

## La música va por dentro: *El rastro*, de Margo Glantz (2002)

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Leímos la novela de Margo Glantz, *El rastro*, publicada en 2002 y reeditada en 2019. En su brevedad, nos impresionó por su espesor. A continuación, proponemos un recorrido a partir de aquellos temas y aspectos que despertaron de manera más viva nuestro interés.
2. En primer lugar, *El rastro* parece ser una novela de velorio: a lo largo del texto, la narradora Nora García habla frente a un muerto, su exesposo Juan, como lo hace Carmen en la obra de Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* (1966). Lo enuncia la propia Nora: “Estoy ante el féretro” (102), lo que implica tres preguntas: ¿qué es mirar y describir al cadáver de un familiar? ¿cómo reconstituir el relato de su enfermedad, agonía y muerte? ¿cómo por fin escribir *sobre* el muerto se convierte en un escribir *con* el muerto?
3. En varios momentos se encuentran retratos del difunto (“la piel es transparente, los pómulos sobresalen, la frente muy alta, como un estuche, enmarca los ojos, muy hundidos, y los párpados profundamente cerrados”, por ejemplo [9]), como si el libro y un *gisant* cumplieran la misma función, la de dar a ver el rostro pétreo de la muerte (de ahí también las referencias a la Gorgona [99]). En varios momentos se moviliza la imagen del rostro comido por los gusanos (“dentro de poco, cuando ya esté en su tumba, los gusanos se comerán los ojos de Juan” [51]); esta imagen tétrica que no deja de recordar el motivo pictórico de la vanidad (mencionada textualmente para remitir a las “tiendas [que] existen porque la vanidad nunca muere” [62]), y hace de *El rastro* un libro sobre la presencia del cadáver, por no decir, la convivencia con él.

4. La novela es además una constante evocación (en el sentido etimológico) del muerto, por ejemplo, cuando el personaje de María exclama “es que fue tan, taaan guapo” (16). En la mente de Nora García se superponen el exesposo en vida y el exesposo muerto, y lo refuerza el hecho de que, a lo largo del libro, la narradora no deja de escuchar al personaje de María que vuelve y vuelve a narrar cómo murió Juan. En *El rastro*, las voces se superponen, las de los muertos y las de los vivos, en un montaje narrativo que trae lejanos recuerdos de Comala. María le cuenta a Nora los últimos años o meses de Juan (su estancia en el hospital, su enfermedad del corazón y su agonía), y nos encontramos ante una extraña distorsión: mientras María habla y habla, Nora se enfoca en mirarla, como si el contenido de sus palabras no tuviera importancia y como si fuera más *diciente* todo lo que no dice: “¿Puede leerse el dolor en la boca de María que mientras habla desaparece?” (60).
5. Agobiada por lo que sucede a su entorno, la narradora se empeña en entablar una conversación con el muerto que a lo mejor no fue posible cuando él estaba vivo. En el texto se acumulan los recuerdos de los monólogos de Juan (70), representado como un hombre carismático que tenía una gran afición por contar anécdotas o aleccionar a su público. Si Juan se pasó la vida hablando sin parar, ¿cómo por tanto se puede comunicar con él? En un fragmento situado en el centro del libro, la narradora escucha una cantata de Bach y su digresión musical la lleva a conversar con el muerto: “[L]a voz ambigua del contratenor repite incansable, l’amour, l’amour, l’amour, palabras que también repito yo y repite Juan en sus obras corales y con ejemplar constancia en sus diarios. Juan escribe sus papeles y yo los míos. Así pues, Juan y yo estamos sentados, conversando” (84). Varias preguntas nacen de dicho fragmento: ¿la comunicación verdadera pasa por las referencias compartidas, las obras musicales escritas o escuchadas? ¿Será que la comunicación verdadera se logra después de muerto el interlocutor? *El rastro* escenifica la relación que tenemos con las personas amadas y muertas, activando un imaginario literario y religioso muy fecundo: pensemos en Eurídice como reflejo invertido de Nora; esta encuentra al difunto contemplando su rostro mientras que la primera se da la vuelta para mirarlo y lo pierde para siempre. Se entrelaza el motivo antiguo del diálogo con los muertos en el más allá (Dante, Eneas y Ulises) con motivos religiosos asociados a la resurrección. *El rastro* resucita al muerto a la vez que cuestiona la permanencia del alma, como lo revela un paréntesis del incipit: si Nora

alude a la “muerte corporal” (9) de Juan, puede que no crea en su muerte espiritual.

