

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

POSGRADO EN HUMANIDADES

TERMINAL EN TEORÍA LITERARIA



AUTOBIOGRAFÍA FICCIONALIZADA EN LA NARRATIVA DE

MARÍA LUISA PUGA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN

TEORÍA LITERARIA

PRESENTA

MA. DEL CARMEN DOLORES CUECUECHA MENDOZA

DIRECTORA

ANA ROSA DOMENELLA AMADIO

MEXICO, D.F., 2009

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Teoría de la autoficción	
1.1. La novela mexicana posmoderna	5
1.2. La autoficción	9
1.3. La identidad del autor, del narrador y del personaje	12
1.4. El pacto ambiguo	14
1.5. La referencialidad	18
1.6. La enunciación	19
1.7. El lector	21
1.8. La retrospección	22
1.9. La memoria	24
1.10. La escritura autobiográfica	27
1.10.1 El diario	28
1.10.2 El retrato y el autorretrato	29
1.10.3 Las memorias	30
1.11. La autobiografía femenina	33
Capítulo 2. De la niñez a la adolescencia	
2.1. La forma del silencio: las marcas de la autobiografía femenina	34
2.2. Una novela autoficcional	36
2.3. La estructura a manera de diario	39
2.4. El regreso a la infancia	43
2.5. La adolescencia	53
2.6. La escuela	57
2.7. Identidad personal y nacional	59
Capítulo 3. La juventud en la ciudad de México y en Europa	
3.1. Pánico o Peligro: libertad y compromiso social de las mujeres jóvenes en la ciudad de México	65
3.1.1. Autobiografía ficticia y autobiografía real	72
3.1.2. La identidad de género	76
3.1.3. La identidad nacional	86
3.2. Antonia: Identidad, amor y muerte en Europa	90
3.2.1 El principio de verificación	94
3.2.2 La identidad	96

3.2.3 El amor	103
3.2.4 La muerte	109
Capítulo 4. De Roma a Grecia: entre el amor y la culpa	
4.1. “Recuerdos oblicuos”, el relato de una pasión	112
4.1.1. Nuevamente la infancia	118
4.1.2. La “nación” como parte de la identidad del sujeto	119
4.2. “Inmóvil sol secreto”: el final de una relación amorosa	120
Capítulo 5. En la plenitud de la madurez: la vida en Zirahuén, Michoacán	
5.1. Las razones del lago: la fuereñez y la escritura en provincia	127
5.2. Inventar Ciudades: una reconciliación con el pasado	135
5.2.1. La retrospección en Inventar Ciudades	148
Capítulo 6 La llegada de la vejez	
6.1. Nueve madrugadas y media: los albores de la vejez	153
6.1.1. Realidad y ficción	161
6.1.2. María Luisa Puga en la vejez	163
6.1.3. México: un tema recurrente	167
6.2. Diario del dolor, cuerpo y escritura	168
6.2.1. El diario de escritura	169
6.2.2. ¿Un diario autoficcional?	172
6.2.3. Cuerpo y escritura	173
6.2.4. La autobiografía ficcionalizada	176
Conclusiones	179
Bibliografía	184

Introducción

El propósito de esta investigación es proporcionar un acercamiento a la obra de María Luisa Puga desde una perspectiva feminista. El objetivo es detectar las huellas de su autobiografía en su obra literaria; para este propósito seleccioné las obras que, a mi parecer, contienen una mayor cantidad de elementos autobiográficos de la autora.

Elegí la obra de esta escritora mexicana debido a la curiosidad que despertó en mí al leer una entrevista en la que se le preguntó acerca de la fragmentación en su obra, así como de la presencia de su experiencia de vida en la misma. Sobre la fragmentación Puga respondió que el tiempo de la mujer que escribe es fragmentario, pues de tanto en tanto interrumpe su escritura para mover la sopa. En cuanto a su biografía mencionó que si bien había algunos elementos de su vida, en su obra no era totalmente autobiográfica. En ese momento le creí lo que afirmaba al entrevistador, pero, posteriormente al leer su texto *María Luisa Puga. De Cuerpo entero* y más tarde su novela *La forma del silencio*, me pareció que los datos entre uno y otro texto se correspondían; lo mismo ocurría con otras de sus novelas, como *Pánico o Peligro* y *Antonia*. Por lo tanto, decidí rastrear los indicios de autobiografía en su obra, empleando como guía el texto referencial antes mencionado. Sin embargo, aunque intuía que había una relación estrecha entre las experiencias consignadas en sus novelas y aquellas vividas por la escritora, no hallaba un instrumento teórico que se ajustara a la problemática de la obra y que me permitiera realizar el análisis.

La narratología establece y separa claramente el nivel ficticio, en el que se encuentra el protagonista y el narrador, del real y extratextual, en el que se halla el autor. Por lo tanto, este instrumento teórico no podía explicar el hecho de que el autor se encontrara en la diégesis de la obra, ni que en una novela hubiera evidentes datos autobiográficos del autor, es decir, había un problema de hibridismo.

En el curso de la investigación me encontré con la teoría de la autoficción. Una propuesta relativamente nueva que había sido desarrollada por la crítica literaria española para explicarse el fenómeno de la hibridez en las novelas de su país, en donde el autor se

ficcionaliza en su obra. Estos presupuestos teóricos me facilitaron el análisis de la novelística de la escritora mexicana.

De hecho, la obra de María Luisa Puga se caracteriza por desbordar los géneros literarios en los que se factura su obra, ya que no se ajusta a los parámetros de cánones literarios establecidos. Irma M. López en su estudio titulado *Historia, escritura e identidad. La novelística de María Luisa Puga* (1996: 116) advierte acerca del carácter híbrido de la obra de la autora: "Este elemento híbrido que se encuentra en la obra de Puga, convierte su ficción en una literatura de frontera, en donde convergen sucesivamente realidades múltiples que otorgan una experiencia diversa".

Virginia Hernández Enriquez (2008: 264) por su parte en su tesis doctoral analiza las tres últimas novelas de Puga: *Inventar Ciudades, Nueve Madrugadas y media*, y *Diario del dolor*. Ella menciona el carácter híbrido de la obra, el cual explica como una muestra de su pertenencia a la literatura posmoderna. Dice en sus conclusiones:

[La obra de Puga] se considera como una muestra de literatura híbrida y autoconsciente con un amplio porcentaje autobiográfico, que se dispersa en la autoficción y en la autorrepresentación, ya que las tres obras ofrecen personajes que bordean la ficción, con un pie en la realidad. En consecuencia las tres obras son producto de un discurso posmoderno e híbrido, porque no responden a la tradición de la novela modernista.

En este acercamiento a la obra de Puga abordé el problema del hibridismo a la luz de la teoría de la autoficción o autonovelación, la cual tiene su origen en Francia en 1975 y es desarrollada en España por la crítica literaria de ese país. Este estudio desde la teoría de la autoficción es novedoso en la literatura mexicana, ya que aplica un nuevo instrumento teórico que permite seguir puntualmente las huellas autobiográficas de Puga incluidas en su obra ficcional. Para analizar la novelística de la autora en estudio desde una lectura autobiográfica ordené su obra de acuerdo a su ciclo vital y posteriormente revisé los rasgos característicos de la autobiografía escrita por mujeres.

Las diferencias biológicas y sociales entre mujeres y hombres hacen que ambos observen la realidad de distintas maneras. De acuerdo con María Matías López (2009: 2), las autobiografías masculinas suelen narrar aspectos biográficos en un contexto de acción, aventura y exponen o discuten sus ideas (Matías, 2009: 2). Por otro lado, los estudios

realizados a la escritura autobiográfica femenina, según esta misma teórica, demuestran que lo que las mujeres pretenden es conquistar su identidad. El cuerpo femenino, la vuelta a la infancia y la referencia a lo cotidiano de la vida juegan un papel fundamental en las obras escritas por mujeres. Para ellas, la lengua se convierte en un instrumento de liberación.

Los rasgos que realiza Matías López coinciden con los que también detecta Eliane Lecarme-Tabone (2004) y se ajustan a las características de la autobiografía de Puga, por lo que los análisis de las obras se encuentran ordenados atendiendo al ciclo vital de la autora. Esta investigación inicia con la revisión de la teoría de la autoficción para posteriormente adentrarme con el análisis de las obras. El capítulo 2 inicia con *La Forma del silencio*, donde Puga retorna a su infancia y recuerda la muerte de su madre. El capítulo 3 revisa la juventud de la autora, la cual se encuentra en dos novelas *Pánico o Peligro* y *Antonia*. El capítulo 4 aborda la relación amorosa que Puga sostuvo con el colombiano y que ficcionaliza en dos relatos breves “Recuerdos oblicuos” e “Inmóvil sol secreto”. En el capítulo 5 analizo dos obras en las que la autora ficcionaliza su estancia en Zirahuén, Michoacán, en la madurez de su vida: *Las razones del lago* e *Inventar ciudades*. Posteriormente, en el capítulo 6 analizo las dos últimas novelas que María Luisa Puga escribe: *Nueve Madrugadas y media* y *Diario del dolor*, en las que percibimos a la autora en la vejez. Esta investigación finaliza con mis conclusiones y reflexiones resultado de este acercamiento a la novelística de María Luisa Puga.

Capítulo 1. Teoría de la autoficción

No sé si escribo para dejar testimonio de que los días que transcurren son días vividos realmente, es decir, en cierta manera, para rescatar de la mediocridad y del olvido mi vida, o bien para autoafirmarme.

Manuel Alberca

María Luisa Puga incursiona en la literatura mexicana a finales de los años setenta con *Las posibilidades del odio* (1978), proponiendo una narrativa ágil y novedosa debido a la temática abordada en esta obra. No era común que una autora mexicana escribiera una novela sobre África, específicamente sobre Nairobi, y su realidad como continente colonizado. Posteriormente seguirían *Cuando el aire es azul* (1980), los relatos o cuentos del libro *Accidentes* (1981), las novelas *Pánico o peligro* (1983), *La forma del silencio* (1987), otro libro de cuentos bajo el título *Intentos* (1987), y las novelas *Antonia* (1989), *La Viuda* (1994), *Las razones del lago* (1990), *Ceremonia de iniciación* (1993), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998), *Nueve madrugadas y media* (2003) y, finalmente *Diario del dolor* (2004).

En toda la obra de Puga sobresale su preocupación constante por el contexto social, por su país, pero también por la búsqueda de la identidad de sus personajes femeninos. La mayoría de las protagonistas de su narrativa son escritoras, huérfanas, mexicanas, escriben diarios -o alguna forma de escritura autobiográfica- y a través de ellos construyen su identidad y se afirman como mujeres independientes, críticas, analíticas y activas, lo que las hace parecerse, en mayor o menor medida, a su creadora, a la propia Puga.

Otro elemento interesante en la escritura de Puga es la constante evolución en su obra que se corresponde con su ciclo vital. Podemos detectar a Puga niña, adolescente, en plena juventud, madurez y vejez. Desde luego, su muerte no está en su obra, porque como toda autobiografía (como tendremos oportunidad de comprobar en este estudio) no puede finalizar en este punto (May, 1982).

La crítica literaria mexicana y extranjera ha tomado en cuenta estos aspectos. Irma M. López afirma en su estudio titulado "Autobiografía interminable: la novelística de María Luisa Puga" que:

Para el lector familiarizado con la vida de la escritora el elemento personal convierte a la obra en un gran texto que construye a manera de capítulos [...] Esta empresa autobiográfica destaca la necesidad del ser humano, hombre o mujer, por referir y volver a la propia vida" (López, 1997: 81).

Asimismo, en un libro póstumo dedicado a la obra de Puga, *La escritura que no cesa* (2007) la crítica literaria señala a las narradoras protagonistas de la obra de Puga (*Pánico o peligro, Antonia*, por mencionar algunas) como *alter ego* de la escritora. De la misma manera, Elena Poniatowska, amiga entrañable de la escritora, declaró que las novelas de ésta contenían experiencias de su biografía.

Sin embargo, María Luisa Puga en diversas entrevistas admitía que había aspectos autobiográficos en sus novelas y cuentos; mientras que en otras ocasiones afirmaba que no necesariamente incluía su autobiografía en su obra. Estas declaraciones fomentaban la curiosidad del lector y la ambigüedad en la lectura de sus obras, las cuales se facturan como novelas, cuentos o crónicas, pero nunca como novela autobiográfica y menos aún como memorias; por lo tanto, sus libros bien pueden leerse en doble clave: autobiográfica o ficcional. Este fenómeno no es exclusivo en la obra de María Luisa Puga, sino una de las modalidades de la novela contemporánea posmoderna, como explico a continuación.

1.1. La novela mexicana posmoderna

En su libro *La novela mexicana 1967-1984* (1984), John Brushwood considera que la narrativa nacional del periodo que comprende su estudio presenta una serie de tendencias y características diferentes, diametralmente opuestas a la novela tradicional o canónica, como llama a la novela anterior a los años 60. Brushwood enumera como rasgos específicos de las novelas sesenteras la metaficción, la alusión al movimiento del 68, el espacio urbano y la búsqueda de la identidad por parte de los personajes.

Por su parte, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez en su estudio, *La narrativa posmoderna*¹ en México (2002), coinciden con Brushwood en considerar a la metaficción como una constante en la narrativa mexicana actual y destacan algunos otros elementos; por ejemplo, la búsqueda de la identidad, el desplazamiento de los personajes como acción de la novela, las fronteras nacionales e internacionales que conlleva a la observación de la diferencia y el otro, así como la reflexión histórica y política. Narradores como José Agustín, Gustavo Sainz; Luis Arturo Ramos, Juan Villoro, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes en algunas de sus obras, Elena Poniatowska y María Luisa Puga comparten en sus narrativas estos elementos.

Sin embargo, la metaficción y la búsqueda de la identidad son rasgos constantes que, desde mi punto de vista señalan una misma problemática en la literatura mexicana de finales de los sesenta. La intrusión del autor en el relato desde un yo que narra la historia, la autoconciencia del autor dentro del relato, así como la autorreflexividad se refieren a unos límites entre realidad y ficción bastante borrosos.

En el caso particular de María Luisa Puga, Williams y Rodríguez (2002: 62) interpretan que algunas de sus novelas presentan características metaficionales:

Como las novelas de Pitol, la ficción de Puga a menudo se crea conforme la historia se relata. *Pánico o peligro* es una metaficción que [...] sugiere que el narrar y el vivir son básicamente la misma actividad, y en la cual los personajes sufren identidades cambiantes. La ficcionalización de la historia en *Pánico o peligro* es un método de entendimiento del yo. *La forma del silencio* es una meditación sobre la novela más autoconsciente, que sugiere que la realidad construye la novela y la novela construye la realidad. La atención de Puga sobre las palabras en particular contribuye a la cualidad metaficcional de este trabajo; el uso de un estilo enigmático una vez más desvanece los límites entre géneros tradicionales. Considerada como una metaficción historiográfica, *Antonia* relata la historia de una mexicana que se traslada a Londres, en busca de las huellas de Virginia Woolf, al tiempo que confronta una crisis de identidad.

¹ Es importante señalar que el término posmoderno se ha prestado a múltiples debates para aclarar su significado ya que éste es ambiguo y cambiante de acuerdo con el área disciplinar. Por su parte, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez se refieren a la literatura posmoderna en los términos de Linda Hutcheon, quien la propone como novela concebida en forma autorreflexiva y metaficción (2002: 23 y 24). Asimismo, Virginia Hernández Enriquez en su tesis doctoral en torno a la obra de María Luisa Puga desde una perspectiva posmoderna indica: “[El término posmoderno] en las artes y la estética se le ha utilizado para referirse a toda producción artística que mezcla estilos diferentes, que es híbrida, que incluye culturas y épocas distintas y que recontextualiza estilos” (2008: 22).

