



La palabra viva conduce a significados varios: instauro en este libro una línea de reflexión alrededor de la voz literaria y los ecos de María Luisa Puga, escritora vital de las letras mexicanas. Leer su obra implica conectarse con las ciudades desde un sentimiento de pertenencia y a la vez de desarraigo con sitios más o menos habitables, donde la mirada, la voz y el acto de escuchar le permiten descifrar el mundo a lo largo de ese viaje (que es la vida) dedicado a la palabra. Mediante su narrativa se reinventa: en la ficción, la autobiografía y la vida cotidiana registra la memoria de su país y sus experiencias en el extranjero; crea lugares, personajes, símbolos y situaciones que confrontan al yo con la otredad. Dentro de su extensa producción las conjeturas de la identidad y del cuerpo configuran el imaginario de un yo femenino inmerso en un mundo social, desde una preocupación ética y estética. Así, a manera de homenaje, distintos investigadores sostienen un diálogo literario (y personal) con Puga; recuerdan su franqueza, su apertura, su generosidad, sus paseos por Pátzcuaro y Zirahuén y, en especial, su inquebrantable voluntad de escribir.



Instituto
Zacatecano
de Cultura



GOBIERNO
DEL ESTADO
2010-2016



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Elsa Leticia García Argüelles
Coordinadora

Palabras vivas Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga

Palabras vivas

Ensayos de crítica literaria
en torno a María Luisa Puga



Elsa Leticia García Argüelles
Coordinadora

Palabras vivas
Ensayos de crítica literaria
en torno a María Luisa Puga

Palabras vivas

Ensayos de crítica literaria
en torno a María Luisa Puga

Elsa Leticia García Argüelles
Coordinadora



Instituto
Zacatecano
de Cultura



GOBIERNO
DEL ESTADO
2010-2016



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Zacatecas, México, 2016

Esta investigación arbitrada, por pares académicos,
se privilegia con el aval de las instituciones editoras.

Coordinación

Georgia Aralú González Pérez

Edición y portada

Israel David Piña García

Redacción y cuidado de la edición

Erika Isabel Varela Rodríguez

Selene Carrillo Carlos

*Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria
en torno a María Luisa Puga*

Primera edición, 2016

© Elsa Leticia García Argüelles

© Universidad Autónoma de Zacatecas

«Francisco García Salinas»

ISBN 978-607-8368-33-4

© Instituto Zacatecano de Cultura

«Ramón López Velarde»

ISBN 978-607-9092-44-3

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño
tipográfico y de portada, por cualquier medio electrónico o mecánico,
sin la autorización por escrito de las instituciones coeditoras.



Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Contenido

Introducción

9

Las palabras de antes: la memoria
y la enfermedad (entre *Antonia* y yo)

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

17

La dimensión simbólica de los espacios
en la narrativa de María Luisa Puga

CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ

41

María Luisa Puga, la transmigración de los cuentos

LILIANA PEDROZA

59

Opresión/deshumanización del sujeto
femenino en el relato «¿Te digo qué?»

GUADALUPE PÉREZ-ANZALDO

69

Quien no tenga pan para mayo, ni hierba
para abril, no le habría su madre de parir

MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES

91

Habitación itinerante para cuatro solos. Cardinalidad
simbólica en *Inventar ciudades*

ANA CORVERA

109

Retórica de una vida femenina
en *La reina*, de María Luisa Puga

DORA MARÍA DE LA TORRE LOZANO

125

Reflexiones en torno a *La ceremonia de iniciación*. Una
travesía por la prosa de María Luisa Puga

JESÚS ALBERTO LEYVA ORTIZ

143

Una asertiva palabra que resurge en la historia:
el hablar real de María Luisa Puga

en *Lo que le pasa al lector*

DEMETRIO ANZALDO GONZÁLEZ

159

Datos curriculares de los autores

189

Introducción

Apuntes para leer a María Luisa Puga

Leer a María Luisa Puga es conectarse con las ciudades desde un sentimiento de pertenencia, pero también de desarraigo con los lugares más o menos habitables; quizá los sitios de la infancia o los que se descubren en la juventud o los que la acompañan en su madurez como mujer y escritora. Ser extranjera, ser ciudad, es reinventar un diálogo con los otros. Ser extranjero es vivir en cierto grado de extrañeza, como si ésta fuera una postura frente a la vida. Cuando se trata de pertenecer, persiste cierta diferencia respecto del otro, del lugar del otro, mientras el yo se reinventa una y otra vez en cada una de sus ficciones.

Cuando pienso en Puga me vienen a la mente distintas palabras: «extranjería», «espacio», «narración», «memoria» y «autobiografía»; asimismo el contexto social y cultural de México: mujeres, violencia, familia, pareja y sus rupturas, enfermedad y dolor, viajes y ciudades que nos seducen y nos dejan ir. Éstos son los temas que forman parte de la producción literaria de la autora, desde *Las posibilidades del odio* hasta *Diario del dolor*, de 1968 a 2004, apertura y final de una vida dedicada a la escritura.

La palabra «fuereñez» es para mí un término que inevitablemente me remite a Puga, además del significado

concreto que le atribuyó. A diferencia de la extranjería, lo define como una forma cálida de saberse parte de un grupo al que no pertenece por origen, pero al que se inscribe como una ciudadana que desea apropiarse de las formas y hábitos culturales, de aquellos rasgos que la hacen detenerse en *los otros*, según se observa en *Crónica de una oriunda del kilómetro X en Michoacán* (1995). Esa sensación que describe la autora siempre me ha acompañado. Recuerdo Pátzcuaro: un edificio público en reconstrucción, una tabla de madera sin lijar, una mesa improvisada —por la prisa de los encuentros de cada fin de semana— para escribir y leer, actividades concretas que guardan un plan, que a final de cuentas va sucediendo como la escritura.

Hay testimonios de la función de tallerista de Puga, en *La gimnasia literaria con rutas olímpicas* (2009), por ejemplo se reúnen algunos textos de niños «que se gestaron durante 20 años de amistades compartidas»:

Porque María Luisa era una maga para impartir sus talleres y no sólo con los niños. Todos: niños, adolescentes y adultos disfrutaron y aprendieron por igual. Los niños se volvieron adolescentes y regresaban a los campamentos. Los adultos regresaban porque, de manera lúdica, perdieron el miedo a escribir y encontraron que tenían un lenguaje propio o porque María Luisa les enseñó a apropiárselo.¹

¹ Peter Smith Kander, *La gimnasia literaria con rutas olímpicas. Los talleres de María Luisa Puga en el Molino*, Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009, p. 9.

Puga tenía una presencia tan familiar, pero al mismo tiempo muy imponente. A pesar de que cada semana, a principios de los 1990, durante dos o tres meses, asistía puntual al taller que María Luisa ofrecía, no logré superar mi timidez ante ella. Recuerdo algunas anécdotas: su manera de fumar, su temple riguroso... Aún retengo sus palabras que buscaban despertar mi voz.

Esta colección de ensayos surge de ese encuentro personal directo con María Luisa Puga, aunque no da cuenta de toda su obra, intenta aportar lecturas posibles que permitan una mayor reflexión. Los temas son diversos y enfatizan en la identidad —andamiaje de su narrativa—, en determinados procesos narrativos se percibe su carácter acucioso como lectora.

La escritura de Puga es el resultado de una confrontación consigo misma y con *los otros* en función del espacio. La identidad no sólo es un pasaporte a través de sus viajes, sino la búsqueda de un sentido de pertenencia y el encuentro de un sitio dónde permanecer, en el que sea ella. Ese espacio probablemente lo encontró en su oficio de escritora y tallerista en Zirahuén, Michoacán.

En el imaginario de Puga, México se construye a partir de diseccionar clases sociales, pobreza, matanza del 68, Distrito Federal, regionalismo y provincia; su inclusión y su extrañeza de ser en un contexto la obligan a cuestionarse qué es México y qué significa ser mexicana.

Su forma de escribir considera a un lector que acompañará a cada uno de sus protagonistas y narradores, a

la vez se constata su postura ética y estética. No obstante que en sus textos se perciben ecos de Virginia Woolf, crea su propio cosmos en una amplia gama temática: estructuras formales asociadas con el diario, la autobiografía y las memorias.

Iniciar cualquier proyecto de crítica literaria expande las posibilidades de leer y ejercer la obra. María Luisa Puga, en su extensa producción de más de veinte libros en casi veinte años, muestra una consistencia narrativa que le ha otorgado un lugar ineludible en la literatura mexicana. Aun así, aquellos que nos hemos sentido atraídos por su obra, valoramos que falta reeditarse y que la escasa crítica podría tener mayor difusión. Destacan dos estudios: *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga* (1996), de Iraida López M.; y *María Luisa Puga. La escritura que no cesa* (2006), una compilación de ensayos coordinada por Ana Rosa Domenella, quien divide su libro en siete vastos ciclos.² De manera complementaria, considero memorable el libro que reúne textos inéditos, titulado *María Luisa Puga. Cuentos, relatos, vuelos*, coordinado por Raúl Mejía:

² Los ciclos hacen referencia a toda obra de más de veinte libros: a) África y el lugar de la utopía. b) La Ciudad de México, novelas y ensayos. c) Cuentos para adultos y para niños. Espacios intermedios entre México y Europa. d) Europa. Tras las huellas de Virginia Woolf. e) De provincia a provincia: Acapulco y Cuernavaca. f) Michoacán: Pátzcuaro y Zirahuén. g) Centrada en su vida y en su cuerpo. Ana Rosa Domenella, María Luisa Puga. *La escritura que no cesa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-I/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 21–23.

Fueron varios meses dedicados a la lectura de textos dejados en hojas sueltas, servilletas o papeles arrugados y luego desarrugados. Claramente nos encontrábamos ante un perfil de María Luisa poco conocido para el lector. Como si la intención de M.L. hubiese sido el no dejar escapar un estado de ánimo, un gesto, algo atrapado al vuelo. ¿Qué hacer con estos escritos, qué eran?³

El presente volumen recupera textos que nos sitúan frente a otro tipo de escritos de la autora, los cuales con certeza dejó para trabajarlos minuciosamente tiempo después. Cabe mencionar que de modo invariable escapan una serie de ensayos publicados en revistas de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, zonas geográficas donde también se valora su narrativa.

Uno de los objetivos es reconocer y homenajear la producción literaria de María Luisa Puga, cuya visión permea diferentes ámbitos sociales, culturales, estéticos y humanos. Su obra incluye distintos títulos: *La viuda* (1944), *Las posibilidades del odio* (1978), *Inmóvil sol secreto* (1979), *Cuando el aire es azul* (1980), *Pánico o peligro* (1983), *El tornado* (1985), *Intentos* (1987), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1989), *Los tenis acatarrados* (1991), *Las razones del lago* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998), *De intentos y accidentes* (2001), *Accidentes* (2001), *Nueve madrugadas y media* (2002), *Diario del dolor* (2004) y *A Lucas todo le sale mal* (2005).

³ *Ibid.*, pp. 15–16.

Esta antología no se ciñe a un eje teórico para abordar la obra de Puga; reúne, desde la libertad del crítico literario, ejercicios de lectura que se fundamentan en la experiencia personal, creativa y literaria de cada autor, hasta parte de su historia personal. Los estudios emprendidos son abiertos y propositivos. Algunos de los ensayos indagan en la identidad de los personajes femeninos, pero también analizan a Puga como lectora, sin soslayar los símbolos que dan sentido a los espacios que crea.

El ensayo de mi autoría, conjetura respecto de la construcción de la otredad y la identidad en la novela *Antonia*, nombre del personaje que sutilmente dibuja un cuerpo enfermo de cáncer, lo que conduce a la narradora a mirarse a través de conexiones que establecen un diálogo entre *el yo* y *los otros*.

Claudia Liliana González Núñez examina el cuento «Inmóvil sol secreto» (2001). Ahí se detiene la descripción de los espacios y su sentido simbólico mediante la experiencia de los personajes y sus procesos de renovación, a partir de imágenes que reiteran el viaje, las islas y el mar.

Liliana Pedroza se detiene en las posibilidades de Puga en torno al cuento como género privilegiado, revisa: «Inmóvil sol secreto», «Joven madre», «El picnic», «Una mañana en la playa», «Difícil situación», «El viaje»; atraviesa una atmósfera de extrañeza en cuanto a lo cotidiano y destaca la migración de textos en la totalidad de la obra.

Por su parte, Guadalupe Pérez-Anzaldo se centra en el cuento «¿Te digo qué?» (1987), en él advierte la opresión/deshumanización del personaje femenino y la crítica a los valores

patriarcales que subyugan a la mujer; asimismo aborda el tema del abuso psicológico y la violencia física. Con fundamento en las clases sociales plantea su situación real y simbólica.

María Guadalupe Flores Grajales estudia la identidad femenina en «Joven madre». Un aspecto básico en el que profundiza es la maternidad, signo negativo que cambia la relación de la protagonista con su corporalidad y su subjetivación (doble dimensión histórica y subjetiva).

Ana Corvera analiza los espacios y su relación con el mundo sensible de los personajes en *Inventar ciudades* (1997). Dora María de la Torre Lozano vislumbra en *La reina* (1995) el tema de la soledad y la belleza en una joven llamada Ana Cecilia, mediante la cual explora una retórica de las contradicciones entre lo femenino y lo masculino.

Jesús Alberto Leyva Ortiz se enfoca en la anécdota de un joven negro y esclavo quien vive en Luanda y establece una confrontación entre dos universos: el propio frente al del colonizador europeo. Este tópico permea la primera novela de María Luisa Puga, donde dilucida el tema de la extranjería, la colonización y el deseo de libertad.

Finalmente, Demetrio Anzaldo González retoma el único libro donde Puga se posiciona como lectora y crítica para verter su experiencia en la interpretación, desde un lenguaje que aprecia lo humano y en torno a otros escritores que han influido su estilo.

Es importante comentar que estos ensayos fueron compilados gracias a una convocatoria realizada por iniciativa propia. Los autores citados provienen de diferentes insti-

tuciones: Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas», Universidad de Missouri–Columbia, Universidad Veracruzana, Universidad de California, Universidad de Guadalajara, Universidad Complutense de Madrid y la Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí.

Elsa Leticia García Argüelles

Las palabras de antes:
la memoria y la enfermedad
(entre *Antonia* y yo)

Elsa Leticia García Argüelles
Universidad Autónoma de Zacatecas

Organizar el recuerdo. Lo que viene primero. Lo que se quedó con más peso en la conciencia (...) Momentos, así redondos, completos, quedaron en mi memoria como perlititas, caniquitas, tumorcitos...

Joder con esa mujer. Me leía los pensamientos. Por eso puse atención. Por eso se me quedó en la memoria aquella tarde. O por eso Londres es siempre Antonia. O viceversa. Hay momentos ahora, ahora y antes, siempre desde esa época, en que no tengo más remedio que llamarlos momentos antoniescos.

María Luisa Puga

La narrativa de María Luisa Puga
y la memoria

La narrativa de María Luisa Puga permea desde 1968 hasta 2004, su visión y compromiso literarios los estructura

mediante una indagación constante entre el espacio y la forma, entre lo vital de la experiencia propia y *los otros*.

Mi búsqueda de sentido en la construcción narrativa y «las palabras de antes» tiene su antecedente en un recuerdo personal de los talleres de María Luisa en Pátzcuaro, Michoacán, así como en mi deseo de escribir, expresar y conjeturar el mundo. En aquel entonces, gracias a ese encuentro directo con ella, para mí Puga se convirtió en otra. A partir de mi subjetividad y experiencia como lectora encuentro en sus textos gestos y evocaciones que dan sentido al relato, a través del registro de las identidades, el sentido que la voz narrativa sostiene con la palabra y, particularmente, en las interpretaciones posibles que se hacen de su obra con fundamento en la crítica literaria.¹

Gloria Zaldívar Vallejo examina el discurso literario de Puga desde el postmodernismo; en alusión a la voz emergente basada en lo autobiográfico, lo social y lo literario, retoma una cita trascendental: «Las palabras son elaboraciones culturales, mediaciones imaginativas de las experiencias sociales. Construimos el sentido de nuestro propio ser a partir de las palabras».²

¹ En *Lo que le pasa al lector* (1991) se observa una serie de ensayos que muestran las influencias de autores de literatura universal y su lugar como lectora, que apunta a la crítica literaria y la difusión de tales autores. Véase la colección de ensayos sobre su obra.

² Carroll Smith Rosenberg, «La escritura de la historia: lenguaje, clase y género», en Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington University of Indiana Press, 1986, pp. 197–198, citado en Gloria Zaldívar Vallejo, «La construcción novelística de María Luisa Puga», en *La experiencia literaria*, núms. 14 y 15.

Los caminos de la memoria trascienden en el tiempo narrativo al encallar en reflexiones y verdades de un tiempo posterior, en un futuro que revisa el pasado, que se gesta al hilvanar la memoria de la voz que adquiere forma.

La crítica literaria enfatiza sobre Puga el oficio de escritora y el acto de escribir como un proceso a lo largo de su obra. Las palabras de antes se instauran una y otra vez y establecen conexiones entre diversos temas: viaje, identidad, búsqueda de ser escritora, vivir en el extranjero, vivir en provincia (la «fuereñez»), enfermedad, relaciones de pareja, ciudades inventadas, crítica social mexicana y momentos específicos que aluden a la vida de la propia María Luisa, lo que le otorga el acento autobiográfico.³

Aunque este ensayo reflexiona en la novela *Antonia* (1989), también cita algunas marcas y claves de la narrativa de su autora percibidas desde el inicio: ¿por qué la enfermedad?, ¿por qué los sesenta?, ¿por qué vivir en el extranjero?, ¿por qué Virginia Woolf?, ¿por qué Antonia? El primer apartado comienza y concluye con la frase «da lo mismo», perfecto relato breve que constata a la gran cuentista y presenta al lector los porqués, los cuales intentaré entrelazar.

Antonia, en principio, es un nombre, un personaje que evidencia un eje de sentido, pero ésta es una expectativa falsa o sesgada en el lector, pues es la narradora quien toma el lugar protagónico, no Antonia; mientras que los demás personajes inciden en su proceso de autoconciencia.

³ Irma M. López, «Autobiografía interminable. La novelística de María Luisa Puga», <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7309/2/199545P73.pdf>

cia, es decir, autopercepción de su escritura literaria y su identidad, en un diálogo con *los otros*. En la obra se experimenta un viaje de introspección entre *el yo* y la otredad (en ocasiones tiene un rostro femenino y otras masculino). Antonia devela el constante deseo de la humana cotidianidad y la crítica social desde el interior del *yo*.

La obra de María Luisa Puga trasciende lo social en el afán de un sentido existencial; la autora ata con sutileza, por medio de la voz narrativa, temas e imágenes que guardan una actitud ética frente a sí misma, sin traicionar su forma de mirar la realidad. Hacer coincidir una época y una enfermedad, 1968 y el cáncer, parece tener una no tan velada censura social: «Hasta el 2 de octubre de 1968. Tumor cancerígeno maligno en el seno izquierdo, leíamos el papel».⁴ Los motivos y las alusiones en la novela discurren entre las pretensiones literarias y el vivir más allá de los propios límites, vivir en otro lugar, frente a *los otros*, alimentando *el yo* en función de un discurso de libertad literaria y personal.

La historia de Antonia se crea al reunir los hilos de la memoria como estrategia discursiva. Desde el presente ficcional, la palabra sugiere la contemplación de la figura humana y sus alternativas estéticas a través del recuerdo:

Una palabra no nace como palabra, es un producto final que se inicia como impulso, estimulada por la actitud y el comporta-

⁴ María Luisa Puga, *Antonia*, México, Grijalbo, 1989, p. 16.

miento que son los que dictan la necesidad de expresión (...) Las manos, la cara del conferenciante. El aire entre él y sus palabras (...) La manera en que el cuerpo de Antonia yacía como olvidado porque lo que estaba erguido era su atención. Y entonces, qué magnífica la figura humana. Qué estética. Qué digna.⁵

La búsqueda de la palabra es también el encuentro con el silencio y la soledad, silencio que surge al otorgarle voz a *los otros*, mientras contemplamos la realidad que nos circunda. La soledad en Puga significa compañía, estancia que se comparte con la escritura, un asidero para enfrentar el mundo, ya sea dentro o fuera de México. Precisamente en su postrero libro, pleno de dolor físico y emocional —personal, no de *los otros*—, éste se vuelve un compañero.

Antonia me conduce directamente a *Diario del dolor* (2004),⁶ pese a la distancia temporal entre ambos títulos. El último se distingue por su escritura sincera y cercanía con el lector, al curar con las palabras las desazones del alma y el cuerpo. Por último, se alcanza el destino, la presencia de la muerte y el desarraigo del propio cuerpo, la transición en el tiempo que seduce mediante la palabra como única certeza, único lugar posible donde habitar.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Elsa Leticia García Argüelles, «La bitácora de la enfermedad y los males del cuerpo en *Diario del dolor*, de María Luisa Puga», en *Las seducciones literarias. Representaciones de la literatura femenina en América*, México, Texere, 2014.

La forma: la otra escritora y el género del diario

La autora muestra el deseo de escribir a la manera de Virginia Woolf: imitación, seducción, provocación o acaso obsesión por entender o vivir a la novelista inglesa. No es sólo reconocer esos lugares londinenses, sino experimentarlos:

Las ventanas de los cuartos ingleses son fundamentales. Puede ser por el clima, que lo obliga a uno a pasar mucho tiempo dentro, pero más bien creo que se debe a la luz. La luz de Londres. La luz tiene personalidad definitivamente (...) Robert Musil. Virginia Woolf. Es aquí, me dije y me puse a arreglar mi cuarto para que fuera el cuarto de una escritora. Una mesa junto a la ventana, muchos libros, y un tocacintas y una cafetera. Trabajaba en mi primera novela, que era esa gran novela que todos queremos hacer: la novela que lo contiene todo.⁷

Lo anterior es visible en diferentes textos, por ejemplo en *De cuerpo entero* (1990), libro autobiográfico que revisa su estancia en Londres y sus reflexiones en torno a un ejercicio novelístico que cifra los motivos para escribir y viajar; en él se persigue la libertad mediante un proyecto literario que fragiliza *el yo* de la «escritora» y establece un vínculo entre la memoria literaria y la memoria personal:

⁷ María Luisa Puga, *De cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Eco, 1990, pp. 20–21.

Un año después me fui a Europa. Para mi hermana las cosas eran claras: ella quería casarse y tener una familia. Yo quería escribir (...) Europa no era fundamental, pero siendo los Estados Unidos el único lugar que no, y siendo el inglés el único idioma que hablaba, aparte de que los ingleses eran mis novelistas favoritos, escogí Londres. Fue atinado. Si hay un lugar en donde una mujer puede vivir con sobresaltos excesivos, ése es Londres. Hoy no lo haría: irme a un lugar desconocido, con poco dinero y sin un solo contacto. Pero a los veinticuatro años, dentro de ese gran juego que era vivir, no sólo era posible sino urgente.⁸

No obstante, esta admiración/obsesión por la escritura de Woolf la apreciamos más claramente en la novela *Antonia*. De acuerdo con algunos estudios existe una interconectividad entre las dos autoras:

Esta pauta que señala aquí Woolf está presente en los textos que escribe. Hay un hilo de la narración, una manera de conectar una escena con otra, una perspectiva con otra, un tiempo con otro que hace que el texto sea un solo tejido —una sola tela—. Y eso mismo lo aprendió a hacer Puga. Acordémonos de la descripción de las obras de Woolf que hace en *Antonia*: «Nos faltaba eso que yo buscaba en Virginia Woolf; eso que ella sí hacía, pues, que la narración fuera un tejido global y simultáneo».⁹

⁸ *Ibid.*, pp. 19–20.

⁹ Rebeca Bowman, «El delicado fulgor de las cosas: María Luisa Puga, Virginia Woolf y la interconectividad», 2010, pp. 85–86, <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/BowmanPulgaWoolf.pdf>

Por el contrario, Rebeca Bowman alude también a la violencia oculta que hay en Puga, lo que hace difícil que escriba como Woolf:

Puga pudo haberse armado de las técnicas de Woolf y pudo haberse empapado de su visión del mundo, pero como cada obra requiere cierta estructura, temática y técnica o técnicas, no se puede, aunque uno quiera, utilizar una técnica o temática al menos que venga al caso. Ya que el mundo en que vive Woolf es el dominante y el mundo que vive Puga es el dominado, hay técnicas y temas que son imposibles de aprovechar o que tienen que pasar por un crisol antes de ser utilizados o abordados.¹⁰

Antonia, como mencioné, guarda varios puntos de relación con *Diario del dolor* —título que hace referencia a otra de las novelas de Woolf, *Diario de una escritora*—: ambos relatos tratan el tema de la enfermedad y la muerte, además tienen la forma de diario. *Antonia* se estructura en cincuenta apartados y cada capítulo tiene un número previo al texto; sin tener un seguimiento cronológico estricto, su forma narrativa recupera esa especie de diario que rememora las relaciones de cuatro personajes en la ciudad de Londres, cada uno con su historia:

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

Un día fue Antonia la que de sopetón se volvió hacia mí, como diciendo: ¿Tú qué? Yo leía el *Diario de una escritora* de Virginia Woolf, y estaba monstruosamente acatarrada. No había ido a trabajar. Creo que emitía quejidos. Eso no produce ningún alivio, pero que al permitirnos escuchar lo ronco de la voz produce gran satisfacción. Leía ese libro y de tanto en tanto hacía alguna anotación en mi diario.¹¹

Las conexiones del tiempo y el espacio se concentran en esa novela, pues la búsqueda de Londres, de Woolf, de Antonia hacia el pasado fusionan en el presente de la escritura la conciencia y el aprendizaje que alcanzó la narradora veinte años después de su viaje; pero es, sobre todo, la propia reflexión acerca del tiempo transcurrido. Es decir, se tienen diarios y cuadernos, en los que la narradora escribe en el pasado; con ellos, crea en el presente su diario, *Antonia*, que rememora su estancia en Londres y la reescribe en la novela que leemos dos décadas después.

Complementariamente, el dato autobiográfico del viaje de Puga/escritora a Inglaterra conecta distintas instancias en el tiempo que transcurre, a la vez que se reescribe la narración. La percepción y contemplación de Antonia permiten que Puga reflexione su lugar como lectora, es decir, que incluya su percepción de la forma en que escribe Woolf, y cómo ella, María Luisa, se influenció por su estilo. El objetivo no es escribir igual que Woolf, sino seguir un

¹¹ María Luisa Puga, *Antonia*, p. 85.

camino propio como escritora, revisar su proceso y los inicios para transitarlo, qué fue lo que quedó y qué cambió en ese tiempo literario de influencias y su recepción:

Entender bien qué hacía Virginia Woolf en su narrativa, no para copiarla, claro, sino para comprender por qué me hacía ver la realidad de otra manera, con mucho más relieve y profundidad. Porque así quería yo ver la realidad mexicana, le dije, porque es que no sé regresar, porque no sé cómo voy a ver lo que voy a ver (...)

—¿Y qué es lo que hace Virginia Woolf? ¿Me puedes explicar?

—Describe las pequeñas transiciones que van formando el momento; casi nunca describe el momento o una situación, un tema —cuando se trata de una conversación, por ejemplo—, sino que van estructurando todo con percepciones fugacísimas. Cosas pequeñas que no llegan a existir realmente dentro del lenguaje, o que no llegan a cobrar forma en la vida real, porque son los caminos para las otras, las que sí suceden (...)

Yo seguía persiguiendo las huellas de V. Woolf. Me estacionaba en un cafecito de Kensington Church Street y trataba de ver el Londres que ella veía (...) Salía huyendo, maldiciendo todo y pensando que mejor sería estar en los Altos de Jalisco y tratar de seguir las huellas de Juan Rulfo.¹²

La visión estética del mundo vista a través de *los otros*, conduce a la forma literaria de la novela, el juego de la memoria; además, a la percepción de *los otros* en su bús-

¹² *Ibid.*, pp. 86–155.

queda por ser «artistas», «intelectuales», o mirar el mundo con un sentido estético y ético. En la novela se valora cómo los cuatro personajes principales aportan o interpretan el mundo, cómo podrían cambiarlo desde sus trincheras.

Yo también soy. La contemplación del *otro*

Antonia parece estar en medio de toda la producción literaria de Puga, en medio de una búsqueda que se une entre lo ficcional y lo autobiográfico.¹³ Su obra reúne tópicos clave de su vida y sus ficciones: el viaje, el ser extranjera,¹⁴ la percepción y construcción del personaje femenino con relación a la enfermedad, su deseo de seguir a Woolf; temas que se ocultan tras la alteridad, puesto que se indaga en la enfermedad de *la otra*, en ser extranjera, en ser otras en un espacio distante de México. Puga crea conexiones entre el cuerpo y la geografía, la vivencia en las ciudades y los espacios.

La autora titula su novela con un nombre propio, con lo que genera la expectativa de que Antonia será la protagonista; no obstante, desde el inicio la voz narrativa, quien

¹³ Irma M. López, «La autobiografía: una escritura de reconocimiento en *Pánico y peligro* y *Antonia*», en *Historia, escritura e identidad: la novelística de María Luisa Puga*, Nueva York, Peter Lang International Academic Publishers, 1996.

