cabellera». El erotismo que 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 y lo sustituye. Glantz lee un nuevo modo de codificar la literatura latinoamericana a partir del cuerpo. En *De la erótica inclinación a enredarse en los cabellos*, entre la ficción y la 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, 1984c: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; 1984c: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, 1984b: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 repta, 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 son nuevas 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 Giorgio 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 esas 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.

La exploración del territorio de la literatura involucra al cuerpo en todas sus posiciones: quebrado, resistente, forzado o gozoso. Es el lugar donde comienza y termina la escritura. Se escribe desde el cuerpo, pero también se escribe, muchas veces de manera literal, en el cuerpo. 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.

Bibliografía

Barthes, Roland (1985), *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI.

Eltitt, Diamela (1998), «El alertado y riesgoso cuerpo de la letra»; *Debate feminista*, Nro. (Número) 17, Año 9, abril, México.

Fe, Marina (comp. (compiladora)) (1999), *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, Fondo de Cultura Económica.

Glantz, Margo (1979), «Erotismo y poesía» en Georges Bataille, *Lo imposible*, México, Premiá.

——, *Repeticiones* (1978), México, Universidad Veracruzana.

——, *Intervención y pretexto* (1980), México, Univ. (Universidad) Nacional Autónoma.

——, *La lengua en la mano* (1983), México, Premiá.

——, *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos* (1984c), México, 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, Ediciones del Equilibrista, UNAM (Universidad Nacional Autónoma México).

——, «El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio» en *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, (coord. (coordinador)) (1993), México, Grijalbo.

——, *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX* (1994), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

——, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?* (1995), México, Grijalbo.

——, «Ruidos con la Inquisición» (1997b), *Fractal*, Revista Trimestral, México, Nro. (Número) 6, p. (página) 121.

——, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000), México, CONACULTA.

——, «Juan Gelman», 2000, *Fractal*, Nro. (Número) 19, Revista Trimestral, México.

——, «Paul Celan en el fondo» (2000b), *Fractal*, Revista Trimestral, México, Nro. (Número) 16, p. (página) 91, <http://www.fractal.com.mx/F17glant.html> Conferencia en la Casa Refugio Citlaltépetl, 23 de marzo, Ciclo *Figuras del exilio*.

——, (coord. (coordinadora)) *La Malinche, sus padres y sus hijos* (2001), México.

——, (2000) «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana», Arachné, Volumen 1, Nro. (Número) 2.

——, «Harapos y Tatuajes», 2001, *Mora, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, UBA, Nro. (Número) 7, 2001.

——, «La Malinche: la lengua en la mano» (1991), *Dispositio*, vol. (volumen) XVIII, Nro. (Número) 45, pp. (páginas) 211-224, Michigan.

——, «Las curiosas manos de una monja jerónima», *Revista Telar*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Tucumán, Argentina, 2005.

Lorenzano, Sandra, «De la amorosa inclinación a enredarse en literatura», Entrevista con Margo Glantz, *Debate feminista*, Nro. (Número) 17, año 9, abril 1998, México.

Perilli, Carmen, «Margo Glantz: los mil y un semblantes», *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, USA, vol. (volumen) LXVIII, Nro. (Número) 201. Octubre-Diciembre 2002.

——, «Entre memorias. La escritura de Margo Glantz», *Feminaria*, vol. (volumen) 17, Buenos Aires.

Rich, Adrienne (1983), *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria.

Indice (82038f63-5d6c-4b97-b6f9-091cd042b1f5.html)

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (/fundacion/)

Mapa del sitio (/mapa-web/) **Política de *cookies* (/cookies/)** **Marco legal (/marco-legal/)**