Estas características las ha estudiado la crítica literaria mexicana a la luz de la teoría metaficcional y desde el punto de vista de la autoficción. Esta primera fue propuesta y desarrollada por la crítica literaria canadiense, en particular por Linda Hutcheon; mientras que el concepto de autoficción fue propuesto por las críticas literarias francesa y española. Ambas coinciden en la incursión del autor en la obra a través del empleo de datos autobiográficos que relata un yo narrador que puede ostentar el mismo nombre del autor o bien ser un narrador sin nombre, pero con claras señas que aluden a la personalidad del autor. Es decir, ambas teorías coinciden en estudiar el fenómeno del borramiento o difuminación de límites entre realidad y ficción.

Virginia Hernández Enriquez advierte sobre las coincidencias entre ambas teorías emanadas de diferentes escuelas, con respecto a la mezcla de elementos pertenecientes a la vida del autor en un marco ficcional:

considero que el matiz autobiográfico es muy amplio y permeable, no existe una línea divisoria, hay gradaciones. Lo mismo sucede con la metaficción, como afirma Waugh, por lo tanto si se estableciera una comparación entre metaficción y autoficción, se hallaría que comparten rasgos similares (Hernández Enriquez, 2008: 166).

En esta investigación optamos por realizar un estudio a la luz de la teoría autoficcional porque permite a) comprobar con mayor detalle los datos autobiográficos de la autora, mezclados con la ficción a través del apoyo de textos referenciales o testigo; b) mostrar que María Luisa Puga se encuentra relacionada con los personajes femeninos de las novelas seleccionadas en este estudio a través de un desdoblamiento, *alter ego*, o trasunto de la autora; c) comprobar que al ordenar las novelas seleccionadas atendiendo al ciclo vital de la autora real, podemos hallar su autobiografía, la cual subyace en un relato aparentemente ficcional; d) mostrar que los personajes evolucionan de acuerdo con el ciclo vital de Puga.

Es necesario señalar que la obra de María Luisa Puga no es la única en la que se detectan datos autobiográficos mezclados con la ficción. En particular, me quiero referir a las obras de escritoras mexicanas cuya obra también puede ser catalogada como autoficcional o autonovelada. Cito el caso de Nellie Campobello, Elena Garro, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Silvia Molina, Carmen Boullosa y Angelina Muñiz

Huberman², por mencionar algunas de las más destacadas; en sus novelas los datos autobiográficos, es decir, el hibridismo está presente.

A este respecto Manuel Alberca, crítico español estudioso de la autoficción, considera en su ensayo “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?” que el panorama de la literatura hispanoamericana actual presenta una multiplicidad de tendencias e influencias, pero la mayoría presenta hibridismo y mezcla de géneros:

Sin ánimo de inventario ni exhaustividad me ocupé de 25 de estas novelas [españolas], publicadas entre 1975 y 1995. Este trabajo me sirvió para comprobar la existencia del fenómeno y para atisbar que era mucho más extenso de lo que se podía suponer y además en aumento a partir de la década de los años 80 [...]. El mismo fenómeno lo ha registrado la novela hispanoamericana, en la que autores de tanto relieve como Cabrera Infante, Lezama Lima, Carlos Fuentes o Vargas Llosa han utilizado estrategias autoficcionales. De manera destacada éste último en su conocida novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), lo empleó de manera magistral, consiguiendo una ligazón inconsútil de ficción y autobiografía (Alberca, 2006: 2).

Este hibridismo o autoficción se presenta de acuerdo con Alberca, en autores hispanoamericanos, además de los ya mencionados en Roberto Bolaño (Chile), Ricardo Pligia (Argentina), Zoé Valdez (Cuba), José Lezama Lima (Cuba) y Reinaldo Arenas (Cuba) entre otros³. Asimismo, en la literatura de occidente ocurre el mismo fenómeno: con los críticos franceses surge el término autoficción; en España también encontramos obras ficcionales⁴ de modo que podemos afirmar que se trata de un hibridismo que presenta la novela contemporánea llamado **autoficción**.

² Nellie Campobello, *Las manos de mamá* (1937) y *Cartucho* (1931); Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963); Rosario Castellanos, *Balun Canán* (1957); Elena Poniatowska, *La flor de lis* (1988); Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris* (1988), *La familia vino del norte* (1987) y *La imagen de Héctor*; Carmen Boullosa, *Antes* (1989); Angelina Muñiz Huberman, *Castillos en la tierra* (1995) y *Molinos sin viento* (2001).

³ Mario Varga Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (1977); Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz* (1997) y *Diana o la cazadora solitaria* (1994); Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998); Ricardo Pligia, *Cuentos*; Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto* (1974); Zoé Valdez, *La nada cotidiana* (1995); José Lezama Lima, *Paradiso* (1968) Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1988).

⁴ Manuel Alberca menciona como novelas ficcionales españolas: *Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral; *Todas las almas* (1989) y *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías; *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo; *El palomo cojo* (1991) de Juan José Millás, entre otros 20 autores más.

1.2. La autoficción

Ana Rosa Domenella ya advertía en su estudio sobre María Luisa Puga “La obsesión por la escritura” de la presencia de datos autobiográficos de la autora en los personajes femeninos de sus novelas y relatos:

supone quizá el cierre de una etapa o la inauguración de otra faceta de su trabajo literario, donde el material autobiográfico y la ficción no sólo dialoguen y se retroalimenten como había ocurrido a lo largo de veinticinco años productivos, sino que comiencen ahora a **trasvasarse para componer un nuevo texto híbrido** o de síntesis escritural (Domenella, 2004: 165).

Precisamente esta particularidad híbrida de la que habla Ana Rosa Domenella es lo que caracteriza a la autoficción, término que comenzó a emplear el crítico francés Serge Doubrovsky en 1979 y que define Alberca (2006: 2) como “neologismo que sintetiza lo novelesco y lo autobiográfico en una aparente contradicción”. Es una contradicción porque Rene Wellek y Austin Warren en su texto *Teoría de la literatura* (en Villanueva, 1991) defendían que la característica de los textos literarios consistía en su cualidad ficcional o inventada, no real, producto de la imaginación del autor. Por otro lado, la autobiografía es considerada un discurso referencial (Villanueva, 1991) a la par de los discursos científicos e históricos, es decir, se da por supuesto que hacen alusión a una realidad externa al texto. Ahora bien, con la aparición de novelas que contienen datos autobiográficos, los límites entre ambos géneros se desbordan, propiciando un texto híbrido, es decir, que contiene elementos de dos géneros, de naturaleza antitética, como refiere Jean Molino (199: 135):

Por eso no hay actualmente género autobiográfico [...] la creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros. Lo que existe, lo que va sin duda a desarrollarse, es una mezcla entre autobiografía y ficción en que el dinamismo del texto nace de la presencia en un segundo término de límites que ya no se respetan.

La crítica francesa denominó autoficción⁵ al espacio intermedio, híbrido, indeterminado genéricamente resultado de la superposición de los géneros literario y

⁵ La crítica inglesa le llamó “romance” a la “forma de ficción en prosa distinta de la novela, identificable ante todo por la forma de concebir la caracterización. El romancista no intenta tanto crear gente de verdad como figuras estilizadas que puedan llegar a ser arquetipos psicológicos. Silvia Adela Kohan también propone el término de “novelógrafos” (novelistas + autobiógrafos), pero Manuel Alberca señala la inconveniencia de

autobiográfico. Manuel Alberca (2006: 2) considera que también podría llamarse autonovelación, la cual caracteriza como:

[...] un territorio narrativo que se sitúa a caballo de la autobiografía y novela. La autoficción se caracteriza por tener una apariencia de autobiografía, ratificada por la identidad nominal del autor, narrador y personaje; [también] es un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias). Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o contraviene el principio de distanciamiento de autor, personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico.

Como vemos, la identidad del autor presente en la novela o en el relato como narrador y personaje altera el texto produciendo una confusión en su lectura, oscilando entre la referencialidad y la ficción. Francisco Puertas Moya (2003: 626) señala al respecto:

La expansión del fenómeno autobiográfico ha llegado a invadir el terreno de la ficción, dando lugar a esas formas peculiares de novelas autobiográficas que, o bien recurren al inveterado uso de la primera persona, o bien revelan a través de la identidad nominal entre autor y protagonista la referencialidad del texto con respecto a la vida del escritor responsable de la obra. La causística en el terreno de la ficción autobiográfica es inmensa, al ponerse en relación dos ámbitos tan extensos como el de lo ficticio y autobiográfico, con constantes innovaciones técnicas que se nutren de las dos realidades matrices, por lo que nos encontramos ante un campo de estudio al que sólo muy recientemente se ha prestado atención.

La intersección de estos géneros antitéticos problematiza la relación entre autor, narrador y personaje, el pacto contractual de ficción o/y realidad, la recepción del texto, bajo qué claves debe leerse –la autobiográfica o la ficcional- y cómo saber que una obra es autoficcional o no.

Sergei Doubrovski acuñó el término autoficción para referirse a los textos que no se ajustaban al cuadro propuesto por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975) y en el que el teórico francés estipulaba como requisito para considerar un texto como autobiográfico, la coincidencia entre autor, narrador y personaje (Alberca, 2006). Sin embargo, cuando Doubrovski se percató de que en algunas novelas la identidad del autor

propagar más neologismos, por lo que opta por autoficción o autonovelación (Puertas Moya, 2003: 628 y 629).

se encontraba encubierta en el narrador y a la vez en el personaje de la obra, indicó en su libro *Fils*:

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre de autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco) lejanos (su infancia, antes de la guerra y durante la guerra) y también problemas cotidianos avatares de la profesión (...) ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a los personajes importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y hechos estrictamente reales, si se quiere **auto-ficción** (en Alberca, 2006: 3).

Por lo tanto, al no coincidir el nombre del autor con el del narrador y el protagonista, que es el requisito del pacto autobiográfico, o al ser los hechos relatados ficticios por encontrarse en una novela, el pacto no se cumple al no haber veracidad en los elementos relatados (Puertas Moya, 2003). Sin embargo, Manuel Alberca señala que la definición que hasta el momento es considerada canónica es la aportada por Jacques Lecarme, cuya formulación es la siguiente: “La autoficción es, en primera instancia, un dispositivo muy simple: un relato en el que el narrador y [el] protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela” (en Alberca, 2006: 3). De hecho, el término autoficción es aceptado por la crítica aunque tiene sus detractores⁶.

De esta manera, la autoficción es un espacio híbrido, resultado de la unión de dos géneros antitéticos: novela y autobiografía pues, como menciona Francisco Puertas Moya (2003: 638), en el propio término autoficción se hace mención a la cualidad dual de las obras autoficcionales

por lo cual el texto ocupa una posición imprecisa e inestable, puesto que se trata de una narración ficticia en la que el autor escribe sobre sí mismo, aunque utilice para ello a un personaje al que le presta su nombre u otros mecanismos de identificación [...] disimulando la personalidad real bajo un revestimiento artístico.

En este espacio autoficcional o intermedio, a medio camino entre realidad y ficción encuentran explicación las obras que contienen ambos elementos por las aproximaciones

⁶ Gérard Genette no acepta, por contradictoria, la posibilidad de un tipo de relatos que pueden postular simultáneamente la disociación de un personaje, entre su personalidad auténtica y un destino ficticio, es decir, encuentra insostenible defender la identidad del autor y del narrador en un texto supuestamente ficcional (en Manuel Alberca, 2006).

que desde el discurso autobiográfico se realizan hacia la ficción o a la inversa, como explica Puertas Moya (2003: 639):

[...] el espacio que ocupa la autobiografía novelada o autonovela, denominaciones que también pueden emplearse para referirse a este tipo de obras, es simplemente fronterizo, inestable, a medio camino entre dos realidades, indeciso y difuso [...] un fenómeno al que no se había puesto atención con anterioridad, pese a su existencia constatable en diversas fórmulas novelescas que utilizaban los aportes de experiencias autobiográficas y las voces narrativas focalizada en la primera persona para renovar estilísticamente las creaciones ficticias. En este sentido hay que poner de manifiesto que quienes han aprovechado la experiencia cultural proporcionada por la práctica común de escritura de diarios, memorias, autobiografías, epistolarios, etc., han sido los novelistas que han incorporado al acervo de sus creaciones la modalidad autobiográfica.

Novelistas como María Luisa Puga quien practicaba la escritura de diarios a temprana edad y aprovechaba su experiencia de vida en sus novelas y cuentos. Como advertimos, el ir y venir de uno a otro género propició una hibridez en su obra, toda vez que los recursos de ambos géneros interactuaban. Como indica Francisco Puertas Moya (2003: 640):

Esta situación de influencia mutua se hace cada vez más evidente, porque se ha producido una ruptura consciente, por parte de los artistas, de los planos reales y ficticios en el seno de las producciones estéticas, lo que ha permitido a la novela adentrarse en el territorio de la vida, del mismo modo que la autobiografía, al aspirar a su condición de género literario, ha apostado por su estetización, por su presentación bajo moldes y postulados que inciden en la elaboración artística.

Así, vida y novela encuentran en el espacio de la autoficción un terreno propicio que vuelve indefinidos los límites entre realidad y ficción, un espacio movedizo que permite al autor autonovelarse sin el compromiso de veracidad al que lo obliga la autobiografía, como veremos a continuación.

1.3. La identidad del autor, del narrador y del personaje

Una de las características de las autonovelas que las hace parecerse a una parte de su matriz genérica, es decir la autobiografía, es la narración en primera persona, aunque esto no descarta otras formas de narración. En la autonovela la identidad del narrador y la del protagonista no coinciden de manera clara y precisa con la del autor, es decir, el nombre del narrador es diferente al del autor, o simplemente no tiene nombre, aunque por los

datos autobiográficos o por la personalidad nos podemos dar cuenta de que el autor está encubierto en el narrador y del personaje de la novela.

Manuel Alberca (2006: 5) señala que en las autoficciones esta ambigüedad entre el autor y el narrador personaje es parte del juego que provoca la autoficción:

la propuesta y la práctica autoficcional es [...] confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente [...] constituye una de las fuentes de la fecundidad del género.

Puertas Moya considera que en la confusión entre autor y protagonista hay una provocación estética no sólo para el lector, sino para los propios márgenes que se le habían concedido a la ficción tradicional, permitiéndole que entre en la vida y la rehaga a voluntad. Por eso, el crítico español considera que:

la base que sustenta esta posibilidad de confusión se encuentra [...] en el dato extratextual que vincula y pone en relación al autor y al personaje de su obra, el nombre propio o el pseudónimo que identifica a ambos y los hace semejantes por su aspecto físico y por datos externos (geográficos, históricos, sociales, profesionales, etc.) que hace factible la asimilación del personaje con el autor" (Puertas Moya, 2003: 644 y 645).

Asimismo, Manuel Alberca (2006) sostiene que el protagonista establece una relación de semejanza con el autor que firma la obra o al menos con algo de su personalidad y dicha semejanza es comprobable extratextualmente por cualquier lector que sospeche de esta semejanza o parecido. Asimismo, los dos requisitos que debe cumplir una novela que se considere autoficcional son: la identidad del autor en la novela y que en ésta se mezclen datos ficticios y autobiográficos.

La identidad del autor puede ser de dos formas, según consigna Manuel Alberca (2006: 10):

[...] la que consagra el nombre propio y la que, ausente éste, se suple con una serie de datos personales expresos en el texto y comprobables extratextualmente. Es decir, cuando el narrador protagonista es anónimo, la atribución a éste en la novela de obras o libros conocidos del autor o de evidentes referencias autobiográficas del mismo, suple la identidad nominal exigida por el género.