¹⁴ La extranjería la vemos constantemente en su obra, como en *Las posibilidades del odio*, *La ceremonia de iniciación* y otros textos donde la autora presenta sus personajes fuera de México. Dicho concepto después se vincula con el de «fuereñez», que guarda empatía o matices con la extranjería desde un sentido distinto, ya que se ubica dentro del país de origen, México, e indaga en el sentido de pertenencia o diferencia, a veces de extrañeza, al estar en un lugar que es «otro».

parece ser un álter ego de Puga —escritora en ciernes—, toma el lugar central. El nombre Antonia privilegia una lectura probable, mientras que la narradora permanece cerca de los demás personajes, con quienes comparte el departamento, sus vidas, sus deseos, sus dudas, sus certezas, sus conversaciones y, en especial, la estadía en Londres, permanencia y movimiento físico, emocional y cognoscitivo. Antonia se vuelve la otra, contrapeso de la narradora, pero el relato se va tejiendo también con distintas voces, las cuales integran múltiples visiones del mundo, que convergen en un espacio cerrado que se expande.

Concerniente a la teoría del sujeto, Tatiana Bubnova apunta en el prólogo de *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, de Mijaíl Bajtín, que éste «no escribió ningún libro específico sobre el otro: las ideas a la relación entre *yo y el otro*, entre la conciencia propia y la de los demás, entre la palabra propia y la ajena, entre cultura nacional y la extranjera, aparecen de hecho en sus libros».¹⁵ Explica también cómo de diferentes fragmentos se crea el siguiente texto:

Por lo demás, a pesar de la permanente interpelación que permea nuestra actuación en el mundo, la influencia del otro sobre mí es, en un principio, favorable y benigna: el otro me otorga la primera definición de mí, de mi cuerpo, de mi valor y lo hace en los términos amorosos y plenos de una tensión emocional

¹⁵ Mijaíl Mijáilovich Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000, p. 13.

positiva irradiada por la persona que nos recibe por primera vez en el mundo. Además, la posición del otro es decididamente ventajosa si la comparo con la mía: el otro posee un *excedente* de visión sobre mi persona y el mundo, al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única. El amor estético, que permite dar al otro una *conclusión* específicamente estética, es parte imprescindible de la relación con el otro.¹⁶

La expresión del acto ético y estético se afirma en la relación entre *el yo* y *el otro* mediante el discurso (expresión verbal y del lenguaje) y un diálogo: «Así, todos los actos son conmensurables con los valores sociales y personales, estilísticos o morales en ella implícitos».¹⁷ El vínculo que establece la narradora/autora con Antonia se sostiene en la visión: *el otro-para-mí*. El desdoblamiento existente entre la narradora y Puga devela la unión donde el «autor abarca la conciencia del héroe y su mundo»: «Cuando surge el héroe como un <yo>, entonces el autor se erige en otro para dar a su héroe un acabado estético, imposible de lograr con el yo especular empírico, porque yo no existo para *mí* en términos estéticos».¹⁸

Diversas ideas me conducen a esta novela: la contemplación estética y la vivencia de sujetos concretos. En opinión de Bajtín, «la contemplación estética y el acto ético no pueden hacer abstracción de la singularidad concreta

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Idem.*

del lugar que el sujeto de esta acción o contemplación artística ocupa del mundo».¹⁹ Puga escribe de los seres concretos que contempla y sus historias de vida. A partir *del otro* se muestra una especie de revelación estética que surge de la figura humana, en este caso, la de Antonia.

¿Quién escribe?, ¿quién narra?, ¿qué voz se esconde detrás de la vida de Antonia, de sus logros, de sus acciones, de su muerte?, ¿los otros personajes viven en torno a la narradora o ella vive en función de ellos? Ella, quien espera oculta los desenlaces de las vicisitudes de *los otros*, quien se siente acompañada y viva mientras observa ese mundo que al ser escrito, al ser reconstruido a partir de una memoria ficcional, ofrece la epifanía y el aprendizaje; *el yo* se nutre del pasado y de *los otros*. La escritora observa el mundo inmediato, lo cuestiona, lo contempla y se aleja, porque el único remanso para comprenderlo es por medio del relato que se cuenta a sí misma, es decir, desde una apropiación estética y ética de lo otro.

En *Antonia* el lector se ve envuelto en los finos detalles que se tejen a través de la palabra, no de lo que se alude, sino de lo no visible, aquello que permanece al margen, pues a la escritora/personaje le provoca cifrar lo que parece evidente, lo que resulta cotidiano: cuenta una historia (centro y distracción) de lo que acontece en la vida de la otra, de Antonia, mientras afirma: «Yo también soy», en ese diálogo a partir de la voz ajena.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

La narradora se posiciona frente a lo «real», organiza la ficción de la memoria y teje las relaciones con *los otros* desde el silencio del *yo*, que mira atento a su alrededor. De esa manera, emergen la contemplación, la escritura y el conocimiento que llevan a la «protagonista en segunda instancia», tras bambalinas, a dirigir el rumbo de su vida.

Así comienza la novela: «—Da lo mismo— dijo Antonia, y yo como de costumbre me quedé esperando a que aclarara. No. Sólo dijo eso: da lo mismo»,²⁰ inicio que remite al de la novela *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo: «Me da lo mismo. Eso me va a pasar un día. Más pronto o más tarde, de la misma manera o de otra, acaso más dolorosa. Poco importa».²¹ Después, eligen caminos literarios distintos: María Luisa emprende una búsqueda de motivos para escribir en la vida cotidiana; Melo, por el contrario, da sentido a la enunciación del dolor y sus significados simbólicos al nombrar la realidad de un modo distinto y a pesar de todo.

La voz narrativa es la de la escritora/personaje, de quien se desconoce su nombre, que vive con Antonia en la ciudad de Londres. Las dos comparten un departamento con sus parejas sentimentales: escritora/Enrique (mexicana/colombiano) y Antonia/Jean Paul (mexicana/francés). La narradora proviene del Distrito Federal y Antonia de Mazatlán. La primera percibe y contempla el «excedente» de *los otros*, es decir, una percepción intrínseca y extrínseca

²⁰ María Luisa Puga, *Antonia*, p. 11.

²¹ María Luisa Puga, *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987, p. 9.

al yo, por lo que el lugar cerrado y pequeño se expande, es un lugar de extranjería, de búsqueda para quienes deseamos ser en el futuro, aunque no exista el mismo tiempo para todos. El recuerdo se estructura y toma sentido irremediabilmente en el transcurrir del tiempo:

Estábamos, como de costumbre, en el cuarto de la tele. El tiempo a mí (pero yo pensaba por las dos siempre, por el hecho de tener la misma edad, por ser mexicanas... aunque ella era mazateca, y rica, y con cáncer) me parecía infinito para atrás, para adelante o para los lados. Para donde lo quisiera ver. Así creía que era el tiempo para todos. La realidad del mundo era algo que estaba allá afuera con un comportamiento desatado. Del cual hablábamos todos, todos los días, pero no tenía que ver con nosotros. Las dictaduras, la pobreza, el dolor humano eran una simple referencia. Veinte años después lo veo. Lo entiendo ahora, pero antes, cómo hubiéramos podido vivir. Aunque empieza uno a imaginarse actuando, no era posible tener una visión global del mundo, y por eso nadie tomaba nada excesivamente en serio.²²

La novela revisa las palabras de antes, escritas en los cuadernos y los diarios; luego, con la madurez de la escritora, retoma la experiencia acumulada en el tiempo a lo largo de esas dos décadas, para contrastar los inicios del ser escritora —cuando escribía su primera novela— y los ges-

²² María Luisa Puga, *Antonia*, p. 156.

tos de humanidad que despertó en ella, en un tiempo de juventud, la figura de Antonia. Finalmente, se percibe un examen del *yo* hacia el pasado, desde un presente reflexivo y contemplativo:

Me enojaba con Antonia por distraerme tanto (...) Sí, es preciso hacer un esfuerzo por recordar que mi vida se desarrollaba al mismo tiempo que la de Antonia, pero la verdad es que el recuerdo la contiene más a ella, tan ajena entonces de estar ocupando tanto de mi atención, y la de Enrique y, por supuesto, la de Jean Paul. (...) —Porque tengo que cuidar a Antonia. Tiene cáncer. ¿Adónde vamos? —A mi departamento.²³

La voz narradora marca la diferencia entre dos mujeres, dos amigas que vienen de mundos distintos; ubica su clase social, origen y forma de afrontar la vida. Antonia existe porque la narradora la necesita para espejarse, para entender el mundo, pues vive en función de *los otros* —motivos para escribir y aprender—, de ser ella misma en otro espacio. Precisamente, después de veinte años, Puga escribe esta novela cerca del lago de Zirahuén, en su «fuereñez», en un sitio propio, con lo que marca una pauta en el tiempo por el recuerdo y por la idea de destino.

²³ María Luisa Puga, *Antonia*, pp. 41–43.

Espacio: cáncer y geografía

La enfermedad y la muerte son otras constantes en la obra de Puga. En *Formas del silencio* (1987) la escritora aborda la muerte de la madre; persiste un tono interior, autobiográfico y social acerca de sus vivencias y de México. Por otra parte, en *Antonia*, la enfermedad del personaje es el centro de la narración, porque a partir de su fuerza y muerte crea su personalidad, la necesidad de vivir libremente en el tiempo. Acorde con Susang Sontag la enfermedad se vive en términos sociales y culturales a través de metáforas; una de las que elige al abrir su libro es identificar la enfermedad con un espacio —lugar de ciudadanía o extranjería—, es decir, ser un ciudadano sano o enfermo. La manera en que lo expresa Sontag me parece cercana a lo que sucede en *Antonia*, en particular por la relación entre el cuerpo y la geografía:

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar. No quiero descubrir aquí cómo es en realidad emigrar al reino de los enfermos y vivir en él, sino referirme a las fantasías punitivas o sentimentales que se maquinan sobre ese estado: no a una geografía real, sino los estereotipos de carácter nacional. Mi tema no es

la enfermedad física en sí, sino el uso que de ella se hace como figura o metáfora.²⁴

La intención de la narradora con su estancia en Londres es escribir y establecer una conexión con Virginia Woolf, entender cómo los espacios nos resignifican y cómo todas esas vivencias nutren la mirada del escritor detrás de una ventana. El espacio de Londres es para Antonia la presencia del cáncer, lugar de origen y muerte; ella rehúsa volver a México porque allí encontró su destino, su libertad. La novela cifra una tensión entre las dicotomías presencia/ausencia, vida/muerte, juventud/madurez, recuerdo/olvido, México/Londres, libertad/encierro, yo/otros.

En el caso de Antonia, la enfermedad adquiere un sentido que es distinto para la narradora, a quien le tomará veinte años comprender, mediante la reconstrucción de la memoria y la escritura, el significado de la enfermedad y los espacios que habitó con los demás. El cáncer y la escritura guardan un vínculo estrecho;²⁵ el punto de partida de la narradora es escribir sobre Antonia y su enfermedad, su darse cuenta, su querer vivir, su no huir y su muerte. Considero que *Diario del dolor*, que describe la enfermedad de Puga, es más preciso al detallar tal proceso (cuando habla

²⁴ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, España, Contemporánea, 2008, p. 2.

²⁵ Elizabeth Montes Garcés, «Cáncer y escritura en *Antonia* de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 44, 2006, pp. 255–269, http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/2006/44%E2%80%99932006_art09.pdf

de sí misma). En *Antonia* surgen momentos decisivos en el relato; mientras sucede la enfermedad, los demás continúan sus propios procesos de construcción respecto de sus trayectorias de vida.

En el capítulo 12 se alude al expediente médico, los tratamientos: «Tumor maligno en el seno izquierdo. La quimioterapia ha conseguido detener el crecimiento, no deshacer el tumor. Van a probar con radioterapia en 15 días. Si no, operan».²⁶ Esta protagonista en segundo grado adquiere voz en algunos momentos y asistimos a su agonía, que despierta «la vitalidad en *los otros*»:

Yo, por ejemplo, casi desde el primer día pregunté si me iba a morir —me miró con una sonrisa divertida—. Me dijeron que no podían saberlo. Que cada persona reacciona distinto a los tratamientos... A mí en realidad no me preocupa, Fran. Es esto lo que quiero que entiendas. Mientras no me estorbe, quiero seguir viviendo como si no tuviera nada. No quiero portarme como enferma de cáncer. Y cuando a veces se me ocurre que a lo mejor me queda uno, dos años de vida, pues más quiero olvidar el asunto... ¿Te imaginas despertarte un día y sentir: me quedan 364, 363, 362...? No. Estoy estudiando teatro y eso es lo que quiero seguir haciendo.²⁷

¿Por qué al mirarme en el otro encuentro mi libertad? La muerte y la enfermedad ajena es una experiencia que nos

²⁶ María Luisa Puga, *Antonia*, p. 74.

²⁷ *Idem*.

evidencia nuestra fragilidad, nuestra humanidad. El cáncer impulsa el relato y provoca dos situaciones: la muerte y la libertad de Antonia en el pasado, así como los motivos para escribir y el conocimiento de la escritora en el futuro y en el presente de la novela. El tiempo y la reconstrucción de la memoria proyectan las relaciones de otredad desde la mirada, la textura del otro, su cuerpo —un espacio ajeno—, que permite a la narradora vivir la libertad de ser otra, diferente a la que ha sido hasta ahora:

La miraba (yo a Antonia) y la encontraba lujosa. Fácil. Me explico: todo en ella era como cómodo. La ropa le caía sobre el cuerpo con una naturalidad que yo jamás pude conquistar. Éramos más o menos de la misma estatura, igual de delgadas, pero parecía hecha con infinito cuidado. Con el cuidado que suscitan los materiales de calidad. Y tal vez por eso se llevaba por el mundo con displicencia; con elegancia distraída. Me daba un poco de envidia, la verdad. Procuraba imitarla al principio. Luego se me olvidó. Londres nos llenaba toda la atención. La magnífica sensación de ser libres. De estar solas.²⁸

La presencia del tumor y el cáncer —eso *otro* que surge en el cuerpo y lo transforma— cumplen una expectativa en lo que se narra, ya sea en el diálogo o en la descripción; son como un punto de fuga, lo no dicho, lo no deseado, pero que de cualquier manera se tiene la certeza de vivir.

²⁸ *Ibid.*, pp. 13–14.

Antonia es vida, experiencia, acepta su destino sin sobresaltos. Hay una belleza en su quietud al vivir los últimos momentos. Lo que seduce a la narradora tiene que ver con la libertad del *otro*:

Había cosas que Antonia me proponía que me hacían sentir que ella sí estaba probando la libertad. Decía: ¿vamos a asomarnos? (Ella con cáncer. De Mazatlán. A mí no se me hubiera ocurrido). Órale. Como diciendo: aprovechando que no están los grandes; que no está México, vamos. Y así fui descubriendo lo que tendría que llamar «el terreno que a cada uno le toca».²⁹

Epílogo: la voz del *otro* que se trastoca en mí

La voz de Antonia (personaje) tiene un lugar secundario; no obstante, se fortalece a lo largo del relato. La epifanía ha resultado para ambas: una la experimenta en el presente de la escritura (la narradora), y la *otra*, Antonia (personaje, héroe), cuando trasciende su muerte en un último instante de vida concreto.

María Luisa Puga: como lectora enfrente el recuerdo y te escribo en la distancia. La lectura de *Antonia* y otros textos tuyos me han llevado a tejer mi propia memoria y mi voz. Aún recuerdo la voz de la escritora y la de Antonia tomando forma:

²⁹ *Ibid.*, p. 56.

Yo no sabía que yo era así hasta que me dijeron que tengo cáncer. Adentro de mí, en este cuerpo tengo un tumor cancerígeno que no ha cedido pese al tratamiento. Bueno, pues quiero ser yo la que se enfrente a la enfermedad. No quiero por nada del mundo que me empiecen a vapulear unos médicos y luego otros. Quiero vivir mi vida en la medida en que se pueda con o sin enfermedad. Es lo que estoy haciendo. Ir someténdome a los tratamientos cuando sean necesarios. Si me queda un año o mil de vida, da lo mismo.³⁰

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000.

Bowman, Rebeca, «El delicado fulgor de las cosas: María Luisa Puga, Virginia Woolf y la interconectividad», 2010, pp. 85–91, <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/BowmanPulgaWoolf.pdf>

Domenella, Ana Rosa, *María Luisa Puga. La escritura que no cesa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana–1/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes–Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

García Argüelles, Elsa Leticia, «La bitácora de la enfermedad y los males del cuerpo en *Diario del dolor*, de María Luisa

³⁰ *Ibid.*, p. 187.

- Puga», en *Las seducciones literarias. Representaciones de la literatura femenina en América*, México, Texere, 2014.
- Lauretis, Teresa de (ed.), *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington University of Indiana Press, 1986.
- López, Irma M., «Autobiografía interminable. La novelística de María Luisa Puga», <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7309/2/199545P73.pdf>
- , «La autobiografía: una escritura de reconocimiento en *Pánico y peligro* y *Antonia*», en *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang International Academic Publishers, 1996.
- Montes Garcés, Elizabeth, «Cáncer y escritura en *Antonia* de María Luisa Puga», en *Anuario de Letras: lingüística y filología*, vol. 44, 2006, pp. 255–269, http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/2006/44%E2%80%932006_art09.pdf
- Puga, María Luisa, *Antonia*, México, Grijalbo, 1989.
- , *De cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Eco, 1990.
- , *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1987.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, España, Contemporánea, 2008.
- Zaldívar Vallejo, Gloria, «La construcción novelística de María Luisa Puga», en *La experiencia literaria*, núms. 14 y 15.

La dimensión simbólica de los espacios en la narrativa de María Luisa Puga

Claudia Liliana González Núñez

Universidad Autónoma de Zacatecas

Allí habitan, con el corazón libre de preocupaciones, en las islas de los bienaventurados, en las orillas de los torbellinos profundos del océano, héroes afortunados para quienes el sol fecundo lleva tres veces al año una floreciente y dulce cosecha.

Hesíodo

Escribo para entender, para entender y para tocar. Toda la gente tiene distintas maneras de vivir y de sentirse parte activa del mundo. Escribir es una de esas maneras. Si yo no me traigo las cosas que veo a la escritura, siento que me quedo afuera. Escribiéndolas las hago reales y las puedo tocar.

María Luisa Puga

Introducción

María Luisa Puga es una escritora mexicana que destaca debido a la singularidad de su propuesta en el contexto de

la literatura mexicana contemporánea. Singular por la presencia de temas y escenarios africanos que han quedado plasmados en sus novelas.

En contraste con las preocupaciones del mundo urbano, aparecen algunas escritoras excéntricas y cosmopolitas, que inscriben su obra sobre el ámbito provinciano o sobre otros países y regiones, negando así la preponderancia de la gran urbe; el caso más emblemático es el de María Luisa Puga, cuyos escenarios se trasladan de Kenia (*Las posibilidades del odio*, 1978) a Londres (*Antonia*), a Zirahuén (*Las razones del lago*, 1992) o a Pátzcuaro (*La viuda*, 2003).¹

Sin embargo, la excepcionalidad que define su estilo se prolonga en un ejercicio de contrastes y de nuevas formas de nombrar la realidad. Sin duda, su biografía muestra a una mujer sensible hacia su mundo exterior, marcado por la desigualdad; también hay en su obra un discurso hacia adentro, introspectivo, donde se abandona el tema social o bien fusiona en su narrativa el tono personal, las situaciones de la vida cotidiana, las relaciones de pareja, la orfandad, entre otros.

Pese a ser una autora prolífica y a que su trabajo fue reconocido a través de premios y de ediciones, su obra no ha sido del todo valorada. Por tal motivo, se considera ne-

¹ Paola Madrid Moctezuma, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente», en *Anales de Literatura Española*, núm. 16, 2003, p. 42.

cesario instaurar un diálogo con su inventiva que vaya de la difusión y el conocimiento de su trabajo literario hasta el ejercicio de la crítica académica. El presente texto tiene la intención de analizar el cuento «Inmóvil sol secreto» y postular que la descripción de los espacios contiene un profundo sentido simbólico que se forja en la experiencia de los personajes. Los espacios representan la prueba, el camino que hay que recorrer para llegar al punto de salida, de renovación y conciencia de la realidad que se vive y se asume distinta.

La narrativa de Puga es el reflejo de experiencias introspectivas que dan cuenta de transformaciones imperceptibles ante el mundo de afuera, pero colmadas de un sentido íntimo para los personajes. Los espacios y los objetos adquieren un nivel simbólico y cobran sentido pleno en una relación paralela con los personajes. El cuento, desde un enfoque descriptivo, es el resultado de un juego de analogías entre espacios y actores. Los escenarios dibujan a la par estados, visiones, experiencias de los personajes. Para tal idea se usarán conceptos sobre el espacio desde la propuesta de Luz Elena Pimentel en *El relato en perspectiva*. Esta reflexión pretende ver a una escritora que se ha leído más desde la mirada femenina o política o desde la temática africana con otro rostro conectado con ritos iniciáticos y símbolos a partir de una lógica personal.

Puga cuentista

En su vasta producción resalta su trabajo de cuentista, acaso vedado por la crítica, que ha puesto más atención a sus novelas y a las últimas creaciones como el *Diario del dolor*. El cuento es para Puga un ejercicio de liberación, una pausa en la larga concepción de la novela: «Mis cuentos los realizo al tiempo en que trabajo sobre una novela y es una especie de descanso de la misma. Algo opuesto y refrescante. Dentro de la escritura de la novela, siento la necesidad de echar algo fuera y lo hago por el cuento».²

Sólo editó dos libros de cuentos: *Inmóvil sol secreto* (1979) y *Accidentes* (1981). En 2000 apareció la presentación *De intentos y accidentes*, que reúne la mayoría de su narrativa corta. El libro es un conjunto de cuentos heterogéneos entre sí, aparentemente distantes, puesto que la escritora explora diferentes temas y situaciones narrativas desde un ingenio a veces cruel, otras lleno de humor. Historias espontáneas sobre sí misma, sus deseos y sus fantasías; muestra de ello es «El crimen perfecto... o casi» que alude a una joven que desea matar a su madrastra y planea cuidadosamente el asesinato.

La crítica estima que la escritura de Puga se sostiene en gran medida por la experiencia autobiográfica; en sus cuentos y novelas está la historia personal, a veces de ma-

² Carlos Rojas Urrutia, «María Luisa Puga», <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza>

nera directa. Es el caso de «Amnesia», en el cual Puga es un personaje perdido en las sombras de no saber quién es: «¿Subo? Pues sí, qué más. Pero los perros me ladran a mí porque no me conocen, Perdóneme señora, pero va a tener que abrir usted el portón. ¿Y si no me reconocen tampoco? ¿Si no soy María Luisa Puga?»³ En otras, se manifiesta de forma un tanto disfrazada, pero el lector reconoce que la experiencia de su vida está siempre ahí, transformada en inventiva, en literatura; un conflicto que ella llamó «entre escribana y escritora».

Existe entre sus cuentos y su vida una correspondencia, un juego entre la realidad y la ficción. Destacan algunas de las constantes que se reflejan como necesidades literarias, piezas clave de su narrativa. Relativo al tema de la infancia, ciertos relatos recurren a la voz de una narradora–niña que hace una revisión de sus vivencias; a esta reminiscencia del pasado se adhiere otro de los pilares de su escritura: la orfandad. Es la voz de una niña que ha perdido a la madre y se refugia en el recuerdo de sus hermanos. En «Explicación», la narradora recupera la imagen de la infancia al lado de su hermano, pues a pesar de que la historia comienza en Nairobi, África, hay una interrupción que traslada al lector a la vida íntima de la narradora, al traer a su memoria la reminiscencia de su hermano mayor y el descubrimiento de su vocación de escritora.

³ María Luisa Puga, *De intentos y accidentes*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000, p. 52.

La infancia se vincula con la imagen del mar, elemento vital en su narrativa, porque se asocia a un significado emotivo en las historias: «Yo quería al mar».⁴ El mar es recuerdo, juego, inocencia:

Por las tardes el mar nos recibía a todos como si fuéramos iguales. No veíamos a nadie. Éramos nosotros cuatro, solos, y cuando el mayor decía: «Ya hay que regresar», todos sabíamos que había que regresar porque se acercaba la noche. (...) Conocíamos cada vericuetto de la vereda que llevaba del mar a nuestra casa».⁵

Al final el mar adquiere otro sentido, es muerte, pérdida de la madre: «Ahora sólo queda mi amor por el amor, teñido de cierto horror».⁶ El retorno al mar es evocación, deseo: «Quiero vivir en el mar».⁷

Concerniente a estas constantes de la narrativa de Puga, Paola Madrid Moctezuma considera como un punto de gravedad la recurrencia al tema de la infancia y al de la identidad. Con un ingenio evidente, la autora va creando historias que conducen a los personajes a interrogarse quiénes son, pregunta crucial que no logran responder, debido a una irremediable sensación de nostalgia, una extrañeza de verse en el mundo y no saber quién se es: «Se siente

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

rarísimo, aunque me puedo convencer de que no es grave. Pero sí es rarísimo. Trato de ver para atrás y sólo hay una pared blanca ¿Quién era yo antes de hoy? ¿Quién puedo ser ahora? ¿Qué hacer?»⁸

Un tema fundamental, quizá el más importante, es el de la muerte. Ya se mencionaba que el mar tenía un significado equivalente. La muerte es el más persistente vaso comunicante entre la mayoría de los textos en *De intentos y accidentes*; se vive desde la imaginación: «Viaje», es la historia de un grupo de jóvenes que han muerto pero lo desconocen, ahí «la tierra toda parecía acolchonada». Al final, el reencuentro consigo mismo: «Sólo que ese momento de recostarme fue delicioso. Fue un verdadero llegar adonde pertenecía. A mi sitio».⁹ En otras narraciones, la muerte se imagina, se intuye, lo que ocurre en «Descuido»: «Y de pronto vi, desde mi cara ardiente, la vi. La vi, mi muerte».¹⁰

Los espacios en el cuento «Inmóvil sol secreto»

Erna Pfeiffer, en su artículo «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», ubica el espacio como una de sus principales constantes, pues existe una inclinación hacia los temas de la ciudad y la provincia, en ocasiones abor-

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

dados bajo el contraste. La dimensión geográfica constituye un choque, un enfrentarse a lo otro. Esa relación de extrañeza con el espacio recorrido por primera vez y ajeno a su realidad, a su propia geografía, hace que en el universo literario sus personajes padezcan de un sentido de ser; de ahí el problema que antes se mencionó sobre extraviar la identidad. Perder el conocimiento de espacio es perderse y no saber quién se es. En la narración, Puga enfrenta a su protagonista a esa experiencia de la no identidad, perder el centro de la propia existencia e ir a la deriva sin ningún significado, experiencia que la escritora ha nombrado de la «fuereñez».

«Inmóvil sol secreto» es la anécdota de una pareja que decide salir de su crisis conyugal provocada por una infidelidad cometida por la protagonista. La salida precipitosa a una isla de Grecia sería la esperanza de una nueva etapa. El relato empieza en un presente que de forma progresiva informa de los acontecimientos desde la llegada a la isla hasta la partida. En un tono desolador, la narradora en primera persona prolonga la descripción en cada espacio que observa, la aldea y sus alrededores, la casa, la habitación y el café.

A pesar de que tiene un ritmo de lentitud por la estática del paisaje y la monotonía de las acciones que cumplen los personajes, se vislumbra la estrategia de convertir los espacios en mecanismos de semejanza con respecto a los personajes. De tal manera que persona y espacio son similares y cumplen las mismas funciones. Si el espacio fuese

un mero detalle, sería el toque ornamental, una pausa en las acciones, pero los espacios son realmente los protagonistas de la historia; la isla reducida al concepto de aldea es idéntica a la vida interior de la pareja. Así, los espacios crean una atmósfera interior donde cada uno de los personajes se enfrenta a una revelación que los obliga a dejar su pasividad en el mundo.

Desde su mirada avasallante y su malestar personal la narradora se conecta con el espacio. El viaje y la isla representan un nuevo ciclo, volver a comenzar, la esperanza feaciente de que aún hay algo por lo cual vivir; sin embargo, los espacios se describen como «casas horrendas», «basura, maleza y moscas»,¹¹ y adquieren significados de angustia, monotonía e incomunicación. El espacio adopta un valor especial en el relato porque brinda un panorama amplio del personaje y alcanza un valor simbólico, proceso que arroja una idea de mundo. Más que pensar al espacio como ejecutor de una función complementaria, se presenta en una relación homológica con los personajes.

Con base en lo anterior, se recupera aquí el concepto de espacio narrativo expuesto por Pimentel en su obra *El relato en perspectiva*, el cual abre una discusión acerca de las principales categorías narrativas postuladas por la tradición de la crítica formal de los textos literarios. Según Pimentel la forma discursiva privilegiada es la descripción. Este recurso queda definido como un nombre, en seguida

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

de una serie predicativa. El nombre puede ser propio o común y comprende un tópico descriptivo susceptible a un desmontaje semántico. La serie predicativa está formada por lexías o frases que cumplen una función adjetiva, de atributo. En palabras de Pimentel, una reiterada participación de esos elementos conformaría una iconización: «De hecho toda descripción es un proceso discursivo de particularización y por ende de iconización del nombre que funge como tema descriptivo».¹²

Las series predicativas se crean por partes o rasgos semánticos, fragmentados en la narración; también se presentan por medio del mecanismo de analogía. Con el propósito de localizar dichos rasgos de los nombres–objetos espaciales se tiene una visión de conjunto que dibuja la imagen eje, la descripción central que coordina a las demás. Pimentel explica que al describir se recurre a uno o varios modelos para organizar las frases predicativas que engloban esquemas lingüísticos y simbólicos: «la descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo».¹³

En «Inmóvil sol secreto» existe el recurso de la descripción de espacios. Al inicio se hace alusión directa a una isla en Grecia e inmediatamente la narradora atribuye rasgos a partir de frases predicativas: «había unas cuarenta ca-

¹² Luz Aurora Pimentel Anduiza, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

sas (...) persistía un aire de catástrofe, de terror callado».¹⁴ Enfrente de la isla estaba la Itaca, la legendaria ciudad de Odiseo. La narradora dice que al esposo le gustaba mirarla y pronunciar su nombre «Itaca, Itaca, decía Enrique».¹⁵

También se describe el mar y se utilizan adjetivos simples: «por todos lados se aparecía el mar violeta, hinchado (...) el mar despide oleadas reverberantes».¹⁶ Continúa en el inventario de la isla y enfatiza las carencias del lugar. Asimismo, se visualiza la iconización del lugar *isla* con cualidades invertidas, la isla es todo lo contrario a lo que la narradora imaginó sobre la zona griega. Sin embargo, Ítaca representa a su vez la esperanza, el hogar, la patria perdida que se busca, la fidelidad de la pareja, porque entraña un significado especial en la epopeya homérica.