6. Novela de velorio, *El rastro* también se presenta como la historia de un amor, con su principio y fin, del que no se sabe si le dio luz a la vida de Nora pero que sí parece haber apagado sus razones (volveremos más adelante sobre el uso de las canciones y la música en la novela). En filigrana, se lee cómo se amaron, cómo se separaron y cómo se despide Nora del amado/odiado.
7. Nos parece que una de las virtudes del libro es su forma de dejar muchas cosas implícitas. La vida de pareja de Juan y Nora, por ejemplo, solo se vislumbra a partir de ciertas referencias y alusiones. La relación que tuvieron está tan omnipresente como implícita, y solo ciertos fragmentos son reveladores de lo que pudo ser. Pensamos en particular en la evocación de la ternura de antaño: (“recuerdo sus efusiones de cariño, las de antes [...]. Efusiones que lo arrancaban a uno de su propio cuerpo, órgano por órgano, fragmento a fragmento, lo desdoblaban o lo multiplicaban” [81]). El entusiasmo de los primeros meses (o años, para lxs suertudxs) del amor surge a través de alusiones breves, como al recordar cuadros contemplados antes en los museos, “esos campos felices del recuerdo y de las pinturas holandesas que ambos contemplábamos en esos primeros tiempos en que aún nos tomábamos de la mano” (81). Breves incisivos también remiten a la separación de la pareja, en particular con la mención de las relaciones adúlteras: “¿Acaso Juan no me engañó, aunque me jurara amor eterno?” (73). Lo mismo ocurre con el abandono de Juan, referido en dos ocasiones: “Un día dejó a su esposa (a mí, Nora García) y a sus hijos” (85); “cuando ella regresó se encontró con la casa vacía, totalmente vacía, se había llevado hasta las alfombras (95).
8. *El rastro* narra una doble separación: el abandono de Juan (vivo) y su partida (muerto) pero es el funeral de Juan el que le da a la narradora la ocasión paradójica del reencuentro. Si gran parte de la novela parece expresar su rencor, su amor por Juan no deja de aparecer en ciertos momentos, como en esta frase: “Sí, ya lo sé, todos lo querían (yo más bien le tengo rencor, pero como dice el tango, rencor, mi viejo rencor, tengo miedo de que seas amor)” (27). Los sentimientos de Nora por su exesposo no dejan de ser ambivalentes y esta ambigüedad se refleja en una pregunta recurrente: “¿a quién se le da el pésame?” (96). Dicha interrogación surge once veces a lo

largo de la novela, aludiendo a la dimensión *social* y ya no íntima del duelo. Si los presentes no le dan el pésame a Nora, nos toca deducir que hubo otras mujeres después de ella, aunque concluya “creo que ya merezco que me den el pésame” (103). En el texto se percibe una forma de paranoia de la protagonista que habla de los exámenes con una hostilidad evidente (“Finjo no conocer a quienes tanto me molestaron cuando estaba con Juan” [10]; “En verdad muchos rostros ya no hablan, los he olvidado” [96]), apunta que están chismorreando sobre ella, en “[c]onversaciones que sorprend[e] y en las que de repente se oye [su] nombre” (95), y retrata a la comitiva con términos poco amables, en particular en el caso de Eduardo, “un hombre tan voluminoso que en él la fatuidad sería un pleonismo, y, sin embargo, es fatuo” (94). Nora “pensaba que [Juan] iba a morir solo como un perro” (21), se mezclan su odio por el difunto y su rencor hacia los demás, como cuando sugiere cierta hipocresía generalizada (“Uno habla mal de los demás en un entierro, se cuentan chismes y cuando aparece la persona de quien se habla se cambia de expresión” [95]). El malestar omnipresente en la novela lleva por tanto a cuestionar las relaciones entre intimidad y grupo social, entre el recuerdo personal y el homenaje póstumo.

9. Pero entonces, ¿es una mujer despechada, o mejor, descorazonada la que nos libra su relato? La novela juega con estos lugares comunes, que se integran a través de la letra del tango “Rencor” y del refrán (“muerto el perro, se acaba la rabia”). Su repetición los gasta y consigue descentrar el sentimentalismo. De lo que se trata, más bien, es de indagar acerca de aquello que se siente, al tiempo que se despliega una búsqueda de sinceridad: ¿cómo garantizar la sinceridad en relación a los sentimientos? La respuesta parece estar en la interpretación:

Una buena interpretación musical quizá demuestre la más profunda sinceridad del sentimiento, el sentimiento verdadero que nace del corazón, el sentimiento que un artista logra transferir a los sonidos, un sentimiento que conlleva algo personal, pero que a la vez lo sobrepasa (75).