Es importante señalar que de acuerdo con Francisco Puertas Moya (2003), la identidad comprobable entre personaje y autor no basta para llamar a una obra

autoficcional, sino también la finalidad pretendida, es decir, que en el autor haya intencionalidad al escribir acerca de sí mismo en la novela, pues en el proceso creativo decide transformar la realidad en ficción, por eso delega esta responsabilidad en un narrador, pues como indica Royano Gutiérrez:

El escritor tomó conciencia de su vida, eligió las aventuras que le parecieron más propicias para su realidad artística y las configuró en novela. Aunque él [escritor] novelase experiencias que vivió en su condición de hombre, esas experiencias se convierten en novelescas por el sólo hecho de haber sido incluidas en una novela (en Puertas Moya, 2003: 646).

La *autoficción* o *autonovelación* también incide en el pacto de ficción y de referencialidad, en la enunciación y en el lector. Estos aspectos los analizaremos con mayor profundidad en los apartados siguientes.

1.4. El pacto ambiguo

Las raíces genéricas de la autoficción provienen de la autobiografía y de la novela autobiográfica. Por un lado, si atendemos a la primera, Phillip Lejeune describió sus características y la definió como “relato retrospectivo en prosa, en donde una persona real narra su propia existencia y pone el acento en su vida individual, en particular en su personalidad” (Lejeune, 1975). Lejeune menciona que este relato está regido por un pacto autobiográfico en donde el autor se esfuerza en desarrollar un discurso verídico sobre sí mismo. Este pacto está basado en cuatro categorías que debe cumplir el discurso, según desglosa Silvia Adela Kohan (2003: 17):

- *la forma del lenguaje: narración en prosa, en la cual se seleccionan y se organizan los datos con un sentido literario (de lo contrario podría confundirse con el currículum) [...] el dato objetivo debe pasar por la subjetividad;
- *el tema: relato de una vida individual, de una personalidad, indagación en la propia intimidad que implica una tarea de introspección;
- *el narrador: identificación con autor y personaje protagonista;
- *la perspectiva; retrospectiva (enfoque del pasado).

El pacto autobiográfico está basado en un doble compromiso por parte del autor: el **principio de identidad**, en el cual el autor se responsabiliza de que quien dice yo es el mismo que firma la portada de la novela; y el **principio de referencialidad** o **pacto de**

referencialidad en donde el autor se compromete a contar la verdad, la cual puede ser, incluso, verificable y cotejable por parte del lector que “exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad enunciada por éste” (Alberca, 2006: 4). Por lo tanto, el lector realiza una lectura referencial, confiando en que lo que lee es real.

Por otro lado, la narratología define al narrador como un mediador que enuncia el mundo narrado, mientras que el personaje es el agente de la acción narrada (Pimentel, 2003). La novela que se narra es imaginación del autor por lo tanto, autor narrador y personaje son distintos; se establece entre ellos una distancia de espacio y tiempo que permite deslindarlos, reconocerlos y ubicarlos dentro de los niveles de la narración. El pacto que se establece en este tipo de textos es el **pacto de ficción o también de verosimilitud**, en donde el autor solicita implícitamente al lector que imagine como verdadero o posible lo que le va a contar, lo que va a leer, para que acepte lo que se le cuenta como si realmente hubiera ocurrido, como menciona Alberca (2006: 5):

Cualquier relato, novela o cuento, se narra como realmente acaecido, es decir, simulando que es verdadero. De hecho el narrador cuenta sin decirnos que se trata de algo inventado o falso, al contrario cuenta *como si* hubiera acaecido realmente. Por su parte el lector, aunque sabe que se trata de una ficción y que no debe exigir a la historia novelesca las mismas condiciones que exige en los hechos reales, se comporta *como si* se tratase de un relato real y exige al relato verosimilitud, suspendiendo mientras lee su principio de incredulidad.

La autoficción se encuentra en el cruce entre estos dos pactos, es decir, entre los terrenos de la referencialidad y la ficción. Por lo tanto, producto de este hibridismo surge un pacto indeterminado y confuso, el cual propone Alberca como un “pacto dual, híbrido, difícilmente deslindable pues bebe de las fuentes ficcional y confesional a un tiempo” (en Puertas Moya, 2003: 13), al cual llama **pacto ambiguo**:

El pacto autobiográfico y el pacto novelesco de los que surge el pacto ambiguo. Estableciendo entre ambos el campo autoficcional que resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial a autobiográfico en diferentes maneras y dosis”.

Como resultado del choque de pactos antitéticos se desencadena la perplejidad y confusión del lector al no saber en principio a qué pacto de los dos debe atender. Pero, finalmente, es él quien resuelve cómo leer el texto si como biografía o como novela

(Alberca, 2006), apoyado en textos referenciales o paratextos (textos que indican en qué clave leer el texto. Los paratextos se encuentran en la portada, contraportada, presentación del libro o en entrevistas).

Por su lado, Alicia Molero de la Iglesia (2003) indica que la novela autobiográfica ha rebasado el paradigma tradicional para proponer la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo, al margen de la autobiografía clásica. Señala que este conflicto genérico que ha abierto la ficcionalización de la narración autobiográfica en el cual combina el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, produce un *pacto fantasmático*, cuya veracidad variará de acuerdo al grado de compromiso que el escritor exhiba en su discurso personal.

Para Francisco Puertas Moya, el pacto ambiguo es una subversión no de la realidad, sino del pacto autobiográfico, ya que “la autoficción vendría a constituir un ‘contrapacto’ o pacto vacilante con el texto, al establecer un nuevo marco de relaciones entre el sujeto consigo mismo, con su sustancia textual y con las plasmaciones externas” (Puertas Moya, 2003: 691).

Ya sea pacto ambiguo, pacto fantasmático o pacto vacilante, lo que debe quedar claro es la cualidad híbrida de este pacto que produce duda en el lector al no saber si debe leer el texto como verdad o ficción. Esta confusión privilegia al autor, quien puede contar aspectos de su vida disfrazado en un personaje ficticio:

Esta mezcla de géneros, al tiempo que fomenta la ambigüedad, supone un paso más para la constitución de lo autobiográfico como el hipergénero literario de la postmodernidad, gracias a su perspectivismo, a su intrínseca fragmentariedad a la paradójica condición de máscara identitaria que destruye toda relación de identidad con el yo referencial” (Puertas Moya, 2003: 693).

Alicia Molero de la Iglesia propone tres posibilidades de asignar a una novela su condición autobiográfica:

- 1) Ficciones que contienen factores textuales de identificación, sea el nombre propio o auto-alusiones de similar valor referencial.
- 2) Las que portan factores de identificación paratextual, mediante las cuales el autor ofrece al lector elementos de relación con el personaje, a través de prólogos, reseñas, contraportadas, dedicatorias, presentaciones, aclaraciones, etc.
- 3) En otros casos la relación se debe al factor intertextual, posible únicamente cuando el lector cuenta con otros textos-testigo, como entrevistas, declaraciones, biografías,

autobiografías, etc., que le permiten identificar al personaje con el autor (en Puertas Moya, 2003: 653).

En el caso de la obra de María Luisa Puga existen abundantes reseñas en periódicos sobre su obra al ser recién publicada; también se encuentran entrevistas realizadas a la autora y un libro autobiográfico de la colección *De cuerpo entero* -que se ajusta más a un retrato, como lo indica la colección a la cual pertenece- en donde Puga deja información que permite rastrear las marcas autobiográficas incluidas en su obra, como tendremos la oportunidad de ver más adelante.

Ahora bien, de acuerdo con Manuel Alberca, la autoficción puede presentarse en distintos grados, según se alejen o se aproximen hacia uno de los dos pactos matriz, es decir, habrá textos que contengan más aspectos referenciales o autobiográficos que ficcionales y viceversa. Por lo que, en cuanto a la obra de María Luisa Puga respecta, podemos advertir que algunas son más autobiográficas que otras, como podemos apreciar en el siguiente cuadro:

Pacto autobiográfico		Pacto ambiguo Campo autoficcional		Pacto novelesco
	Periferia A 1. A=N=P	Centro autoficcional 1. A=N=P	Periferia B 1. A=N=P	
	2. Novela personal - Invención + referencialidad ● Ambigüedad próxima al pacto autobiográfico	2. Novela personal Mezcla indisoluble de elementos "ficticios autobiográficos". *Vacilación lectora ambigüedad plena	2. Novela personal +invención +ficticio e irreal ● Ambigüedad próxima al pacto novelesco.	
	* <i>La Forma del silencio.</i> * <i>"Recuerdos oblicuos"</i> * <i>"Inmovil sol secreto"</i> * <i>Las razones del lago.</i> * <i>Inventar ciudades.</i> * <i>Nueve madrugadas y media.</i> * <i>Diario del dolor.</i>	* <i>Pánico o peligro</i> * <i>Antonia</i>	** <i>Cuando el aire es azul.</i> ** <i>Las posibilidades del odio.</i> ** <i>La viuda</i> ** <i>La reina</i> ** <i>La ceremonia de iniciación.</i>	

Los signos de – o + indican cantidad del rasgo.

*Novelas seleccionadas en este estudio porque corresponden al ciclo vital de la autora.

**Novelas que no están incluidas en este estudio y que presentan menor cantidad de datos autobiográficos de la autora, es decir, se aproximan más a la ficción.

Figura 1. Novelas autoficcionales de María Luisa Puga

Como advertimos, las novelas de María Luisa Puga se pueden ubicar dentro del terreno autoficcional, aunque algunas oscilan más hacia el extremo autobiográfico (sin serlo totalmente), otras se ubican en el centro, como autoficciones y, algunas otras se ubican hacia el extremo ficcional (razón por la que estas obras no son analizadas en este estudio). En este sentido, las obras incluidas en esta investigación cumplen con los principios de la autonovelación, es decir, la de ser textos híbridos, debido a la combinación de autobiografía y ficción.

1.5. La referencialidad

Otro de los requisitos que, de acuerdo con Manuel Alberca, debe presentar una obra autoficcional es la identidad del autor presente en la novela, ya sea de manera expresa a través de su nombre real u otro ficticio o, incluso, el personaje puede no tener nombre, pero la identidad hace alusión a la del autor. Por lo tanto, se requiere de la verificación a través de textos referenciales que permitan constatar la identidad del autor en correspondencia con el personaje. Como vimos en el apartado sobre el autor, hay dos posibilidades de identificarlo: de manera explícita, en la cual el nombre del personaje coincide con el del autor, y de manera implícita, en donde ante la ausencia del nombre “se suple con una serie de datos personales expresos en el texto y comprobables extratextualmente” (Alberca, 2006: 10).

Este principio de verificación o referencialidad es un recurso propuesto por Lejeune para la autobiografía, es decir, uno de los géneros de los que se nutre la autoficción:

Gracias a la referencialidad es posible aplicar la teoría del pacto autobiográfico que se basa en la identificación (no la semejanza o similitud) entre el autor real (escritor) del texto, el narrador desde cuya voz se focaliza la narración (de ahí que ésta suela adoptar la primera persona del singular para su expresión) y el personaje, protagonista o actante del relato, mientras que en el lector recaerá —como contraparte del pacto— la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esta identificación (en Puertas Moya, 2003: 99).

La autoficción, al igual que la autobiografía, requiere de la referencialidad para comprobar la identidad del autor, pues como indica Francisco Puertas Moya (2003: 98):

El primer rasgo definitivo sustancial que se puede (y debe) atribuir a la literatura de corte autobiográfico es la referencialidad, pues sin ella no existiría literatura del yo [...]

por lo que el objeto al que se va a referir la narración autobiográfica se encuentra en el propio sujeto que enuncia, de modo que el interior o la subjetividad del escritor es transformado en objeto del discurso, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autorial.

Aunque la autoficción, al igual que la autobiografía, busca verificar que el personaje corresponda al referente extratextual real, su finalidad es diferente: busca descubrir o desenmascarar al autor, inmiscuido en sus personajes. Esto provoca un contrato de lectura, en donde el lector detectará unas marcas que el autor ha pretendido dejar a manera de huellas en el discurso y que “perfilan el territorio autobiográfico y autorreferencial en el que desea moverse a sus anchas, quien habla de sí mismo por medio de persona interpuesta, emboscado en las máscaras de quien no se reconoce a sí más que en la invención y el fingimiento” (Puertas Moya, 2003: 102).

Alicia Molero de la Iglesia considera que en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, la correspondencia entre el autor y el personaje no es exacta, sino parecida, es decir, hay gradaciones en que el autor decide revestir a un personaje con más elementos de sí que en otros: “De un modo u otro, el significado del sujeto en la autoficción siempre será parcial, y por tanto deformante, respecto a la persona civil que dice representar” (Molero de la Iglesia, 2006: 7).

1.6. La enunciación

En este tipo de textos híbridos narrados desde un yo que lo mismo alude al autor, al narrador y al personaje ya sea con nombre o sin él, Manuel Alberca (2006) se pregunta quién es el que dice yo en el marco de un relato autoficcional: si se trata de un yo real, que toma la palabra desde el umbral autobiográfico o un yo ficticio, producto de un personaje.

Alberca considera que la misma naturaleza dual de la autoficción emborrona la identidad autobiográfica que establece el nombre propio, mezclando al sujeto de la enunciación y al del enunciado, tan radicalmente separados en la ficción.

Para Francisco Puertas Moya (2003: 654) el problema del yo en las novelas autofccionales lo resuelve a favor de la ficción, ya que considera que:

aunque la escritura autobiográfica no trata un universo ficcional y formalmente se define por condiciones pragmáticas de veracidad, el yo en que sustenta el género

autobiográfico es una construcción artificial, cultural, y por tanto ficticia que contamina y manipula en la narración la espontaneidad y sinceridad de los recuerdos, para acomodarlos a una intención significativa.

Esta facultad de la autobiografía de evocar el pasado desde el presente presupone una reelaboración o reconstrucción que puede estar plagada de errores producto de la subjetividad del autobiógrafo, desde cuya perspectiva recuerda su realidad. Señala Puertas Moya (2003: 55): “La escritura autobiográfica se convierte en una segunda piel, en una reinención que disfraza o enmascara lo que fue un momento presente ya caducado y cuya reconstrucción tiene que partir de la artificialidad”.

Silvia Adela Kohan (2003) también considera que el yo autobiográfico se mueve en el terreno ficcional, ya que quien relata su vida no dice la verdad, sino que afirma que la dice. Asimismo, Darío Villanueva señala la contradicción de catalogar a las autobiografías como textos referenciales, mientras se cuestiona la sinceridad en ellas:

Nunca han faltado actitudes escépticas ante el supuesto valor de veracidad atribuido canónicamente a las autobiografías. Todas son falaces. Para George May, la autobiografía no es verídica porque es literatura. La autobiografía es autoengaño, pues el autor se autocensura y para los lectores es sencilla y llanamente mentira o todo lo más una media verdad (Villanueva, 1994: 214).

Si bien es cierto que esta característica de la autobiografía de ser una reconstrucción intencional y acomodaticia de los hechos por parte del autobiógrafo, la acerca al terreno de la invención, de lo no real, y le abrió las puertas del género literario y de la crítica, en el caso de la autoficción esta ambigüedad e imprecisión está justificada por el mismo fenómeno de la autonovelación, pues como Alberca (2006: 11) indica:

lo específico de la autoficción, creo, es que su estatuto ambiguo alcanza o afecta también a la identidad. Así, quien dice yo en una autoficción es y no es el mismo autor, pues en la medida en que se incorpora a si mismo como un personaje de novela, se identifica y se distancia de manera simultánea y alterna.

Este es, precisamente, el efecto que propone la **autoficción**, un juego indeterminado en la enunciación y lo enunciado.

1.7. El lector

La autoficción plantea una relación entre autor y lector mediatizada por el texto. Puertas Moya (2003: 644) considera que en los escritos autoficticios se presentan diferentes formas:

unas pertenecen a la realidad autobiográfica, otras son metáforas de la vida del escritor, hay incluso fragmentos (distinguibles unas veces, indistinguibles otras) que son irreales y totalmente inventadas. Esta diversidad ontológica que se ofrece en la autoficción obliga a aplicar un sistema de interpretación variable o modulable que afecta implícitamente el contrato de lectura.