La isla y el mar son espacios que describen el exterior, mientras que se detallan espacios privados, como el cuarto que renta la pareja. Las frases de enunciación definen el lugar como un sitio desagradable y hostil:

No era la casita maravillosa, aislada y toda blanca cuyas puertas abrían al mar. No era la arena traslúcida y llena de silencios y caparazones nacarados que uno imagina cuando piensa en una isla en Grecia. Era una casa bastante horrenda y llena de colorines, más apropiada para el suburbio frío de una ciudad sobrepoblada para ese sol ardiente que nos caía encima sin

¹⁴ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 12–18.

darnos tiempo a nada. Como un panal. Cuartos llenos de puertas, pasillitos, carpetitas tejidas y fotos de familia.¹⁷

Califica al cuarto pequeño y la cama «enorme». Luego la cocina y el baño que son espacios secundarios, puesto que no se caracterizan con detalle. La casa está rodeada por una pequeña huerta y más lejos un baldío lleno de basura, maleza y olivos polvorosos. Por último, un cobertizo de madera donde se depositaban las herramientas. La iconización de la casa se relaciona con la idea de ruina, viejo, infertilidad, vacío.

Existe otro espacio: el café. La serie predicativa propone una visión desahogada frente a los lugares anteriores: «Un café en donde todo era azul añil y luego mil colores despedazados por todas partes».¹⁸ La narradora apunta: «era un café conmovedor».¹⁹ Este espacio representa la fuga y la huida de los personajes temerosos de verse las caras y enfrentar su realidad. En el café se lucha contra las avispas que representan a la muerte. También es ahí donde la narradora se encuentra con unos ojos negros que la persiguen y definen con claridad el final de la historia. La iconización del café es dual, por un lado desemboca en varios significados (desahogo, libertad) y por otro, miedo, evasión, rutina, muerte.

Sin embargo, destaca el modo en el que el café constituye el único lugar en el que se sobrelleva la vida, cuando la pa-

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

reja deja la soledad y se rodea de gente y ruidos. A pesar del esfuerzo o de la resignación de ambos, es ahí donde la protagonista descubre la realidad que no quería ver. De pronto el café adquiere otras cualidades, se crea una serie predicativa del mismo nombre: «La música del café en las noches me estaba volviendo loca. Las caras transformadas en carcajadas horribles de monstruos despiadados que aumentaban el ruido en la misma medida que crecía mi angustia».²⁰ En el café, la narradora reafirma su fracaso conyugal con otra infidelidad, frente a los ojos del esposo que ya no decían nada más; a la vez que se forma una iconización que arroja los rasgos de soledad, fracaso, infidelidad, despedida.

Los espacios simbólicos

El conjunto de rasgos localizados en los espacios a través de la iconización permite identificar el tema descriptivo central de la narración: la isla desde lo exterior y lo interior. Los lugares exteriores (aldea, mar, Ítaca y roca) configuran el plano semántico de los acontecimientos narrados: los personajes huyen a la isla en busca del refugio que entraña, pero este significado del espacio se invierte. Mientras que la pareja esperaba el lugar idílico propicio para la reconciliación y la purificación conyugal, resulta ser un infierno, una pesadilla que nunca acaba. La narradora

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

se siente atrapada entre la maleza, los olvidos que se marchitan con resignación, el mar y el sol fatigante: «El resto del tiempo el sol está cayendo, desplomándose sobre nosotros con una crueldad inusitada».²¹

Pimentel arguye que el análisis de los nombres descriptivos del texto pueden conducir a la observación de procesos de simbolización, procedimiento que examina cómo actores, espacios y objetos se resignifican a partir de una idea concreta del mundo, de la particularización de la historia narrada. Como símbolo estudiado, la isla «evoca el refugio. La busca de la isla desierta, desconocida, rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, los sueños y los deseos»;²² es la felicidad terrena o futura, se conecta con la idea de paraíso.²³ Hay un significado muy claro proveniente de la tradición clásica de este escenario, la isla, Ítaca, como felicidad terrenal o eterna, pero la simbología supone un valor negativo del término, pues se asocia con aislamiento, confinamiento y muerte; cabe mencionar que algunas islas han sido prisiones. Existe otra postura vinculada con las islas y la mitología, en ocasiones la salida del héroe implica el arribo a una isla, espacio lleno de misterios y de retos para el actor de la aventura.

Los procesos descriptivos de iconización reflejan la oscilación semántica de la isla entre los polos felicidad y hostilidad, imaginación y realidad, vida y muerte. Para el esposo,

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2009, p. 596.

²³ Nerio Tello, *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Kier, 2009, p. 109.

el escenario implica la huida, la búsqueda del hogar perdido, mas para la narradora el espacio construye un sentido de inversión; la isla es incomunicación, miedo, agonía, previa muerte que se presiente y se intuye. Por último, es ella la que define el sentido del espacio, pues en el café tiene una visión, la realidad se revela. La vida en la isla es un infierno, la gente adquiere forma de espanto, horror y muerte. Ella se ve modificada: «me levanté y me dirigí hacia los ojos oscuros y fijos».²⁴ Si la isla cumple la función de curar y sumergirse en el mar una y otra vez como hacia los personajes en la roca, estas acciones se cumplen (el rito de sanación se efectúa) en la medida en que ella sale del café y reafirma su fracaso matrimonial al hacer el amor con otro. Desde la idea mitológica, al final del relato la mujer es la heroína, la que supera la prueba y sigue su camino al estilo de Joseph Campbell.

Cuentos de muerte

«Inmóvil sol secreto» se distingue de las demás narraciones que conforman *De intentos y accidentes*, en la extensión y en los procesos de descripción, sobre todo de la dimensión espacial. La técnica empleada le permite a la autora colocar a los escenarios como personajes de la historia, en un juego de correspondencias. Pimentel expone que los procesos de

²⁴ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 27.

simbolización de los objetos o los lugares nombrados obedecen a un modelo de selección; aquí es evidente la utilización de la *analogía*. La fealdad y la repugnancia del espacio construye el retrato interior del personaje.

Más que observar procedimientos descriptivos, la virtud de Puga es generar un ambiente interior paralelo entre espacios y actores. La pareja muere en vida como la isla con su aire de catástrofe y de muerte. *De intentos y accidentes* es un diálogo en voz baja de personajes que presienten y viven muertes de distintas maneras.

Bibliografía

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.

Madrid Moctezuma, Paola, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente», en *Anales de Literatura Española*, núm. 16, 2003.

Pfeiffer, Erna, «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, volumen XLIV, 2006.

Pimentel Anduiza, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.

Puga, María Luisa, *De intentos y accidentes*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000.

Rojas Urrutia, Carlos, «María Luisa Puga», <http://www.literaturabellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza>

Tello, Nerio, *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Kier, 2009.

María Luisa Puga, la transmigración de los cuentos

Liliana Pedroza

Universidad Complutense de Madrid

Todo libro de cuentos contiene su propio laberinto, un modo de transitar por los pasillos de cada relato, su respiración (pausada o vertiginosa), su andar a tientas, su condición para ser habitado; tiene además, en su visión total, su propia revelación que remarca quizá lo que se nos quiere contar en cada una de sus historias. No es necesario que esa reunión de relatos haya sido escrita como libro unitario intencionadamente, de eso se encargan las obsesiones del escritor. Lo que intento explicar es que ninguna compilación es un cajón de sastre como a veces se afirma, retazos de tela o piezas sueltas que no embonan en algún mecanismo mayor; por el contrario, puede ser un entramado fino, una variedad de caminos con cruces disimulados; sólo hay que estar alerta para verlo. Incluso cuando los relatos migran de un libro a otro, de cierta manera también mudan su punto de inflexión. Por eso cualquier libro de cuentos requiere al menos dos lecturas, de lo general a lo particular o viceversa. Una mirada enfocada o en gran angular.

En ese sentido, resalta que en los cuentos de María Luisa Puga suceda esto último: existen breves migraciones de un libro a otro, como si ese relato fuera una puerta de entrada duplicada pero con diferente llave. Sus historias no revelan lo mismo puestas al trasluz de una u otra publicación, pues al observar con detenimiento en su conjunto hay una epifanía distinta.

María Luisa Puga se inició casi al mismo tiempo como novelista y cuentista y realizó a la par, durante un periodo regular, la escritura de ambos géneros. Su primera publicación data de 1978 con la novela *Las posibilidades del odio*; un año después apareció una pequeña *plaque* con tres narraciones breves: *Inmóvil sol secreto*. En 1980, la novela *Pánico o peligro* y un año más tarde en formato de libro su colección de relatos *Accidentes*. En 1987 publicó la novela *La forma del silencio* y sus cuentos en *Intentos*. Posteriormente, en el 2000 efectuó una recopilación de cuentos publicados e inéditos, *De intentos y accidentes*, en una edición popular auspiciada por una institución de salud pública (en su colección Biblioteca del ISSSTE). Para ese momento su narrativa había sido rebasada por la novela, la crónica y los cuentos infantiles. Acerca de su relación con el cuento explica:

Para mí el cuento siempre ha sido un intento o un accidente. Algo que me estalla en la cabeza cuando estaba viendo para otro lado. Algo que me sorprende como me sorprenden los cuentos de los demás. Los cuentos suceden de manera distinta para

cada lector, pero también para quien los escribe. Me ha sucedido que en los intentos por encaminarme hacia un punto, algo diferente ha hecho cuajar el cuento. Y ante el accidente, no es la anécdota la que me atrapa, sino todo lo que se construye a su alrededor.¹

Por ello cada lectura de su obra «estalla» de manera distinta. En *Inmóvil sol secreto*, las tres historias giran en torno a la transformación de las relaciones de pareja, dos se concretan a la paternidad en soledad o acompañada. En cada una, una emoción mueve secretamente a los personajes, lo que sucede en el exterior revela una turbación interna que desemboca en finales distintos. En el cuento que da título a la *plaque*, los protagonistas deciden olvidar un episodio de infidelidad y volver a empezar en una pequeña isla griega.

Hay una intención metafórica de aislarse del pasado y de sus vínculos de antaño en un paisaje nuevo, rodeados por desconocidos; una forma de comenzar de nuevo. La pareja, a la vista del pueblo, actúa con naturalidad (pasan juntos la tarde frente al mar, pasean tomados de la mano); pero en medio de esa aparente templanza es ella quien acecha un gesto, una mirada o una palabra de él, que detone la paz simulada entre los dos: «Me mira y sonrío con ese gesto nuevo que le ha crecido en los últimos tiempos. No sé qué signifique. Sospecho que ha cambiado. Sospecho que está

¹ María Luisa Puga, *De intentos y accidentes*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000, p. 9.

a punto de hacer algo. Sospecho que me odia».² La incomodidad de la pareja en la isla la atribuyen al sol y los efectos del calor que ejerce en ellos durante el día, cuando es en realidad ese sol secreto, el de las emociones (la ira, el rencor), que aguarda el momento para detonar. En «El picnic» y «Joven madre» también es necesario guardar apariencias, crear un estado de normalidad que disimule los miedos o las inseguridades frente a las miradas ajenas que escrutan.

Adicionalmente, en «El picnic» existe tensión entre un grupo de conocidos que pasa la tarde en el campo. La motivación de esa reunión (parejas, padres/madres solteros) son los hijos y es hacia ellos donde se desvía la atención de las inseguridades de los adultos. Algunos ensayan una paternidad responsable, se muestran como pareja funcional a través de roles establecidos o en su incapacidad se hunden en el silencio para pasar desapercibidos. En tanto, en «Joven madre» se vislumbra el terror del personaje en su nuevo rol de madre que no puede compartir con el resto: miedo, tristeza, soledad. Se trata de una presencia oculta, secreta, que se gesta al mismo tiempo que el feto, que crece y la aísla de su marido y su familia. Es la lucha de la normalidad en el ámbito externo frente a la extrañeza que ocurre en su interior.

El cuento «Joven madre» migra a *Accidentes*, un libro en el que las historias desembocan en la muerte o en su

² María Luisa Puga, *Inmóvil sol secreto*, México, La máquina de escribir, 1979, p. 11.

proximidad. Tratan sobre la cotidianidad de los días y su naturaleza apacible, en la que irrumpe la muerte o su posibilidad: la vida suspendida por esos «accidentes». Así, la muerte aparece como solución frente a lo que le ocurre a la protagonista: la presencia misteriosa de un doble. Su temor y sus cambios de ánimo se confunden con los síntomas de los periodos de gestación. Esa presencia crece dentro de ella pero, como ya se ha mencionado, no se alude al feto, sino a algo más que crece a la par que él. Con su hija en brazos y el doble latente que la acecha, la joven desesperada decide saltar por la ventana del hospital. La autora juega con esa ambivalencia que permite el género fantástico (según Todorov ese momento de incertidumbre entre lo extraño y lo maravilloso); no obstante, al final se decanta porque las leyes de la realidad quedan intactas: el relato concluye con la nota de un periódico que intenta explicar el hecho como una simple depresión posnatal.

En el caso de «Difícil situación», narración que da inicio a *Accidentes*, la atmósfera de lo «extraño» se asocia más bien con un cambio abrupto de lo cotidiano. Una mujer amenaza al dueño de una tienda de fotografía con hacer estallar una bomba localizada en un sobre. No son claras las intenciones de la protagonista, pues dicha intimidación puede considerarse una reacción de locura, un acto de justicia por no ser tratada con propiedad o simplemente una broma. El sosiego de una tarde en una tienda es entorpecido de pronto por una amenaza de muerte: «Si grita

o hace algo, volamos todos»;³ luego se marcha, mientras el pánico por el peligro dentro de la tienda se extiende.

«El viaje» es una suerte de narrativa rulfiana en la que un grupo de amigos viaja en coche hacia la Ciudad de México. El estado de conciencia se traslapa en la narración ya que es al inicio que los personajes han tenido un accidente: «Estamos hechos de contradicciones, dijo en el momento en que nos cruzábamos con un camión y sentíamos un golpe de viento que estremecía nuestro pequeño Volkswagen».⁴ La voz narrativa sigue describiendo el viaje, han salido de carretera y al parecer algo está fuera de lo normal; sin embargo, el conductor maneja sin prisa y nadie tiene una percepción «real» del accidente. Los diálogos entre los personajes se mezclan en forma de sueño, de divagación y alucinación. Poco a poco la narración evidencia que se trata de un diálogo entre muertos. En «Por teléfono», la muerte de una compañera acontece en una noche de copas dentro una reunión cultural a consecuencia de la mordida de un perro que tal vez habría estado esperando allí, justo esa noche, como una súbita conjunción de elementos⁵ que dan paso a la muerte: «Caray. La manera malvadamente inocente con que se presentan las cosas, con que irrumpen».⁶

Desde *Intentos* persiste Puga en esta obsesión por la muerte repentina en situaciones cotidianas. El relato ini-

³ María Luisa Puga, *Accidentes*, México, Martín Casillas Editores, 1981, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

cial, a diferencia de otros, comprende una atmósfera de extrañeza (extraño cotidiano) a partir de la conexión de los personajes. En «Una, dos, tres por mí», una familia viaja de México a Querétaro para pasar el fin de semana con unos parientes. El narrador se focaliza en un personaje infantil que recrea el espacio en el que se desenvuelven y la escena de juegos; hay un ambiente de normalidad que es interrumpido por la muerte de todos sus integrantes en el viaje de regreso.

En «Lucrecia», el robo en una pequeña empresa con un cheque firmado y cobrado por la muchacha de los recados hace que una secretaria contable asuma el rol de detective; si bien no hay mucho que aclarar porque la estafadora confiesa, la atmósfera de extrañeza se centra en los personajes a su alrededor (una cajera como posible cómplice y la madre de la ladrona), especialmente en el dueño quien reacciona de modo distendido, pareciera no importarle el robo: «¿Ya?, me preguntó el Sr. King, ¿ya está tranquila? ¿Podemos trabajar ahora? Lucrecia corría a contestar el teléfono, yo estaba de pie ante el escritorio del Sr. King, profunda, totalmente desconcertada».⁷

El mismo desconcierto sucede en «La naturalidad», pues el personaje principal siente que no encaja frente a lo que ocurre en su entorno. Se trata de una mujer involucrada sentimentalmente con un hombre divorciado; más que llevar una vida de pareja se convierte en una pieza de

⁷ María Luisa Puga, *Intentos*, México, Grijalbo, 1987, p. 35.

mobiliario, un figurín, dentro de una problemática familiar en la que coexisten la exmujer y su actual novio, la suegra y el hijo: «Esa noche supe que no me gustaba la situación. Supe que me sentía muy sola en esa relación. No sé por qué me seguí quedando. Por morbosidad, yo creo».⁸

Por último, en *De intentos y accidentes*, Puga reúne relatos de otros libros y los agrupa para darles una lectura diferente. Retoma «Inmóvil sol secreto», «El viaje» y «Una mañana en la playa» de tres libros de cuentos anteriores (en el mismo orden de publicación) para enmarcar las historias de sus personajes dentro de un viaje. Asimismo vuelve a sus obsesiones sobre lo extraño inesperado en narraciones inéditas para abordar el tema del olvido en un asalto intempestivo de amnesia, además del oficio de la escritura o el enfrentamiento repentino con la muerte durante la adolescencia.

Como lectura total, este libro es también un viaje retrospectivo por las etapas de la vida: nos lleva por historias con personajes en la edad adulta a personajes adolescentes y finalmente a niños. Aunque las fronteras no son siempre claras, la autora lo divide en adultos/adolescentes/niños, una anotación personal que advierte que los textos al comienzo fueron pensados para un público específico. Dicha reunión de cuentos es sobre todo una mirada a distancia, reflexiva, acerca de su propia experiencia en la escritura, la cual resume como un intento o un acciden-

⁸ *Ibid*, p. 64.

te a ese modo distinto de «estallar» en el escritor y sus lectores. La migración de cuentos también participa: ese trasvase de historias de un libro a otro funciona a manera de reescritura, de pensar en el relato de forma diversa, darle una oportunidad a una nueva lectura, de abrillantarlo y echarlo a andar por otros caminos al encuentro de sus lectores.

Bibliografía

Puga, María Luisa, *Inmóvil sol secreto*, México, La máquina de escribir, 1979.

———, *Accidentes*, México, Martín Casillas Editores, 1981.

———, *Intentos*, México, Grijalbo, 1987.

———, *De intentos y accidentes*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000.

Opresión/deshumanización del sujeto femenino en el relato «¿Te digo qué?»

Guadalupe Pérez–Anzaldo

Universidad de California

El hecho de que históricamente la mayoría de las trabajadoras del hogar sea de origen rural refleja el desarrollo desigual que ha caracterizado a México y que persiste hasta la fecha. El campo proporciona alimentos y mano de obra baratos (incluyendo a la mayoría de las trabajadoras domésticas) a las ciudades.

Mary Goldsmith

En el cuento de María Luisa Puga «¿Te digo qué?», incluido en la colección *Intentos* (1987), subyace una denuncia en contra de la opresión/deshumanización de la mujer al tiempo que se critican los valores ideológicos hegemónicos que privilegian al sujeto masculino. Lo interesante de este contra–discurso es que a pesar de que se explora el tema del abuso psicológico padecido por la protagonista de la clase media alta (Paulina Pereyra), el énfasis recae en la violencia física y simbólica que sufre su joven sirvienta

de veintidós años (Julia). Dicha violencia proviene de Paulina, quien se reconfigura como una reproductora de la ideología que mantiene a la mujer subordinada a la autoridad masculina. Por lo tanto, se problematizan las relaciones genéricas tradicionales que fundamentan la estructura de la familia patriarcal, también se exhibe la mecánica del tradicional sistema jerárquico de poder en el que persisten la opresión genérica, racial y socioeconómica en México.

Cabe advertir que el discurso contestatario está acorde con el compromiso social que Puga manifiesta a lo largo de su obra literaria. Su gusto por enunciar los males sociales a través de la creación artística cobra significativo ímpetu cuando en 1985 se muda al pequeño poblado de Zirahuén, Michoacán. En entrevista con Adela Salinas Salinas declaró:

Estoy entre asustada y enojada frente a la inconsciencia del mundo, del mundo que todos hacemos. Me he vuelto muy consciente de la naturaleza, de la explotación y de la terrible situación en este país; la corrupción, la indiferencia, el abuso, y al mismo tiempo, veo la posibilidad real de que las cosas puedan ser de otro modo.¹

En ese sentido, la literatura tiene un fin utilitario para Puga, puesto que mediante la palabra escrita expresa:

¹ Adela Salinas Salinas, «Los miedos, las lenguas, los pesares. Entrevista a María Luisa Puga», en *Revista de la Universidad de México*, 46, 1991, p. 51.

[U]na amplia gama de preocupaciones sociales. Observa a la sociedad mexicana con un lente de ángulo ancho y capta sus problemas en tonos discretos. Ya sea la pobreza, la corrupción, el conflicto intergeneracional o entre ambos sexos, o la lucha por la realización personal, la escritora llega hasta la médula del tema a través de sus personajes ficticios.²

De manera similar, puede determinarse que «¿Te digo qué?» corresponde a esa «indagación intimista» que prolifera en la narrativa de Puga con la cual, en opinión de Irma M. López, «explora el aspecto socio-psicológico del ser (mujer u hombre) en una realidad concreta. Se trata de un yo que se inicia con un deseo por autodefinirse y salvar la identidad, frente a una sociedad que lo ofusca».³ En efecto: en el relato se promueve la noción de identidad por medio del proceso de introspección, dado que los personajes femeninos prueban a (re)conocerse en los resquicios de su fuero interno con el fin de escapar del silencio y la soledad en que las ha sumido la hegemonía masculina. Puede afirmarse que Puga evidencia un compromiso social al hacer de su trabajo literario un medio por el cual se reformulen críticamente las estrictas prescripciones del orden falocéntrico que perpetúan la subyugación de la mujer y se socaven las categorías esencialistas de raza, clase y género construidas por los grupos dominantes.

² Gabriella de Beer, *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 28–29.

³ Irma M. López, *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang International Academic Publishers, 1996, p. 4.

Asimismo, destaca el uso de variadas estrategias narrativas con el propósito de representar la problemática social referida. El cuento se estructura con la yuxtaposición de segmentos donde predomina el monólogo interior de cada una de las protagonistas, los cuales se hallan enmarcados por peculiares fragmentos en los que un narrador en tercera persona interviene para brindar una perspectiva más «objetiva» de los hechos. Según esta estructura, el narrador simboliza el discurso monolítico de la sociedad patriarcal, dado que intenta legitimar su relación de la siguiente manera: *a)* Cita fechas precisas que presuponen una secuencia cronológica: «Es un jueves 3 de abril de 1980», «6 de septiembre de 1980», «4 de octubre de 1980».⁴ *b)* Imita el discurso científico/policial: «Es el número 28 de la calle Francia y son las tres diecisiete *exactamente*».⁵ *c)* Enfatiza su función pedagógica mediante la formulación de preguntas retóricas/moralizantes que le confieren drama a sus emotivas disquisiciones: «Y ahora sí, veamos qué sucede con esta nueva sirvienta», «Qué pasará en la calle. Quién pasará».⁶

Este juego narrativo con encuadres caleidoscópicos se torna más complejo con la aparición de una polifonía de voces narrativas dentro de un mismo fragmento, puesto que se conjugan largas introspecciones de las protagonistas (voz en primera persona) con alternados monólogos en

⁴ María Luisa Puga, *Intentos*, México, Grijalbo, 1987, pp. 94, 126 y 135.

⁵ *Ibid.*, p. 96. Las cursivas son mías.

⁶ *Ibid.*, pp. 96 y 127.

segunda persona e inclusive con diálogos. Muestra de lo anterior es el pasaje en el que Julia medita ensimismada sobre su vida cuando, de pronto, comienza a interpelar a su amiga Josefina: «Me tuve que devolver a la cocina y taparme la cara de la pura risa que tenía, Josefina, hubieras visto la cara de la señora cuando después entró (...) Que agarra y me dice: ¿Por qué te reíste así? (...) ¿pero tú crees que me dejó explicar? Se enojó».⁷ Podría asegurarse que las prolongadas y entreveradas intervenciones de las voces narrativas complementan la historia porque la exponen desde distintos ángulos y perspectivas. Las reflexiones de las protagonistas, invariablemente, se enfocan en sus frustraciones/insatisfacciones personales a causa de la violencia generada por los sujetos masculinos; esas experiencias contrapuestas manifiestan lo que significa ser mujer en la patriarcal sociedad mexicana. En cada una de sus intervenciones ambos personajes revelan su laberíntico mundo interior, en el cual persisten las tensiones entre ellas por sus diferencias de raza y grupo social.

Para analizar la historia conviene referirse a la conceptualización que sobre la violencia simbólica ha desarrollado Bourdieu; quien indica cómo los grupos dominantes utilizan una variedad de producciones simbólicas con la intención de establecer el orden social que más les conviene a sus intereses. Así, la ideología de la clase dominante, que favorece las categorizaciones sociales con las cuales

⁷ *Ibid.*, p. 111.

se excluye y margina a los grupos dominados, es universalizada, legitimada e inconscientemente aceptada:

La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de la sociedad en su conjunto, y por tanto, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas, a la legitimación del orden establecido mediante el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de estas distinciones. Este efecto ideológico lo produce la cultura dominante disimulando la función de división bajo la función de comunicación: la cultura que une (medio de comunicación) es también la cultura que separa (instrumento de distinción) y que legitima las distinciones obligando a todas las culturas (denominadas como subculturas) a definirse por su distancia respecto a la cultura dominante.⁸

En adición, las clases dominantes, dueñas del capital económico y con el poder de imponer un sistema jerarquizado, legitiman su autoridad a través de su producción simbólica o de ideólogos conservadores que les ayudan a sustentar el orden social vigente.⁹ Paradójicamente, esa producción tiende a homogeneizar de modo simbólico a los grupos sociales (establece una homología estructural)

⁸ Pierre Félix Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

a fin de evitar las tensiones entre aquellos que ejercen el control social y los que se someten a él.

Las postulaciones teóricas de Bourdieu son relevantes para entender el posicionamiento de clase de Paulina, quien no duda en convertir en un otro subordinado a todas las sirvientas que contrata. El espacio doméstico se transforma en un microcosmos de la clasista y racista sociedad mexicana en su conjunto, puesto que Paulina reproduce las relaciones asimétricas de poder donde los individuos de raza blanca poseedores del capital económico monopolizan el poder al marginar a los grupos indígenas y mestizos, que son los más empobrecidos. Su existencia rutinaria le hace encauzar todas sus frustraciones en humillar a las mujeres pueblerinas que trabajan para ella obligadas por la necesidad económica.

Es indispensable enfatizar que los prejuicios de Paulina en contra de las mujeres de raza y clase social diferentes a la suya corroboran el análisis de Vania Barraza: «Las relaciones femeninas <intra-genéricas> no están exentas de fisuras o de fracturas que necesitan ser observadas y revisadas para comprender complejas dinámicas de poder que se desencadenan dentro del mismo género».¹⁰ La incompreensión y el desamor de su familia, por consiguiente, han hecho que este personaje se convierta en una subjetividad amargada, apática, racista y clasista que privilegia la ideología dominante: esa que normaliza la violencia simbólica

¹⁰ Vania Barraza Toledo, *(In)subordinadas. Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*, Santiago de Chile, RIL editores, 2010, p. 16.

al clasificar a las servidoras domésticas «como rudas, indígenas, ignorantes, como si fueran términos intercambiables. De esta manera, se ubica a la trabajadora en un lugar subordinado y se justifica el trato discriminado que se le da».¹¹ El ilusorio refugio que esta mujer (re)productora del orden hegemónico encuentra es acosar a sus sirvientas: les demanda una limpieza excesiva de su enorme casa para sentir que, por lo menos en su centro de poder que es el espacio doméstico, puede ejercer el control absoluto sobre aquellos sujetos aún más vulnerables que ella.

Paulina considera que todas las trabajadoras domésticas configuran potenciales antagonistas que pueden alterar la falsa tranquilidad en que vive; por esa razón es agresiva, se vuelve insensible ante sus necesidades e insiste en despojarlas de su identidad. La violencia psicológica y simbólica que ejerce hacia este grupo marginal constituye una manera de compensar su dolor al sentirse reprimida y humillada por la autoridad masculina que rige su existencia:

Me he fijado en las sirvientas, no hay nada distinto. Son siempre esa especie de mancha que apaga el tono. Que detiene un poco las cosas. Lo que se dice de ellas es lo mismo que digo yo. ¿Estarán todas las mujeres del mundo como yo en este

¹¹ Mary Goldsmith Connelly, «De sirvientas a empleadas del hogar. La cara cambiante del servicio doméstico en México», en Marta Lamas Encabo (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 296.

momento? Solas, solas y desesperadas con una sirvienta como única compañía. Qué pasó con los hombres que escogimos y a quienes les dimos todo. ¿Por qué son nuestros enemigos?¹²

La expresión «Lo que se dice de ellas» alude al discurso institucional que, como observa Bourdieu, es diseñado y legitimado por el grupo dominante mediante la producción simbólica que tergiversa e impone de forma encubierta su particular definición del mundo social basada en una homología estructural.¹³ Al respecto, la homogeneización y consecuente deshumanización de las sirvientas como una «especie de mancha que apaga el tono» corresponde a la arbitraria visión del mundo difundida por agentes pertenecientes al grupo dominante que, al igual que Paulina, la aceptan como una verdad absoluta.