10. La partitura que la narradora interpreta se va haciendo de *leitmotiv* (la letra de “La última curda”, el soneto de Sor Juana, las variaciones de Bach, la escena de la quema de los billetes de *El idiota* de Dostoievski, etc.) a partir de los cuales se desarrolla por variación. Y aquí llegamos a la cuestión que resultó una divisoria de aguas en el grupo: lejos de parecer sincero, el relato resultó de una intelectualidad pretenciosa e impostada a muchos de los lectorxs de Tinta. A nosotras, en cambio, nos pareció sumamente

interesante la idea de que la sinceridad del relato del entierro se buscara, se construyese como una interpretación hecha por la mujer de las partituras (en un sentido muy amplio, claro) del ex difunto. Los *leitmotivs* surgen todos de las historias que Juan contaba a su mujer y a sus amigos, sentados alrededor de la chimenea siempre apagada de la casa. Es a partir de esta idea que una toma de distancia de la forma de pensar, de apreciar, de contar es posible para la narradora; es eso lo que le permitirá ir más allá del estribillo “pensé que iba a morir solo como un perro”, que por no por ser bajo es necesariamente otra cosa que una muletilla emocional. En este mismo sentido va la siguiente observación sobre el tango: “un discurso, más nostálgico que melancólico y más visceral que narcisista. Para sufrir no necesitas a nadie. El melancólico, y sólo el tanguero malo es melancólico, se traga a los demás y después escupe el hueso” (100-101).

11. Ahora bien, ¿cómo escribir una interpretación? La historia de Glenn Gould y sus dos célebres interpretaciones de las Variaciones Goldberg la presentan como una cuestión de velocidad:

Cada una de ellas ocupa un lugar especial en la historia de la interpretación, debido al carácter extremo de sus diferencias, sobre todo en la longitud de cada una de las grabaciones. Gould explicaba minuciosamente su teoría sobre la lentitud en una entrevista que le hizo Tim Page: Me gusta oír la música que verdaderamente me conmueve, dijo, la que me llega al corazón (y, evidentemente, tocarla yo mismo), a un ritmo (yo lo llamo tempo) muy pensativo, muy lento (28).

12. En este sentido, no es casual que el ritmo frenético de la primera grabación sea comparado al ritmo en que María habla sin cesar durante el velorio (26). A él se opone el *tempo* pensativo, propio de la madurez, de la narradora. Así, en la estructura de la novela, tenemos la impresión de que el detenimiento y el avance coinciden. Se progresa por medio de espirales, las variaciones, en las que los elementos reaparecen combinados de manera diferente y dando lugar en esta diferencia a asociaciones nuevas. Además de valorar la maestría de esta técnica, que seguramente podrán apreciar mejor quienes tengan un conocimiento de escritura musical más sólido, algunos lectorxs encontramos particularmente interesantes las anécdotas incorporadas a esta interpretación medida: la primera operación a corazón abierto improvisada por un nada seguro cirujano de guardia o la del estreno fallido de la ópera de Pergolesi, por ejemplo. Igualmente deleitable nos resultó la mezcla de registros que tiene lugar dentro de estas variaciones, que hace

convivir higiene de vida y poesía, habla cotidiana, ciencia y crítica o teoría musical.