El principio de verificación al que se somete una obra autoficcional tiene la conveniencia de intrigar al lector que se enfrasca en la indagación acerca de datos que le confirmen sus sospechas acerca de la personalidad del autor enmascarada en el personaje:

el lector puede optar, precisamente basándose en los datos extraliterarios, por leer estas novelas como autobiografías, o lo que es lo mismo, por poner en suspenso su credibilidad de lector ficcional para adoptar una postura de lector autobiográfico con respecto a los datos ficticios o que se presentan como tales. El resultado es una lectura que tiende a develar las referencias y las claves de la novela (Puertas Moya, 2003: 644).

Las claves para que el lector sepa cómo leer un texto se encuentran en las portadas o contraportadas del libro, en las reseñas publicadas en periódicos o en las presentaciones del libro y en las entrevistas al autor. Estos elementos los llama Genette paratextos (Alberca, 2006). En el caso particular de la obra de María Luisa Puga, la mayoría de las reseñas publicadas en los periódicos capitalinos se refieren a sus escritos como autobiográficos; sin embargo, la autora se resistía a que interpretaran su obra bajo esta clave de lectura, propiciando aún más la curiosidad tanto en el público lector común, como en la crítica especializada.

Molero de la Iglesia (2006) explica que en las obras autofictionales el autor relata aspectos autobiográficos sin responsabilizarse de la veracidad de lo enunciado, como ocurriría si publicara su autobiografía con esta designación. Por lo tanto, la autoficción libera al autor del pacto o contrato de verdad con el lector, pero acaso esta libertad de decirse a través de un personaje lo haga más sincero que el autobiógrafo que afirma que lo es (May, 1982).

Philippe Lejeune señala que lo importante y significativo para construir un texto autobiográfico es la dimensión que le asigna el lector, su competencia para atribuir veracidad o no a lo leído. El lector aporta a un texto autobiográfico la interpretación, es decir, “el lugar en el que es posible leerlo, la perspectiva desde la que se entiende y comprende el alcance de la confesión o la verificación autobiográfica” (Puertas Moya, 2003: 92).

Así, la aportación más importante que la autobiografía hace a la literatura es la incorporación del autor y el lector que la narratología del siglo veinte había designado como narrador y lector implícito, ya que

[...] los mensajes literarios suelen disponer de narratarios internos, con lo que el lector es un intruso, un mero espectador de los hechos narrados [...]. La inclusión del autor y lector se produce por la reciprocidad de ambos términos de modo que si en la autobiografía el autor se muestra tal como es (o como quiere ser), era preciso crear un espacio paralelo, para dar cabida al lector, que no interviene como un elemento pasivo, sino como un factor signifiante activo en el proceso semiótico de la interpretación (Puertas Moya, 2003: 90).

La autoficción exige un tipo de lector activo que se deleite con el juego intelectual de planos e identidades cambiantes y ambivalentes de la personalidad del autor (Puertas Moya, 2003 y Alberca, 2006) y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total.

1.8. La retrospectión

El autobiógrafo se embarca en la empresa de narrar su existencia cuando se encuentra en la madurez para saber interpretar fríamente sucesos que le ocurrieron en el pasado (Caballé en Puertas Moya, 2003). Esta distancia temporal entre el que se fue y el que se es establece un camino de ida y vuelta entre el pasado y el presente. Jean Molino(1991: 111) indica:

se encuentran ya en esos retornos sobre sí mismo [...] estructuras antropológicas y narrativas que caracterizan el relato en primera persona y el autobiográfico: presencia de dos yo, el que retorna sobre su existencia pasada y el perdido en esa vida anterior; presencia de dos tiempos-pasado y presente-; presencia del relato, del análisis, del comentario.

En el caso de la autoficción –como muestra de la influencia de uno de los géneros matriz- el autor reconstruye su pasado en la novela y realiza el camino sobre sí mismo, mira en retrospectiva, pues como indica Puertas Moya (2003: 52): “Al mirar hacia atrás, al investigar [...] lo primero que se encuentra es otro yo que ha actuado de modo inconsciente, irreflexivamente. Por lo tanto la retrospectión introduce en el texto el elemento racional de la conciencia imprescindible al autobiografiarse”.

La autoficción no sólo abarca la autobiografía del autor disfrazada en la ficción, sino también la reflexión y el comentario que propicia la mirada retrospectiva de quien se encuentra entre pasado y presente, como menciona Jean Molino (1991: 130):

La novela personal no es una sublimación, es decir, un medio de disfrazar una experiencia hasta volverla irreconocible a sus propios ojos; es una confesión en la que, como en la autobiografía pero de otro modo, el escritor retorna sobre sí mismo para comprenderse y construirse, para construirse e interpretarse. La distancia de la reflexión es, en el primer caso, la que separa al yo novelista del yo perdido en la aventura [...].

De esta manera, queda claro que el autor retorna sobre sí mismo para verse, entenderse y entender sus circunstancias, pues mirar el pasado implica también mirar hacia adentro reflexivamente, como indica Puertas Moya (2003: 52): “La retrospectión supone una introspección o una exegesis explicativa a sucesos inconexos que tuvieron como protagonista al autor de la narración que necesariamente ha de atender al elemento temporal y a la ordenación cronológica”.

Las novelas autoficcionales que por lo general contienen fragmentos de la vida del autor se caracterizan por el retorno a sí mismo que emprende éste en la indagación de su identidad y de su pasado, así como por los desdoblamientos que realiza el autor entre el que se es y el que fue; así lo explica Jean Molino (1991: 111):

*Las propiedades de la escritura –objetivación, descontextualización, fijación, difusión- tienen como consecuencia el profundizar el corte entre los dos yo, entre los dos tiempos de la autobiografía, dando al yo perdido y recobrado una consistencia y una autonomía radicalmente nuevas: como en el autorretrato, aquí aparece mi otro yo como separado, como un verdadero doble. Las rupturas se manifiestan en torno a la nueva solidez que adquieren mis *alter ego*.*

María Luisa Puga se desdobra en las narradoras sin nombre de sus novelas *La Forma del silencio*, *Antonia*, de los relatos “Recuerdos oblicuos” e “Inmóvil sol secreto”; asimismo en Susana, Lourdes, Licha, Lorenza y, finalmente, María Luisa Puga. Todas ellas reduplican a la autora real. Todas ellas son empleadas por Puga para autodescubrirse. Todas ellas se identifican con la autora ya sea por su apariencia física, por sus vivencias y también por sus ideas, pues como indica Francisco Puertas Moya (2003: 906):

no basta con la apariencia externa (incluyendo en ella la concomitancia de datos, y circunstancias biográficas entre el autor y el personaje), para que nos refiramos a un doble, que más allá de un mero parecido, el autor delega en su protagonista la elocución de sus ideas y sentimientos abriendo paso de esta manera a una mayor complicidad.

Es decir, para que las protagonistas de las novelas de Puga sean consideradas su doble, *alter ego* o trasunto deben compartir con la autora, además del parecido en la apariencia externa, “una común actitud ante el mundo” (Puertas Moya, 2003: 914) y, la más evidente es la crítica social y política que todas ellas realizan de su país, México. Este aspecto es una constante en la obra de Puga y, si se quiere, obsesivo que se traduce en su preocupación por su entorno, como veremos más adelante.

Ahora bien, a través de todas las protagonistas en las cuales Puga se identifica podemos observar la evolución de su propio ser; es decir, en las protagonistas existe una *progresión física, psicológica y emocional que coinciden con las distintas etapas de la vida de la autora*, incluso en sus novelas hay marcas que nos permiten detectar la continuidad entre una etapa y otra, pues como explica Puertas Moya (2003: 961):

Uno de los aspectos a tener en consideración al hablar de los personajes autoficticios es el de su progresión constitutiva, esa manera de irse haciendo que refleja la continuidad del autor al que pretenden representar, de modo que como texto autobiográfico, la autoficción se hace eco de una búsqueda de la consecución de una personalidad en constante transformación, por lo que es imposible encontrar al personaje monóticamente constituido de una sola pieza.

1.9. La memoria

Para realizar esa vuelta al pasado que presupone la escritura autobiográfica se requiere de la memoria, ya que sin ella no hay autobiografía. Sin embargo, los críticos literarios atribuyen a ésta la facultad ficticia del texto autobiográfico, toda vez que la memoria suele

conllevar una serie de deformaciones e imprecisiones en el acto mismo de la rememoración que “están implícitos en su mecanismo operativo, grabando (o recuperando) solo una parte de todos los sucesos conocidos, olvidando otros y mezclando lo que conoce con lo que imagina” (Puertas Moya, 2003: 60).

La memoria selecciona y organiza los recuerdos de tal manera que ya existe en ésta una organización prenarrativa, de modo que el autobiógrafo no trabaja con recuerdos aislados, sino con una facultad que funciona con su propio orden (Puertas Moya, 2003). Sin embargo, la distancia temporal de la narración con respecto al suceso narrado provoca cambios que se producen de manera inconsciente o natural y en el que el detalle episódico puede ir perdiendo fuerza y debilitándose hasta llegar a desaparecer, por lo que se constata que:

Después de un periodo relativamente breve de tiempo (sólo unos pocos días), durante los cuales el individuo retiene una imagen muy detallada del suceso experimentado, el recuerdo entra en un proceso de selección y organización antes de ser estampado ya indeleblemente en la memoria (Ma. Alexia Sanz en Puertas Moya, 2003: 66).

El autobiógrafo no realiza simplemente un acto de recuperación de los momentos recordados o evocados, sino que la memoria también tiene la capacidad de comprender, ya que “hay una mutua dependencia entre comprensión y memoria. Si la comprensión se construye con una representación abstracta, elaborada y organizada, la memoria podrá retenerla y recuperarla, mejor que si dicha representación es literal” (Puertas Moya, 2003: 67). Por lo tanto, el acto de narrar no es un simple acto memorístico, sino una constante reinterpretación de los hechos que adquieren significado gracias a la combinación que han adoptado en el texto literario.

Al respecto, Silvia Molloy (2001: 16) considera que la autobiografía es siempre:

una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refieren es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es, necesariamente, relato; relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros –entendiendo por referencia a un remitir ingenuo a una ‘realidad’ a hechos concretos y verificables– es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos, sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y la verbalización.

Los estudiosos de la memoria han realizado diversas clasificaciones de la misma de acuerdo a su área disciplinar y desde diferentes perspectivas. Para la comprensión del acto de recordar que realiza el autobiógrafo, obviamente apoyado en la memoria, es conveniente considerar tres tipos de memoria: “la procedimental, la semántica y la episódica. Tal como la propuso Tulving:

[...] la episódica [...] es la que nos permite recordar nuestro pasado personal. Se trata de una memoria autobiográfica y su expresión va siempre acompañada de la experiencia consciente que nos permite vernos a nosotros mismos como agentes de los eventos revividos (en Puertas Moya, 2003: 77).

De esta manera, la memoria episódica es la que permite al autobiógrafo recordar aspectos de su vida para interpretarlos y convertirlos en escritura.

No olvidemos que María Luisa Puga construía sus novelas a partir de una base escritural que eran sus diarios, es decir, capturaba en sus cuadernos el tiempo inmediato y cotidiano del día a día, para de ahí convertir su experiencia en novela. Al respecto, George May considera que al menos hay dos clases de autobiógrafos: “los que se ayudan de una documentación (cartas viejas, recortes de periódico y sobre todo del diario íntimo) y los que dependen sólo de su memoria” (May, 1982: 92).

Como advertimos, Puga se adecua al primer tipo de autobiógrafas que no dependen totalmente de su memoria, sino que se apoyaba en una base escritural que le permitía recordar, de alguna manera, con mayor detalle sus vivencias. Desde este punto de vista, los cuadernos de Puga le servían de registro, de apoyo para recordar con mejor fidelidad los aspectos de su vida; una especie de filtro que le permitía decantar el episodio de vida para reinterpretarlo, reflexionarlo y comprenderlo.

Ahora bien, Puertas Moya (2003) considera que la percepción del tiempo y la capacidad de recordar está mediada por una función sociocultural que interviene en la composición psíquica de nuestras percepciones y emociones, pues como indica Francisco La Rubia Prado:

vivir en la memoria presupone ser en la historia y en la cultura que uno nace. Gracias a la memoria el ser humano se realiza social y colectivamente, al mantener su identidad cultural gracias a esa capacidad de acumulación y aprendizaje que se representa en la memoria (en Puertas Moya, 2003: 76).

Los recuerdos personales no surgen aislados, sino en el marco de un contexto social y cultural al cual pertenecemos o decimos pertenecer. Por eso, no es de extrañar que en los recuerdos autobiográficos aparezcan también los recuerdos de la vida colectiva. Silvia Molloy (2001: 20) dice al respecto:

el autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe [...] La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de la memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde los recuerdos individuales se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos.

Finalmente, los mecanismos del funcionamiento de la memoria resultan complicados, pero baste saber que no existe una memoria

monolítica y uniforme, sino que [la memoria] está compuesta por varios elementos [relacionados] entre sí y se convierten en un sistema plural adaptable, receptivo a diferentes estímulos que reaccionan según pautas establecidas, pero que aún no han sido suficientemente estudiadas (Puertas Moya, 2003: 69).

1.10. La escritura autobiográfica

La autobiografía es un género que se caracteriza por ser la narración de un yo que a la vez es sujeto y objeto de su narración. La escritura autobiográfica engloba distintas vías como: la autobiografía real, el diario íntimo, el autorretrato, la carta, las memorias (Kohan, 2003), además de las autobiografías dialogadas (Puertas Moya, 2003).

Debido a que María Luisa Puga redactó diarios desde los nueve años y producto de este hábito escribió cientos de cuadernos, podemos advertir varios aspectos: a) los vestigios del diario en su obra; b) los diarios como registro de su historia de vida para construir y producir su obra; c) el diario también consiste en una especie de disparador de su escritura, toda vez que la escritora afirmó que al escribir una novela, cuyos aspectos autobiográficos eran innegables, no consultaba directamente sus cuadernos, sino que empleaba la memoria; por lo tanto su rutina previa de escritura comenzaba escribiendo su diario, a manera de gimnasia, de ejercicio escritural para calentar la mano y aclarar las ideas; d) la obra autobiográfica de Puga aborda o se desarrolla en la mayoría de los subgéneros de la escritura del yo, como el diario, las memorias y el retrato.

Revisemos brevemente algunos conceptos sobre estos subgéneros autobiográficos.

1.10.1. El diario

Para aclarar la diferencia entre autobiografía y diario Silvia Adela Kohan (2000) señala que la autobiografía es una narración construida sobre la modalidad temporal de la retrospectión y en la que la función narradora recae sobre el propio protagonista, la persona que escribe habla de su propia vida y se introduce en escena como personaje principal.

En párrafos anteriores indicaba que en la autobiografía la persona que escribe su propia vida, lo hace en la madurez, por lo tanto hay una brecha temporal entre el que se fue y el que se es (Romera Castillo en Puertas Moya: 2003). George May (1982) también reconoce esta característica como fundamental para diferenciar a la autobiografía del diario, cuyo rasgo es la escritura del día que captura el recuerdo inmediato, pues como indica Manuel Alberca:

Un diario [...] debe estar escrito al hilo de los días y de los sucesos vividos, sin otro plan que intentar apresar en sus páginas el paso del tiempo que éste va dejando en el escritor del diario. Por esto en las anotaciones de un diario cabe todo lo que sucede en el tráfago o el contenido cotidiano del autor. El diario puede absorber los grandes y pequeños acontecimientos sin ningún orden o forma preestablecida, salvo el que le impone la cronología calendaria (en Puertas Moya, 2003: 538).