Complementariamente, Paulina reproduce sin cuestionamientos la ideología que sustenta sus intereses de clase y renuncia a aquellos relativos a su género; de ahí que de forma constante pretende distanciarse de las mujeres integrantes del grupo doblemente marginado. Su razonamiento discriminatorio se apega a lo expuesto por Goldsmith:

Algunos aspectos del servicio doméstico parecen ser más resistentes al cambio: la discriminación social hacia las trabajadoras domésticas, la desvaloración de sus actividades, las condiciones laborales adversas en las cuales se realizan y las

¹² María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 118.

¹³ Pierre Félix Bourdieu, *op. cit.*, p. 95.

dificultades que las trabajadoras de este sector enfrentan para organizarse y defender sus derechos. También la tendencia a construir mitos en torno a este sector laboral es un elemento que ha permanecido por siglos.¹⁴

Frustrada y presuntuosa, llega incluso a reafirmarse a sí misma como la portadora de los parámetros culturales del patriarcado que denigran la capacidad intelectual de la mujer; por ejemplo, asevera que todas las mujeres que han servido en su casa carecen de la inteligencia necesaria para realizar cualquier actividad que requiera de mayor esfuerzo cerebral y que esa discapacidad les impide servir siquiera como interlocutoras en una conversación informal: «Si al menos fueran gente normal podría hablar con ellas».¹⁵ De tal manera que sus múltiples prejuicios y desilusiones le impiden solidarizarse con otras mujeres que pudiesen contribuir a contrarrestar el silenciamiento y la sumisión a que ha sido sometida por las rígidas regulaciones del patriarcado.

En una escala simbólica, la obsesión de Paulina por la pulcritud se asocia con su insatisfacción/represión sexual, dado que pretende compensar esa carencia con el férreo control que puede ejercer sobre otras mujeres en el entorno doméstico. Su casa se convierte así en un lugar de resistencia donde desplaza de modo equívoco sus frustraciones e intenta quebrantar el orden convencional que clausura su sexualidad y la obliga a repetir el rol tradicional de la mujer

¹⁴ Mary Goldsmith Connelly, *op. cit.*, p. 295.

¹⁵ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 102.

sacrificada y abnegada. Lo anterior esclarece su entrada al estudio privado de su esposo cuando él se encuentra ausente y su pretensión de dominar ese resquicio íntimo que le ha sido prohibido por la autoridad masculina; lo que podría conllevar, según sus propias valoraciones, a la posibilidad de recuperar el contacto sexual.

De igual modo, la limpieza extrema representa su hipocresía; puesto que lo único que le interesa es salvaguardar su reputación y la de su familia frente a la opulenta sociedad a la cual pertenece y, sobre todo, frente a sus modestas empleadas. Sin embargo, esa insistencia por mantener las apariencias e invisibilizar ante el escrutinio público la degradación moral que aqueja a cada miembro de su disfuncional familia, tiene principalmente consecuencias negativas para ella porque se transforma en un sujeto cada vez más infeliz y alienado.

A pesar de su posición privilegiada, su existencia está limitada porque se halla atrapada en la soledad de su hogar, en un vacío interno en el que ha perdido su propia identidad: «Siento como si hiciera años que no hablo con nadie. Que no recuerdo quién soy».¹⁶ El desconocimiento de sí misma se hace extensivo a los que la rodean, quienes han aprendido a ser tan insensibles, hipócritas y egoístas como ella: «Ahora cada vez que quiero pensar, me doy cuenta de que no puedo porque no sé quiénes son. Porque no sé quién soy yo».¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

La ambición de este personaje por mantener su posición socioeconómica le lleva a aniquilar cualquier oportunidad de adquirir actuación social.¹⁸ En especial, con su actitud conformista aspira a reforzar el modelo de la familia tradicional como una entidad fija y universal necesaria para perpetuar el orden establecido. En opinión de Elizabeth Dore, el mito de la familia patriarcal ha sido construido a partir de una combinación de medias verdades e ideologías dominantes, las cuales son institucionalizadas y universalizadas a través del discurso religioso y político.¹⁹ Queda claro que las instituciones del matrimonio y la maternidad son desacralizadas en el relato porque ninguna le permite alcanzar su autorrealización a la protagonista, quien carece de la fuerza requerida para transgredir la exclusión y el silencio en que se encuentra sometida por un esposo infiel e indiferente a los asuntos familiares y de unos hijos adolescentes promiscuos, irrespetuosos y viciosos.

El control que Paulina ejerce sobre sus subalternos (las sirvientas) contrasta en gran medida con su actitud pasiva frente a los miembros de su familia: se limita a ser testigo de los conflictos familiares sin participar activamente o exteriorizar su opinión. Es sólo en su fuero interno donde logra desprenderse del contorno opresivo y halla el poder

¹⁸ Actuación social (*agency*) designa la acción afirmativa de los actores sociales; esta acción es diversa, histórica, y puede ser consciente o no. Anthony Giddens *et al.*, *La teoría social hoy*, México, Alianza Editorial/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

¹⁹ Elizabeth Dore, «The Holy Family: imagine households in Latin American History», en *Gender politics in Latin America. Debates in theory and practice*, New York, Montly Review Press, 1997, pp. 101–102.

transgresor para confrontar al ausente patriarca; como sucede cuando éste le reclama molesto el por qué no le informó sobre los problemas de adicción de su hijo y ella se refugia en el silencio reflexionando para sí: «Y Esteban me sale con que por qué no me dijiste. Me hubiera gustado responderle: ¿Te digo qué? Porque no te importa. Porque a nadie le importa nada».²⁰ La pregunta que da título al cuento se queda atrapada en el mundo interior de Paulina, carente de una voz personal, del mismo modo que su cuerpo permanece prisionero en su reluciente pero vacía casa.

En contraste, Julia enfrenta una exclusión múltiple porque es una mujer mestiza y pobre, que además ha tenido que emigrar de una zona rural/marginal a un espacio urbano en el que descubre un mundo corrupto, sexista, racista y clasista. A diferencia de Paulina, quien demuestra no poseer ninguna actuación social, Julia ostenta la fuerza que le impulsa a rehusarse a ser un otro subordinado. Su situación precaria y su juventud no son impedimento para que esta marginalidad subversiva manifieste una particular intuición que le hace reformular críticamente los estrictos códigos culturales propagados por el discurso falogocéntrico. Del igual modo, su pensamiento emergente le hace desafiar la ideología capitalista y la autoridad masculina representadas por Paulina, quien la asedia y confina al espacio cerrado de la casa exigiéndole eficacia en la producción.

²⁰ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 129.

La casa simboliza para Julia un espacio castrante y aniquilador donde se multiplica el sistema simbólico de dominación con el que se pretende socavar su poder transgresor: «Yo cada día que pasa siento que me borro, de a deveras: que me borro en esta casota en donde nunca hay nadie y todos los días hay que prepararla como si por fin fueran a llegar».²¹ Así, la única alternativa que detenta Julia para recuperar su cuerpo y reafirmar su propia subjetividad es escapar de esa prisión sostenida por frágiles apariencias en la que se fortalece la ética restrictiva de la hegemonía masculina.

Con el propósito de profundizar en el sistema asimétrico de poder de la sociedad patriarcal, es conveniente recurrir a las teorizaciones de Michel Foucault con respecto al dominio que se ejerce sobre el cuerpo humano. De acuerdo con sus postulados, el cuerpo corresponde al sitio de inscripción cultural y control social debido a que se halla inmerso «en un campo político».²² Por medio de las relaciones de poder se busca sojuzgarlo y de esa forma obtener un usufructo: «El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido».²³ La estructura que sostiene la hegemonía masculina permite que mediante el control social del cuerpo, una minoría privilegiada sea la que controle a los grupos subalternos. Así, la capacidad de estos últimos para

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 28.

²³ *Idem.*

contrarrestar las vejaciones e injusticias que vulneran su cuerpo se ve menoscabada a consecuencia del continuo escrutinio normativo.

Si bien Foucault no se centra en el género como factor determinante en su estudio acerca de la subyugación del cuerpo humano, sus observaciones son de vital importancia para el análisis de las contingencias que afronta Julia. Dentro de este contexto ideológico, puede puntualizarse que el usufructo obtenido del cuerpo de Julia no sólo proviene de su ardua labor productiva como trabajadora encargada del quehacer doméstico, sino como el objeto sexual a que ha sido reducida por el absoluto masculino. Desde los intersticios, demuestra estar consciente de la vulnerabilidad de su cuerpo, el cual es invisibilizado, explotado, excluido y deshumanizado —no sólo a nivel discursivo— por la familia Pereyra. A pesar de ser una mujer que se ha visto obligada por la necesidad económica a vender su fuerza de trabajo, se niega a ser convertida en «carne, ahora sí que en todos sentidos».²⁴ Su inteligencia indómita ha coadyuvado a salvarla del peligro que representa el hijo drogadicto de Paulina, que desde que la conoció no ha dejado de acosarla sexualmente: «Chamaco hipócrita. Quién lo viera tratando de meterse en mi cuarto, que si no he tenido llave, no duro aquí».²⁵ De esa manera, convierte el sitio silenciado de su cuarto en la azotea en un bastión de resistencia en el que cobra fuerza su poder subversivo.

²⁴ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

Resulta significativo que los hombres de la misma condición social de Julia (tal es el caso de su enamorado Rubén) tampoco están exentos de los vicios y la lascivia que aqueja a sus acaudaladas contrapartes masculinas —con quienes comparten las conceptualizaciones tradicionales adscritas a la mujer que además cancelan la sexualidad femenina: «Muy respetuoso, muy respetuoso, sí. Se toma sus copas y ya me andaba queriendo robar. Y es de los que si se dan cuenta de que una ya no está entera, todo se les hace fácil».²⁶ No estar «entera» implica que la mujer ya no cumple con la modelización del deber-ser construida por la cultura hegemónica a partir del dogma sagrado de la mujer/virgen, a la que se caracteriza pura, pasiva y sacrificada. En la óptica masculina, por consiguiente, las mujeres únicamente pueden aspirar a ser salvadas/valoradas por un hombre gracias a la institución del matrimonio.

El autoconocimiento adquirido por Julia se lleva a cabo en los bordes de la estructura patriarcal; se sumerge continuamente en su mundo interno para analizar lo que acontece a su alrededor y realizar emotivas remembranzas de hechos trascendentales en su vida. La más trascendente es la violación sexual que sufrió en su pueblo cuando tenía catorce años; experiencia traumática que la hace sentirse alejada del modelo de la mujer «entera». Cabe resaltar la simbología que permea en su narración de

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

ese doloroso evento: desde que era niña había mantenido una relación armoniosa con la naturaleza pese a la pobreza en que vivía, pero la ruptura física que experimenta por culpa del poder destructivo del hombre la aleja de ese paraíso terrenal que permanece vedado para ella. Con tal idea se vuelve a semantizar el mito de la caída original o la expulsión del paraíso de los padres originales. Aquí la mujer no es la pervertidora o la culpable de la pérdida de la inocencia del hombre, sino lo opuesto; entonces, es válida la comparación que hace Julia del desconocido que la victimiza con el diablo: «Y entonces lo vi. Yo creo que ya sabía que estaba ahí. Que era él quien había movido el aire, pero nunca, nunca he visto una cara así. No sé cómo era, pero era una cara distinta a todas las que he visto. Era el diablo y me miraba, aunque no se movía».²⁷

El día en que es perpetrado el ataque sexual contra Julia los elementos naturales (el cielo y el viento) se transforman en fuerzas antagónicas que, junto con el omnipresente sujeto masculino, la hacen sentirse vulnerable: «Entonces pareció que todo ese cielo y ese viento eran una caja en donde yo me había metido y alguien la había sacudido».²⁸ En consecuencia, se rompe el intrínseco vínculo entre lo femenino y la naturaleza, por lo que el campo se convierte en signo de sujeción que le impide, en ese instante, liberarse de la avasalladora violencia física del hombre:

²⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁸ *Ibid.*, p. 132.

Caminaba y caminaba con mis piernas bien pesadas, pensando que estaba en el fin del mundo y ahí no había tiempo. Ahí no había nada más que esa luz que tantas veces he recordado y no sabía por qué. De pronto se me vino encima. Él. Yo estaba lejos pero sentí como si me dieran un chicotazo. Todo se rompió y oí un ruido enorme cuando empecé a correr, pero era como si ni siquiera tocara el suelo (...). Nunca lo vi, yo corría como loca y lo sentía detrás, detrás muy cerca, pero también sentía todo el campo, todo el cielo de mi vida que no me quería proteger porque era tan grande. Luego me caí, me jaló, no sé. Fue como ir a dar a una zanja.²⁹

A causa del trauma que permanece en la subjetividad de Julia, ella sólo puede reconstruir de forma oblicua el momento preciso del abuso sexual producto de la perversidad de este hombre/demonio. Una de las secuelas primordiales es que su sexualidad se ve truncada por el temor a ser cosificada de forma permanente por los hombres; por eso encuentra en su fuero interno esa morada personal para intentar reconfigurarse al vencer sus temores más íntimos.

En su calidad de sujeto marginal, este personaje ha desarrollado una consciencia de clase y raza que la distancia de la rubia hija de Paulina, Ana María, quien al igual que su madre es portadora a conveniencia de la ideología impuesta por el grupo dominante. Comprende que las insistentes preguntas de Ana María sobre sus orígenes y

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

experiencias de vida de ninguna manera significan un lazo de unión entre ambas; al contrario, solamente satisfacen la morbosidad de la adolescente rica, alienada en un mundo telenovelesco en el que abundan las bipolaridades y los finales felices. Para Julia, las diferencias raciales y sociales son barreras infranqueables entre ellas, puesto que sería imposible que una joven blanca que jamás ha sufrido la violencia psicológica (discriminación), física (violación sexual) y simbólica/estructural (pobreza/marginación) pudiera entender lo difícil que es ser mujer bajo esas condiciones en la sociedad mexicana. Por tal razón afirma:

En ese momento, palabra que me sentí sola en el mundo y me empezó a subir el coraje contra esa niña tan blanquita y bien cuidada que «quería platicar». La vi a ella y a toda su familia como quien dice cuidados por mí (...) Sentí como si los conociera por dentro y por fuera.³⁰

El razonamiento crítico de esta subjetividad dinámicamente estructurada contradice los parámetros culturales del sistema convencional que clasifica a las mujeres, en especial si son pobres, como limitadas en su capacidad intelectual. También exhibe la fragilidad de los cimientos en los que se sustenta el concepto de familia (difundido por la ideología dominante) como una entidad universal y fija bajo la tutela de la autoridad masculina. A diferencia de Paulina, Julia co-

³⁰ *Ibid.*, p. 123.

noce mejor a los hipócritas miembros de la familia Pereyra porque no precisa proteger intereses de clase e intuye que las mujeres deben conformar un frente común para contrarrestar las normas restrictivas del patriarcado que las mantienen sometidas.

No es casualidad que Julia decida abandonar su empleo en medio del caos que ha provocado el enojo de Paulina, en quien derrama la sopa caliente de modo accidental. Con este acto de rebeldía, demuestra que ha roto las ataduras simbólicas que la mantenían esclavizada económicamente y obligada a fungir de cómplice de los actos malsanos perpetrados por los integrantes de la familia Pereyra. Desde la posición de poder que ha adquirido, ya que en ella recae la manutención de sus seres queridos, reconoce que tendrá que seguir trabajando para la clase hegemónica; sin embargo, el conocimiento alcanzado le será útil: podrá decidir hasta qué punto está dispuesta a ser controlada.

El contradiscurso de Puga en «¿Te digo qué?» puntualiza los límites que los parámetros culturales promovidos por el discurso falocéntrico le imponen a la mujer con el fin de perpetuar su posición subyugada. Dicha marginalidad es más amplia cuando se trata de una mujer de clase baja originaria de una zona rural, porque no sólo tiene que enfrentar la violencia simbólica y estructural que se cierne sobre ella —la cual incluye la discriminación y el clasismo— sino que debe lidiar con la violencia genérica, como esa cosificación en que la sume el sujeto masculino. De acuerdo con la propuesta crítica de Puga, la única posibi-

lidad de las mujeres para subvertir la opresión que se les infringe, es la autorealización a partir de la introspección. La liberación de las ataduras simbólicas que imponen un sistema jerárquico de poder también puede lograrse con la solidaridad femenina y en el momento en el que la mujer es capaz de adueñarse de su cuerpo y su voluntad.

Bibliografía

- Barraza Toledo, Vania, *(In)subordinadas. Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*, Santiago de Chile, RIL editores, 2010.
- Beer, Gabriella de, *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Bourdieu, Pierre Félix, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, España, Desclée de Brouwer, 2001.
- Dore, Elizabeth, «The Holy Family: imagined households in Latin American history», en Elizabeth Dore (ed.), *Gender politics in Latin America. Debates in theory and practice*, New York, Montly Review Press, 1997.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Giddens, Anthony *et al.*, *La teoría social hoy*, México, Alianza Editorial/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Goldsmith Connelly, Mary, «De sirvientas a empleadas del hogar. La cara cambiante del servicio doméstico en México», en Marta Lamas Encabo (coord.), *Miradas feministas sobre*

- las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- López, Irma M., *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga*, New York, Peter Lang International Academic Publishers, 1996.
- Puga, María Luisa, *Intentos*, México, Grijalbo, 1987.
- Salinas Salinas, Adela, «Los miedos, las lenguas, los pesares. Entrevista a María Luisa Puga», en *Revista de la Universidad de México*, núm. 46, 1991, pp. 49–51.

Quien no tenga pan para mayo,
ni hierba para abril,
no le habría su madre de parir

María Guadalupe Flores Grajales

Universidad Veracruzana

La tristeza, el abatimiento, el autoabandono, la falta de aprecio o desprecio por la vida, los alimentos, el miedo al presente, la angustia ante el mañana, la idealización y culpabilización por no haber realizado adecuadamente el papel o comportamientos asignados (rol genérico), la puesta en riesgo de la supervivencia son la expresión extrema de la impotencia suprema de quienes no «pueden» porque no saben o nunca se atrevieron tal vez ni siquiera a imaginar la subversión o la transgresión de las características genéricas asumidas como otra alternativa posible.

Carmen Sáez Buenaventura

I

Del periodo finisecular a la década de los 1950, la cuentística de las mujeres se condimenta con descripciones abundantes, poca atención al ingrediente accional, exceso de cotidianidad, costumbrismo. Si bien María Enriqueta

Camarillo y Laura Méndez de Cuenca indagan en algunos efectos de la soledad y la carencia de afectividad o entorñan los conflictos de sus personajes con el paisaje rural o si Nellie Campobello transmite, a través de la visión de una niña, su percepción del movimiento revolucionario de 1910, las cuentistas se niegan a hablar sobre sí mismas, no indagan en su mundo interior, se dejan oprimir por el terror de un dictamen masculino adverso: «Temiendo cuándo, cómo va a ser leída, temiendo sobre todo a la censura o la desaprobación, parece contraponer a la «ansiedad de influencia» de su colega masculino, una fluctuante indecisión».¹ Este miedo, aunado a la acusación de que la práctica literaria es asunto de hombres, quizá explique el uso de seudónimos, práctica proclive entre mujeres.²

Hacia el medio siglo, la cuentista mexicana acepta, bajo el compromiso de depurarla, la tradición de sus antecesoras y se obliga a la difícil aventura de descubrirse y revelar el mundo femenino, por más desgarrador y amargo que éste sea. Especialmente, por cuanto se refiere a las formas de producción, se preocupa más por su pulimento y precisión; para ello sigue en no pocas ocasiones las preceptivas establecidas, pero se arriesga también, aunque tímidamente, a la búsqueda de otras maneras de decir, de escribir. No se arredra ante las diversas posibilidades de narrar y así se convierte, entre las décadas de los 1950 y

¹ Helena Araújo, «La narradora y la diferencia», en *Plural*, núm. 156, p. 58.

² María Esther Nájera Arriaga publicó al amparo de *Indiana Nájera* y, por vez única, María Enriqueta Camarillo hizo lo propio con *Iván Moszkowsky*.

1960, en narradora costumbrista, indigenista, fantástica, policíaca, del realismo mágico, etcétera. Toman la palabra Lombardo de Caso, Raquel Banda Farfán, Rosario Castellanos, Carmen Báez, Carmen Rosenzweig, María Elvira Bermúdez, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, entre otras.

La autenticidad de las narradoras empieza a delinearse, ya en la novela o el cuento ciertos rasgos temáticos son notorios, lo que da inicio al periodo de definición del mundo femenino: la relación hombre–mujer no es el paraíso que él supone e instala un espacio deprimente para ella, en el que la soledad, la frustración, la angustia, la inmovilidad, son elementos recurrentes que proyectan una imagen de la mujer. En concreto, surge un motivo que permea su trabajo de imaginación: la búsqueda de identidad.

¿Qué pasa cuando la mujer se sienta ante la máquina? La respuesta es sencilla: busca su identidad. ¿Qué sabíamos de la mujer? Poco o nada. Tradicionalmente ha sido el silencio de los otros y el silencio ante sí misma.³ Indagar acerca de la identidad no es fácil. Los caminos son múltiples y tortuosos. De ahí el análisis entre las contradicciones del mundo adulto y el infantil, los cuestionamientos a la relación madre–hijo(a), la revisión del papel de la mujer en la vinculación de la pareja, el dolor que produce la toma de conciencia, el enfrentamiento con las reglas y órdenes patriarcales.

³ María Luisa Puga, «La mujer, su identidad en la literatura», en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1986, p. 5.

El problema de la identidad femenina es analizado por Carmen Naranjo⁴ quien afirma que, pese a las reivindicaciones logradas por la mujer durante el siglo XX, todavía subsisten prejuicios que la aprisionan en ámbitos donde la creatividad y la productividad tienen mínimas posibilidades de realizarse. Desde su óptica y basada en personajes históricos, religiosos, míticos y literarios, o en conceptos, la mujer ha sido definida como un mito, cuando no un misterio: «Eva», cuyo significado es el de la dependencia; «Penélope», que representa la negación en la esfera del conocimiento; «virginidad», que determina, gracias al aparato religioso, a la mujer en tanto objeto de uso sexual; «Beatriz» y «Dulcinea», modelos idealizados de lo femenino, sagradas e inalcanzables; «maternidad», que destina a la mujer al claustro o cárcel familiar; «mujer moderna», «liberal», cuya visión de la modernidad conlleva su ingreso a la estructura económica y cultural.

A la destrucción de estos estereotipos se dedicaron, entre otras preocupaciones, las escritoras mexicanas, en específico durante la década de los 1960. Las obras de Rosario Castellanos, Aurora Saavedra, Elena Garro, Inés Arredondo, Esther Seligson, Amparo Dávila y Margarita Dalton corren los cimientos, antes intocables e intocados, de la preeminencia masculina en el ámbito literario. Complementariamente, ellas no sólo obligan al reconocimiento de su calidad artística, sino que impulsan a los editores a aceptar y difun-

⁴ Carmen Naranjo Coto, «Mitos culturales de la mujer», en *La mujer y la cultura: antología*, México, Secretaría de Educación Pública/Diana, 1981, pp. 9–36.

dir sus textos; sus nombres ocupan un espacio inalienable en revistas y periódicos; su actividad y pensamiento les dan acceso a las instituciones culturales; su obra les permite el ingreso a los grupos de escritores de su generación.⁵

En la década siguiente, la notable nómina de narradoras se incrementa: Margo Glantz, María Luisa Puga, Rosa Beltrán, Bárbara Jacobs, Silvia Molina, Carmen Boullosa, Aline Pettersson, Dolores Plaza, Ethel Krauze, Ana Clavel. La temática se amplía, se vuelve «atrevida». Importa, ahora, hablar del propio cuerpo y sus sensaciones, del cuerpo del otro, donde se descubre; de los deseos, de los amargos tropiezos en la búsqueda del objeto amoroso, de las desilusiones. Se retoma la propuesta de Rosario Castellanos,⁶ aunque con cierto matiz y precisión, sobre la necesidad de definir los objetivos vitales de la mujer.

Un punto significativo en el universo femenino se asoma: ha sido importante conocerse y reconocerse en la exterioridad, en el otro; pero se necesita también, y de modo urgente, el espectro interior, el vasto y profundo mar de la conciencia íntima. En opinión de Fabienne Bradu, se descubre en la mujer el necesario punto de apoyo desde donde proyectar y proyectarse: «Tanto temática como formalmente, el otro o lo otro es una referencia recurrente, indicadora de una identidad carente de un centro propio e indepen-

⁵ Nadie puede negar la participación de Rosario Castellanos en el llamado «Ciclo de Chiapas», de Inés Arredondo en la *Revista Mexicana de Literatura* y de Margarita Dalton en la literatura de la Onda.

⁶ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de Andrea, 1950.

diente. La identidad se presenta así como un vacío, una interrogación, una angustia».⁷

A través del monólogo, cuyo uso se vuelve más frecuente, además de hablar de ellas, se enfrentan consigo mismas y extraen de la confrontación la imagen apocalíptica de su historia: soledad, ruinas, amargura, dolor, incomunicación. Sin embargo, algo positivo se obtiene de esa desgarradura: la necesidad de reconstruir el pasado, de rebelarse contra el presente, de diseñar otro modo de ser «más humano y libre».

II

María Luisa Puga nació en la Ciudad de México en 1944 y murió en 2004. Cuenta con una amplia producción de libros: novelas, cuentos, diarios y ensayos. Obtuvo los premios Xavier Villaurrutia con la novela *Pánico o peligro* en 1983 y Juan Ruiz de Alarcón en 1993 por obra publicada. Ana Rosa Domenella clasifica su producción literaria en siete ciclos: 1) África y el no lugar de la utopía, donde se incluye su primera novela, *Las posibilidades del odio* (1978). 2) La Ciudad de México. Novelas y ensayos. 3) Cuentos para adultos y para niños. Espacios intermedios entre México y Europa. 4) Europa. Tras las huellas de Virginia Woolf. 5) De provincia a provincia: Acapulco y Cuernavaca. 6) Michoacán: Pátzcuaro y Zirahuén. 7) Su vida y su cuerpo.

⁷ Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 11.

Del tercer ciclo destaca el volumen de cuentos *Accidentes* (1980) que integra siete relatos acerca de la muerte y la búsqueda de la identidad. Soledad, miedo, incomunicación, son los tópicos que dominan el panorama de lo narrado. Concerniente a los personajes, en «Difícil situación» la ausencia de poder comunicarse no obstante la mirada; «El viaje» y «Por teléfono» parecieran corresponderse, ser continuidad uno de otro, jóvenes que en su inconsciencia son sorprendidos por la muerte; así como «Helmut y Florián», a quienes la muerte también les llega por sorpresa; no así con «Ramiro», «Las mariposas» y «Joven madre», que se unen por la ausencia de identidad, sentirse ajenos y fuera de lugar a pesar de la aparente normalidad de sus vidas.

Entre los cuentos se ha elegido «Joven madre», relato que representa una de las preocupaciones de Puga respecto a la construcción de la identidad femenina. La protagonista se encuentra a sí misma en un raro espejismo deformante o en lo negativo de la imagen materna. Se trata de recuperar la construcción de la maternidad contraria al estereotipo socialmente edificado en torno a la figura de la madre, aspecto que entraña el conflicto de identidad femenina.

Con la intención de revisar el texto, es preciso hacer un breve recorrido por la identidad de la mujer circunscrita en el espacio del «ser madre». Una vez que el imaginario social restringió la feminidad al ámbito de la maternidad, se hizo necesario construir el mito del instinto maternal. Este énfasis en el amor de madre, heredado del pensamiento rousseauiano, fue asumido por las mujeres de la emergen-

te burguesía. Así pues, en Occidente, a partir del siglo XVIII, a la maternidad se incorporaron nuevos deberes, que van más allá del hecho biológico; al magnificar la función de las mujeres en el cuidado y formación intelectual de los hijos se les atribuye un cierto poder y la posibilidad de desarrollar su «naturaleza femenina» al ser «buenas madres». Con todo y las renuncias y la abnegación requeridas para desempeñar tales responsabilidades —supuesta naturaleza de la mujer—, la gratificación producida por el desempeño de la maternidad es considerada el origen de su felicidad.

Son múltiples y diversos los roles de «la madre» en la literatura. El mundo grecolatino creó mitos de amor y desamor maternos: Clitemnestra, Medea y Tetis son algunas de sus representaciones. Sin embargo, la historia tradicional la posiciona al servicio de la familia, principalmente del esposo y los hijos. La mujer es educada para que actúe con base en las normas establecidas por el hombre, cuya misión didáctica es velar por su buen comportamiento. Por tanto, el espacio en que se desenvuelve la buena mujer se ubica en la vida privada, en el hogar, ahí tiene que materializar el conocimiento adquirido desde su infancia en provecho de su familia. En el caso de México, después de la Revolución, la familia nuclear emergió como representante de dos valores: la madre y el sentimiento de honor.⁸

⁸ Aurelio de los Reyes García Rojas, «Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario», en Pilar Gonzalbo Aizpuru y Aurelio de los Reyes García Rojas (coords.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2006, p. 314.