13. A la eficacia de esta estructura compositiva contribuye el trabajo sobre el lugar y el tiempo de la enunciación. Perfectamente difuminados, la escritura en la mesa de la cocina, el velorio en la casa del pueblo, la visita al hospital fluyen tan insistentes como escurridizos, capas del recuerdo en el recuerdo. Y ello va de par con otro de los efectos del manejo de la velocidad: la detención imposible de la ausencia, la lucha para evitar la llegada del momento en que el cuerpo dejará de estar presente, aunque más no sea en su nuevo aspecto irreconocible. La voz de los *castrati*, lejos de ser una oportunidad para exhibir un saber, permite ampliar la reflexión mediante la metáfora. La fascinación por el crecimiento detenido, fascinación por la voz adolescente de Seppi Kronwitter, igualmente efímera, que la narradora debe perder con la esperanza de recobrar (95-102), es, además, la de una voz ni femenina ni masculina. Ideal tal vez de la unión imposible del chelo y del piano, de la narradora y Juan, más allá del contrapunto.
14. Desde este lugar de intérprete, entonces, la narradora puede explorar sus sentimientos, los que le atribuye al compositor y entregar una performance sincera, esto es, una que conlleva un sentimiento personal, pero a la vez lo sobrepasa. Los textos, las referencias culturales sobre las que se vuelve una y otra vez son los elementos necesarios a esta transparencia. Por ello, lejos de constituir un inventario (pseudo)erudito, reconstruyen el mundo de referencias compartidas por la pareja, incluso en sus desacuerdos. Se trata de músicos, por lo que su presencia no resulta inverosímil ni forzada. Como lo sugirió una de lxs lectorxs, esta operación podría pensarse en términos de una autotraducción de los sentimientos de la narradora por medio de la cultura, con el diálogo, el extrañamiento de sí y la búsqueda que este proceso implica.
15. De allí otro aspecto que nos ha llamado la atención y que tiene que ver justamente con la voz de Nora y la forma en que *El rastro* distingue lo personal y lo emocional, uno de los mayores logros del texto para nosotras. Si al inicio creemos estar ante una narración auto/homodiegética clásica, pronto nos enteramos de que seguimos el *stream of consciousness* de una conciencia disociada. El tema de la disociación es capital para entender *El rastro*, y esta disociación se puede interpretar como post-traumática o como típica de la escritura en primera persona.

16. Nora parece mirarse a sí misma desde afuera, lo cual remite a la definición de la disociación y se refleja en elementos formales y temáticos. Primero notamos que a veces surge la tercera persona del singular para referirse a sí misma. El momento en que culmina este recurso es el siguiente, en el que se unen el recuerdo del amor físico con el llanto:

Y recuerdo los besos de su boca, el sabor de su lengua, yo, Nora García, y ella, Nora García, recuerda y llora, más bien se le salen unas lágrimas que discreta enjuga, distinta en eso a los hombres que no pueden derramar lágrimas, porque no sería viril, [...] usa un kleenex vulgar, un kleenex en lugar de un pañuelito bordado que quizá hace ya mucho tiempo le regalara Juan o que yo —ella, Nora García— le regalara a Juan y donde bordadas con mi pelo se leían sus iniciales en el fino cambray blanco, y que ella, Nora García, tiene (yo tengo) escondido entre las cartas de amor que él alguna vez me escribiera (59; el énfasis es nuestro).

17. Además, no siempre es posible saber quién habla o piensa según las escenas (a menudo se funde el discurso indirecto con el *stream of consciousness*, lo muestran los numerosos incisos como “dice Juan” [29]). El uso de tiempos verbales también es llamativo: domina el presente, pero a veces surgen formas del pasado. Es difícil reconstituir el encadenamiento de los hechos; lo único cierto es que la novela empieza con la entrada de Nora en la casa del velorio y termina con la misma velando al muerto. Entre estos dos momentos, ¿qué umbral se ha franqueado? Puede que sea el de la muerte o el del sueño (“Soñé que me perdía. Desperté furiosa” [104]). Las analepsis que remontan a la lejana vida de la pareja Nora-Juan alternan con escenas del entierro y de la misa, y escenas situadas incluso una semana después, como cuando Nora ve un documental de Georges Franju (“Sigo mirando el documental una semana (apenas) después del entierro” [101]).
18. La disociación/dislocación narrativa también pasa por el uso recurrente de paréntesis y estructuras interrogativas que le dan al estilo de Glantz una fuerte dimensión deliberativa; no se puede determinar a quién van dirigidas las preguntas, tampoco se sabe si son retóricas o no. La voz narrativa de *El rastro* parece moldeada por la incertidumbre y la duda; es más: encontramos contradicciones evidentes en el texto, elementos poco verosímiles que creemos reflejan cuán desubicada (por no decir delirante) se siente su protagonista. Un ejemplo de estas contradicciones es la figura de la perra que se acerca a la narradora al inicio del velorio (9); en la escena de la misa en cambio, se menciona la muerte del animal (57). La perra no pudo morir tan rápido, de modo que o bien la perra del inicio era un fan-

tasma, o bien su muerte final refleja el delirio de Nora (la identificación entre la perra y la propia Nora sugerida al inicio [10] hace entrever la posibilidad de que esta última esté muerta también).