En el caso de la obra de María Luisa Puga en algunas de sus novelas y relatos es más perceptible detectar los vestigios del diario que subyacen en el discurso, por ejemplo: *La Forma del silencio*, los relatos "Recuerdos oblicuos" e "Inmóvil sol secreto" y *Diario del dolor*.

Sobre las funciones que cumple el diario para los escritores que lo cultivan, Kohan (2000) reconoce el dirigirse a un interlocutor que es él mismo; por lo tanto, el que escribe el diario se desdobra en el que habla y en el que escucha. Permite realizar un inventario, es decir, que el diarista puede escribir su vida por periodos en los que registra sus reflexiones sobre la vida. Asimismo, el diario puede ser un espacio donde el que escribe se rebela, es decir, funciona como válvula de escape. El diario también puede funcionar como refugio "mientras el mundo puede resultar ajeno, el diario es el mundo al que se puede entrar tantas veces como se desea" (Kohan, 2000: 36). Por último, el diario puede servir como

borrador de la autobiografía, es decir, puede ser un registro espontáneo para posteriormente escribir la autobiografía o una novela.

En el caso de la obra de María Luisa Puga considero que, en efecto, el diario es una especie de puente entre lo autobiográfico y lo inventado y que produce el efecto autoficcional (cuyo rasgo característico, como ya he señalado, es la ambigüedad). Por lo tanto, algunas obras de esta autora tienden más hacia la frontera autobiográfica y otras, hacia lo novelesco, como he demostrado en el cuadro párrafos arriba.

1.10.2. El retrato o autorretrato

En la obra de María Luisa Puga es frecuente detectar descripciones que la escritora realiza de sí misma, de los personajes o de los ambientes que enmarcan sus relatos. Algunas de estas descripciones nos permiten vislumbrar cómo eran las personas que ficcionaliza en la literatura y que fueron importantes en las diferentes etapas de su vida.

Silvia Adela Kohan define el retrato como: “representación o semejanza. Retratar es copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona. El autorretrato es una descripción tanto física como psíquica de uno mismo [...]. El autorretrato es una forma de reconocimiento, más aún de conocimiento” (Kohan, 2000: 47).

El autorretrato también es un procedimiento característico de la autobiografía porque con él se permite evaluar la mirada de quien mira ya sea sobre él mismo o los demás. En el terreno literario se encuentran muchos tipos de retratos que nos permiten ver el enfoque o encuadre del retratista: a) de descripción externa de los rasgos físicos; b) de descripción externa para sugerir características de un personaje visto por otro; c) de descripción interna, empleada para retratar afectivamente a un personaje; d) de descripción interna, apropiado para enfocar el carácter de un personaje; e) de descripción mixta: tanto los rasgos internos como externos le proporcionan al autor material para evocar al personaje. A través del retrato se pueden mostrar aspectos de un ambiente, de una atmósfera (Kohan, 2000).

1.10.3. Las memorias

Las memorias se diferencian de las autobiografías en que, mientras éstas están centradas en la persona o personalidad de quien las escribe, las memorias están centradas en los acontecimientos narrados (May, 1982); es decir, las memorias tratan sobre “el recuento de un aspecto particular y conexión con lo social” (Kohan, 2000: 15).

George May (1982: 149) considera que en las memorias el autor en primera persona no habla tanto acerca de su personalidad, sino de los acontecimientos públicos en los que él asume el papel de cronista; por lo tanto, hay “un móvil testimonial o apologético. Según se trate de testimoniar sobre lo que se vio o se hizo [...]” (Kohan, 2000: 150).

En el caso de la novela *Antonia* podemos advertir que ésta tiene la forma de las memorias, toda vez que la narradora sin nombre asume el papel de cronista para relatar el episodio de su vida en que viaja a Londres y conoce a Antonia, pero este relato encubre el episodio autobiográfico de la autora, en el que conoce a Enrique, el colombiano con quien sostiene una relación sentimental importante. Retomaremos este análisis en apartados posteriores.

1.11. La autobiografía femenina

La autobiografía en general deja ver una búsqueda de la identidad, propiciando que exista una cierta subjetividad característica de este tipo de escritura. Sin embargo, en el caso de la autobiografía femenina, la búsqueda de la identidad cobra mayor relevancia porque significa un instrumento para que las mujeres construyan nuevas formas de ser y se afirmen en ellas, abandonando los roles anteriores, impuestos, acomodaticios, según la cultura dominante.

Por lo tanto, la escritura autobiográfica femenina tiene rasgos, características propias y diferentes a la escritura de los autobiógrafos, pues finalmente, se trata de otra forma de ver el mundo y entenderlo, esto es, desde la perspectiva femenina. Según Mercedes Arriaga Flores (2001: 48):

Los textos autobiográficos escritos por mujeres nacen y se afirman fuera de los lugares institucionalizados (el poder y la literatura). Ningún texto literario adquiere, antes del siglo XIX, patente literaria. Cuando el diario o las cartas se convierten en géneros literarios lo hacen a través de textos de escritores (es decir, hombres). Es

curiosa esta marginalidad que comparten tanto la escritura autobiográfica como la escritura femenina puesto que en ella se cruzan género sexual y género literario”.

En consecuencia, las autobiografías escritas por mujeres reflejan esta marginación de los espacios de poder, confinándolas al espacio doméstico, el cual está presente en sus escritos intimistas:

[...] la representación y la diferente interpretación de lo cotidiano coinciden con la revaloración de un mundo o ámbito femenino, hasta hace poco silenciado o visto con horror por parte de las mismas escritoras. La dimensión surrealista divertida o mítica de ese cotidiano es una invención de las mujeres (Arriaga Flores, 2001: 50).

La escritura producida por mujeres se refugió en la escritura intimista, que fue considerada propia para el sentimentalismo y la subjetividad femenina. Así, la narración de lo cotidiano y el espacio doméstico son características de la autobiografía femenina pues se consideraba que:

normalmente las mujeres no tienen una ‘historia’ que contar importante, todo lo demás pequeñísimas historias sin trascendencia que no salen del ámbito de lo privado. Las historias socialmente apreciadas no son las de las mujeres y por este motivo la subjetividad de la protagonista autobiográfica reside completamente en el discurso que, paradójicamente, es el único modo de ganarse un punto en la historia (Arriaga Flores, 2001: 41).

En efecto, estos rasgos de la autobiografía escrita por mujeres están contenidos en la autonovelación que realiza María Luisa Puga. Aparentemente, su obra corresponde a lo que Arriaga Flores considera como “un modelo socio-doméstico, ligado a la realidad cotidiana”, en contraste con “un modelo heroico que trasciende el propio tiempo y crea un modelo” (Arriaga Flores, 2001: 42), en el que se ubicarían las autobiografías producidas por hombres. Indico que esta correspondencia es aparente porque en el modelo socio-doméstico la actividad de las mujeres es diferente a la de los hombres; se trata de una actividad mental reflexiva, intelectual, no tanto de una actividad física, como podemos ver en la novela *Inventar ciudades*, en la que Puga marca las diferencias entre el ser hombre y el ser mujeres.

Otras marcas o rasgos de la escritura autobiográfica que se encuentran en la autonovelación de María Luisa Puga son las propuestas por Eliane Lecarme-Tabone, quien también considera que la autobiografía es un género literario dedicado a la construcción de

la identidad, pero en el caso específico de las mujeres, éstas lo cultivaban para construirse una identidad que vaya más allá de “la naturaleza femenina inmutable e inferior” (Lecarme-Tabone, 2003: 119) que le había determinado el patriarcado.

Por lo tanto, al preguntarse si las autobiografías escritas por mujeres tienen rasgos específicos, Lecarme-Tabone (2003: 120) considera los siguientes: la identidad nominal de la autora narradora y personaje se hace compleja y problemática porque su relación con el nombre es fluctuante por definición: “Muchas de ellas recurren a un pseudónimo que termina convirtiéndose en su nombre legal y que simboliza su nuevo nacimiento”.

Otro rasgo que reconoce la crítica francesa es que en la mayoría de las autobiografías escritas por mujeres está presente su ciclo de vida. Por ejemplo, la mayoría de las mujeres exploran sus primeros años de la infancia con particular interés y con el “firme deseo de resucitar la riqueza sensorial. Ya sean recuerdos desagradables o encantadores, ya sea que conciernen los objetos, la naturaleza, los seres queridos, los olores, los contactos, las instantáneas visuales, se encuentran con su abundancia y su impacto, tanto en la infancia feliz [...] como en la evocación de inicios desgarradores” (Lecarme-Tabone, 2003: 121), es decir, ellas quieren recuperar sus primeros recuerdos para entenderse y explicarse.

Posteriormente, las mujeres que escriben autobiografías reportan los cambios que tienen que ver con su cuerpo. La adolescencia y la pubertad, los embarazos y los partos o incluso, las que son refractarias ante estas experiencias que “como Simone de Beauvoir son refractarias frente a la noción de *instinto maternal*”. Asimismo, las autobiografías de mujeres que pasan por la madurez realizan un retorno a la madre que Beatriz Didier (2004) interpreta como un retorno a una misma, es decir, una búsqueda del origen. Por lo tanto, la relación con el padre también es importante, ya que parece haber proporcionado a las escritoras los elementos necesarios para su impulso creador y a la vez como motor de su vocación literaria.

La escuela es otro elemento importante presente en la autobiografía escrita por mujeres, ya que lo consideran un refuerzo en el rol educativo de los padres, pero también porque las mujeres autobiógrafas entienden que del estudio depende su futura libertad

(Lecarme-Tabone, 2004). Esto es en el caso de las autobiógrafas europeas, pero en la obra de María Luisa Puga destaca la crítica a los vacíos e incongruencias del sistema educativo mexicano.

La relación con sus hermanos es un elemento a la que las mujeres confieren mayor importancia en su autobiografía y que refieren sentimientos de diversa índole. De la misma manera, Lecarme-Tabone considera que sólo las mujeres escriben lo que podría llamarse como autobiografía de pareja, donde uno de los dos asume el relato de la vida en común (2003).

El ciclo vital de María Luisa Puga se corresponde con el de los personajes principales en su obra, aunque no la escribió en orden cronológico, sino que es en este estudio en que acomodamos su obra atendiendo al ciclo de vida de la autora. Como advertimos, Puga se literaturiza, y enlaza vida y literatura, borrando los límites entre estos elementos.

Es importante indicar que Lecarme-Tabone (2003: 129) afirma que la decisión de las autobiógrafas de escribir y publicar su autobiografía, supone un gran interés por el yo y el deseo de hacerlo público,

las cuales son dos actitudes contrarias a las que se les enseñó a las mujeres sobre la conveniencia de ocultarse y confinarse a la esfera privada. La autobiografía revela la *decisión de terminar con estas prohibiciones, así como la tensión entre el deseo de decirse y las ganas de esconderse.*

Esta serie de elementos teóricos permitirán un acercamiento a la obra seleccionada de María Luisa Puga en el que detectaré el lugar que tienen en su ciclo vital, a la luz de una lectura autoficcional. Rastrearé los datos autobiográficos inmersos en la ficción y que son verificables por los textos referenciales con los cuales se establece una relación intertextual.

Capítulo 2. De la niñez a la adolescencia

Quiero contar mi historia [...] contarla de golpe o a pedacitos para ir armando de manera que se llegue a entender.

María Luisa Puga

El diario íntimo es como un baúl de sorpresas que encierra muchas opciones para trabajar en un texto literario. En muchas novelas, aparecen vestigios del diario íntimo del autor, como puente entre lo autobiográfico y lo inventado.

Silvia Adela Kohan

2.1. *La forma del silencio*: las marcas de la autobiografía femenina

Con *La forma del silencio (LFS)*⁷ inicia el ciclo vital de María Luisa Puga, mismo que se continúa a través de toda su obra hasta culminar con *Diario del dolor* (2004). Como el epígrafe de este capítulo indica, cada novela es un pedacito, un episodio de la vida de Puga, que trataremos de ir armando a lo largo de esta investigación. En este capítulo revisaré los rasgos autobiográficos de la escritura producida por mujeres presentes en la *LFS*, mostraré que la autora se encuentra oculta en la novela y, posteriormente, comprobaré que su estructura es similar a la del diario.

LFS fue publicada en 1987, nueve años después de su primera novela *Las posibilidades del odio* (1978), la cual marca el regreso de María Luisa Puga a nuestro país. Cuando *LFS* salió al mercado, Puga ya había publicado dos novelas, tres libros de cuentos y algunos ensayos, además tenía dos años de haberse establecido en Zirahuén, Michoacán

⁷ A partir de este momento me referiré a la obra abreviando el título en mayúsculas y cursivas si es novela; en mayúsculas y entre comillas para cuento.

(1985). Es decir, cuando la autora⁸ publica esta novela tenía 43 años y rondaba la madurez; en esta etapa de su vida escribe sobre su infancia y reflexiona acerca de la crisis económica en México.

De hecho, el título que da nombre a la novela hace referencia, en forma de metáfora, a la situación política y económica del país, esto es, el silencio, la indiferencia o apatía del pueblo mexicano toma la forma de la corrupción que hay en el sistema político. La forma del silencio es la corrupción. Como vemos, el título de la novela es provocador para el público al que Puga reclama su pasividad, su silencio. También podemos observar en la novela que el aspecto intimista y personal se enlaza con el punto de vista crítico social. Veamos primero el aspecto autobiográfico.

Eliane Lecarme-Tabone (2004) coincide con Carmen María Matías López (2009) al considerar que las mujeres que producen autobiografías imprimen una huella particular en la escritura del yo. ¿Cuáles son estas marcas? Según estas autoras, todas se relacionan con la construcción de la identidad que va desde su grado de pertenencia al sexo femenino, su identidad nominal, el relato de infancia, hasta temas relativos al cuerpo femenino. Ambas estudiosas también están de acuerdo en que las mujeres que escriben su autobiografía la realizan en el momento de la madurez, pues registran un retorno a la madre, el cual interpretan como un regreso a una misma.

En las autobiógrafas este regreso a la infancia y hacia la madre, muestra un interés por el regreso al origen; esta retrospectiva tiene el objetivo de que ellas se comprendan e interioricen la raíz íntima de sus comportamientos y la forma de ser que se indaga (Puertas Moya, 2003). Así, en *LFS* Puga rememora los recuerdos de su infancia cuando tiene 43 años, es decir, en la madurez de su vida; recuerda su niñez marcada por la muerte de su madre cuando contaba con nueve años de edad, aproximadamente.

En este acto de rememoración o evocación se realiza una reconstrucción de los acontecimientos narrados, los cuales explica Carmen Matías López (2009: 3):

⁸ A lo largo de esta investigación emplearé el término autora para la autora real extratextual y el de escritora para el personaje protagonista en el que se desdobra Puga.

[...] el prefijo “re” indica repetición y la palabra representación designa “otra presentación”, una narración en segundo grado, ya que la vida misma es por sí misma una narración en primera potencia: uno se la cuenta a sí mismo (cuando se trata de la propia), la lee o escucha por boca de otros (cuando se trata de la vida ajena). Este narrar en segundo grado, más que en los hechos, se apoya en una determinada articulación que de esos hechos se mantiene en la memoria y en su reproducción por medio de la rememoración y la palabra.

De esta manera, los hechos narrados no son reales, como vimos en el capítulo anterior, en el sentido estricto y monóptico de verdad, pero sí aluden a la realidad percibida por la autora, es decir, los recuerdos son una reconstrucción o reelaboración de su infancia que la autora realiza y textualiza.