La figura de la madre comenzó a percibirse en la nota roja con mayor intensidad; era determinante en el destino trágico de los hijos. Se nos aparece en una imagen dual, como ángel o demonio, pero también como un elemento fuerte ante la ausencia del padre; la familia se aglutinará alrededor suyo con el festejo del día de la madre; se perfila su asexuamiento, su martirio, su santidad, su abnegación por los hijos.⁹

En los albores de 1920 la imagen de la mujer sufrió una transformación producto de la ola modernizadora, en ciertas circunstancias favorecida por los medios de comunicación de la época (el cine y los anuncios publicitarios) que proyectaban una visión de la mujer contraria a la moral que prevalecía aún en la burguesía mexicana posrevolucionaria:

El pelo y el vestido cortos, el maquillaje, la liberación de la mujer o medidas de los radicales como el control natal y el disfrute de la sexualidad por la mujer, lo cual escandalizó a los sectores sociales conservadores como la prensa capitalina en general, la Unión de Damas Católicas o los Caballeros de Colón.¹⁰

El 13 de abril de 1922 el periódico *Excélsior* emitió la primera convocatoria para festejar el 10 de mayo, Día de la Madre: «El 10 de mayo fue como una especie de acto de contrición y arrepentimiento silencioso e íntimo. Era un día en

⁹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁰ *Ibid.*, p. 316.

que olvidaban la borrasca de los tiempos modernos, como si algo profundo los desgarrase».¹¹ Si bien surgió una campaña de adoración a las madres, el cine se encargó de mostrar la dualidad de la imagen femenina nacional: la porfirista, una mujer fuerte, autoritaria y hasta masculina en ciertas acciones; y la mujer posrevolucionaria, que demuestra su inserción en espacios públicos masculinos y se convierte en el estereotipo de la madre querida, abnegada, sufrida y que sacrifica su identidad a favor de los hijos.

En cuanto a la subjetividad femenina, se invita a la mujer a que regrese al hogar y se asuma en su función de madre—esposa. La maternidad es el valor más significativo de la identidad femenina en los años de 1940, época en la que el modelo de mujer era aquel que se dedicaba de tiempo completo al cuidado de sus hijos y su cónyuge; es decir, anula su identidad para consagrarla a los otros. De esa manera aparece el mito de la madre mexicana que Marta Lamas explica: «El mito de la madre es el mito de la omnipotencia materna, surgida del amor incondicional, de la abnegación absoluta y del sacrificio heroico».¹² No obstante,

el mito de la madre no registra aberraciones, crueldades y locuras que muchas madres —sin duda víctimas a su vez— ejercen contra sus hijos. El mito del amor materno encubre las motivaciones hedonistas, oportunistas, utilitaristas e interesadas

¹¹ *Ibid.*, p. 318.

¹² Marta Lamas Encabo, «¿Madrecita santa?», en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Taurus, 2001, p. 225.

de madres pasivas, insatisfechas, locas, crueles, narcisistas o simplemente desinteresadas en el hijo.¹³

Inmersa en esa dualidad se debate la protagonista de «Joven madre». El conflicto emerge en el momento en que su complementariedad como madre debe responder a las normas establecidas por la sociedad, que ostenta como núcleo motivador de la armonía a la familia: esposo, padres, médicos; sin embargo, se manifiesta en ella un marcado sentimiento de insatisfacción y zozobra vital asociado a una crisis personal y a una reflexión poco favorable de la identidad. Hay disgusto y malestar, padece abatimiento, incomunicación, soledad, baja estima y depresión; sentimientos que la conducen al fracaso de su proyecto vital y a la incapacidad de adaptarse a su papel de madre previsto y validado social y familiarmente.

Su depresión revela la incapacidad de construir una identidad más satisfactoria. Este proceso de autoconocimiento la enfrenta al profundo malestar que implica el deseo de crear una realidad indefinida e inalcanzable, que sólo se percibe en términos de ausencia, vacío e inquietud.

Después del embarazo su cuerpo se convierte en «un espacio abovedado». Ante la sensación de un cuerpo escindido y el deseo de reconstruir las circunstancias de su existencia adquiere conciencia de la incomodidad y, sobre todo, de la angustia que la acompaña a lo largo de su embarazo.

¹³ *Idem.*

El sufrimiento de la mujer adopta la forma de callada protesta frente a una realidad que advierte como opresora y que es incapaz de modificar. En el proceso de adquisición de la conciencia y el autocuestionamiento, el objetivo consiste en explicarse y comprender su propia existencia, las sensaciones que le producen el embarazo, el parto y el nacimiento de su hija. Durante esos procesos se manifiesta el descontento, la queja, el malestar, el vacío, la soledad, originados por la situación de crisis e insatisfacción continuas.

III

Aunque la constitución social de la subjetividad y el cuerpo conforman una aproximación fundamental, se presentan diversos deslindes que son difíciles de explicar. Queda claro que en el relato los límites del lenguaje desmienten o imposibilitan el dominio de una cultura y una sociedad sobre un cuerpo y una psique en ciernes. La protagonista es aprisionada en una disposición particular de la subjetividad ante las matrices simbólicas e imaginarias que la configuran. No resulta únicamente un reflejo o la proyección especular de su existencia, sino un posicionamiento en el mundo, en su ser y estar en él; sus condiciones y su manera de relacionarse con los otros; es decir, contrario a Foucault, el cuerpo no sólo está construido, existe en él un «remanente» que no permite su aceptación, ni su completa adhesión al lenguaje.

La inscripción histórica de la subjetividad y el cuerpo admite y reconoce su vínculo con ciertos procesos históricos, sociales y políticos, así como sus ambivalencias, su carácter específico y los sesgos. Por ejemplo, la protagonista decide hacer su propia historia, pero no conforme a las condiciones de su elección. Éste es el punto central de la inscripción histórica de su subjetividad: el deslinde entre la historia compuesta de manera fragmentaria, múltiple e inestable. En consecuencia, subjetivación y cuerpo refieren a un doble plano: por un lado, su determinación sociohistórica en tanto representativa de la función materna; por el otro, su inscripción cultural específica.

El juego entre el «deber ser» y el «ser»; la subjetivación como la adaptación social, la forma en que la mujer asume como función simbólica y natural ser madre; disfrutar la maternidad con base en los estereotipos que definen una identidad entre su heteronomía necesaria y su autonomía posible, de ahí el «sentirse» en un «espacio abovedado». Realidad paradójica entre el cuerpo y la sensación, entre la realidad y la imaginación, entre la vida y la muerte. Corporalidad como experiencia del cuerpo, histórica y social, pero no sólo significable ni discursiva. Tensión incesante entre la subjetivación y la sujeción, entre la libertad y la determinación. La lucha constante entre la imposición histórica-cultural y la apropiación que de ella realizan los sujetos. Esta es la realidad en la que se debate la protagonista: soslayar las relaciones de poder (en especial las familiares) que la constituyen para propiciar una transformación individual,

autónoma, e iniciar un proceso de indagación subjetiva, como una posibilidad de no querer ser «dominada»:

Y la tocaba, la sentía respirar, pero no, no lo creía. Luego se la llevaban y yo caía en un sueño oscuro y estrecho, como todos esos meses antes que naciera. Un espacio abovedado. No es que me pareciera malo, quiero decir, no me asustaba ni me dolía nada. Era sólo la angustia de llegar al otro lado. No sé cuando empezó. Un día lo noté: tal vez cuando la sentí por primera vez en mí. Fue muy raro. Ni agradable ni desagradable. Raro. Como si yo fuera dos, pero no conociera a la otra. Y empecé a espiarla. Ambas estábamos en mi cuerpo —no, no hablo del bebé.¹⁴

Asimismo expresa su propia forma de subjetivación, como «un sueño profundo y oscuro», «espacio abovedado» que la limita y sólo hace posible exteriorizar una forma de habitar su mundo y una desarticulación entre la subjetividad, el cuerpo y el espacio familiar que inaugura su experiencia de madre. La anulación de una experiencia como mujer, previa a la presencia de «la otra», la que deberá asumir a la manera de una nueva significación social, cultural y familiar.

Y cuando amanecía, me veía preparar el desayuno, salir de compras, preparar ropa para el bebé, hablar con gente sabiendo que no era cierto, que no era cierto, que yo no estaba ahí, sino atra-

¹⁴ María Luisa Puga, *Accidentes*, México, Martín Casillas Editores, 1981, p. 34.

pada en esa bóveda que no se terminaba nunca, que seguía, seguía y hasta pensé en tratar de acostumbrarme porque al parecer la gente me aceptaba así. Mario me seguía queriendo y el doctor decía que todo iba magnífico. A veces se me hichaban la piernas, sentía náuseas, me cansaba, esas cosas que suceden durante los embarazos. Me llenaba de alivio. Eran los únicos momentos en los que mi cuerpo y yo éramos lo mismo.¹⁵

Sin embargo, «un sabor oscuro en la boca» prevalece en su existencia que la sume en un cerrar de ojos ante la presencia de la bóveda, a fingir «estar sin estar», a «no ser». Surge el anhelo, la impaciencia, la «esperanza de ser lo otro», a buscar una salida que la conduce a saltar por la ventana del hospital como un acto liberador de afirmación subjetiva: «Cuando la bóveda se estrelló me sentí fuerte. Todo está hecho pedazos en torno mío. Alina murió. Estoy rota. Ahora voy a vivir como pueda, desde donde pueda, con lo que pueda».¹⁶

El cuerpo destrozado no importa, al final la escisión desaparece para que la subjetivación se fortalezca. El probable origen de su «condición deprimida» se asocia con la presión que la sociedad (esposo, familia, médico) ejerce sobre ella para que asuma el rol predeterminado en función de su sexo. Debe tenerse en cuenta que el modelo de comportamiento inculcado a las mujeres en el proceso de socialización favorece la debilidad más que el ejercicio del poder. Puga expone cómo cualquier estereotipo es autodestruc-

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

tivo y se transforma fácilmente en su propia contradicción; sugiere a la mujer no la pasividad, actitud común, sino la transgresión, por más dificultades que implique.

Bibliografía

- Araújo, Helena, «La narradora y la diferencia», en *Plural*, núm. 156.
- Bradú, Fabienne, *Señas particulares: escritora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Castellanos Figueroa, Rosario, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de Andrea, 1950.
- García Rojas, Aurelio de los Reyes, «Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario», en Pilar González Aizpuru y Aurelio de los Reyes (coords.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2006.
- Domenella, Ana Rosa (ed.), *María Luisa Puga. La escritura que no cesa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Foucault, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.
- Lamas Encabo, Marta, «¿Madrecita santa?», en Enrique Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Taurus, 2001.
- Naranjo Coto, Carmen, «Mitos culturales de la mujer», en Carmen Naranjo (comp.), *La mujer y la cultura: antología*, México, Secretaría de Educación Pública/Diana, 1981.

Puga, María Luisa, *Accidentes*, México, Martín Casillas Editores, 1981.

———, «La mujer, su identidad en la literatura», en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1986.

Sáez Buenaventura, Carmen, «Socialización de género y psicopatología: una hipótesis para la reflexión», en María Asunción González de Chávez (comp.), *Cuerpo y subjetividad femenina*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Habitación itinerante para cuatro solos. Cardinalidad simbólica en *Inventar ciudades*

Ana Corvera

Universidad de Guadalajara

Solos pero juntos. No, juntos, pero solos.

Cada quien —había dicho la mujer. Y ahora la niña.

María Luisa Puga

Introducción

Si alguien cercano a nuestro contexto fue verdaderamente capaz de habitar el mundo de las palabras, sin duda se trató de María Luisa Puga. Su excepcionalidad en el contexto de la literatura mexicana consiste en que asumió los riesgos de una vida dedicada por completo al acto de escribir. No sólo fue esa su vocación profesional, sino su manera de enfrentarse a un mundo que no le ofrecía seguridades, por ejemplo, la pertenencia territorial. Experimentaba una sensación de extrañamiento continuo que la obligaba a desarrollar un diálogo desde la periferia, la marginalidad. Se consideraba fuereña en todas partes y le fue necesario

comprobarlo durante sus estadias en Europa y África para poder entender su relación con México.

No sintió propio el orden jerárquico de los suyos. En sus novelas exploró inquietudes como la desigualdad social y las maneras en las que uno puede convertirse en extraño, aun si se ha visto la misma ciudad y se reconoce en el mismo idioma, a causa de un evento de dolor o de mala suerte. Pero en aquello que nos repele se esconde un poder de atracción. En este caso, el objeto de deseo para la escritura de Puga son los detalles que construyen la realidad, porque desfragmentan el entorno y renuevan la mayoría de sus significados. Puga es capaz de extraer unos cuantos elementos referenciales para erigir estructuras con leyes propias; es capaz de hacer literatura.

Desde una perspectiva lingüística, Erna Pfeiffer¹ nota al menos cuatro constantes en su narrativa: el estilo es sencillo, privilegia la fluidez; gira siempre en torno a temas específicos (el espacio, la soledad, el silencio, la orfandad o la infancia); crea simbologías a partir de nombres o situaciones ficticias de manera que ningún elemento es inocente; construye un plano intermedio entre el adentro y el afuera, por lo que se puede jugar con la perspectiva. Quien lee a Puga encuentra evidencias y sugerencias de una realidad ajena pero posible, donde los elementos ostentan al menos dos planos dimensionales, uno literal

¹ Cfr. Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 44, <http://www.journals.unam.mx/index.php/ral/article/view/27368>

y otro metafórico, indivisibles si se trata de fortalecer la subjetividad; obsesión que acompañó a la escritora hasta el último fonema concebido, incluso después del diagnóstico que anunciaba su muerte.

Inventar ciudades, novela de 1997, es uno de los mejores testimonios de lo anterior. Aborda el paralelismo entre los espacios tangibles, es decir la ciudad y el pueblo, el interior de la casa y el bosque; con los intangibles, aquellos lugares que sólo existen en la historia personal a partir de la memoria y de las experiencias interpretadas a merced de tres sentidos: la vista, el oído y el tacto. Debajo de la dedicatoria del libro se advierte que la experiencia es un ruido ensordecedor que destruye las formas. Es preciso sobreponerse a la confusión y encontrar el fondo, la profundidad y el ritmo de las palabras, el verdadero mensaje. El resto de la novela se distribuye en medio de los ojos, los tímpanos y las manos de los personajes, para entender por encima de las comprobaciones concretas un paisaje abstracto e indefinido en el que persiste la duda.

El texto nos introduce en las vidas de Lorenza, una niña de ocho años que ha perdido a sus padres, Licha y Carlos, sus tutores, una pareja de profesionistas cercana a la tercera edad sin hijos en común, que hasta entonces se había organizado con ciertas distancias, de manera que no invadieran su espacio vital, respetando mutuamente los recuerdos, las aficiones y los silencios personales. El destino crea una familia artificial y cada uno de los miembros debe encontrar el camino para adaptarse a las condiciones.

Lorenza desde el dolor y su irremediable orfandad, Licha enfrentándose a su pasado y Carlos reconociendo sus debilidades y reticencias. Un perro completa el cuadro y sirve luego como catalizador al núcleo humano.

¿Cómo se configura el destino de un niño huérfano? ¿Puede otro sanar la herida primordial ocasionada por el abandono de los padres? ¿Es posible que alguien se abandone a sí mismo frente a la responsabilidad? *Inventar ciudades* responde a esas preguntas mediante el orden simbólico que da a sus personajes principales. Lorenza, Licha, Carlos y Huérfano comparten un espacio en ángulos que se contraponen. Juntos configuran una suerte de rosa de los vientos, cuyos puntos se acompañan pero están destinados a no tocarse. Su convivencia se parece a una habitación itinerante en la que cada uno es responsable de cuidar un muro, lo que demuestra que pese a una serie de estratagemas genéricas los humanos estamos condenados a la soledad.

Línea del horizonte: la niña y su gemelo

Joseph Campbell asevera que todo personaje tiene el potencial de ser un héroe. Quizá no represente esa figura para la comunidad circundante, dentro de la propia ficción, pero sí para el lector en la medida en que sigue la evolución del protagonista hacia su transformación esencial, ya sea producto de la madurez o cuando menos de su conoci-

miento del mundo fuera del nido.² *Inventar ciudades* aborda la llegada de Lorenza a la casa de campo de Licha y Carlos, luego de quedarse huérfana en la capital.

La niña aún no se sobrepone a la ausencia de sus padres. Los escucha hablar desde ultratumba, procura hacerse acompañar por ellos porque no sabe con qué herramientas enfrentar su nueva realidad. Si bien sus tutores la conocen desde niña, apoyaron a su madre cuando quedó viuda dos años antes después de la muerte por enfisema del marido, en un principio no reconoce a la pareja como familia, sino como protectores distantes de su futuro. Una vez que se ve obligada a vivir con ellos sufre los inconvenientes de ser fuereña, ajena al lugar que habita. No es como los demás niños del pueblo, ella tiene y sabe más. El deseo de integrarse a la normalidad de su mejor amigo, Fabián, se ve frustrado por reglas incomprensibles, dictadas por otros:

—Ya te fijaste cómo tu casa y la mía no son iguales, ¿no? Cómo mi papá y don Carlos no son iguales. Nosotros somos pobres. Ustedes no. Acuérdate cómo preguntabas al principio, ahora ya te acostumbraste, pero andabas siempre que por qué no teníamos piso, por qué no teníamos estufa, televisión, refrigerador.³

Licha y Carlos se saben incapaces de confortarla. La meta de Lorenza será aceptar su orfandad utilizándolos a ellos

² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

³ María Luisa Puga, *Inventar ciudades*, México, Alfaguara, 1998, p. 77.

como peldaño durante una trayectoria en línea recta hacia adelante. Así, el muro que corresponde a la niña es el oeste, el de la extrema izquierda, donde se le ve abandonada e indefensa, proclive a ascender o caerse sin el apoyo de fuerzas aliadas. En oposición a su rol preestablecido como icono de protección eterna se halla el pilar materno biológico, quien prepara la separación del héroe —la heroína— de su seno. La coloca en manos externas respecto al origen, a la vez que entona los defectos:

[A Licha] Hacía mucho tiempo que su amiga le había pedido: si algo nos pasa, tú te llevas a la niña. Tú, no sus tíos. Ella había dicho que claro. Adoraba a esa niñita seria y aprensiva que desde los dos años intuía el tamaño del mundo. A lo mejor sentía sin saberlo lo que iba a pasar (...)

—Porque es medio tiránica —había admitido la madre.⁴

Con una angustia y un silencio inherentes, Lorenza no tiene las características de una niña ordinaria. Está demasiado relacionada con el dolor. Su personalidad es más bien oscura, misteriosa; antes y después de la ausencia de sus padres ella parece tener un vínculo con la muerte. Más que una guía, la alteridad de sus padres le sirve como sostén mnemónico. Carece de las suficientes herramientas definidas para enfrentar al mundo sola porque tuvo la influencia creativa y lúdica de su padre y el silencio melancólico y

⁴ *Ibid.*, p. 15.

resignado de su madre. El diálogo imaginario contribuye a la reflexión sobre el momento presente, tanto que Lorenza se inicia en el ejercicio de la escritura con un diario, imitando la costumbre de Licha. La niña aprende a reconocerse a partir de su historia personal, aleja paulatinamente el miedo a ser juzgada entre los niños, sus iguales.

Yo no sé —dijo Lorenza mirando azorada. Mi mamá dijo que me fuera con ellos. Me lo dijo cuando me explicó que ella también se iba a morir como mi papá. Dijo que no me preocupara. Yo no quería que se fuera, pero se tuvo que ir, igual que mi papá. A ella también la oigo.⁵

Desde una perspectiva simbólica hay congruencia entre la cardinalidad siniestra de la niña respecto a la familia y sus características como actante, porque es el elemento femenino e imperfecto⁶ de un binomio mayor. En el este, a la extrema derecha, encuentra después a su espejo, el gemelo masculino que le enseña cómo llegar a puerto. Se trata de Huérfano, el perro que adopta durante su viaje al mar. Si el objetivo de la travesía heroica es que Lorenza se reconcilie con su orfandad, no hay mejor ejemplo que la alegría de la mascota al ser nombrada, que su descanso apacible al saberse sola pero acompañada por seres que no son de su especie y sin embargo la hospedan, alimentan, miman y protegen. Huérfano está en igualdad de condiciones

⁵ *Ibid.*, pp. 26–27.

⁶ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, España, Herder, 2009, p. 407.

con Lorenza. Al verse, de inmediato se reconocen como unidad.

Gritos, carreras, chapoteos. Una niña en la playa. Fue en ese instante que Lorenza vio al perro. Un perro color miel, cachorrito todavía, que entraba en el agua dando tumbos y salía igual, con la cola bailoteando como loca.

—Míralo —dijo la niña—, no tiene nadita de miedo. (...) El perrito se sentó junto a Lorenza y luego se volcó en el agua. (...) Se sentaban, se revolcaban. Lorenza salió corriendo del agua y el perrito detrás de ella. (...) Carlos las llamaba para desayunar. Lorenza llamó al perro: —¡Huérfano, ven!

Licha sintió un escalofrío.⁷

A la diestra se halla el varón. Vive en la claridad y en la perfección,⁸ como hace Huérfano, alegre, instintivo, no racional y por lo tanto conforme ante sus condiciones vitales. El perro acepta su destino y ese es el paradigma de consumación heroica para Lorenza. La dupla encarna al arquetipo de los gemelos, mediante los que eternamente se confrontan principios de evolución e involución.⁹ No es casual la presencia de un perro como puente entre dos dimensiones con las que Lorenza tiene contacto: los vivos y los muertos; justo es esa la función mítica del animal, guiar al espíritu de sus dueños a través de la oscuridad en la úl-

⁷ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 96.

⁸ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 407.

⁹ *Ibid.*, p. 526.

tima noche,¹⁰ sólo que en este caso Huérfano acompaña a su dueña en sentido contrario, hacia la luz.

Norte y sur: *ánimus et ánima*

Los dos arquetipos universales más importantes¹¹ acompañan a Lorenza en su travesía. Son encarnados por sus tutores que, sin pretender convertirse en el reemplazo de los padres originarios, procuran apegarse al rol que la sociedad les otorga como cuidadores. Carlos debe ser la potencia a seguir, mientras que Licha debe crear lazos y raíces, borrar las distancias que en otro tiempo construyó entre ella y su marido. Ambos precisan abrir una tercera dimensión para la niña, pero conforme avanzan en experiencia comprenden que sólo pueden ser acompañantes temporales. El futuro ya no les tiene ninguna sorpresa, se resume en los colores de la muerte.

En efecto, la figura más trascendental para Lorenza es Carlos. Únicamente se detiene ante él e intenta ser prudente. Antes de cualquier movimiento lo observa, importa lo que él piense. Dado el momento, sólo a él le confiesa sus errores. El hombre le resulta misterioso por la forma en la que reacciona a los estímulos, tan diferente a ella y a Licha.

¹⁰ *Ibid.*, p. 816.

¹¹ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2011.

Por supuesto que Carlos sufría y reaccionaba y sentía, pero era de otra manera. Con otra utilización del cuerpo humano. Otra identidad de vida. (...) Y Lorenza sí cambiaba en presencia de Carlos. Se volvía más pequeña, más suavecita. Era menos solitaria cuando estaba con Carlos. Lo espiaba como preguntándose si podría o no confiar en él. Lo tocaba con timidez, cosa que no hacía con la mujer.¹²

Simbólicamente el padre es un personaje dual en la vida del héroe. Por una parte fecunda, mediante el acto reproductivo, y por el otro castra, en la medida en que le niega a su descendencia la posibilidad de salirse de los límites. El verdadero padre de Lorenza propicia un diálogo creativo entre ambos mientras vive. Le da a su hija las herramientas necesarias para escapar de la realidad, pero no le alcanza el tiempo para entrenarla en asuntos de índole terrenal. Al morir pronto, se convierte en un hombre poderoso en lo imaginario, cargado del más alto sentido mítico del progenitor: el gran padre «se confunde con el cielo y refleja el sentimiento de una ausencia, una falta, una pérdida, un vacío».¹³

Carlos no es el padre biológico, así que no puede asumir el rol fecundante y aunque su deber social consiste en imponer límites, en realidad esta tarea lo abochorna. Sabe que él mismo no cuenta con las herramientas suficientes para vencer los dolores de su infancia. Sigue siendo tími-

¹² María Luisa Puga, *op. cit.*, pp. 18–19.

¹³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 793.

do, procura mostrar calma en cualquier caso, aunque se sienta incómodo y confundido por la nueva imposición de convivencia. Intenta ser un guía a partir del silencio y la pasividad, permitiendo que las vidas de los suyos se vinculen de manera natural. Lorenza advierte poco a poco las debilidades anímicas de Carlos, pero lejos de decepcionarse se identifica con él. Acepta la transición sufrida por el *ánimus*, la parte masculina de su vida interna y externa. Considera a Carlos como referente uránico, como norte.

—No llores, mira, te voy a contar qué es lo que a mí me hacía llorar mucho cuando yo tenía tu edad. ¿Sabes qué era? —¿Qué?

—preguntó Lorenza, calmándose.

—Mi cumpleaños. Me ponía tan nervioso de que llegaran tantos niños a verme, que me escondía en un clóset y me soltaba llorando.

—¿De veras? —sonrió Lorenza, un poquito. ¿Y tu mamá qué te decía?¹⁴

Con el reciente desamparo de Lorenza, Licha está obligada a reemplazar la figura de la madre, pero al igual que Carlos, está imposibilitada para cumplir el arquetipo a cabalidad. La madre simbólica es al unísono protección y ahogamiento.¹⁵ La niña conoció dicha dualidad en Anabela, su mamá, quien veló por ella a la distancia, ajena al cultivo de la imaginación que sí buscaba el padre. Delante de su pro-

¹⁴ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 674.

genitora, Lorenza se sentía en peligro. No eran pocas las sugerencias de una orfandad precoz. Anabela se iría detrás de su marido y lo manifestaba a cada instante, tanto en presencia de su hija como de sus amigos, Licha y Carlos.

Licha asume la responsabilidad de cuidar a la niña sin dudarle, pero una vez que la integra a su núcleo familiar se da cuenta de lo difícil que es lograr el equilibrio. Lorenza es callada y comienza a sentirse cómoda hablando con los muertos. Más consciente que Carlos de su rol debido al ejercicio constante de la reflexión escrita, Licha entiende que debe transformar sus costumbres y abrir puentes entre ellos y la niña, pues su universo es demasiado hermético. Coordinadora de un taller de escritura en el pueblo donde viven refugiados de la urbe, la mujer se propone releer sus diarios en espera de hallar un atajo entre las dos soledades que la circundan, fungiendo como centro de gravedad o eje de apoyo en la constelación.

Oscilante al tomar partido entre protectora y amiga, Licha procura ser un agente que propicie la independencia de Lorenza. Tiene apenas ocho años pero ellos no pueden prometerle compañía a largo plazo. La pareja se acerca a la tercera edad, así que debe tener en mente la proximidad de un nuevo proceso de orfandad. Para fortalecer la existencia de Lorenza es preciso crear vínculos reales desde la simulación. Es aquí donde Licha se convierte en el sur de la habitación itinerante. Ya sea que se encuentren en casa, en la ciudad, en unas vacaciones en la playa o en Estados Unidos, ella procura ser la raíz de la familia artificial. De

abajo y sin mucha pompa emergen las pautas del movimiento, la fuerza *ctónica*¹⁶ que valide, por derecho propio, esa conjunción creada por el destino.

Cuando no hay costumbre es preciso inventarla y mientras eso sucede hay que actuar como si la hubiera. Era lo que hacía la mujer cuando bajaba la escalera con la niña, saludaba a Carlos con naturalidad y se sentaban los tres a merendar en la cocina. Como si hubiera sido siempre así. Como si así fuera a ser siempre.¹⁷

Más allá de su deseo de guiar a la niña durante la asimilación de su abandono, Licha recibe una lección de parte de Lorenza, en complicidad con Carlos. Ya no debe preocuparse tanto por el futuro, no falta demasiado para que la menor entienda que no debe extrañar nada sino seguir con fluidez un trayecto. En esta ocasión le toca resignarse a la desprotección parental, imitar la sabiduría de su espejo; luego sobrevendrán otros procesos de dolor y maduración. Tras años de proponerse la escritura de *la novela* de su vida, Licha entiende que el objetivo está cumplido no sólo a través de sus cuadernos personales, sino de su vida misma y de la de Lorenza. Entiende que la historia de su feminidad se repetirá en términos generales y que la niña, de alguna manera sucesora, afinará detalles para crear y esconderse en su mundo.

¹⁶ *Ibid.*, p. 861.

¹⁷ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 17.

Inventar ciudades propone la edificación de una estructura espacial imaginaria que parte de los roles concretos y simbólicos de los personajes principales. María Luisa Puga retoma sus inquietudes literarias y las reconstruye en esta ficción para acercarnos a la soledad desde experiencias subjetivas múltiples y contrastadas: femenina y masculina, infantil y adulta, racional e instintiva; todas diversas pero indivisibles, sujetas a reminiscencias míticas que permiten entenderlas como componentes del mismo sistema de convivencia que existe en familias biológicas. La única verdad es que nada está completamente claro y es preciso recurrir a las palabras para pertenecer a un sitio inamovible, a pesar de los esfuerzos del mundo tangible para desterrarnos continuamente, ansioso de exponernos sus fronteras como cicatrices sagradas, dioses lineales que no toleran otra clase de presencia.

El destino de un huérfano se construye con el dolor. Una vez expulsado del vientre debe entender que está solo y que nadie podrá remediar los estragos de su herida, ni siquiera sus progenitores antes de irse. Se ha quedado desnudo. Aunque otros lo acompañen y se propongan comprenderlo, el huérfano tiene que aprender a vivir a su modo. Oídos, mirada y tacto son nada más una parte de las herramientas con las que se abre camino. Detrás está siempre el silencio que le ayuda a comunicarse mejor frente a cada futura ausencia. No hay diferencia entre ser un huérfano niño y huérfano adulto. Avanzando conforme a la línea del horizonte o en una lógica vertical, el objetivo es adaptarse

a ese estadio irremediable al hecho de nacer. *Inventar ciudades* es un ejercicio narrativo que nos aproxima de tajo a una verdad poética. Ejemplifica con acciones lo que sobre afectos escribió Rainer María Rilke: «El amor consiste en dos soledades que se encuentran, se protegen y se rinden homenaje».