19. Marcada por la contradicción y la incertidumbre, la narración de Glantz también se vale de recurrentes preguntas acerca de la elección de las palabras y otros comentarios metalingüísticos. Dichos comentarios adquieren obvios significados metatextuales, puesto que muchas de las preguntas apuntan a una más general: ¿qué palabra elegir? Pensamos en particular en los momentos en que la narradora comenta colores (guinda [17]; glauco [62]) y desglosa su elección de ciertas palabras, como la palabra “exangüe” tan presente en el *excipit* (en el que la narradora comprueba que el cuerpo de Juan ya no tiene ni una gota de sangre), o el término “sordidez”: “¿Cómo describir la sordidez? ¿Debo explicarla repitiendo simplemente la palabra sordidez?” (82); en ambos ejemplos Nora fantasea con la pregunta del Cratilo, o sea, la de un vínculo esencial entre palabras y significado.
20. La voz narrativa delibera, duda y se interroga; disociada, plantea cuestiones relacionadas con la “escritura del yo” (ora autobiografía/autoficción, ora ficción autobiográfica), puesto que el gesto escritural instaura una distancia con el sujeto que escribe que a su vez es una forma de disociación (remitimos a la repetición de oraciones que empiezan por “Escribo”, nueve en total).
21. Esta distancia produjo en algunxs lectorxs un efecto de frialdad, levantada sobre el lugar común que opone vida y escritura, cristalizado en la siguiente frase: “Una pasividad maravillosa nos obliga a dejar de vivir para escribir pensando que se vive.” (97). El recurso a la cultura cobraría así una dimensión compensatoria, que vendría a suplir la falta de emoción. Por nuestra parte, creemos que en este caso la oposición vida-escritura aludida en la cita debe entenderse en el contexto de la vejez y la decadencia del cuerpo. Algunas líneas antes, la narradora imaginaba a Juan escribiendo y reflexionaba:

Se escribe como si de veras se hubiese vivido (Casanova es el mejor ejemplo, escribía cartas a sus mecenas o cartas de amor a sus amantes, y sus memorias las escribió cuando la vida —esa absurda herida— le impidió seguir viviendo como quería, ya viejo y enfermo [...]). O quizá la vida esté escindida y una de las formas del vivir sea cumplir con este extraño deseo de permanecer inmóvil, ¿como ahora Juan, acostado en su ataúd, y yo mirándolo fijamente sentada junto al féretro? (96)

22. Escribir acerca a la muerte, a su contemplación, se escribe ante ella. Por lo menos, ese es el caso aquí. Los sentidos, en especial la imagen del “olor a moho”, que constituye una constante, restituyen esta cercanía a lo largo del texto.
23. Otra de las objeciones que se esgrimieron contra la enciclopedia construida por la novela fue la del desprecio de la cultura popular, y en particular, la mexicana. La consideración de los sacrificios humanos como “antiguas y primitivas prácticas” (70), los comentarios interpretados como despectivos sobre los mariachis que cantan en el velorio y la abrumadora presencia de lo europeo clásico darían cuenta para algunxs lectorxs de una posición que da la espalda a la riqueza de una cultura nacional diversa. No estamos de acuerdo con esta crítica por dos razones. La primera es que lo popular sí es valorado en la novela, ya desde el epígrafe del grupo musical Mono Blanco y luego, a través de las letras de canciones (de tango sobre todo) que marcan el ritmo y sobre las que la narradora se detiene para analizarlas; de la canción de Pedro Infante que se repite (“no volveré, te lo digo llorando de rabia, mi boleto no tiene regreso”). En segundo lugar, porque observamos la presencia de otra cultura, que da cuenta justamente de la diversidad. En efecto, *El rastro* teje lo implícito con lo explícito, lo íntimo con lo social; a la comunidad *real* del entierro se contraponen una comunidad más velada: la judía.
24. Nos parece que la novela tal vez se pueda leer como una constelación de referencias a lo judaico, y de forma más específica, a tres aspectos en particular: las referencias religiosas, la forma de concebir la interpretación de los textos y el Holocausto.
25. Si lo más obvio es que la novela abunda en referencias cristianas (el cuadro de la Piedad, las cinco heridas, el recorrido del cuerpo muerto como reproducción de la Pasión, la importancia de los nardos, además de las referencias musicales al réquiem y a las cantatas), varios indicios apuntan también a la religión judía, en particular las referencias explícitas a episodios del Antiguo Testamento o Tanaj: a modo de ejemplo citemos la mención de Ezequiel (15) que remite a Ezequiel 36:26 (“Y os daré un corazón nuevo y pondré un espíritu nuevo dentro de vosotros; y quitaré de vuestra carne el corazón de piedra y os daré un corazón de carne”) o la del rey Salomón (72); la recurrencia de una escena en la que un trabajador levanta su hacha para matar a una bestia remite también al sacrificio de Isaac. A nivel diegético,

no tenemos ninguna mención de la religión judía, pero el hecho de que el nombre de la protagonista sea el único de origen no cristiano tanto como su asombro repetido al ver que a Juan le pusieron una cruz en el pecho son bastante reveladores.