2.2. Una novela autoficcional

Cuando se publica *LFS* la escritora concede una entrevista para la revista *La Plaza*⁹ en la que menciona que en la novela existen datos autobiográficos¹⁰. Años más tarde y de manera contradictoria, la escritora no admite que en sus novelas y relatos estuviera contenida su autobiografía, sólo acepta que: “[...] Son cosas vividas o vistas vivirse, pero ni en ese orden ni con ese desenlace” (Miller, 1990: 121).

Como ya he mencionado, a Puga no le gustaba la idea de que la crítica literaria ubicara su novela como autobiográfica; ella revestía su experiencia de vida con elementos ficcionales. Sin embargo, a pesar de la autora, su autobiografía es detectable porque subyace en la *LFS* y en la mayoría de su obra, ya que sus cuadernos o diarios le servían como base para construir sus novelas y relatos.

En este sentido, Silvia Adela Kohan señala que el diario íntimo es como un baúl de sorpresas que encierra muchas opciones para trabajar en un texto literario: “En muchas novelas aparecen vestigios del diario íntimo del autor como puente entre lo autobiográfico y lo inventado” (Kohan, 2000: 41). Puga tenía el hábito de escribir su diario íntimo desde la edad de 9 o 10 años, cuando vio la película *El diario de Ana Frank*. De ahí en adelante continuaría con la escritura de sus cuadernos que suman aproximadamente

⁹ En dicha revista trabajaba su hermana Patricia en el área de promoción y ventas de anuncio, como consta en el recuadro de los colaboradores de la misma.

¹⁰ Para Federico Patán, *La forma del silencio* tiene párrafos con sabor de ensayo (*Uno más uno*, 20 de agosto de 1987).

188. Como menciona Ana Rosa Domenella (2004), sus cuadernos o diarios íntimos eran una especie de proto escritura, de gimnasia para escribir los textos públicos y ficticios.

Por todo esto podemos decir que *LFS* es una novela híbrida en donde se mezclan los géneros literario o ficticio y el autobiográfico o referencial, produciendo el efecto de autoficción (ver capítulo 1). Podríamos preguntarnos ¿por qué no llamar a este tipo de textos novela autobiográfica? La respuesta es que la autoficción es un juego en el que autor y lector recobran un lugar importante, ya que, como indica Puertas Moya: “estamos ante un contrato de lectura variable o modulable que vincula a autor y lector en el planteamiento de un juego de sospechas e indagaciones que facilita la reconstrucción del texto a medida de los intereses o convicciones previas del lector” (Puertas Moya, 2003: 687). Por lo tanto, las declaraciones vacilantes o contradictorias de Puga sobre si sus novelas eran o no autobiográficas potenciaban la curiosidad del lector. En cambio, si una obra se presenta como novela autobiográfica el juego entre realidad y ficción se diluye y el lector sabe en qué terrenos de lectura se mueve.

La mayoría de las obras de María Luisa Puga se inscriben en este terreno, es decir, como autonovelas o autoficciones. La personalidad de la autora la delata, ya que se desdobra a través de sus *alter ego*; algunas sin nombre, otras bajo nombres falsos, como tendremos la oportunidad de ver. Pero la obra de Puga no se presenta jamás como novela autobiográfica, lo cual disolvería el juego entre verdad o ficción, sino que aparece como novela o cuento, es decir, inscribe a su obra en los terrenos de la imaginación cuando en realidad se esconde un trasunto autobiográfico.

Manuel Alberca (2006: 4) señala que la autoficción puede “camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. Según esta doble y ambigua propuesta de lectura, las autoficciones han sido interpretadas de acuerdo con cada uno de los pactos que lo flanquean: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco”. Desde este punto de vista *LFS* es autoficcional porque se presenta como novela, aunque subyace en ella una etapa autobiográfica de la autora.

Ahora bien, un requisito de la autoficción consiste en que el autor se encuentre autoficcionalizado en la novela, con su nombre propio, aunque la historia sea ficticia. O bien a la inversa, la identidad del autor puede ser sugerida o sustituida por algún otro aspecto del autor que permita identificarlo inequívocamente y que la historia sea un trasunto autobiográfico con algunos elementos ficticios (Alberca, 2006).

Como ya vimos en el capítulo anterior, la autoficción propone una lectura ambigua: al ser producto o resultado del cruce de dos géneros, los límites entre realidad y ficción se difuminan. Manuel Alberca señala que las obras autoficcionales plantean un problema para los editores, críticos y lectores debido a la determinación de su estatuto narrativo: "En general, la denominación elegida es la de novela, pero con frecuencia esta indicación queda sin concretar, dando a entender que no se trata de una novela, ni de un texto sometido al compromiso que impone el morbo de autobiografía" (Alberca, 2006: 12).

Por todas estas razones considero a *LFS* una novela autoficcional, ya que: a) se propone como novela, aunque tiene elementos autobiográficos de la autora; b) hay elementos ficticios, aunque no podemos precisar cuáles son; en cambio las marcas autobiográficas sí son detectables porque hay textos referenciales o testigo que nos permiten su comprobación extratextual; c) *LFS* permite realizar ambas lecturas: la referencial o autobiográfica y la ficcional; es decir, la obra no está comprometida con el rigor de una autobiografía ni tampoco de una novela. Hay indeterminación para considerar a *LFS* como novela, o novela filosófica, pero nunca como novela autobiográfica, aunque contenga elementos autobiográficos importantes de la autora. En resumen, *LFS* plantea un juego ambiguo, con doble clave en que el autor está si se lee la obra como autobiografía, no está si se lee como ficción.

Ahora bien, mencionaba anteriormente que en esta novela autoficcional podemos detectar los aspectos autobiográficos contenidos en ella. Alicia Molero indica que existen textos testigo que permiten asignar a una novela su condición autobiográfica. Estos textos testigo, como entrevistas, declaraciones, biografías y autobiografías, establecen una relación intertextual con la obra y permiten identificar al personaje con el autor (en Puertas Moya, 2003).

Estos textos testigos que nos permiten identificar a la autora oculta en su obra son el texto *De cuerpo entero* –que es una especie de mapa autobiográfico de Puga-, así como las entrevistas realizadas a ella, a los familiares y amigos, antes y después de la muerte de la autora¹¹, a los cuales me referiré en esta investigación.

2.3. La estructura en forma de diario

La forma del silencio tiene una estructura diferente al resto de la narrativa de Puga. Es diferente porque la escritora intercala fragmentos de los recuerdos de su infancia con la narración de la vida de Juan y, por último, sus reflexiones en tres órdenes: la historia oculta o personal, la novela y la crisis en México. Esta fragmentación¹², desde el punto de vista autobiográfico, la acerca a la estructura del diario íntimo, ya que de acuerdo con Mercedes Arriaga (2001: 23):

En un primer momento algunos géneros como el diario pertenecían a un ámbito diferente y no reconciliable con la literatura, dado que el diario no era un género comunicativo, mientras que la literatura era y es intersubjetiva y pública. Según Picard, solamente en un segundo momento, cuando el diario se inscribe para ser publicado o se utiliza como forma de narración sus características (fragmentación, incoherencia, libertad de temas y estilo) se convierten en estrategias literarias.

En *LFS* se detectan las características de fragmentación, libertad de temas y estilo, lo cual indica que en esta obra subyacen los vestigios del diario que al pasar a la literatura se convierte en una forma de narrar esta novela.

Silvia Adela Kohan (2000: 33 y 34) explica que el diario, como subgénero autobiográfico, se caracteriza por:

¹¹ En la presentación de *LFS* en la editorial Siglo XXI, Elena Poniatowska indicó que la propia Puga había reconocido que “nunca había escrito un libro autobiográfico hasta *La forma del silencio*. Esta es la novela que siempre he estado escribiendo [...] esta es la novela que quería escribir, no lo hice antes porque le tenía miedo; había cosas que quería olvidar y que son las que me empujaron a irme de México a los 24 y permanecer fuera durante diez años” (*La Jornada*, 15 de agosto de 1987). De esta manera podemos concluir que en el contexto íntimo, con sus allegados aceptaba que en *LFS* había una fuerte carga autobiográfica, aunque no hemos de creerle que fue la primera novela y, desde luego, la única en la que lo hizo. Pero en el contexto público no reconoció que empleaba su autobiografía para escribir sus novelas y cuentos.

¹² María Luisa Puga dijo en una entrevista que *LFS* era fragmentaria, posiblemente porque correspondía al ritmo fragmentado que tiene la vida cotidiana de una escritora (Pfeiffer, 1992). Sin embargo para la crítica, la fragmentación la hacía parecer no una novela, sino el cuaderno donde la escritora y narradora anota sus cavilaciones (*Uno más uno*, 29 de enero de 1988).

1. Exposición fragmentada y separada por las marcas temporales.
2. Discurso espontáneo de la transcripción de los hechos (que parecen casi simultáneos con los mismos).
3. No hay un orden lógico ni una necesaria relación entre cada declaración, entre las frases o las ideas que componen los fragmentos, ni entre los fragmentos.
4. Se suele escribir desde el punto de vista de un narrador en primera persona, el propio autor.
5. Las formas de consignar en los modelos de diarios existentes se caracterizan por
 - a) tiempo verbal: presente del indicativo (tiempo neutro): estoy.
 - b) tiempo verbal: pretérito perfecto 'he estado' y pretérito imperfecto estaba', 'vivía'.

LFS es una obra fragmentada, compuesta por párrafos aislados y separados no por marcas temporales, aunque es evidente que corresponden a tres momentos diferentes en el tiempo. Cuenta con un contenido temático diferenciado por tres vertientes: el relato de la narradora protagonista sin nombre que recuerda su infancia en casa de su abuela en Acapulco, el diálogo entre la narradora protagonista anónima y un personaje de nombre Juan y, por último, las reflexiones acerca de la historia oculta: la novela (realidad y ficción) y México, su política corrupta, la indiferencia social, la cultura mexicana y el terremoto que derrumbó algunas colonias de la ciudad de México.

Estos párrafos son intercalados en la obra sin un orden lógico y sin tener alguna relación entre ellos. Son secuencias discontinuas sin numeración ni título, como si correspondieran a las anotaciones hechas en un diario, cumpliendo así una de las funciones del mismo, ya que a manera de inventario se incluyen reflexiones, preocupaciones, recuerdos y la fantasía de quien escribe: "La diferencia con otros diarios está dada no solo por la agrupación temática empleada, sino porque cada tanto retorna los temas y no especifica, salvo excepciones, el momento de la transcripción" (Kohan, 2000: 35). Asimismo, la narración corre a cargo de un yo protagonista, desde cuya perspectiva se organiza el discurso.

Así, los fragmentos muestran tres momentos del tiempo narrado: el pasado proyectado en el relato de la infancia de la protagonista, se encuentra en pretérito imperfecto. El diálogo con Juan, que parece una comparación con la vida de la escritora, pues ambas historias corren paralelas porque tanto la narradora personaje como Juan

viven sus infancias en los años cuarenta y tienen 40 años. Los verbos también se encuentran en pretérito imperfecto. Por último, los momentos en que recuerda la protagonista y el momento en el que escribe se encuentran en presente del indicativo.

Eliane Lecarme-Tabone (2004) señala que la estética de la fragmentación es una característica de la autobiografía femenina y su discontinuidad es una garantía de autenticidad, a la vez que permite una selección de los acontecimientos recordados, de los que el autor separa todo lo que toca al despertar sexual.

En efecto, la fragmentación de *LFS*, además de explicarse por tener una estructura diarística, se refiere a la selección intencional de los fragmentos autobiográficos presentados en la novela en donde se excluyen los recuerdos relacionados con la sexualidad en la pubertad, lo cual, a mi parecer, indica el pudor de la autora.

Otro elemento importante presente en *LFS* que reafirma su similitud con el diario íntimo son las explicaciones del espacio y el tiempo. Menciona Kohan (2000) que explicitar el topónimo del espacio en el que sucede lo narrado puede deberse a una relación emotiva con el lugar. La novela inicia con siete apartados que la autora desdoblada en la narradora llama premisas: “La casa”, “Acapulco”, “La escuetez”, “Juan”, “Distrito Federal”, “El país”, “Yo”, “La novela”, “La crisis”. En el apartado “Acapulco” la autora cuenta la leyenda prehispánica entre la pareja de Acatl y Quiáhuitl que le da nombre al puerto. Desde luego hay una relación emotiva con Acapulco en donde se encontraba la casa de la abuela de Puga y donde vivió su infancia. Asimismo, el hecho de recordar la casa de su abuela muestra el anhelo de contar su origen, su raíz.

En el apartado “La Casa” la autora describe su primer hogar en Acapulco, cuando su madre aún vivía y los seis integrantes de la familia – sus padres, dos hermanos, ella y su hermana menor– estaban juntos. Curiosamente, la casa¹³ se abatía por un ciclón –como si presagara la turbulencia familiar que se avecinaba–, lo que hacía que la familia cerrara las puertas corredizas. La autora, desdoblada en narradora, cuenta que ella convalecía de sarampión y su madre le prodigaba cariño y protección como la casa a la familia.

¹³ Para Gastón Bachelard, la casa abatida por la tormenta y el huracán simboliza los valores humanos de protección y de resistencia ante la hostilidad (*La Poética del espacio*, 2006: 78).

La narradora se pregunta en el presente de la narración, "Ahí o antes... Antes seguramente. Ya para eso del beso las palabras de ellos, los grandes tenían un tintineo del todo controlado" (p. 96). Como advertimos, la frase "ahí o antes" indica el esfuerzo de la narradora por desenredar el pasado, sus recuerdos, como si se tratara de una película en la que uno se regresa o se adelanta para captar el momento preciso del pasado que evoca.

Silvia Molloy (2001) señala que la autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. De modo que la memoria es un eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades rara vez se prevén. Por lo tanto, un recuerdo es una fabulación.

En este sentido, los recuerdos de María Luisa Puga acerca de su infancia, insisto, son una reconstrucción que ella realiza desde su perspectiva, su vivencia y su sentir. Por ejemplo su hermana Patricia no recuerda de la misma manera algunos episodios de su infancia y que Puga recrea en *LFS*, como indica la autora en una entrevista: "[...] qué curiosa es la memoria en dos hermanas que han vivido prácticamente lo mismo hasta la edad adulta y cuyos recuerdos son distintos que es como si hubiéramos vivido en países diferentes. Eso nos pasa a Pati y a mí" (*La Plaza*, enero de 1988: 7).

La muerte de su madre significó ruptura, cambio, abandono, por eso en un fragmento de la novela dice en tono de reproche: "Y era ociosa su rebeldía ante la autoridad de la pobre abuela, tan a su vez crédula. Ante la de su madre, que procedió a morirse sin decir nada original" (p. 77).

Los recuerdos de su madre viva son vagos y escasos. Además de la ocasión del apartado "La casa", la recuerda de esta manera: "Mi madre era un ser distinto a mí. Con la uña del dedo meñique recogía delicadamente la nata y así, colgante, babeante, se la llevaba a la boca" (p. 49). De esta manera, solamente tenía en la mente conceptos acerca de su madre que la abuela o las tías del lado materno le decían y que invariablemente eran idealizados: "De mi madre todos dijeron es una santa". Esta frase irónica acerca de su madre se repite a lo largo de la novela, aunque con algunas variaciones "Tu madre que era una santa aprendió mecanografía" (p. 85). Más adelante, "[...] la madre nuestra que

estaba en los cielos” (p.110). Esta frase también se encuentra en la novela *Antonia*, cuando la narradora sin nombre recuerda a su madre fallecida en la infancia y de quien sólo recuerda que le decían que “era una santa” (1989:114).

Como ya he indicado, María Luisa Puga empezó a llevar diarios a la edad de nueve o diez años a raíz del fallecimiento de su madre, es decir, cuando la autora en su niñez vivió una experiencia traumática. Francisco Puertas Moya (2003: 538) considera que “la expresión diarística se suele achacar a la adolescencia y la juventud en la que se convierte en la fórmula practicada por excelencia [...] porque en esa edad de cambios profundísimos de personalidad, el individuo necesita prospeccionarse a diario para saber qué le está pasando y quién es”. Asimismo, Ana Caballé indica que el diario escrito por los adolescentes se debe a que: “en la mayoría de los casos, la escritura de un diario se corresponde con una crisis de identidad” (en Puertas Moya, 2003: 538).