Bibliografía

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, España, Herder, 2009.

Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2011.

Pfeiffer, Erna, «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, volumen 44, 2006, <http://www.journals.unam.mx/index.php/ral/article/view/27368>

Puga, María Luisa, *Inventar ciudades*, México, Alfaguara, 1998.

Retórica de una vida femenina en *La reina*, de María Luisa Puga

Dora María de la Torre Lozano

Universidad Autónoma de Zacatecas

¿Mujer de ideas? No, *nunca he tenido una*.

Jamás repetí otras (por pudor o fallas nemotécnicas).

¿Mujer de acción? Tampoco.

Basta mirar la talla de mis pies y mis manos.

Rosario Castellanos

Adentrarnos al mundo literario es siempre una aventura por los riesgos que conlleva tratar de descifrar el entramado argumento de una historia, un cuento, un personaje, una palabra. El objetivo de este ensayo es advertir cómo María Luisa Puga utiliza un discurso de género en su novela *La reina* bajo las estrategias retóricas de la digresión y la ironía. A pesar de no considerarse feminista, la autora emplea las formas narrativas para mostrar el conflicto de identidad que atraviesan diversas mujeres al tratar de cumplir con los roles de género, lidiar con los estereotipos de una sociedad que dicta el «deber ser femenino». Así, la escritora cuestiona ese orden jerárquico de los sexos y las

dificultades para que se relacionen hombres y mujeres. *La reina* evidencia una forma de vivir idealizada por un sistema social que dicta la soledad como destino fatal para una mujer. Su culpabilidad radica en ser bella, ingenua, callada y aun sin identidad. ¿No es acaso lo que se puede esperar de toda vida femenina?

Una escritora singular

María Luisa Puga, escritora mexicana, nació en el Distrito Federal en 1944. Perdió a su madre en la infancia y desde entonces quedó un «amor por el mar teñido de cierto horror».¹ Su familia la conformaban su padre, dos hermanos y una hermana. Residió en Acapulco, Mazatlán, Londres, Roma, Madrid, París, Fiskardo (Grecia), Kenia, Distrito Federal y Zirahuén (Michoacán). Su fascinación por las ciudades está siempre presente, en Londres descubrió que una mujer posee además derechos, en París se volvió intelectual, en Roma descubrió la sensualidad y en Grecia pudo conjuntar su amor por el mar y la escritura.² A su retorno de Europa participó en la política mexicana: «Cuando regresé de Europa me metí en el Partido Mexicano, después estuve en el Partido Socialista Unificado de

¹ María Luisa Puga, «Mi hermano mayor», en *Géneros*, año 5, núm. 14, p. 72, <http://bvirtul.ucoj.mx/textoscompletos.php?categoria=1&id=6876>

² Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, tomo I, México, Edicol, 2001, pp. 473–474, 477.

México y ahora soy perredista, aunque no milito más que en las causas *ecoloenseñandógicas*».³

De su vida personal, se sabe que vivió un matrimonio, luego un divorcio, más tarde entabló una nueva relación, incluso comparte su opinión sobre ello: «La fórmula es vivir juntos, pero solos, o vivir solos, pero juntos. Se trata de un aprendizaje de lo que es el otro, el diferente».⁴ Complementariamente, dejó cuatro novelas inéditas,⁵ su obra la componen distintos títulos que escribió desde el año 1978.⁶ Recibió los premios Xavier Villaurrutia (1984) y Juan Ruiz de Alarcón (1996).

En 1995 fue secuestrada y en el camino soportó estrepitosas caídas. A consecuencia de esa desagradable experiencia desarrolló artritis reumatoide unida a un enfisema pulmonar producto del hábito de fumar. Siete años después la artritis la confinó a una silla de ruedas que ella pintó de rojo. A finales de 2004 ya podía caminar con la ayuda de un bastón y una andadera. Sin embargo, en uno de los exámenes médicos de rutina se le detectó de manera tardía cáncer avanzado de ganglios e hígado. Murió el 24 de diciembre.

³ *Ibid.*, p. 477.

⁴ *Ibid.*, p. 478.

⁵ Véase www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza.

⁶ Elsa Leticia García Argüelles en *Las seducciones literarias. Representaciones de la literatura femenina en América* muestra un listado de sus principales obras (novelas, cuentos y otros): *Las posibilidades del odio*, (1978), *Pánico o peligro* (1983), *Cuando el aire es azul* (1980), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1989), *Las razones del lago* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994), *La viuda* (1994), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998) y *Nueve madrugadas y media* (2002); *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (2001) *Intentos* (1987) y *De intentos y accidentes* (2001); *El tornado* (1985), *Los tenis acatarrados* (1991), *A Lucas todo le sale mal* (2005) y *Diario del dolor*.

Enfoque de género

La riqueza literaria de la obra de María Luisa Puga radica en su diversidad temática, el amor y la pasión que transmite mediante su creación concebida como un auténtico modo de vida. Como conferencista analiza a la mujer y admite su trascendental presencia en la literatura; aunque no se considera feminista, reconoce el arduo trabajo de aquellas que se afiliaron a ese movimiento social y político:

Es muy importante que la mujer asuma su identidad como individuo, como ocupante de este planeta. Creo que cada vez más el mundo nos obliga a ser personas, independientemente de que tengamos un papel de madres y de estrategias del hogar. Ha habido avances sustanciales y son fundamentalmente las feministas las que han abierto el camino.⁷

El género surge de la teoría feminista y aporta nuevos elementos teóricos que conciben los vínculos entre hombres y mujeres, manifiestos en *La reina*. Lilia Granillo y Liliana Fort lo dilucidan:

Constituye la plataforma teórica desde la cual se reflexiona, se actúa y se contabiliza la diferencia; permite distinguir y caracterizar los rasgos de las diferencias relacionales entre hombres y mujeres. Aportación antropológica, esta herramienta concep-

⁷ María Luisa Puga, «La mujer y la literatura», en *Géneros*, año 1, núm. 1, pp. 22–24, <http://bvirtul.ucol.mx/textoscompletos.php?categoria=1&id=3301>

tual derribó hace ya más de tres décadas (...) aquella rémora esencialista, androcéntrica, de pensar en las mujeres como la mujer, y peor aún, como el ideal de «mujer», el ideal masculino del deber ser de su mujer.⁸

En las relaciones jerárquicas entre los sexos interviene el contexto social, económico, político y religioso; mientras a los hombres se les ha dado más poder y desempeño en el espacio público, a las mujeres se les ha relegado. Gracias a este tipo de estudios es posible interiorizar en los sistemas sociales y culturales,⁹ pues en ocasiones las normas de género no están «explícitamente expresadas; a menudo son transmitidas de manera implícita a través de los usos del lenguaje y de otros símbolos».¹⁰ De acuerdo con Puga no existe desigualdad entre los sexos por opresión masculina, sino por conflictos de identidades: «en la lucha por una democracia real, no hay hombres y mujeres, hay personas (...) desigualdad en las clases medias bajas en las ciudades es por un nivel de colonizabilidad».¹¹

El género implica la creación de redes, tejidos, interacciones, campos de acción, posiciones; esas relaciones se enmar-

⁸ Lilia Granillo Vázquez y Liliana Fort Chávez, «Género: educación, cifras y personas, conocimiento útil para el desarrollo. Nota editorial», en *Ide@s CONCYTEG*, p. 61, http://www.concyteg.gob.mx/ideasConcyteg/Archivos/44012009_NOTA_EDITORIAL.pdf

⁹ Véase Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan Scott, «El concepto de género», en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), en *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 177.

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹¹ Francisco Blanco Figueroa, *op. cit.*, p. 478.

can en un contexto histórico, económico, espacial y temporal, de ahí que el género atraviesa la vida de cualquier individuo. Su complejidad¹² incluye la identidad y la colonización.

La identidad de género es la «autopercepción o la conciencia de ser varón o ser mujer (...) diferente de saberse viril o saberse femenina (...) cómo comportarse para corresponder con la idea de masculinidad o de feminidad que se maneja a nivel cultural».¹³ La identidad constituye sólo una parte del género, las demás son las organizaciones e instituciones sociales, los sistemas normativos, la división sexual del trabajo y los sistemas de representación simbólica. Adicionalmente, la identidad se construye, al igual que el concepto de género, porque en la realidad hombres y mujeres no siempre satisfacen las prescripciones de la sociedad.¹⁴ En *La reina* se observa dicho conflicto, en especial en Ana Cecilia, el personaje central, quien es reina de belleza. Desde el título se aprecia el rol femenino otorgado a las mujeres, es una especie de ornamento invariable, es decir, la reina no puede reír a carcajadas en público, tampoco puede correr, lavar los trastos o planchar, se opone notoriamente a la imagen de ama de casa.

¹² Véase María Graciela Freyermuth Enciso, *Las mujeres de humo. Morir en Chenalho. Género, etnia y generación, factores constitutivos del riesgo durante la maternidad*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003, pp. 219–220.

¹³ Vicente Infante Gama, «La masculinidad desde la perspectiva de género», en Julia del Carmen Chávez Carapia (coord.), *Perspectiva de género*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés, 2004, p. 66.

¹⁴ Joan Wallach Scott, «El género: una categoría útil para el análisis histórico», en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), *op. cit.*, p. 63.

En ese sentido, la reina de belleza establece ciertos modelos femeninos que no siempre se cumplen para ocupar esa posición: clase, edad, cánones estéticos y étnicos. Los concursos de belleza favorecen el sistema de subordinación de las mujeres y son aliados del capitalismo. Se inquiera también la dualidad de belleza e inteligencia.¹⁵

Hace unos años fuimos una moda. Un éxito editorial garantizado. Un elemento para que fructificara la empresa de lo femenino, de la que se aprovecharon hombres y mujeres. Igual sucedió con los negros y con los *gays*. Igual sucede ahora con la literatura para niños y adolescentes. Ideas del mercado, necesidades de la gente. Momentos en el desarrollo de una sociedad, luchas que el sistema aprovecha y canaliza para sus propios fines. Pero procesos que hacen que las identidades maduren, que las conciencias descubran, que las personas cuestionen.¹⁶

Referente a la mujer mexicana y al proceso de liberación vivido en las últimas décadas Puga advierte:

La mujer mexicana se libera, trabaja, crea no sólo hijos y familias; también arte. La mujer se incorpora en el quehacer de la sociedad desquiciando el comportamiento tradicional de ésta: en la mayoría de las situaciones sociales, políticas y culturales faltaba y en algunos casos sobraba. Ya nada es tan

¹⁵ Véase Proyecto Kahlo, «Para qué sirve una reina de belleza», <http://www.proyecto-kahlo.com/2014/10/para-que-sirve-una-reina-de-la-belleza/>

¹⁶ María Luisa Puga, «La mujer y la literatura», p. 22.

tradicional. Ya se escucha constantemente una voz que a des-tiempo pregunta: ¿y por qué?, y detrás de esa voz muchos jóve-nes, muchachas y muchachos secundan la pregunta ¿por qué? (...) comenzamos a comprender que en el poder el ser mujer no es una garantía de nobleza (...) la mujer comenzó a verse como persona. A saber que ser madre o esposa no es suficiente para justificar una vida. Pero también tuvo que aprender que el ser mujer no nos hace automáticamente admirables.¹⁷

Al respecto, abundan los comentarios en torno al proceso cultural, social, económico y político que no siempre está a favor de las mujeres. Mantiene una actitud positiva cada vez que reafirma la identidad del ser humano.

Retórica en la literatura de María Luisa Puga: la soledad de Ana Cecilia o de todas las mujeres

Ana Cecilia nació bella, siempre fue la reina. A donde quie-ra que iba se convertía en el centro de atención y tuvo que acostumbrarse a ser contemplada: «La reina no se puede poner ahí con la boca abierta a ver qué hacen los demás. Tienes que sentarte derechita, con la cabeza en alto, van a estar todos los papás, es la fiesta más importante del cole-gio. Vienen representantes de la Secretaría de Educación».¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸ María Luisa Puga, *La reina*, España, Planeta, 2000, p. 13.

De origen humilde, descubre que ese pequeño mundo de pobreza, reducido en un apartamento donde compartía con sus padres y sus tres hermanos, la hacía sentir distinta, pues no le complacía ese ambiente. La belleza le roba su identidad, vive una vida que nunca le perteneció: «esa sensación de estar aparte, de ser especial (...) no tanto eso sino reina (...) no, ella que no corra porque se le cae la corona. Es la reina (...) Te habías acostumbrado a no correr, a no ser como los demás niños».¹⁹ Se convirtió en la obra maestra de otros, siempre de otros, nunca de sí misma, por ejemplo cuando sus padres dispusieron que ya no estudiaría: «No sabías que habían decidido no mandarte a la escuela el año próximo porque tendrías que ayudar en la casa ya que tu mamá iba a trabajar. Que estudiaran los muchachos, habían decidido tus padres». A partir de entonces todo sería distinto y no podría cambiarlo: «Ya estabas comenzando a conocer esa sensación de que las cosas se te iban de las manos».²⁰

La reina aprendió también sobre la diferencia entre hombres y mujeres. Esas diferencias se fueron marcando a través de su vida y su reinado: «Los hombres son (...) Las mujeres no son (...) Porque si los hombres eran tan terriblemente malignos (y los muchachos también, había dicho tu madre), ¿por qué los dejaban que anduvieran sueltos por ahí?»²¹

¹⁹ *Ibid.*, pp. 9 y 12.

²⁰ *Ibid.*, pp. 36 y 11.

²¹ *Ibid.*, pp. 13–14.

Ana Cecilia habla de sí misma, sus vivencias, sus sentimientos; en ese diálogo se incluye Jorge, el hombre mayor, de barbas, símbolo de sabiduría, autoridad y respeto. Recurre a ciertas digresiones, una estrategia retórica como bien lo advierte Antonio Azaustres: «Mediante este procedimiento, en lugar de continuar tratando la materia central del discurso, el orador o poeta se ocupa de un asunto secundario, sugerido por el pensamiento principal».²²

En cambio, Angelo Marchese lo define como «aquella parte de un relato o en general de un discurso en la que el escritor, pareciendo alejarse del tema que está tratando, divaga sobre aspectos que aparentemente son secundarios o complementarios, deteniéndose a describir un paisaje o insertando en la fábula». En la novela el tema central es la reina, pero en el discurso aparece la voz narrativa de Jorge que la desplaza hacia un segundo plano:

La digresión es un aspecto peculiar de la urdimbre narrativa y tiene, por lo tanto, distintas finalidades artísticas: sirve para complicar la acción, anticipando, por ejemplo, elementos que volverán a ser retomados más adelante; crea una pausa en la acción principal, suspendiendo el tiempo de la historia (...) suscitar un determinado suspense en el lector.²³

²² Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 112.

²³ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas Figueras, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 102.

Jorge habla siempre por ella, sus ojos ven a través de los de Ana Cecilia. Narra en segunda persona, ve a los otros personajes, los describe, nos dice cómo son, cómo piensan, sin dejar fuera a la reina. Aun después de haberse casado con Julio, su mejor amigo, el eje central sigue siendo ella. Paulatinamente se va convirtiendo en una especie de objeto que no se reconoce con alguien más ni con otras mujeres, ni siquiera con los hombres en el contexto de la obra.

Ahora, su reinado es más universal, si bien sus fotografías aparecen por toda la ciudad, Puga no alude a su aspecto físico. En opinión de Aurora López,

los autores tienen un canon de belleza que prefieren, a lo que yo llamo estereotipo, diferenciándolo del prototipo porque sólo toma en consideración lo físico, mientras que el prototipo se fundamenta en consideraciones de índole moral, construyendo un modelo institucionalmente ideal.²⁴

Puga deja a la imaginación lo bello de Ana Cecilia, únicamente habla sobre su cabellera. Podemos intuir que es negra y espesa, sólo al referirse a su transformación como modelo afirma que tras el corte continúa igual de bella, quizá todavía más. Aunque inicialmente se trata de una mujer mexicana, puede ser de cualquier lugar, sin un estereotipo de belleza, una mujer sin rostro. El cabello corto es un símbolo de libertad. El único destino de una mujer bella es la soledad.

²⁴ Aurora López, *De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008, p. 344.

Por complacer a otros Ana Cecilia deja de vivir, el público la aclama, su esposo le prohíbe subir de peso, la llegada de un hijo parece lejana; pese a ese sentimiento de derrota se mantiene firme: «Y si es el acunar, la inducción al sueño, es función de madre, también lo es el acto de despertar, de levantar el cuerpo de su sueño y devolverlo al humano transitar que es lucha por seguir sobreviviendo, viviendo sobre sí mismo, de pie sobre su propio ser».²⁵

Su familia la considera ajena, en un ambiente de éxito y fama; oscila entre dos mundos sin pertenecer a ninguno. Nadie la comprende, excepto Jorge, tal vez por el enamoramiento de su imagen o de su personalidad secreta: «Cuando bajaste a la calle con las monedas bien afianzadas en la mano, todavía las oías y te sentías peor que cuando te sentaban en el trono, porque de pronto, al cerrar la puerta de tu casa, dejaste de ser parte de ella».²⁶

Ana Cecilia desea con vehemencia ser como otras mujeres, no como las de su barrio o su madre sino como Silvia, Eugenia o Mónica, mejor como la madre de Eugenia, pero nunca como Ana Cecilia. La amistad efímera de Eugenia la buscó por doquier, nunca la halló, está sola con ese recuerdo de una tarde de juego. Idealizó una vida diferente, en una mejor posición económica y social:

²⁵ Iris Milagros Zavala Zapata (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) v. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 275.

²⁶ María Luisa Puga, *La reina*, p. 21.

Eugenia (...) que era de una familia rica y ahora estaba en esa escuela federal porque, decían, las monjas la habían expulsado al encontrarla fumando. Había entrado casi al final del semestre y rápidamente se había hecho de un grupo que la seguía por todas partes. Contaba historias fabulosas, decían, de otros países, del mar, de casas en la montaña. Había viajado en avión y tenía bicicleta. Fue la primera vez que te diste cuenta de que ustedes eran pobres.²⁷

La ironía «consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar».²⁸ Resulta una ironía que Ana Cecilia se sintiera poco agraciada ante Eugenia y deseara que ella fuera la reina, no obstante las acusaciones de «marimacho» y fealdad. Al regresar de casa de Eugenia cambia su visión respecto a su familia: «Era como volver de un viaje larguísimo, y de tanto que contar, no hacía más que mirarlos, sintiendo que eran demasiado distintos, que era imposible explicar; buscabas alguna grieta por donde poder meterlos, pero descartabas cosas».²⁹ A partir de ahí, se siente más encerrada que cuando le prohibían bajar a la mercería de su padre: «No era lo mismo. Con la puerta de la calle cerrada, tu padre silbando lejano mientras hacía las cuentas, tú guardabas carretes y botones sin ninguna ilusión».³⁰

²⁷ *Ibid.*, pp. 14–15.

²⁸ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas Figueras, *op. cit.*, p. 221.

²⁹ María Luisa Puga, *La reina*, p. 27.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

Asimismo, la ironía posee un amplio significado, «la literatura empezó acogiendo el recurso como una forma de hacer burla del mundo y (...) ordenar sus modos de significar».³¹ Es también una figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión.³² Se trata de oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de modo que por el tono se comprenda otra.³³ En ocasiones se acompaña de otras figuras,³⁴ sobre todo cuando se «asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan».³⁵ Cabe resaltar que puede convertirse en un argumento. En ese sentido, Puga manifiesta una actitud de crítica para decir lo contrario: Ana Cecilia es famosa, rica, pero no feliz, lo que refleja una ironía de vida femenina.

En realidad, Julio sólo amaba su belleza, situación frustrante para ella. Frente a los otros constituían la pareja ideal, constantemente fotografiada; la belleza de Ana Cecilia representaba un éxito comercial, un gran negocio: «De una idea inoculada tan hábilmente que todo el que te veía aceptaba que eras tú, salvo que tú no estabas por ningún lado a no ser por una sonrisa fugaz».³⁶

³¹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 37.

³² Véase Helena Beristáin Díaz, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 277.

³³ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1991, p. 290.

³⁴ Chaim Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1994, p. 610.

³⁵ Helena Beristáin Díaz, *op. cit.*, p. 311.

³⁶ *Ibid.*, p. 187.

Jorge la veía inalcanzable. Era la novia, la esposa de su mejor amigo; la imposibilidad hacía más ferviente su deseo por Ana Cecilia. Intuyó que ella le correspondía, que era su cómplice, aunque ensimismada en su reinado. Lo cierto es que la actitud de Ana Cecilia es confusa pues Jorge era su amigo, su confidente, su salvador, su protector, una figura paternal. Mediante un lenguaje literario persuasivo sin proponérselo Puga entreteje rasgos de género, el deseo de pertenecer a un mundo preciso y conseguir la tan anhelada identidad. Permanece una gran historia de vida inconclusa, colmada de ironías, una ficción de relaciones interminable.

Ana Cecilia nos persuade de su belleza, de su reinado, pero también de su soledad, su silencio, sus deseos de buscar una vida mejor, libre, igual a la de otras mujeres y hombres, una vida como ser humano; ella es más que una metáfora, es la retórica de una vida femenina.

Bibliografía

Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2009.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Beristáin Díaz, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.

- Blanco Figueroa, Francisco, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, tomo I, México, Edicol, 2001.
- Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott, «El concepto de género», en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Freyermuth Enciso, María Graciela, *Las mujeres de humo. Morir en Chenalho. Género, etnia y generación, factores constitutivos del riesgo durante la maternidad*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.
- García Argüelles, Elsa Leticia, *Las seducciones literarias. Representaciones de la literatura femenina en América*, Zacatecas, Texere, 2014.
- Granillo Vázquez Lilia y Liliana Fort Chávez, «Género: educación, cifras y personas, conocimiento útil para el desarrollo. Nota editorial», en *Ide@s CONCYTEG*, http://www.concyteg.gob.mx/ideasConcyteg/Archivos/44012009_NOTA_EDITORIAL.pdf
- Infante Gama, Vicente, «La masculinidad desde la perspectiva de género», en Julia del Carmen Chávez Carapia (coord.), *Perspectiva de género*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés, 2004.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1991.
- López, Aurora, *De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008.
- Marchese Angelo y Joaquín Forradellas Figueras, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006.

- Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Perelman, Chaim y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1994.
- Proyecto Kahlo, «Para qué sirve una reina de belleza», <http://www.proyecto-kahlo.com/2014/10/para-que-sirve-una-reina-de-la-belleza/>
- Puga, María Luisa, *La reina*, España, Planeta, 2000.
- , «Mi hermano mayor», en *Géneros*, año 5, núm. 14, <http://bvirtul.ucol.mx/textoscompletos.php?categoria=1&id=6876>
- , «La mujer y la literatura», en *Géneros*, año 1, núm. 1, <http://bvirtul.ucol.mx/textoscompletos.php?categoria=1&id=3301>
- Wallach Scott, Joan «El género: una categoría útil para el análisis histórico», en Marysa Navarro y Catherine R. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Zavala Zapata, Iris Milagros (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) v. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza

Reflexiones en torno a *La ceremonia de iniciación*. Una travesía por la prosa de María Luisa Puga

Jesús Alberto Leyva Ortiz

Benemérita y Centenaria Escuela Normal
del Estado de San Luis Potosí

María Luisa Puga publicó *Las posibilidades del odio* en 1978, obra ambientada en Kenia que denuncia el colonialismo; un producto inspirado en su estancia por el continente africano con el que incursionó en la narrativa mexicana. En 1994, dieciséis años después y con varios títulos más, publicó *La ceremonia de iniciación*, otra historia emanada de los aprendizajes que sus vivencias en África le ofrecieron. Es una obra que aborda también el tema del colonialismo, pero a diferencia de su primera novela, centra la atención en una de las consecuencias más significativas de las colonias europeas: la esclavitud. A través de un texto vibrante la escritora explora este fenómeno histórico enfocado en el comercio de seres humanos, así como sus implicaciones en los hombres y en las comunidades que lo sufrieron.

La historia

La ceremonia de iniciación es narrada y protagonizada por Medzo, originario de Zambia pero radicado en Luanda, donde vive como adoptado del rey Mbemba Nzinga. Es el fiel acompañante de Mbemba, hijo biológico del monarca; crecieron y se criaron juntos, son hermanos y confidentes, son tratados como iguales y gozan de ciertos privilegios en la región por su estatus real. La condición familiar y de estancia en Luanda del protagonista fue consecuencia de la guerra en la que su padre putativo venció a su comunidad original, dio muerte al padre e integró al pequeño Medzo a su reino.

Medzo tiene catorce años de edad y su pensamiento y deseo más intensos se orientan al hecho de que pronto celebrará su ceremonia de iniciación, será considerado hombre en la comunidad; ello le motiva, lo hace feliz. Sin embargo, a escasos meses de ocurrir tan significativo evento en su vida, las circunstancias cambian en el reino: Mbemba Nzinga elimina esas celebraciones por estar en desacuerdo con Luanda, recién convertida en colonia portuguesa, donde niños y adolescentes se alfabetizan y evangelizan.

El protagonista sufre con el abrupto cambio, reciente no poder celebrar su iniciación como hombre, un hecho largamente esperado y que de pronto es coartado por la presencia de los portugueses y la pasividad de su propio rey. Su hermano Mbemba, sumiso y subordinado al padre, acepta la nueva condición, pero Medzo es incapaz de ceñirse a la

religión católica y a la lengua extranjera por más tiempo, deja de asistir a las clases de evangelio y alfabetización y decide escapar. Elige hacerlo sin el consentimiento de su tutor Flete y con la secrecía de su hermanastro Mbemba. Su objetivo es subir a los barcos donde los comerciantes de negros trasladan a cientos de hombres, mujeres y niños, con el propósito de enviarlos al nuevo continente, lugar en el que se esclavizan para la servidumbre, la construcción, los campos, las minas y demás trabajos difíciles en las condiciones más complicadas, lejos de sus familias y comunidades, anulado ya su espíritu combativo.

Medzo cree con firmeza que embarcarse será el comienzo de su ceremonia de iniciación, confía en poder regresar de esa travesía para explicarse a sí mismo y a los suyos lo que ocurre en la tierra de los blancos, conocer así las verdaderas intenciones de éstos. Sin más pertenencia que un brazaletes, regalo de Flete, se integra a un grupo de esclavos originarios de la frontera con Zambia que han caminado durante cuatro días para llegar al puerto; hace amistad con Nzule, joven de veinte años de edad. A excepción del protagonista, que vive el momento con entusiasmo y reacciona de manera optimista ante cada hecho, sus compañeros se sumergen en el cansancio y la tristeza.

Dentro del barco las condiciones son malas: hacinados al fondo, sin ventilación, encadenados, deshidratados y viajando por primera vez en alta mar, el grupo de esclavos sufre su destino. Medzo no lleva cadenas pues se ha sumado voluntariamente y así se ha confundido entre sus igua-

les. Abre escotillas para proveerles de aire y anima con su plática a sus hermanos de viaje y de raza. Pronto aparece un personaje que le llama por su nombre para extraerlo de ese sitio; se trata de un portugués religioso respetado entre los tripulantes que intenta brindarle la oportunidad de pasar el viaje bajo su tutela. Este nuevo actante¹ es el padre Pereyra, a quien Flete le ha encomendado su protección.

Una vez juntos, Medzo y Pereyra interaccionan como una bina interracial: por un lado el sacerdote afable que enseña a mejorar el uso del idioma portugués al esclavo y le ayuda a pasar en mejores condiciones su travesía; por otro lado, gracias a su nueva ocupación de traductor Medzo puede ser el medio de comunicación entre su raza y la tripulación, no ya para servir a los portugueses —como el padre lo supone— sino para mejorar las condiciones de los suyos.

Medzo y Nzule deciden amotinarse después de ser testigos de maltratos y muertes de sus compatriotas, se orga-

¹ El término elegido para la argumentación de este texto se fundamenta en Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas*, Madrid, Gredos, 1966. Con fines didácticos, en las notas al pie se utilizan las definiciones y las explicaciones que ofrece Helena Beristáin acerca de la teoría de Greimas. Beristáin expone el término actante de la siguiente manera: «Aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es para Greimas, «el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración». Helena Beristáin Díaz, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

nizan de tal manera que pueden saber lo que pasa dentro y fuera del encierro. A escondidas de Pereyra llevan a cabo su plan con éxito, el resultado es tomar control de la embarcación. En todo momento el sacerdote se muestra comprensivo y a favor de los esclavos.

Después de tan significativo logro la nave se ve amenazada por piratas holandeses, es entonces cuando esclavos amotinados y tripulación portuguesa tienen que trabajar en conjunto para librarse de los saqueadores. La valentía de los negros es probada en batalla, vencen la amenaza y logran convencer al capitán portugués de que los lleve a costas africanas, lejos de rutas comerciales, para poder desembarcar y comenzar una nueva vida, crear una comunidad propia capaz de sobrevivir a los tiempos difíciles.

Una vez instalados en tierra y sin la presencia de los europeos, 138 hombres y 35 mujeres crean una comunidad, el nuevo pueblo jaga:

—Somos el nuevo pueblo jaga. ¿Qué vamos a decirles a nuestros hijos cuando nazcan?, ¿qué historia les vamos a heredar?

—Una de lucha por la vida. De trabajo en la naturaleza. De combate a la esclavitud.²

El recuento de los hechos dio como resultado que Medzo sobreviviera a la esclavitud, ayudara a los suyos y fuera integrado en un pueblo que velaba por los intereses co-

² María Luisa Puga, *La ceremonia de iniciación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 100.

munitarios. Un nuevo pueblo jaga que fue testigo de la iniciación de Medzo como hombre en esa aventura marítima. Finalmente, al cabo de un tiempo establecido en tierra, Flete lo visita y lo trata no ya como un adolescente sino como lo que es ahora: un hombre de respeto.