26. Otro posible indicio del trasfondo hebraico es la forma en que *El rastro* tematiza la interpretación. En efecto, varios fragmentos se enfocan en lo que representa interpretar un texto o una partitura; por ejemplo, la repetición casi obsesiva de los minutos que duran las dos grabaciones de las Variaciones Goldberg por Glenn Gould (42; 43; 103). Alude a uno de los monólogos de Juan, pero en realidad plantea la pregunta de lo que representa interpretar un texto (o una partitura). Los diálogos sobre la interpretación recuerdan el *b'kiut*, o sea, la explicación de fragmentos del Talmud como la representa por ejemplo la novela *The Chosen* de Chaim Potok (1967). Con estos motivos Glantz parece sugerir que existen infinitas interpretaciones sobre/de un texto/partitura (Gould propuso varias versiones de la *variaciones*), interpretaciones que cambian según la época, (“En las orquestas recientemente formadas se utilizan los instrumentos contruidos por artesanos de los siglos XVII y XVIII para lograr una interpretación más verdadera” [69]), el modo de grabación/lectura (“el disco grabado a principios del siglo XX que reproduce (mal) la voz del último castrato nos entrega sonidos guturales y desentonados” [69]) o la edad de los que interpretan. En este cuestionamiento acerca de la interpretación estriba un evidente mensaje metaliterario (como lo revelan las múltiples alusiones a la novela *El idiota*), pero también un cuestionamiento que se relaciona con la exégesis. Al sustituir a la interpretación religiosa la interpretación musical, la novelista muestra que –por lo menos para su protagonista– lo sagrado ya no estriba en la práctica religiosa, sino en las artes.

27. La narración deja adivinar en un tercer momento una serie de paralelismos entre el cuerpo muerto de Juan y el cuerpo colectivo que representan las víctimas del Holocausto. Pensamos en una serie de motivos que se repiten a lo largo de la novela, como los mataderos y los crematorios. La narradora se describe después del entierro, viendo la película de Gorges Franju titulada “La sangre de las bestias” (1949), ubicada en los mataderos de Vaugirard y La Villette. Alude a la procesión de camiones (102) y a los montones de cadáveres. A esto cabe añadir las dos menciones de lo que al inicio parece un suceso desvinculado de los hechos recordados: “En Georgia, en un crematorio donde se suponía que incineraban a los muertos, se encon-

traron cadáveres en diferentes estadios de descomposición. Los deudos habían recibido urnas rellenas de tierra y cal” (102).

28. Nos parece que hacia esta lectura apunta también la representación del espacio en *El rastro*, puesto que varias escenas describen espacios cerrados atestados de gente: la casa del velorio al inicio de la novela; el teatro Colón y la iglesia de la misa a cuerpo presente, entre otros ejemplos. Por la repetición de imágenes como el transporte en camión, el hacinamiento, la matanza, y la cremación, el texto de Glantz evoca de forma implícita la Shoah, como en el caso de los textos de W. G. Sebald que la narradora menciona entre sus lecturas (84). Más que con un réquiem, *El rastro* dialoga con un kadish, recordando que este rezo se relaciona con los rituales de duelo y ha dado lugar a una serie de obras musicales (como las de Maurice Ravel) y textos literarios (como el *Kaddish por el hijo no nacido* de Imre Kertész [1990]).
29. Novela de velorio e historia de amor, *El rastro* teje lo implícito con lo explícito, lo íntimo con lo social. Novela de búsqueda, de indagación sentimental en la que la música y la procesión sí que van por dentro, sopesando los pasos, lentos por el peso del muerto, por el paso del tiempo, por el “no sé qué cosa siento cuando te lo cuento” (15).

## **Bibliografía**

---

GLANTZ, Margo, *El rastro*, Ciudad de México, Almadía, 2019 [epub].