Para la crítica literaria Puga trató de subsanar con la escritura la ausencia materna hasta derivar en una compulsión por escribir; primero sus diarios o cuadernos y posteriormente novelas, cuentos, crónicas, ensayos y conferencias, pero sin abandonar nunca la escritura íntima. Puertas Moya (2003: 540) explica que: “El motivo de esta perentoria necesidad [por escribir] se debe a que la escritura se interpreta como una ayuda, una forma de superar una situación crítica, cumpliendo por tanto la función terapéutica que, por extensión se adjudica a toda producción autobiográfica”. Asimismo Bonet y Ana Caballé consideran que “[...] puede regenerar los tejidos más íntimos el hecho de escribir un cuaderno, de escribir sencillamente, dejándose arrastrar por las cosas que se llevan dentro imaginando un interlocutor, alguien con quien poder hablar. Llevar un diario es, en definitiva, una manera de no estar solo” (en Puertas Moya, 2003: 543).

Por lo tanto, podemos afirmar que ante la pérdida de su madre Puga encontró en la escritura una manera de superar este momento de crisis, descubriendo inconscientemente en la escritura consuelo a su dolor, como lo continuó haciendo a lo largo de su vida.

Ahora bien, otro recuerdo presente en *LFS* es el de sus hermanos. Eliane Lecarme-Tabone (2004) señala que en las autobiografías de mujeres se les concede cierta

importancia a los hermanos, a la calidad de sentimientos consagrados a las hermanas y los hermanos. Ya he mencionado anteriormente que María Luisa Puga tenía dos hermanos mayores y una hermana menor, Patricia a quien ficcionaliza de manera importante en *LFS*, dice de ella: “mi hermana todavía tartamudeaba – lo que era irritante- y mis hermanos mayores me deslumbraban porque eran hombres” (p. 11). En el libro autobiográfico de la serie *De cuerpo entero* (1990), Puga comenta que tras la muerte de su madre, su hermana y ella eran inseparables.

En cuanto a sus hermanos, la autora hace referencia a ellos en el cuento “Mi hermano Mayor” (2001), donde nuevamente el escenario es Acapulco. En este cuento, Puga narra lo que aconteció un día antes de la muerte de su madre: la rutina de sus hermanos y de ella, como ir a la escuela, hacer la tarea e ir a nadar al mar, sin saber la sorpresa que les aguardaba (p. 59). El foco del relato es su hermano mayor, por quien siente admiración, pues él protegía a los demás hermanos:

Mi hermano mayor era un misterio para mí. Era como nosotros en su terrible estatura y decía: -Ya. Hay que irnos. Ya. Hay que apagar la luz. Ya. Se acabó el juego.

[...]

Por eso, aquella noche que desperté por todos esos ruidos apagados y lo busqué para que me dijera una de sus frases: Ya, hay que dormirse. No retocen. Y me dijeron que lo habían mandado a buscar al doctor, pensé: él sabe cosas que yo no sé, pero las adivino.

[...]

Por la mañana supe sin que nadie me dijera que mi madre había muerto.

No vi a mi hermano mayor. Lo imaginé nadando furiosamente en el mar. No vi a mi hermano el de en medio. Lo imaginé con mi padre, consolándolo. Vi a mi hermana chiquita que no entendía nada de nada. Le habían dicho que mi mamá se había ido a un largo viaje. Le habían dicho que yo la cuidaría (p. 67 y 68).

En la entrevista que Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso realizaron a Patricia Puga, ésta explicó que su madre murió en 1953 a causa de un aneurisma¹⁶. También indica que sus hermanos se llamaban Carlos y Javier (entrevista inédita, realizada el 11 de octubre de 2006). A través del cruce de estos textos –referenciales y ficcionales– podemos advertir que la narración que realiza Puga es autobiográfica, pues lo comprueba

¹⁶ Un aneurisma es una dilatación localizada de una arteria o vena ocasionada por una degeneración de la pared. Los aneurismas más frecuentes son los arteriales y su localización más habitual radica en la base del cerebro (Wikipedia).

la información de los nombres de sus hermanos que coinciden en la realidad con los de la ficción. En el relato "Explicación" ratifica que sus hermanos se llaman: Carlos, Javier y Pati (p. 60). En este cuento, enfocado en su segundo hermano, el de en medio, como Puga lo llama, se aprecia el cariño por quien la ayudó a determinar su vocación de ser escritora:

Mi hermano y yo éramos muy amigos. Luego las circunstancias nos separaron. Yo tenía nueve años. Él 10. Mi madre murió. Él se fue de interno a México, yo a casa de mi abuela materna. Pero algo había quedado en mí de él: la necesidad de una vocación. Desde muy pequeño él anunció que quería ser médico. ¿Y tú?, me preguntó [...] No sé, no sé, no sé, le decía, no soy buena para nada. Lo que era cierto. Hasta que un día en que vino de vacaciones a casa de mi abuela, descubrí. Yo tenía que ir al dentista. Tenía terror. Nos sentamos en la terraza y me explicó detenidamente lo que era la gutapercha¹⁷. Cómo la usaban los dentistas en aquella época. Vi lo que me estaba diciendo. Lo interrumpí: Ya sé lo que quiero ser de grande. ¿Qué, dentista? No, escritora (p. 61 y 62).

Tanto en el relato "Explicación" (p. 61) como en *LFS*, Puga describe a su segundo hermano parecido a ella y que incluso los llegaban a confundir. De él dice que era su cuate: "Éramos igualitos, hasta nos creían gemelos, pero era hombre. Niño en lugar de niña. Hicimos juntos la primera comunión. Claro que yo me volqué el chocolate y él no [...] Verlo llegar era siempre empezar a llorar, a lo mejor a preguntarme ¿qué nos pasó? ¿Qué nos pasó? Ya no entiendo nada" (p. 45 y 46). Como vemos, el cariño y el afecto por su hermano de en medio es más fuerte que el que ella siente por su hermano mayor.

Es importante enfatizar el cariño que unía a la autora con su inseparable hermana Pati. Puga la describe en *LFS* con ternura: chiquita, tartamuda, caminando siempre cerca de ella. La soledad ante la muerte de la madre y el consecuente ir y venir de la casa de la abuela a las de las tías, las hicieron unirse aún más, como un bloque para enfrentar el mundo que parecía adverso.

No obstante, Puga y su hermana menor eran de temperamentos diferentes. La autora desdoblada en la narradora se describe trepando árboles y bardas de la casa en Acapulco, nadando intrépida en alguna alberca de los vecinos, en los hoteles donde les

¹⁷Del *Ingl.gutta-percha*. Es un tipo de goma parecida al caucho, translúcida y flexible, fabricada a base de látex, proveniente de árboles del género *Palaquium*, en el sudeste asiático. Se utiliza para la obturación de algunos conductos radiculares de los dientes en endodoncia (Real Academia Española, consulta en línea).

daban permiso, o desafiando la autoridad de la abuela; por ejemplo, cuando se corta las trenzas (p. 77), cuando decide huir al D. F. en busca de su padre porque sentía que la casa de Acapulco no era suya (p. 111). O bien cuando la expulsan de la secundaria por “volarse las clases” y tener novio (249). En contraste su hermana menor arrulla muñecas “que ora son sus hijas, ora sus hermanas, ora sus mamases” (p. 143). Pero sobre todo su hermana se entristecía y se preocupaba cuando veía a la autora en problemas con los adultos.

Una promesa que se hicieron ambas hermanas ante el ir y venir de las casas de familiares que se ofrecían a ayudar en el cuidado de las niñas huérfanas, era que, “cuando creciéramos, planeábamos en voz muy baja, pondríamos nuestro departamento solas. Ya no más depender de nadie” (p. 193). Promesa que cumplieron porque en la colección *De cuerpo entero*, Puga señala que tenía 20 años y su hermana 18 cuando ambas se fueron al Distrito Federal a vivir solas en un departamento. Aspecto autobiográfico que recrea en la novela *Pánico o peligro* en el personaje de Susana como veremos más adelante.

Ahora bien, Lecarme-Tabone (2004) señala que en la autobiografía escrita por mujeres la relación que tuvieron con sus padres parece haber proporcionado a estas escritoras la valoración necesaria para su impulso creador y a la vez uno de los motores de su vocación literaria. En el caso de la autobiografía autoficcionalizada que María Luisa Puga realiza en *LFS*, su padre tiene el hábito de leerle por las noches cuentos clásicos, por lo que de alguna manera realiza la función de iniciar a la autora en el gusto por la literatura. Así lo recuerda ella: “Imagínense nomás. Venía metido en el tren [su padre]. No sólo eso. En el compartimiento. No se podía ir a ningún lado. Y además parecía completamente a sus anchas, dispuesto a quedarse. Esa noche me contó *Cyrano de Bergerac* con lujo de detalle” (p. 201).

Por otro lado, la abuela de María Luisa Puga era una mujer tradicional que respetaba los moldes patriarcales asignados para la mujer como bordar, cocinar, es decir, todas las labores reservadas al espacio doméstico. Sin embargo, Puga cuenta en *LFS* que ella leía las novelas de Corín Tellado que extraía del cuarto de sus tíos a escondidas. Esto demuestra la actitud rebelde de Puga, así como el acto emancipatorio de la lectura y escritura en las mujeres.

Posteriormente, la lectura de las novelas románticas de Corín Tellado le sirven de modelo para intentar crear sus propias narraciones que no eran de amor, sino “más bien heroicas”, dice en la entrevista a la revista *La Plaza*, “nosotras [su hermana Patricia y ella] éramos una suerte de tarzancitas acapulqueñas que esquiábamos como princesas. Hacíamos cosas que implicaban mucha destreza física, agilidad, y también ciertas maravillas sobrehumanas, como volar o ser invisibles, por ejemplo” (*La Plaza*, enero de 1988: 7).

A diferencia del tema de la madre muerta, cuyo episodio hemos indicado ya es un rasgo constante en la obra de Puga, la referencia a su padre sólo aparece en *LFS*¹⁸. La característica que asocia con su padre es la ausencia. Uno de los recuerdos que tiene de él es en su casa en Acapulco, antes del hecho que resquebrajó a su familia, “Siempre se recuerda la infancia partiendo de la mesa del comedor; de la manera en que nos sentábamos en relación unos con otros. Mi hermano mayor a la derecha de mi padre. Tal vez yo por ser la mayor de las mujeres, a la derecha de mi madre [...]” (p. 49).

Los miembros de la familia sentados a la mesa es uno de los pocos recuerdos que la autora y narradora tiene de su familia unida. Después de eso, Puga sólo recordará de su padre la expresión de desprecio hacia la gente de clase social baja a quienes catalogaba como la “gente esa”. La autora desdoblada en la narradora comenta: “Yo sentía el ramalazo del desdén, casi de odio de mi padre, como si estuviera dirigido a mí porque en cuanto salíamos de la casa para lo que fuera (el catecismo, la escuela, la casa de los amigos o primos, la playa), perdía toda frontera entre la gente esa y yo. En ese momento imaginaba a mi padre diciendo ‘la gente esa’ y yo sabía que era uno de ellos” (p. 50).

En la citada entrevista que realizaron Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso Nelky a Patricia Puga, ésta comentó que su padre provenía de una familia de hacendados españoles que no sabían trabajar. El padre había estudiado en Europa. En la ficción, la narradora consigna que su padre provenía de una antigua familia porfiriana, cuando narra

¹⁸ En *Las Posibilidades del Odio*, el padre de Nyambura queda viudo y se hace cargo de sus tres hijos, a quienes educa y cuida; curiosamente el padre de Nyambura nunca se casa y su ocupación era el trabajo y la religión.

la visita a una de sus tías, hermana de su padre, y observa sus costumbres burguesas (p. 210).

Al quedar viudo su padre, éste se sumió en el dolor, con poco tiempo para pensar en sus cuatro hijos. A las mujeres las encarga con su suegra en Acapulco y a los dos mayores los inscribe en una escuela de la ciudad de México en donde los dos niños vivían solos en un departamento. La autora recuerda este momento en tono de reproche: “Él [su hermano menor] y mi hermano mayor vivían solos en el D.F., en un departamento que a mi padre a veces se le olvidaba. Y el par de niños –por que eso era lo que eran- tenían que vérselas con las dificultades de no tener un quinto”(p. 45).

El recuerdo de su padre es lejano, impreciso: “Había un papá – que andaba trabajando- , unos hermanos –que andaban estudiando- y nosotras con las Natis” (p. 189). Aunque vivían con el padre, éste no estaba. Mucha soledad quedaba en las niñas que jugaban todo el tiempo en el departamento semivacío. El contacto con el padre se reducía a jugar con sus calcetines de lana, “ese pasillo de duela siempre brillante, largo y oscuro cuando cerrábamos las puertas de todas las habitaciones era ideal para la guerra de calcetines. A veces mis hermanos también participaban. Los calcetines eran de mi papá” (p. 190).

La narradora, *alter ego* de Puga, recuerda el dolor por la ausencia del padre vivo y el dolor por la ausencia de la madre muerta:

Es la madrugada y sé que no está mi padre. Las Natis allá en su cuarto de la azotea. Mis hermanos duermen [...]. En realidad, la pobre de mi madre no debió haber muerto. Cuánto desorden se vino a instalar en nuestras vidas. Qué apretado, nudoso está este recuerdo. No se deja desentrañar. En el silencio terso de aquella madrugada, tan semejante a esta, aunque allá afuera no haya una ciudad sino un lago” (p. 192).

A través de este fragmento encontramos señas de que la narradora, al igual que la autora real, tiene el hábito de escribir en la madrugada, en su casa desde donde se observa el lago de Zirahuén, Michoacán.

Luego de estar un tiempo en Guadalajara, el padre de Puga regresa con ellas a vivir a otro apartamento en el D. F. Esta vez confía el cuidado de sus hijas a otra de sus hermanas. Sin embargo, el padre sufre un infarto, por lo que la abuela materna pone fin a

ese peregrinar de las niñas y las toma nuevamente a su cuidado, lo que significaba regresar a Acapulco: “A uno lo traen como paquete en consignación sin explicarle nada. De pronto la normalidad era otra vez el mar, el espacio, los pies descalzos. Otra vez la espera por mi padre” (p. 224).

En la entrevista realizada a Patricia Puga, ésta indica que su padre sufrió un infarto dos años después de la muerte de su madre. Su abuela, la Sra. Muñuzuri las llevó con ella a su casa de Acapulco (Domenella y Cardoso, 11 de octubre de 2006). Esta vez la estancia de la autora y su hermana en casa de su abuela se prolonga por algunos años.

Otro de los personajes familiares hacia el que los lazos afectivos son evidentes es la abuela materna, quien acoge en su casa a las hermanas Puga. Los recuerdos de la casa de Acapulco y de la abuela son los más constantes y precisos en la memoria de la autora oculta en la narradora. Quizá porque la abuela constituyó el afecto más cercano al materno que Puga pudo tener, luego de la muerte de su madre. La abuela significaba la protección ante la ausencia de sus padres. Incluso cuando la narradora *alter ego* de Puga reflexiona con respecto a las formas de amor dice: “Desde la puerta, a veces, la observaba en silencio y el amor atroz que sentía por sus cabellos blancos, su espalda encorvada, su olor a viejita, me resultaban intolerables. Me ponía nerviosa, debía mirar para otro lado” (p. 224).