Reflexiones en torno a *La ceremonia de iniciación*

Medzo, un negro joven de buen estatus en Luanda, está en el centro del encuentro de dos mundos: los hombres blancos someten a los hombres negros, colonizan sus territorios. Él mismo se halla en medio de un conflicto personal porque su objeto modal³ es celebrar su ceremonia de iniciación para sentirse hombre de respeto, a pesar de la presencia de los europeos.

Medzo es alfabetizado y evangelizado parcialmente pues se revela ante tal obligación. Aunque se sabe miembro de una comunidad de negros dirigida por un rey que

³ Para Helena Beristáin «el objeto (que es lo buscado, amado o deseado por el sujeto), que puede ser un personaje o un valor, se identifica con la categoría gramatical de objeto directo. Hay dos tipos de objeto: objeto modal y objeto de valor. Cuando el propósito perseguido por un sujeto es la adquisición de su propia competencia, para instaurarse como sujeto operador capaz de la performance, dicho objeto es un elemento de la competencia, es una condición previa y necesaria para la performance, y es un objeto modal porque corresponde a las modalidades del hacer (que son deber/hacer, querer/hacer, poder/hacer, saber/hacer)». Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 7. Si se desea profundizar al respecto, se recomienda revisar *Análisis estructural del relato*, de Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov *et al.*

ha aceptado los convencionalismos y modos de los portugueses, por cuenta propia decide, por el respeto a sus creencias y costumbres, no seguir el camino impuesto por los europeos. Parte de esas costumbres es la recién eliminada ceremonia de iniciación, que necesita llevar a cabo a través de un evento de tal o igual naturaleza.

Flete es un hombre negro de edad madura, cercano del rey Mbemba Nzinga; Medzo lo describe así:

Ya les había dicho que Flete es como mi padre. Él fue quien me trajo a Luanda cuando mi madre murió. Es como mi padre y mi madre. Ahora tiene sus casas y sus mujeres. Su verdadera familia. Antes vivíamos en las casas del rey. Estábamos siempre juntos y todo lo que sé me lo ha enseñado él. También a Mbemba, pero por la noche Mbemba se iba a dormir a casa de su madre. Yo me quedaba con Flete y por las noches hablábamos largo rato. Una de las cosas que Flete me dijo más veces es: «Nunca te dejes atrapar como esclavo. Mejor muérete. Es lo peor que le puede pasar a un hombre».⁴

Flete representa la sabiduría del hombre negro que ha sabido guiar a los suyos para fortalecer sus pensamientos y acciones; es un tutor y mentor que en los momentos de la Colonia, con mucha inteligencia y sentido común, trata de adaptarse a los cambios abruptos, de sobrevivir frente a la llegada de los hombres blancos. Funge como intermedia-

⁴ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 24.

rio entre su gente y los europeos con la intención de que la comunidad a donde pertenece no padezca más sufrimiento que el del sometimiento.

Además, Flete intenta disuadir a Medzo de no correr el riesgo innecesario de embarcarse en una nave que transporta esclavos, pero al no ser escuchado busca la manera de aligerarle la aventura: solicita ayuda al padre Pereyra para que interceda por él en el trayecto y lo proteja, a fin de que no sufra las peores consecuencias de la esclavitud.

Al ser un hombre blanco, el padre Pereyra también es mediador entre los dos mundos, pero por su color de piel pertenece a los vencedores; a diferencia de sus coterráneos trata con respeto a los hombres negros y en la medida de lo posible les apoya en el tránsito difícil de adaptarse a la colonización.

Pereyra es tutor de Medzo durante el viaje, le explica el momento histórico por el que pasan, se muestra comprensivo e intenta educarle en la fe y en la lengua portuguesa; desea protegerlo, evitarle peligros innecesarios y, a pesar de que el joven no es del todo obediente con él y que incluso organiza el motín a sus espaldas, le tiene confianza y le enseña la visión de los blancos en los sucesos vividos a bordo. Es un hombre abierto al diálogo que comprende y respeta al protagonista.

La labor eclesiástica encomendada al sacerdote le ofrece un lado más humanizado y de confianza a los negros en comparación con los soldados o los traficantes de esclavos; su propósito le permite posicionarse en medio de las

dos razas porque la tarea evangelizadora requiere enseñar la fe católica bajo la premisa de la comprensión y el amor a la otredad.

Esta postura se observa asimismo en Flete y Pereyra, hombre negro y hombre blanco; ambas personas de respeto, son figuras equidistantes entre sí, ya que poseen educación y un amplio sentido común conforme al mundo al que pertenecen. Tales adyuvantes⁵ aminoran el encuentro de los mundos, hacen posible comprender ese colapso de la historia entre vencedores y vencidos. Cada uno desde su competencia y habilidad contribuye al cumplimiento del objeto modal. Ni jueces ni verdugos, Flete y Pereyra representan matices importantes en las disímiles posturas, de donde el protagonista obtiene el apoyo necesario para empezar una vida libre.

Los logros de Medzo lo convierten en héroe,⁶ un ser capaz de salir adelante en un momento histórico y social com-

⁵ Greimas considera que el adyuvante se relaciona con el «auxiliante positivo» del sujeto principal de la historia, es lo que Propp denomina «ayudante» o Souriau expresa como «auxilio, reduplicación de una de las fuerzas». Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 7. Concerniente a la bibliografía de Greimas, puede consultarse *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas*; «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», en *Communications*, núm. 8; *Análisis estructural del relato*; y *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*.

⁶ Helena Beristáin alude: «Hegel (*Estética*) distingue tres tipos de héroe, correspondientes a tres etapas históricas y estéticas: 1) Héroe épico, destruido por su destino en el combate contra las fuerzas naturales (en Homero). 2) Héroe trágico, obsesionado por la pasión y por un deseo de acción que le será fatal (Shakespeare). 3) Héroe dramático que concilia su idiosincrasia con los requerimientos de su mundo para evitar su aniquilación, realizando así las hazañas del personaje histórico, ilustre, que funge como punto de intersección de las fuerzas histórico/sociales». Por su contexto y proezas, Medzo puede distinguirse como un héroe dramático. *Ibid.*, p. 9.

plicado para él y los suyos. Se admira la determinación, la osadía y la fortaleza con la que enfrenta al destino.

Una travesía por la prosa y las fronteras de esta historia

En un gesto didáctico, María Luisa Puga incluye en su libro un apéndice de Celma Agüero Doná. La reseña se titula «La infancia africana y la esclavitud» y explica la vida y las costumbres de los habitantes de aquellos pueblos. Necesaria o no, esta inclusión en la edición de 1994 ilustra lo que la historia misma cuenta, quizá la intención es no dejar un cabo suelto y complementar con un contexto histórico las sensaciones y las impresiones derivadas a raíz de la lectura: «Muchos de los niños esclavos que fueron embarcados a fines del siglo pasado pudieron, de adultos, regresar a África en busca de sus lugares, su gente y de una vida nueva de hombres libres».⁷

Aunque se desconoce cuál de los dos textos (*La ceremonia de iniciación* o «La infancia africana y la esclavitud») se escribió primero o si alguno motivó al otro, es clara su vinculación. La historia creada por Puga acerca del joven Medzo es el ejemplo de un esclavo que regresa a ser un hombre libre. Paralelamente, Agüero Doná advierte esa posibilidad como elemento de la realidad histórica del si-

⁷ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 126.

glo XIX. Ambos escritos aportan un rasgo positivo ante lo denigrante y lo inhumano que supone la esclavitud, coinciden en un fuerte componente de esperanza.

Las posibilidades reales más comunes basadas en la historia del comercio de negros que pudieron ser elegidas para que el protagonista cumpliera su destino son: *a)* Morir durante la captura. *b)* Morir en el traslado a pie hacia algún puerto. *c)* Morir a bordo del barco. *d)* Morir esclavo en Europa.

María Luisa Puga no eligió ninguna de las anteriores, confió en un destino menos probable: entregarse a un barco de esclavos como un joven negro, tener la oportunidad de servir a un sacerdote de traductor, organizar a los esclavos para amotinarse y controlar el barco, enfrentar a piratas y someterlos, regresar a África sin pisar Europa para iniciar una nueva vida en una comunidad de sobrevivientes de la esclavitud.

Si bien la novela dentro del género narrativo es, en ciertos casos, una amalgama entre la ficción y la realidad, *La ceremonia de iniciación* es una historia que colinda entre la realidad menos probable y la ficción más creíble. Ese producto híbrido muestra una versión de la esclavitud menos terrible a través de un joven que sobrevive al colapso de dos mundos, pese a ser parte de los débiles y los vencidos.

Medzo triunfa ante lo que parecería una inminente derrota: la esclavitud; similar al semidios que en un mito es capaz de cambiar su destino con su influencia divina, este pequeño hombre de Luanda, sin ser un dios y sin ayuda di-

vina transforma en su favor los destinos que lo conducen al sometimiento y a la muerte a manos de los blancos. Contra todo pronóstico vence a sus verdugos y funda un pueblo, una casta de hombres y mujeres que luchan por la libertad.

En la historia subyace una profunda fe en la fortaleza del hombre negro, un respeto por su espíritu combativo y un culto a su resiliencia.⁸ ¿Qué mejor símbolo para representar los sentimientos y la visión del ser africano que un joven de catorce años que quiere ser hombre?, ¿qué mejor imagen del héroe que busca proezas para demostrar su valentía que Medzo retando al destino? En él se resume, sin importar su corta edad, la resiliencia, la inocencia de una raza frente a otra que ostenta el poder y la fuerza, el respeto por la tradición, el sentido de solidaridad hacia los suyos, la búsqueda y el sentido de pertenencia, la habilidad de aprovechar lo que se tenga al alcance para tornar la suerte a su favor.

La escritora elige a Medzo como eje principal de la novela y le otorga la función de un narrador autodiegético.⁹ Él mismo nos introduce en su pensamiento y su corazón; nos comunica en primera persona su mundo interior, fortalecido por el arraigo a sus costumbres y a su tierra, y su

⁸ Una definición más pertinente del término *resiliencia*, orientada al contenido de esta novela, puede ser: historia de adaptaciones exitosas en el individuo que se ha expuesto a factores biológicos de riesgo o eventos estresantes; además, implica la expectativa de continuar con una baja susceptibilidad a futuros estresores. Véase Griselda Cardozo, «Adolescencia: riesgo y resiliencia», en Margarita Barrón (comp.), *Inequidad socio-cultural. Riesgo y Resiliencia*, Córdoba, Argentina, Brujas, 2005, p. 29.

⁹ Se denomina narrador autodiegético a quien es héroe y narra su propia historia. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 357.

mundo exterior, fragmentado por el peso de la historia y los portugueses.

A través de Medzo se infiere la visión de Puga acerca de la esclavitud y de los africanos con esa condición. Su prosa no sigue la lógica de la historia conocida que termina con el total sometimiento y la muerte de los esclavos, sino que muestra esa otra posibilidad en la que el vencido lucha y se enfrenta a su destino para ganarle al menos una partida. Fabienne Bradu resume este modo de escribir:

La obra de María Luisa Puga recoge las dos facetas que la caracterizan: la primera es la explicación del mundo para los demás, lo que he calificado su visión ideologizada, y la segunda, es la recurrencia de la otredad como tema y mecanismo esencial de su literatura.¹⁰

En *La ceremonia de iniciación* se constata sobre todo aquella primera faceta; existe un afán por explicar la esclavitud en el continente africano, lo cual implica un conjunto de ideas que posee Puga sobre ese fenómeno histórico. Asimismo, la escritora incluye el texto de Agüero Doná para explicar más allá de lo que su narración es capaz de lograr, ofrece un complemento extra para asegurarse de su intención didáctica.

Por lo anterior, *La ceremonia de iniciación* es una aportación singular a la literatura mexicana, representa una visión individual de un tema universal. José Carlos Cas-

¹⁰ Fabienne Bradu, citado en Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 553.

tañeda generaliza la idea de la aportación individual a un grupo de escritoras mexicanas con obras publicadas en la década de los 1990 al mencionar que

los nombres de las escritoras mexicanas se multiplican para fortuna de la literatura y fortaleza de la cultura. No tiene caso discutir si la diferencia de género ofrece una visión distinta de la realidad, Bárbara Jacobs, María Luisa Puga, Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Carmen Villoro, Paloma Villegas, Angelina Muñiz-Huberman y Elena Poniatowska prueban que la prosa de las mujeres antes que una literatura femenina es una escritura individual. Y su mirada no depende de ningún orden colectivo, sino al contrario, de la individualidad que cada una pone en sus libros.¹¹

La novela es un modelo palpable de la individualidad de Puga. En ella ofrece su ideología, su particular mirada de la esclavitud en África, de lo que tuvieron que pasar aquellos que la sufrieron. En una prosa fluida acentúa la voz interior de un joven a punto de ser hombre y nos permite acompañarle en su ceremonia de iniciación para dejar atrás la infancia.

Pienso en María Luisa Puga y llega a mí su prosa que se mece en las costas del mar Atlántico, bajo el sol que calienta la Bahía de Luanda. Cierro los ojos y a lo lejos escucho un canto antiguo, lleno de esperanza, que viene

¹¹ José Carlos Castañeda, «Los noventa: los años intempestivos», en Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Veracruzana, 2008, p. 489.

desde el pasado en los barcos de esclavos y esa música refresca mi rostro como una brisa: así se siente la libertad.

Bibliografía

- Beristáin Díaz, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Cardozo, Griselda, «Adolescencia: riesgo y resiliencia», en Margarita Barrón (comp.), *Inequidad socio-cultural. Riesgo y Resiliencia*, Córdoba, Argentina, Brujas, 2005 .
- Castañeda, José Carlos, «Los noventa: los años intempestivos», en Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Veracruzana, 2008.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Greimas, Algirdas Julien, «Nota», «Prólogo» y «Secuencia I: París», en *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Paidós, Barcelona, 1983.
- _____, *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas*, Madrid, Gredos, 1966.
- Puga, María Luisa, *La ceremonia de iniciación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rodríguez Chicharro, César, *Estudios de la literatura mexicana*, segunda edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Una asertiva palabra que resurge
en la historia: el hablar real de María
Luisa Puga en *Lo que le pasa al lector*

Demetrio Anzaldo González
Universidad de Missouri–Columbia

Supongo que hay dos cosas fundamentales con las que se construye una novela: actitud y lenguaje. La mirada del narrador es la actitud con la que maneja su material literario. El lenguaje que utiliza le da color, vida, movimiento (...) No hay descripción y luego acción. Es todo al mismo tiempo: vemos, sentimos, entendemos y reaccionamos en un mismo instante.

María Luisa Puga

Éste sería, en suma, el último móvil de la historia, su «para qué» más profundo: dar un sentido a la vida del hombre al comprenderla en función de una totalidad que la abarca y de la cual forma parte: la comunidad restringida de otros hombres primero, la especie humana después y, tal vez, en su límite la comunidad posible de los entes racionales y libres del universo.

Luis Villoro

Al releer la palabra escrita en *Lo que le pasa al lector*¹ se vuelven a escuchar/visualizar las voces y los testimonios de vida de la escritora María Luisa Puga (Ciudad de México 1944–2004). A más de una década de su fallecimiento esta pronta/sincera lectura le rinde homenaje a su sentir literario/pedagógico que a su vez le da forma y contenido a una palabra asertiva que enfatiza la especificidad e importancia otorgada a las artes literarias; puesto que en ella y en su labor creativo–crítica se vislumbran los cambios socioculturales e históricos que le brindan a su habla un lugar especial dentro de la historia y la literatura mexicana, y por extensión en la universal.

No debe soslayarse la calidad crítica con la que la autora desglosa los pormenores de los diferentes mundos creadores y la densa/intensa plenitud imaginada en la que viven los personajes. A lo anterior se agrega una insólita explicación del uso del lenguaje literario y sus aplicaciones a fin de dilucidar, reformular y otorgarle sentido artístico a una crítica literaria vital que sigue cautivando a sus lectores gracias a la sincera subjetividad que comunica con su palabra.

María Luisa, al escribir este texto, llena de vida a una crítica apuntalada sobre la labor creativa de sus pares, con la que dicta además clases y cursos sobre el proceso escritural en español desde su perspectiva para compartirnos la belleza intensa de la literatura. Dicho arte es cons-

¹ María Luisa Puga, *Lo que le pasa al lector*, México, Grijalbo, 1991.

tantemente revisitado por ella, mediante esa otra palabra visionaria que nos habla directa y vívidamente a nosotros los lectores/estudiantes; a pesar de la distancia, es una manera distinta de entenderla, enseñarla y hacerla propia. Su pasión por el buen escribir se palpa en sus múltiples comentarios y citas con los que arma su texto: «La lectura es uno de los elementos más importantes para que el ser humano se forme una visión del mundo. El lector es un espectador que de pronto puede detener el acontecer y con su imaginación cambiarlo».² Ese acontecer al que alude María Luisa Puga es la vida literaria que compartimos con la escritora en el tiempo infinito que la contiene y hace del universo literario un todo único en el cual cohabitamos con los demás lectores a lo largo de nuestra existencia.

Aparte de convivir en los mundos imaginados se convive con el mundo real que se habita y con las distintas voces que llegan desde diversos espacios o dimensiones a fin de lograr una comunicación plena con la comunidad universal y libre, citada por Luis Villoro. La escritura de Puga se encuentra imbuida de imágenes, vivencias, memorias, ilusiones, engaños, alusiones, mitos, movimientos, crónicas, palabras, oralidades, olvidos, espacios, silencios, vidas, sueños, muertes, juegos, realidades; en otras palabras, está colmada de la libertad que posibilita cualquier arte. En tales recreaciones críticas la autora no separa a la realidad de la ficción ni a la vida propia de las de los

² *Ibid.*, p. 16.

otros escritores; por el contrario, llena de subjetividades se regodea en el placer y el dolor que cada lectura le provoca. De ahí que en ese proceso escritural es considerada innovadora, asertiva y precisa. En *Lo que le pasa al lector*, la palabra pensada/proyectada le permite expresar libremente y de modo conciso lo mejor de la literatura leída y llevar a cabo una aplicación docente más humana, magistralmente lúdica y bella. Ello también lo advierte Irma M. López en *Historia, escritura e identidad*, donde enfatiza el lenguaje literario y crítico de Puga.

La sinceridad vista en cada palabra se asume como norma dentro de su arte, reitera dicha actitud dentro de los múltiples comentarios que conforman el texto: «Lo que es fundamental, lo que realmente sucede cuando se cuenta una historia, es la forma en la que se cuenta».³ Saber contar es saber comunicar y comunicarse con los demás mediante el lenguaje literario; ella resalta en la introducción la importancia conferida a la escritura, a la lectura: «Para que el ser humano se forme una visión del mundo», para que el lector «llegue a crear ese puente que falta entre él y el escritor».⁴

En síntesis, la escritura sirve para constatar la contundencia discursiva de Puga quien destaca, sin egoísmo y con su palabra, lo mejor escrito dentro de su profesión y la de otros creadores, sus pares, y de aquellos que la influenciaron. Asiente y reconoce el estilo y sentido que se

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

perciben en su producción, particularmente en la respuesta emitida a los estudiosos de su literatura:

Virginia Woolf siempre está presente en mi narrativa, pero no sabría cómo imitarla. Yo lo que quiero es que lo que escribo suene a lo que verdaderamente siento. Creo que la disciplina de dar talleres me ha ayudado mucho. Aprendes muchísimo dando talleres. Aprendes de los participantes y de sus dificultades para decir. Por ejemplo, les pongo ejercicios cortos de descripción.⁵

Su aprendizaje compartido propicia que el análisis de *Historias acerbas*⁶ se convierta en una prueba palpable de su sentir ante la intrínseca relación realidad/ficción, vida/escritura, escritor/lector que mantiene en su trabajo literario, a la vez que enfatiza: «Un buen escritor es algo que se dice fácil, rápido, pero es mucha cosa. Un buen escritor es alguien que se ha hecho a un lado para utilizarse como percepción, como conciencia. Esto es un acto de generosidad, de entrega a la condición humana».⁷

Este planteamiento, aunque poco empleado, es muy conocido por la crítica literaria y el lector común mas no para Puga; pues sabe entregar lo aprendido respecto de la ficción y lo literario, reconoce que «uno no construye a «la

⁵ Hind, Emily, *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 180.

⁶ Pierre Drieu La Rochelle, *Historias acerbas*, Barcelona, Bruguera, 1982.

⁷ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 133.

ficción» de manera diferente a «la realidad»»,⁸ además que «la relación funcional que existe entre ficción y realidad es de comunicación».⁹ El conocimiento/crítica a su profesión en su propia voz es de nuevo comunicado/compartido al destacar en la introducción de *Lo que le pasa al lector*:

El mundo de habla hispana en general tiene una vasta producción editorial. Sin embargo, esta producción es ambigua: informa y desinforma. Ante esta maraña de códigos el lector tiene que entresacar su verdad. Con la lectura de una novela histórica, testimonial, de lo real maravilloso, feminista, de ciencia ficción, intimista o policiaca, la realidad no deja de asomar por detrás del libro desmintiendo toda ensoñación, toda idealización literaria.¹⁰

La contundencia en su decir continúa en cada una de las páginas, puesto que en ellas y en los ejercicios/enseñanzas hay una confirmación/reiteración de su pensamiento, búsqueda y sentir sobre dicho género narrativo. Éste sorprende al lector al observar la manera en la que realidad y ficción se engarzan una detrás de la otra y viceversa, porque así es la novela, siempre en un constante dinamismo e indefinición. Lo anterior se atestigua en *Las dos puertas del sueño*, de Adolfo Vázquez–Bigi:

⁸ Tzvetan Todorov, *Genres in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 48.

⁹ Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, Madrid, Autoaprendizaje, 1994, p. 130.

¹⁰ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 15.

Una novela es el tiempo construido con palabras. Palabras vivas que se convierten en el transcurrir de la vida. En esa inexplicable forma en la que se desarrolla la vida. Y otra cosa que es la novela es un enfocar un ángulo, una pequeña porción del vivir. Es decir, una historia. El novelista se coloca frente a ella para propiciarla en su escritura. Para crearle un espacio en el espacio y que surja con toda la verdad que sea posible (...) Las palabras que construyen una novela, además de contar la historia, tienen una actitud. Una intención del autor. Se organizan, pues, de tal manera que hablan de dos cosas simultáneamente: lo que cuentan y para qué lo cuentan.¹¹

En los recuentos ensayísticos en torno a la novela y los novelistas, insertos en *Lo que le pasa al lector*, se distingue/perfila una voz madura/avezada que resalta de entre la densa gama de las otras voces con las que alterna a fin de establecer juicios/comentarios que permitan apreciar la belleza y potencialidad de la literatura. Paralelamente, esa misma voz posibilita entender las voces de otros creadores/narradores, así como la importancia capital del escribir con indicaciones pacientes y prácticas puntillosas.

Lo suyo es un ejercicio de la buena redacción y crítica literaria con el que enlaza la enseñanza de la escritura. Sin duda, la lectura del quehacer de Puga sorprende gratamente tanto por la diversidad del material como por los comentarios hechos al contenido novelístico hispanoamericano, americano y europeo.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

Su quehacer y arte narrativos se manifiestan desde el instante en que se constatan sus observaciones al trabajo novelístico de algunos de sus colegas, amigos, artistas de la palabra y reconocidos escritores a escala mundial. Tal es el caso de Felipe Garrido y el uso que hace del lenguaje en *Viejo continente*; al respecto, Puga dicta cátedra a sus estudiantes de una forma relampagueante y amena:

—¿Qué hay —les pregunté a los del taller literario— en este libro de Garrido, además de un turismo culto? Y poco a poco fueron surgiendo las opiniones:

(...)

Felipe solamente ve a los ingleses siendo ingleses. Igual que una cámara fotográfica. Somos nosotros quienes reaccionamos, quienes a la larga juzgamos. —Y entonces —les dije— ahí radicaría la actitud del lenguaje de Felipe Garrido, ¿no creen? En esa supresión de juicio. En esa no burla. En ese respeto ante su material literario.

(...)

—De tarea —les dije—, se van a Europa y me escriben un diario de viaje.¹²

Con escasas preguntas y otorgando amplias libertades para la expresión personal, dilucida el proceso de creación implementado por Garrido. Éste aporta el material literario y Puga lo articula de modo que la teoría se haga una, al

¹² *Ibid.*, pp. 49–50.

tiempo que sustente el ejercicio práctico. La brevedad en la recopilación de la enseñanza dentro de su taller literario es inmaculada.

Con breves interrogantes logra que sus alumnos piensen, vean y vivan la potencialidad del lenguaje que analizan. Mediante el diálogo se intercambian opiniones sin imponerlas a la clase; al contrario, a través de ellas motiva y precisa ejemplos y comentarios que los integrantes del grupo ya han conformado.

Así se logra que al releerla, una vez más en voz alta y en frente de la clase, la novela se rinda ante sus lectores, quienes sin tropiezos se percatan de los pasos que los han conducido a reconocer/entender, sin mayores complicaciones, actitudes y giros lingüísticos de la novela estudiada. Sólo en dos páginas Puga ha disfrutado/conseguido enseñar el arte literario y mantener el dominio del idioma español de una manera amena y comunicativa, allanando el camino de la escritura a sus estudiantes/lectores.

Indudablemente, en sus ensayos/lecciones existe una sutil maestría al describir los puntos que se consideran fundamentales para cualquier lector/escritor aunque éstas/éstos, nunca dejen de ser un reto para aquel que intente imponer otra lectura. Se sabe que al profundizar dentro del género novelesco se llega al desafío que todo lenguaje literario exhibe al instante de su creación: lo inasible de la realidad descrita y de un saber incierto en el que todo va unido/junto a una siempre presente palabra humana incompleta que altera/distorsiona la verdadera realidad de la vida.

Es irreprochable que la vida no puede describirse con la palabra, puesto que nunca es igual, siempre cambia, como sucede con la novela que intenta inscribirla en el lenguaje literario. En ese sentido, esta lectora comprometida ante la vida se transforma ante la obra de una pluma amiga con quien ha compartido pormenores y avatares del acontecer: «En el caso de Elena descubro una profunda desdicha que no es imposible sea el motor de su escritura».¹³ Éste, es un aviso amistoso de una amiga a la otra en la que se reconoce una relación personal, profunda/íntima y los malestares sociales que les rodean.

Para terminar esa comunicación/conversación con su entrañable amiga, Puga comparte su visión sobre *La flor de Lis*: «Ese proceso del descubrimiento del vivir, tan aterrador, tan agobiante, tan lo único que tenemos. Lo que más vale la pena. Sobra decir que la escritura es admirable».¹⁴ Algo similar le acontece a ella: al revalorar el quehacer literario de los otros (colegas/amigos o de los desconocidos/poco leídos), pone de manifiesto lo que a su parecer es lo mejor y señala/remarca esa potestad del tiempo sobre el habla, del tiempo sobre el espacio de la vida, porque

en el aparente desenfado con que el autor maneja su lenguaje narrativo hay, en realidad, una gran responsabilidad, una enorme honradez hacia la persecución de un deseo, y es por eso, también tal vez, que todo el tiempo está presente una nota de

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

melancolía: el deseo es huidizo, fugaz, jamás satisfecho. El ser humano es un deseo palpitante que camina hacia la muerte. Se llega tarde a lo anhelado, o demasiado pronto. Y así el autor escribe su libro, sabiendo de la inutilidad de escribir un libro, pero también de la tremenda satisfacción de hacerlo.¹⁵

Este caudal de palabras, estudios, reseñas, comentarios y lecturas/lecciones nos siguen enseñando/aleccionando. Así, se convierte en una especie de legado del magisterio de la escritora y de su escritura a pesar de su ausencia. Mediante su palabra, pensamiento y proceder crítico-literario posibilita a los lectores una multiplicidad de interpretaciones y a la vez permite otorgarle libertad a nuestra propia escritura/lectura en *Lo que le pasa al lector* de la forma en que nos ha trazado el camino:

Al comentar lo que tiene o no la novelística contemporánea estoy también pensando en mis novelas. En la manera en que toda novela adquiere su verdad sólo cuando sale de las manos de su autor. No hay intención que valga: la novela es lo que llega a ser únicamente cuando se encuentra con el lector. Pensemos en el lector. Ese ser sin cara ni voz, sin procedencia o juicio aparente, pero en definitiva destinatario de los esfuerzos del escritor, quiéralo éste o no.¹⁶

¹⁵ Puga comparte un trabajo inédito de Gene MacCoy, María Luisa Puga, *op. cit.*, pp. 173–174.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

Puga, la valiente mujer escritora que espera en cada página hablar con un lector ideal o tal vez no tan ideal, nos comparte sus experiencias como creadora, crítica y lectora por medio de un lenguaje cierto/llano, generador de ideas y pareceres doctos que incrementan la calidad de lo conversado con ella. Además, da en el punto exacto de lo literario, en el camino a seguir por la escritura/narrativa puesto que también se somete a la crítica y a los pensamientos ajenos. «¿Por qué se está narrando y para qué? ¿Para quién?»,¹⁷ se pregunta a sí misma, al prologar sus reseñas o ensayos acerca del arte de la novela, intempestivamente responde sin ningún reparo: «No que uno escriba con un lector definido en mente, pero para cualquier lector es claro que lo que es definido en una novela lograda es una *actitud*. Cualquier actitud, pero clara. No una intención; una actitud, insisto».¹⁸ Certeras palabras que cual infalibles saetas siguen impactando en el blanco de nuestras lecturas críticas sobre la narrativa mundial.

De modo invariable consiguen que en su quehacer crítico se mantenga esa intensa actitud combativa/creadora ante la vida y la literatura leída. Nosotros somos parte del objetivo llamado comunicación, creación/conversación humana, en el que ella se enfoca y en el cual la mujer está siempre presente. Aunque ahora se siente más, se palpa más la trascendencia de la mirada y la creación femenina, pues al igual que Puga, es una prueba viviente/fehaciente

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Idem.*

de los cambios sociales y culturales que siguen aconteciendo en el mundo.

Francesca Gargallo, al hacer alusión a las arreboladas creaciones narrativas de Puga, escribe:

Para liberar un pensamiento en blanco, en leche materna, María Luisa Puga propuso un cambio narrativo, un ir circular de un adentro a otro curso interior, sin caer en ningún intimismo. Como muchas mujeres de la generación de 1968, amó intensamente la libertad entendida como descubrimiento del derecho de las mujeres y las niñas de hacer todo lo que un hombre podía hacer. Pero fue más allá, salvando la continuidad de la cultura femenina, la relación madre-hija y la de amiga a amiga. Al ser huérfana, describe su propia situación de soledad y añoranza en la mayor parte de sus escritos. Utiliza siempre símbolos de la corporeidad femenina como el agua y reivindica las decisiones políticas de las mujeres de la segunda mitad del siglo XX: vivir solas o con amigas, rechazar o cuestionarse la maternidad, descubrir la propia *ciclicidad*, abordar el tiempo desde la cotidianidad, la paciencia, las estaciones.¹⁹

La palabra de Puga en *Lo que le pasa al lector* hace plausible sortear las dificultades/debilidades que implica el llenar la página en blanco o llevar a un feliz término las labores literarias deseadas, no obstante a los imponderables o

¹⁹ Francesca Gargallo, «Escritura de mujeres, escritura de las diferencias», en *Manzana de la discordia*, año 1, núm 1, 2005, p. 109, <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/A1N1/art7.pdf>

limitantes que se enfrentan en la vida diaria, por ejemplo, las problemáticas existenciales en la ficción:

Hay historias que inevitablemente son efectivas. La historia de una muerte por enfermedad es una de ellas. Pero hay también la tremenda dignidad que la calidad literaria confiere a nuestras vicisitudes. Hay, pues, algo que el ser humano tiene para compartir con los seres humanos: la literatura.²⁰

Se trata de una literatura compartida/solidaria desde sus primeros trazos que hermanan tiempo y espacio; su habla nos convence y junto a ella reanudamos nuestra comprensión y aprehensión de la realidad transformándola o intentando hacerlo siempre que nos comunicamos con ella.

Su literatura contiene una palabra que despierta sentido y comparte una visión clara por ese arte al que ama y honra. Esto se vislumbra en su ensayo sobre la novela de Jaime del Palacio, *Mitad de la vida* (1985), en el que se muestra la belleza de las formas literarias que iluminan nuestros andares por el mundo, sin mayores pretensiones explica:

A la literatura es necesario hacerle el amor a través de las palabras, y la lectura es un acto erótico para percibir qué es la mitad de la vida. La mirada del narrador acaricia el paisaje, la naturaleza, las ideas, los cuerpos. Se detiene largamente en ciertas luces, ciertas reacciones, ciertos coloridos. La cadencia

²⁰ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 164.

narrativa es la de un acto de amor sereno que sabrá vivir los momentos de violencia para recuperarse en la otra orilla. Como en un orgasmo, se ha producido una fusión extraordinaria entre la historia que se cuenta, el lenguaje que se utilizó y lo que lo contado va suscitando en el lector.²¹

Ante su alegría y pasión por la literatura intentamos emular esa actitud. La de una mujer visionaria que al escribir ofrece interesantes ideas diferentes de la realidad y de sí misma: una mujer consciente que se reconoce escritora/lectora y que vive mucho más cuando escribe, cuando lee y aun cuando critica a la crítica. Es evidente que su mundo, su presencia y su presente siempre están colmados de palabras inquietantes, de interrogantes desmitificadoras y agudas observaciones que van desenvolviendo/quitando los falsos ropajes de nuestras vanidades/realidades humanas. Son sus razonamientos los que nos enseñan verdaderamente a revalorar y hacer nuestro todo aquello intuido o negado por las ideas tradicionales que se ciegan y paralizan ante los cambios históricos socio-culturales. Las fuerzas opositoras/destructoras de las libertades, los derechos, los deseos y las pasiones entre las mujeres y los hombres han sido valientemente representadas y reformuladas por una palabra de mujer dentro de un texto abierto que invita a leerlo:

²¹ *Ibid.*, p. 73.

Ante los mil lenguajes anquilosados que nos circundan, la literatura busca el tono que la diferencie y le permita nombrar las cosas por su nombre. Es así como en México empieza a surgir una nueva literatura de denuncia, una literatura política, una literatura que busca decir al país en su realidad más escueta. Una literatura, en suma, que no se olvida de su cometido esencial: reconstruir el mundo, no enunciarlo solamente (...) Es de notar; en la narrativa mexicana contemporánea comienza a sentirse ya la voz de una literatura latinoamericana que ha conquistado su derecho de formar parte de la literatura universal. Martín del Campo en la novela, Guillermo Samperio en el cuento, son dos muestras. En la literatura mexicana hay una nueva vitalidad.²²

Dichas declaraciones no quedan exentas de una marcada subjetividad al extender sus juicios personales; sin embargo, es precisamente esto lo que facilita su comprensión sin olvidarse de su condición humana. Los juicios con los que concluye sus comentarios, ante los resultados que cada lectura le aporta, poseen una gran veracidad. Convencida de ellos, da rienda suelta a la prevalencia del lenguaje hablado en su arte: privilegia el habla de los seres humanos. Es el lenguaje cotidiano, concreto y potencial de cada persona en el mundo sobre el que se reconstruye toda literatura.

Puga sabe del alcance y de la fuerza contenida en la palabra sonora, en la oralidad que le posibilita expresar lo

²² *Ibid.*, pp. 60–61.

que no se puede decir de otra manera. Su voz llena los vacíos históricos, da vida al silencio inmemorial perdido para conjuntar este mundo tridimensional en torno al habla humana, es decir, confirma su verdadera importancia, el lenguaje por encima de cualquier otra dimensión excepto la temporal que es infinita:

Al hacer crítica literaria invariablemente se produce una lectura del texto que al menos temporalmente fija su sentido y privilegia intereses particulares, pero no puede perderse de vista que el significado o la identidad del texto sólo pueden ser temporales». ²³

Puga comparte con Gabriella de Beer la siguiente aseveración: «Las voces de las personas prevalecen por sobre las voces de la literatura. La voz de la realidad». ²⁴ La crítica literaria de Puga posee una gran calidad; reconoce las aportaciones o los detrimentos que cada trabajo comentado le confiere a la literatura, particularmente a la mexicana.

A las observaciones anteriores se suman las de la década de los 1980 y un poco antes, hecho que le permite vaticinar lo que se ha confirmado al paso de los años: el despegue y preeminencia de la literatura en español, idénticos cambios que observa también en la propia: «En la

²³ Nattie Golubov Figueroa, «La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia», en *Debate feminista*, volumen 9, 1994, p. 123.

²⁴ Gabriella de Beer, *Contemporary Mexican Women Writers. Five Voices*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 39.

literatura mexicana hay una nueva vitalidad». ²⁵ Puga resalta además lo que se ha hecho imprescindible ahora, el género negro: «Un microscopio en el que la sociedad queda desnudada en su realidad y no descrita en el lenguaje con el que esta sociedad ha querido disfrazarse». ²⁶ Es necesario hacer énfasis en su calidad humana, a través de su palabra y presencia se coloca en el centro de la literatura, experimenta los cambios que suceden en el mundo, en su pensamiento:

A pesar del riesgo de sonar como una persona presuntuosa, sí creo haber traído a la literatura una voz de la mujer independiente, un «Yo» que se sabe mujer; pero que no se limita ella misma a lo que es lo femenino para explorar al mundo y, a la misma vez, quien le da vida a la perspectiva de una mujer. ²⁷

La contundencia de lo dicho/versado en los trabajos sobre las novelas a lo largo de *Lo que le pasa al lector* se equipara con lo que se está leyendo y explicando a los lectores de manera honesta en sus creaciones de ficción, puesto que es una mujer intelectual que ha explorado física y literalmente al mundo. Complementariamente, al elogiar la calidad de alguno de los textos comentados no se deslumbra, mantiene una controlada valoración y un reajuste flexible que le rinde beneficios, tal y como se constata en sus

²⁵ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ Gabriella de Beer, *op. cit.*, p. 41.

producciones, en específico en ésta. Como crítica, Puga se cuestiona ante el trabajo de Milan Kundera:

¿Qué alienta a un individuo a narrar otra vez lo mismo? La necesidad que cada cual tiene de organizar las palabras según la visión propia. Esa necesidad nace justamente de lo que ya otros hicieron, de la historia de la literatura. El transcurrir de la literatura nos deposita siempre en el presente en donde lo que está faltando es nuestra aportación. Eso es lo que hace a una persona narrar. La actitud no es la de: aquí está la pieza que faltaba; sino la de: desde mi lado se ven así las cosas. Y una literatura humana, universal, va quedando construida. Desde donde se puede, con lo que se puede, la vamos construyendo escritores y lectores, y con ella vamos desmantelando prejuicios, miedos, encadenamientos. Kundera traza sus escenas a manera de bocetos, como para situarnos antes que nada en su composición.²⁸

La facilidad en su valoración y la confianza que se desprende de su voz, de su sentir al conversar/confrontar al quehacer literario de sus narradores/novelistas contemporáneos es extraordinaria. Lo anterior confirma que la buena crítica literaria emerge de la pluma de las grandes autoras y de los mejores escritores.²⁹ Se trata de un arte muy especial que se comprueba al releer la serie de

²⁸ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 128.

²⁹ José Joaquín Blanco Alfaro, «La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro», en *Nexos*, 1 de abril de 2007, <http://www.nexos.com.mx/?p=12213>

ensayos/comentarios insertos en *Lo que le pasa al lector*. Es un escrito ex profeso para revalorar el trabajo de la crítica literaria y en el que Puga asienta el valor de sus colegas ante la labor creativa de sus pares. A la vez, es una prueba fehaciente de su gran calidad como pensadora al enfrentarse con los cambios del fin del milenio desde México. Se distingue por su encomiable labor crítica/artística, llena de colorido a sus dictámenes al calificar o descalificar a la narrativa confrontada en la que revive su propia pasión tormentosa por la escritura.

Cada novela que nos llega, que nos conmueve, que nos convence, nos hace entender lo que es la novela, la literatura y la lectura, esa aventura tan difícil de describir. Nos sentamos ante una voz, un tono, una manera de contarnos algo. De mostrárnoslo. Y lo que se va a poner a prueba no es sólo la pericia del relator. Es también la del escucha. Hemos quedado contenidos ambos en un silencio que nos separa del mundo. Nos deposita en otro tiempo. En otra forma de ser reales. Una novela lograda es, en buena medida, la que nos hace olvidar que tenemos en la mano un libro. La que nos conduce a ese mismo mundo que conocemos, pero que no podemos recorrer íntegramente. La que nos deposita en ángulos a los que no hubiéramos podido llegar por nosotros mismos por estar ocupados en nuestros propios ángulos. Y sin embargo, jamás nos hace sentir como espectadores. Desde el inicio nos hace sentir partícipes.³⁰

³⁰ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 167.

La literatura, mejor dicho la crítica literaria, en este caso también es una labor atroz pero pródiga en la que la escritora/lectora deja libre a una palabra madura e increíblemente humana que reconoce la calidad de entre el caleidoscópico espejo/cristal de la literaria realidad humana y los espacios de las realidades mundanas difíciles de aprehender donde quedan incluidas todas las vertientes dimensionales que nos depositan *en otra forma de ser reales* en las que nos desarrollamos como seres humanos.

Puga comparte, al igual que Miller, el mensaje dictado por la novela, por el lenguaje literario: «La autora no acusa, no denuncia, simplemente comparte con nosotros la precariedad de la condición humana».³¹ Tampoco olvida que «la crítica no es una traducción, sino una perífrasis. No puede pretender encontrar de nuevo el «fondo» de la obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia».³² Comprende lo presente y lo ausente en ese lenguaje que nos comparte/nos lleva, inexorablemente, a *esa otra realidad que se quedó fuera de las palabras*.³³ Implementa una filosofía en su arte narrativo dentro del cual recrea a un universo más completo al integrarle a su escritura la perspectiva de una mujer que ve/entiende los orígenes de la creación literaria porque es ella quien los describe. Puga lo intuye, lo revela, su conocimiento es mayor que lo que

³¹ *Ibid.*, p. 168.

³² Roland Gérard Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 74–75.

³³ María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 168.

escribe; conoce lo que lee porque lo ha comprendido, lo ha vivido en la ficción y en la vida diaria.

Algo de ese estar y no estar en el mundo, en la realidad en que vive y que la atormenta, lo ha destacado también Erna Pfeiffer en su ensayo sobre la novela *Inventar ciudades*, ahí Puga apostilla:

Porque eso es lo que pasa cuando leo mis cuadernos: soy yo y no soy yo. Soy un dolorosamente ya no, como cuando me zarrandeaba atolondradamente entre Roma y París, de tñn-marín, sin saber en donde tenía que arrancar mi vida verdaderamente, puesto que en México, hasta los veinticuatro, no había sido mi vida lo que tenía que arrancar sino yo arrancarme de la vida de los otros, de todo aquel México que ahora veo renacer en tantos y tantos textos nostálgicos escritos por mujeres primordialmente, pero ya también por hombres, afortunadamente: *Amor propio*, de Gonzalo Celorio.³⁴

Lo que supone este testimonio personal es el hecho de que vive la crítica en la realidad mundana, por medio del lenguaje literario reconoce ante los demás su historia personal y valor artísticos. Asimismo, constata las otras realidades aparejadas en la comunicación humana, es decir, en el lenguaje de todos los otros seres humanos, hombres y mujeres, familiares, amigos, vecinos, creadores, pensadores, artistas o como es el caso de Sue Miller

³⁴ María Luisa Puga, *Inventar ciudades*, México, Alfaguara, 1998, p. 109.

y su novela *The Good Mother* escrita en 1986. En su crítica evita «contar la historia de la novela. Esa historia es para cada uno de los lectores» y comparte la prístina y sabia visión de saber de «esa otra realidad que se quedó por fuera de las palabras».³⁵ Como lo propone Puga, al interaccionar/leer con el arte narrativo enfrentándolo desde la propia realidad, utilizando sus propiedades, se llega a comprender la valía de lo escrito; además se aprende a observar la belleza contenida en la palabra de los otros y en la propia:

Es una confrontación de palabras desde la realidad de cada cual. Es cuando las palabras dejan de ser las etiquetas de las cosas, para ser las cosas. Es cuando hablar, hablarse, es la única manera posible de ser. Y es cuando yo confirmo que el contenido de una historia no es nunca lo importante; lo que es fundamental, lo que realmente sucede cuando se cuenta una historia, es la forma en la que se cuenta. Si la forma no tuviera la especificidad de quien la cuenta, hace rato que nos habríamos percatado de que no queda nada por contar.³⁶

Son precisamente las historias humanas no contadas las que conforman a esta palabra magistral, inmersa en *Lo que le pasa al lector*. Este texto se ha dejado a la deriva por un canon literario mexicano que no lo quiso ni supo leer a tiempo. Pasado por alto o descontado burdamente

³⁵ María Luisa Puga, *Lo que le pasa al lector*, p. 168.

³⁶ *Ibid.*, p. 171.

por «la crítica especializada» es un escrito que debiera ser revalorado con justicia y libertad.³⁷

A partir de nuestra lectura se intenta hacerlo, o al menos, se busca hacer ondas en la mar literaria al emigrar hacia la libertad del pensamiento, hacia esa libertad tan necesaria para el hombre, la mujer y para todo arte. En ello insiste siempre Puga, ya que es una obra reformulada mediante la lectura a una palabra aguda que describe las diferentes obras del arte narrativo.

Su entrega a la escritura la conduce a ponerla en práctica en cada una de sus manifestaciones. En *Lo que le pasa al lector* se aprecia su labor como crítica literaria al escuchar a una voz autorial que cuenta, que se amolda acomodadamente con la energía, la materia, la realidad, el silencio, el vacío, el habla de la vida, para nutrir a su voz literaria, a su hablar, de un sentido más correcto. Es una voz pensante con alcances filosóficos hechos con singular brillantez, porque tiene y mantiene, pese al tiempo, una calidad tácita imperecedera que se recrea en cada lectura, que se revive/escucha en cada escrito y comentario. Tal como ella lo aseveraba al hablar de la necesidad de hacer literatura: «El lector es un espectador que de pronto puede detener el acontecer y con su imaginación cambiarlo. Con su lenguaje propio».³⁸ Su palabra proviene de una voz vi-

³⁷ Erna Pfeiffer, «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, vol. 4, 2006, <http://www.journals.unam.mx/index.php/ral/article/view/27368>

³⁸ María Luisa Puga, *Lo que le pasa al lector*, p. 16.

brante, es una voz de mujer sabia hablando/reflexionando ante sus/nuestros miedos, aflicciones:

Durante la escritura, pero sobre todo en el momento de comenzarla, hay una angustia, algo que hace sufrir, pero así como tiene la escritura malos momentos, tiene otros fantásticos. Los mejores son cuando a uno se le olvida que está escribiendo; estás escribiendo pero ya no eres tú, ya no es tu mano, tu computadora, tu pluma, sino la historia se está contando a través de ti, y esos son los momentos maravillosos. Y hay otros de mucho esfuerzo, muy pedregosos, muy dificultosos... pero todos hay que vivirlos.³⁹

La voz que se eleva de tono para convencerse y compartir la versatilidad/complejidad de su vida y aun de la nuestra porque es una para todos. Nosotros sus lectores compartimos lo que ya no es noticia sino un hecho reconocido por los otros estudiosos de su obra: palabra y pensamiento se han constituido como una de las mejores propuestas dentro de la realidad literaria y cultural en México. Es bien sabido ahora que María Luisa sigue haciéndose presente en la creación mexicana con una influencia cada vez más reconocida, lo que confirma su calidad literaria y formas de pensar.

En *Lo que le pasa al lector* la crítica literaria ocupa un sitio especial, se percibe un alegre quehacer/trabajo in-

³⁹ Carlos Rojas Urrutia, «María Luisa Puga», <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza>

terpretativo, filosófico y creativo. Dentro de su confección se aprecia cómo se mantienen intactos los hilos de un tejido multicultural que muestran una calidad humana extraordinaria/iluminada *con un lenguaje propio*, esto es, con una palabra viva que percibe, siente y reaviva/revive una fuerte pasión al describir/escribir análisis/críticas sobre la literatura de los demás y el lugar que pretende ocupar en el mundo. La palabra de Puga es un prisma literario por medio del cual se nos facilita un mejor acercamiento a las letras, una mejor comprensión de temáticas, contenidos, personajes, historias, mundos, mitos, memorias e imágenes debido a la gran carga informativa/filosófica que conlleva. Dicha palabra nos transporta a los universos de la creación literaria de una manera sencilla, enlazándolos para que podamos entrar a dialogar con ellos, con nuestras propias voces. De ahí que seamos capaces de valorar la belleza y la calidad del quehacer y pensamiento literarios, logro fundamental de la crítica literaria.

No hay más que mantener nuestra atención en el hilo conductor, *puente, habla*, elaborado por Puga con el que podamos cruzar los umbrales de la realidad y la ficción para hilvanar nuestros pensamientos hasta formar otro lienzo que cobije tanto a la forma primaria del primero y a esta otra versión personal que se amolda certeramente a lo versado/conversado por y con ella. Con ella hemos arribado y disfrutado de *Lo que le pasa al lector*, para hacer presente aquello que sin querer suele acontecer al compenetrarnos y hacernos uno con el texto explorado/leído: «La amable

esquizofrenia de todo escritor: ser lo que se narra. Irse del tiempo propio para asomarse a otros mundos».⁴⁰ Entonces sigamos adelante convergiendo en esta historia, en su literatura y crítica.

Como esos hablantes pensados/cultivados en su escritura, hemos completado este recorrido, hemos cruzado ese puente de culturas y sociedades hacia adentro de las obras y de vuelta a la realidad histórica. Mediante la palabra y el enlace enmarcados por el habla y la memoria de María Luisa Puga, lo hemos hecho sin perder el hilo (la forma) ni el piso (el fondo), tan sólo conviviendo con los ecos silentes de esta voz visionaria. Porque la palabra de Puga es como un hablar inquieto que cuando se logra escuchar nos enseña a dictar cátedra y a pensar mejor en la realidad literaria y humana.

Sí, ella es una escritora que sabe lo que cuenta y que cuenta con nosotros sus lectores para lograr la ansiada/elusiva comunicación. Siente la importancia del quehacer literario con el que convive intensamente en cada una de sus lecturas/creaciones y nos lo comunica. El pensamiento y la palabra, como el agua, dan vida a este quehacer literario. En medio de las palabras nos seguimos hablando/comunicando para proseguir nuestras lecturas e ir en pos de los diferentes caminos y quiebres recorridos por esta mujer. Ella nos ha enseñado, a pesar de los múltiples desafíos existenciales, las otras dimensiones que conforman al lenguaje

⁴⁰ María Luisa Puga, *Lo que le pasa al lector*, p. 108.

literario y que también se inscriben, de manera inexorable, en la historia del pensamiento humano.

Bibliografía

- Barthes, Roland Gérard, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1998.
- Blanco Alfaro, José Joaquín, «La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro», en *Nexos*, 2007, <http://www.nexos.com.mx/?p=12213>
- De Beer, Gabriella, *Contemporary Mexican Women Writers. Five Voices*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Drieu La Rochelle, Pierre, *Historias acerbadas*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Gargallo, Francesca, «Escritura de mujeres, escritura de las diferencias», en *Manzana de la discordia*, año 1, núm 1, 2005, <http://manzana.discordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/A1N1/art7.pdf>
- , «La idea de sí en la literatura de mujeres en América Latina», en *Manzana de la discordia*, año 1, núm 2, 2006, <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/A1N2/art7.pdf>
- Golubov Figueroa, Nattie, «La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia», en *Debate feminista*, vol. 9, 1994, pp. 116–126.
- Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario*, Madrid, Autoaprendizaje, 1994.

- Hind, Emily, *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- López, Irma M., *Historia, escritura e identidad: la novelística de María Luisa Puga*, Nueva York, Peter Lang International Academic Publishers, 1996.
- Pfeiffer, Erna, «María Luisa Puga, una conciencia descentralizada», en *Anuario de Letras*, vol. 4, 2006, <http://www.journals.unam.mx/index.php/ral/article/view/27368>
- Puga, María Luisa, *Inventar ciudades*, México, Alfaguara, 1998.
- , *Lo que le pasa al lector*, México, Grijalbo, 1991.
- Rojas Urrutia, Carlos, «María Luisa Puga», <http://www.literaturabellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/167-puga-maria-luisa-semblanza>
- Todorov, Tzvetan, *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Villoro, Luis, «El sentido de la historia», en *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 33–52.

Datos curriculares de los autores

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES es oriunda de Xalapa, Veracruz. Realizó estudios de licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Veracruzana; de maestría en Literatura Hispanoamericana en New Mexico State University; y de doctorado en Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México. Efectuó estancias de investigación en Estados Unidos y Brasil. Sus investigaciones han sido difundidas en diversas revistas nacionales y extranjeras como *Graffylia*, *Texto Crítico* y *Revista de Literatura Mexicana*. Ha colaborado con diversos ensayos en capítulos de libros. Es autora de *Mujeres que cruzan fronteras. Estudio sobre la literatura chicana femenina* y *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América*. Adicionalmente, es profesora e investigadora del Doctorado en Estudios Novohispanos de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Cuenta con Perfil Promep y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel I).

CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ estudió la licenciatura en letras y la maestría en Filosofía e Historia de las Ideas en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Cabe resaltar que ha publicado artículos en distintas revistas locales y nacionales y en libros colectivos. Además de impartir clases a nivel medio superior en instituciones privadas es docente investigadora de la Unidad Académica de Letras de la UAZ,

donde se especializa en teoría literaria, enseñanza de la lengua y literatura. Cuenta con Perfil Promep y participa de manera permanente en foros de difusión de la cultura.

LILIANA PEDROZA. Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Como narradora ha obtenido varios galardones: Premio Chihuahua de Literatura en género cuento, Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri, Premio Extraordinario de Cuento Hiperbreve en el Concurso Internacional de Microficción Garzón Céspedes y la Mención de Honor del Concurso Nacional de Cuento Agustín Yáñez. En adición, sus textos han sido incluidos en las antologías *Gaviotas de azogue*, *La conciencia imprescindible*, *ensayos sobre Carlos Monsiváis*, *Nuestra aparente rendición*, *Los colores del recuerdo*, *Chihuahua, ríos de luz y tinta* y *El sol sobre los ojos*. Ha publicado los libros *Vida en otra parte*, *Aquello que nos resta* y *Andamos huyendo*, *Elena*; así como varios artículos en revistas culturales nacionales y extranjeras. Algunos de sus relatos han sido traducidos al griego y al francés.

GUADALUPE PÉREZ-ANZALDO es doctora por la Universidad de California. Ha participado en numerosos congresos de literatura en Alemania, España, Estados Unidos y México. Entre sus publicaciones sobresalen artículos en varias revistas literarias: *Ámbitos feministas*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Ciberletras*, *Espéculo*, *Letralia*, *Destiempos*, *Grafemas*. También es autora del libro *Me-*

morias pluridimensionales en la narrativa mexicana. Las mujeres judíomexicanas cuentan sus historias. De manera paralela a sus investigaciones se ha dedicado a la docencia. En 2009, dentro del programa University Studies Abroad Consortium (USAC), fue profesora invitada de literatura latinoamericana en la Universidad Andrés Bello de Santiago de Chile. Ahora se desempeña como profesora asistente en la Universidad de Missouri–Columbia.

MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES es licenciada en Letras Españolas y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana; además, es maestra en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Alcalá y doctora en Humanidades (Área Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana, institución en la que obtuvo la Medalla al Mérito Universitario. Ha publicado artículos sobre literatura mexicana en varios libros y reseñas en revistas universitarias. Como profesora de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana ha sido invitada a impartir clases de lengua y literatura a nivel licenciatura y posgrado en Chiapas, Jalisco, Oaxaca, Quintana Roo y Tamaulipas. Cabe destacar que pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel I).

ANA CORVERA nació en Zacatecas, donde cursó la licenciatura en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Posteriormente se trasladó a la ciudad de Guadalajara para ingresar a la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana

en la Universidad de Guadalajara. Además de colaborar en publicaciones de México, Venezuela y Colombia, ha participado en las antologías poéticas *Los médanos de la memoria* y *El viento y las palabras*. Su trabajo ha sido reconocido por distintas instituciones: en 2004 recibió el Premio Nacional para Proyectos Artísticos y Culturales, en 2006 el Premio Estatal de Ensayo «Mauricio Magdaleno» y en 2007 fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. Desde 2008 se dedica a redactar y corregir textos para medios de comunicación, impresos o audiovisuales, relacionados con las humanidades y la medicina. Su primer libro, *Nocturno corazón de los insectos*, es un híbrido entre narrativa y poesía, construido a partir de la entomología literaria.

DORA MARÍA DE LA TORRE LOZANO se ha consagrado a la docencia, la literatura y las cuestiones de género. Es licenciada en Letras y maestra en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas, también es maestra y especialista en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana. Complementariamente realizó los diplomados en Lenguas Clásicas, Competencias Docentes en el Nivel Medio Superior y Aplicación práctica de los protocolos de actuación en materia de violencia de género. Es docente investigadora de la Unidad Académica Preparatoria de la UAZ; sus artículos han aparecido en revistas indexadas y libros. Es pertinente mencionar que sus líneas de investigación abordan los temas Sor Juana Inés de la Cruz y Género y violencia.

JESÚS ALBERTO LEYVA ORTIZ realizó estudios de licenciatura en Educación Media Básica en el área de Español por la Normal Superior del Magisterio Potosino y de licenciatura en Administración de Empresas en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, de maestría en Educación con especialidad en Humanidades por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey campus San Luis Potosí y de doctorado en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en el área de Literatura y género Poesía. En 2001 obtuvo el Premio Estatal de Poesía «Manuel José Othón» y en 2004 y 2008 el Premio Marco Fabio Quintiliano de Calahorra, La Rioja, España. Aunado a sus publicaciones académicas, es autor del poemario *Mar de dentro*. Actualmente es director de Servicios Administrativos de la Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí.

DEMETRIO ANZALDO GONZÁLEZ nació en la Ciudad de México pero gran parte de su vida ha radicado en Estados Unidos. Referente a sus estudios, se graduó de las licenciaturas en Estudios sobre América Latina y Lingüística Española en la Universidad de California. Cursó la maestría en Literatura Española y Mexicana en la Universidad de Washington y el doctorado en Filosofía en Español en la Universidad de California, en éste último se enfocó en literatura, cultura y cinematografía latinoamericana y en novelística chicana. En su labor académica ha destacado por ser un

investigador de las artes, las ciencias y las humanidades dentro de una constante búsqueda por la justicia social y la libertad. Su libro *Género y ciudad en la novela mexicana* aporta una visión más amplia de la realidad urbana y cultural de México en el siglo XX. En la actualidad es profesor investigador y consejero académico del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Missouri–Columbia.

Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga se terminó de imprimir en febrero de 2016, en los talleres de Gráfica Premier SA de CV, 5 de febrero 2009, San Jerónimo Chicahualco, 52170, Metepec, Estado de México. La edición constó de mil ejemplares más sobrantes.



PROYECTO
Editorial
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