El amor por su abuela está presente en todo el relato; en las descripciones a manera de sinécdoques de sus manos blancas hasta la transparencia, sus mejillas ajadas retocadas con colorete, el olor de su perfume y el color rojo sobrio, muy de señora digna, con que pintaba sus labios. Pero también en los entretenimientos que la abuela se afanaba en darle al par de niñas, como los paseos al Cine Rojo, sus peleas porque a Puga le agradaba más Gene Kelly cuando la hacía de villano que de bueno.

Sin embargo, la abuela también significó la autoridad, la tradición en la enseñanza de lo que una mujer debía ser, como aprender las labores domésticas de cocinar, tejer y bordar; anhelar casarse y tener hijos. Actividades y aspiraciones a las que la autora se rebelaba, “Que los hombres eran fuerza, seguridad, objetivo. Que el destino era eso, y en consecuencia la maternidad. Tan sencillo. (p. 77)”.

Doña Oti, la Tía Vige y Chole también habitaban la casa de la abuela. A ellas la escritora las recuerda como mujeres tradicionales, encargadas inconscientemente de inculcarle su identidad como mujer de acuerdo con el canon patriarcal: “Crecerán, se irán de aquí, pero jamás serán libres, porque son mujeres, parecían decirnos todas ellas, doña Oti, la tía Vige, la gorda Chole. Ustedes no son más que contenedoras de hijos, qué es eso de reír, de gozar, de tener iniciativa. Todas ellas, las tres que no tenían hijos” (p. 122).

La autora se da perfecta cuenta de la diferencia entre ser hombre y ser mujer. No sólo las diferencias biológicas eran obvias, sino también las influencias sociales y culturales que resultaban del hacer de sus hermanos, de sus tíos y de su padre. Ellos siempre estaban fuera del espacio doméstico, el “afuera” era su campo de acción:

Mis tíos trabajaban, tenían novias, entraban y salían. Y cuando se iban mi imaginación se iba tras ellos. ¿Cómo será el mundo cuando uno lo domina? ¿Cómo será salir a la calle y sentirse en casa? Y veía cómo la casa, luego del estremecimiento de su presencia, volvía a su silencio, a su respiración acompasada y quieta” (61).

Sus tíos “decidían, decidían” (61), enfatiza la narradora y *alter ego* de Puga, sus hermanos vivían solos y no le daban cuentas a nadie.

En contraste, los ejemplos de mujeres, como ya hemos dicho, los tenía en la abuela, su madre, doña Oti, tía Vige, doña Chole y más tarde las Natis. Todas ellas haciendo sus quehaceres en la casa, en su cuarto, en su departamento, es decir, en el adentro, en la pasividad que se volvía movimiento sólo en función de los hombres, para atenderlos y cuidarlos.

En otro orden de ideas, en vista de que su familia se convertía en algo irrecuperable, Puga dejó de anhelarla. En una entrevista comentó que “le tenía tirria a la familia” (Taichmann, 1987: 155), como también la tenían sus *alter ego* en sus demás novelas y relatos. Por ejemplo, Licha, en *Inventar ciudades*.

Quiero agregar que una de las consecuencias de su orfandad y que se aprecia en su obra es el sentimiento de no pertenencia y de desarraigo, como puede verse en el siguiente fragmento: “La gente decía “mi mamá”, “mi “casa. Yo decía “mi” abuela, pero decía “la casa” (109). Para ella, casa y madre significan pertenecer, pero ante la ausencia irremediable de la figura materna, el sentimiento de arraigo se bloqueó.

Por eso dice en el presente de la narración mientras observa desde su estudio el lago de Zirahuén: “Desde mi ventana lo veo incómoda y no soy de aquí” (p. 114). En consecuencia, rastrea en sus recuerdos desde cuándo siente que no pertenece y encuentra que fue cuando le recalaban que era huérfana y que debía agradecerle a Dios lo que su abuela hacía por ellas: “¿Por qué era tan necesario colocarnos ante la evidencia de que la vida nos la estaban regalando? Ah, el derecho a no querer desde entonces lo defiende. A lo mejor por eso no pertenezco” (p. 115).

Este sentimiento de no pertenecer hizo que Puga viajara constantemente. Como sabemos, a los 24 años emprendió un periplo por Europa y África que se prolongó por una década. Estos países fueron escenarios de sus novelas y relatos. La autora desdoblada en la narradora dice sobre la sensación de desarraigo: “cada vez que tengo que ir de un lugar a otro es como si debiera apretar la respiración, la existencia. Contenerla hasta salir del otro lado. Lo que me queda de transcurrir –ese haber salido y no haber llegado aún–” (p. 36). Evocación que también se encuentra en la colección *De cuerpo entero*, así como en *Crónicas de una oriunda del kilómetro X, en Michoacán* (1995), donde habla de la fuereñez; al fuereño lo define como “alguien que está permanentemente en la mira de los naturales. A diferencia de los turistas, no se va. Pero eso no quiere decir nada: un fuereño tiene siempre la capacidad de irse, sólo que la utiliza de manera caprichosa” (p. 13).

De esta manera, entendemos que el sentimiento de desarraigo es el que la hace viajar, irse, como los turistas que observaba en Acapulco. Puga fue una viajera incansable¹⁹; viajó por Inglaterra, Francia, Italia, España, Grecia y Kenya, pero incluso ya cimentada en Zirahuén, Michoacán, la sensación de ser fuereña persistía.

2.5. La adolescencia

Eliane Lecarme-Tabone (2004: 121) indica que las autobiografía de las mujeres

¹⁹ Paul Bowles propone la diferencia entre el turista que organiza su viaje a lugares precisos y tiene presente su regreso al lugar de origen y el viajero que se concentra en el trayecto más que en los destinos. Paul Bowles, citado por Ana Rosa Domenella, en “La Provincia como bien perdido. Crónicas de finales del siglo XX”. En *Espacio, Viajes y Viajeros*, Luz Elena Zamudio, Coordinadora. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ALDUS, p.300.

dan cuenta de las aventuras del cuerpo femenino, reapropiándose un discurso monopolizado por los hombres con demasiada frecuencia. Los relatos que rebasan la pubertad recuerdan la experiencia de las reglas que cada biografía aborda con los matices particulares de su subjetividad. El embarazo, el parto, acontecimientos inevitables de una mujer, resultan ser tema obligado.

En *LFS* se encuentra el tránsito por la pubertad de María Luisa Puga, la cual estuvo marcada por los tabúes de la abuela con respecto a la estricta moral femenina. Sin embargo, la curiosidad natural hacia el amor y el sexo los intuía en su amiga Rosa, una compañera de la secundaria y en la picardía de Doña Oti. Por Rosa sentía admiración, pues era más grande de edad y sabía más cosas, además tenía novio: “Me imaginaba que se besaban y nada más. No sabía imaginar nada más, pero en Rosa percibía algo prohibido, algo como para adentro en lo que estaban metidos ella y Víctor y no sé por qué los veía como frágiles, como víctimas” (p. 233).

Doña Oti, la cocinera de la casa de su abuela y a la cual recuerda con especial aprecio, también le sugiere en sus pláticas un conocimiento humano prohibido, pero excitante que motivaban la curiosidad de la autora desdoblada en la narradora: “Nos miraba con ojos apretados, como queriendo transmitirnos algo, por pequeño que fuera, de la maravilla del acto sexual. Todas y todos, decía sabía, sacrifican la vida entera por ese momento (risotada), y bien que vale la pena” (p. 81).

De esta manera, la autora y narradora recuerda su primer novio cuando estudiaba la secundaria federal en el puerto de Acapulco: “Se llamaba Emiliano y tenía apenas un bigotito [...]. Iba todo vestido de blanco; era flaco; escribía muy serio. Lo sentí seguro. Ha de ser aplicado pensé” (p. 226). Este acontecimiento, para la autora en su adolescencia, lo confía a su inseparable hermana menor. Como vemos, los recuerdos acerca de su adolescencia son inocentes, no hay fragmentos acerca del despertar sexual de la autora, lo que evidencia su pudor al ocultar esos recuerdos secretos e íntimos y la selección de los acontecimientos de su adolescencia que sí desea narrar en su obra.

Su estancia en la secundaria fue un cambio drástico en su vida que hasta antes había estado cercada por la protección de la abuela. Eran los años sesenta y en la secundaria se vivía un mundo de mayor libertad, donde las reglas sobre asistencia y puntualidad se relajaban en contraste con las estrictas escuelas particulares a las cuales

había asistido Puga. En esta etapa de la pubertad, de la curiosidad por vivir nuevas experiencias, la autora recuerda que se “volaba” las clases, copiaba en los exámenes y tenía un novio a escondidas de su abuela. En consecuencia, fue expulsada de la secundaria, lo que ocasionó ser inscrita en una escuela comercial de monjas, Sin embargo, había un tema serio que su pobre abuela quería abordar: los hombres. La autora recuerda este momento:

¿Qué sabía yo de los hombres? ¿Cuáles?, pregunté para ganar tiempo, creyendo que ya sabía de mi novio. Los hombres, así en general. ¿Estaba yo consciente de ser mujer? [...] ¿De los peligros que corría? ¿De la dignidad, el nombre, la pureza, etc.? Hubiera sido el momento ideal para darme mi primera lección sexual, que tanta falta me hacía, pero no se usaba. De hecho, ni siquiera usó palabras definidas como sexo, embarazo, virginidad. Solo unos tonos tenebrosos de los que se desprendían que los hombres eran, ya se sabe, unos malditos” (p. 251).

Los recuerdos de su infancia se detienen hasta su adolescencia. En el segundo bloque de narraciones, caracterizadas por su diálogo con Juan, encontramos comentarios acerca de su decisión de no ser madre.

Las madres. Esa aureola de importancia grave que adquieren cuando han parido al primer hijo. Y si no tienen más qué grave. Digo, mi experiencia de madres es singularmente pobre. La mía murió muy pronto y yo no tuve hijos, quizá por eso me parece levemente monstruoso el apego, la atención que desarrollan hacia esa existencia que viene a aliviarles un tanto el peso de la propia (p. 33).

Esta decisión de María Luisa Puga de ser refractaria a la maternidad la motiva a escribir dos cuentos. El primero titulado “Joven madre”, en donde la mujer que ha tenido a su bebé recién nacido no soporta la presión de la maternidad que le impone la cultura y decide suicidarse arrojándose desde la ventana del tercer piso del hospital con su pequeño en brazos (*Accidentes*, 1981). Posteriormente, publica en *La Jornada Semanal* el cuento “Otra joven madre”. En este relato dos mujeres conversan.; una de ellas acepta dócilmente el rol de la maternidad, el cual ni siquiera cuestiona, vive en constante adoración y cuidado de su pequeño hijo. Al final del cuento, la primera mujer le pregunta a la segunda si no tiene hijos. Ella contesta “no, esa es otra posibilidad” (*La Jornada Semanal*, 20 de enero de 1991: 19-29).

En *Inventar ciudades*, Puga, desdoblada en Licha, explica que para explorar en ella misma la idea de ser madre aceptó cuidar al bebé de unos amigos por tres meses:

En su misterio es completamente inexpresivo, se llama Tupac y nació hace un mes. Es totalmente indefenso. Sentirme sola con él es sentirme indefensa [...] Me hace sentir culpable de no ser su madre. Es como si se diera cuenta y protestara.

[...]

Uno de mis problemas es que lo quiero acometer como si fuera una actividad con principio y fin. Lo quiero planear y calcular. Naturalmente no me funciona. ¿Será diferente con una madre verdadera? Me pone nerviosa el sentirme atada. Doy vueltas como animal acorralado. Tengo que aprender a estar con él, a estar junto a él [...] Creo que lo que hay que hacer es irse soltando poco a poco. Irse alejando de lo que era uno. Que su presencia entre en mi existencia. Lo estoy resistiendo, quiero limitarlo a su calidad de objeto. Obviamente cuenta el hecho de que no es mi hijo, sino una decisión temporal. Me da miedo que me impida ser (p. 206).

Julia Kristeva (1987) menciona que algunas mujeres se sumergen en la somnolencia de la costumbre que les impone la cultura para ser madres, otras se resisten a la idea, a la opresión de las mujeres como cuerpo para otros. María Luisa Puga era una mujer que cuestionaba los roles asignados a las mujeres y que le transmitían su abuela, Doña Chole, la tía Vlge y Doña Oti. Sin embargo, ella se resistió a ser atada por la maternidad para olvidar o desechar sus deseos de ser ella, de vivir, por lo que optó por no tener hijos.

Por otro lado, la orfandad la hace observar en su entorno otras posibilidades de maternidad. Esto la lleva a mirar a la madre de Juan, el personaje con el que dialoga en otra secuencia de la novela que no tiene relación con su autobiografía, y decir que a éste nunca se le muere la mamá, tiene todo su amor y atención para él solo. Este comentario muestra su descontento, su inconformidad, su enojo, tal vez, porque señala más adelante: “[...] no puedo dejar de preguntarme qué se siente, se habría sentido, tener la amorosa mirada de una madre posada en uno, aunque, claro, yo habría tenido que compartirla con tres hermanos, a cual más de estentóneos [...] (p. 33)”.

Como hemos visto en *LFS* están contenidas la infancia, la pubertad y la no maternidad de la escritora, rasgos característicos de la autobiografía escrita por mujeres. Esta última característica, la de no ser madre, se encuentra además en otros relatos que hemos enlazado con *LFS* y que muestran dos aspectos: a la autora autoficcionalizada en su

obra y la autobiografía que subyace en su obra, ya que se puede rastrear en las diferentes etapas de su vida.

2.6. La escuela

Otro tema presente de las autobiografías escritas por mujeres son los estudios escolares. Según afirma Eliane Lecarme-Tabone, cuya propuesta hemos seguido en este estudio, la escuela refuerza en ciertos casos el rol educativo de los padres y las mujeres autobiógrafas muestran un particular apasionamiento por aprender, así como: “la ambición de saber todo y de sobresalir en todo, como si cada una comprendiera que su futura libertad debía transitar obligatoriamente por ese camino” (Lecarme-Tabone, 2004: 123).

En *LFS*, María Luisa Puga recuerda sus estudios en la primaria, los cuales se vieron afectados tras la muerte de su madre ya que las niñas Puga eran inscritas en diferentes escuelas; según estuvieran en Acapulco, con su abuela materna, o en el Distrito Federal en el departamento que su padre arrendó. En el primer caso, las escuelas eran públicas y en el segundo, privadas. Sin embargo, por ninguna reporta un interés especial o importante, sino más bien realiza una crítica al sistema educativo mexicano, cuyos programas ofrecían un conocimiento desarticulado y memorístico. Así recuerda Puga en el apartado “El país”, un día en el salón de clases:

La primera vez que tuve conciencia de esta palabra fue cuando por chiripada me dieron un premio en la escuela. Estaba en cuarto año de primaria, en Acapulco. Hacía calor y la maestra –cuyos blusones eran desesperadamente parecidos- se paseaba de arriba a bajo por el salón, hablándonos de España. La clase era de historia. De repente, interrumpiéndose en seco, nos miró acusadoramente y lanzó una pregunta. No me acuerdo cómo la formuló. Sí me acuerdo que la entendí, como tampoco estaba entendiendo la clase. Pero de entre ese espeso y monótono rumor que eran sus palabras, algunas, como piedritas, se me iban quedando en la conciencia. Alcé la mano y dije: visigodos. Correcto. Y me entregó un álbum de estampitas (p. 18).

En el apartado “El país”, la autora recuerda el nulo papel que la escuela jugó para que ella construyera su identidad nacional, en la que según ella, la escuela juega un papel fundamental a través de la Historia del país; sin embargo, en la primaria la historia de México era idealizado y superficial, como indica Puga en el siguiente fragmento:

Cuando me tocó la primera [estampa] de México sentí: yo. Yo. Soy yo. La bandera de los desfiles, de los lunes antes de entrar a clases, de los eventos deportivos. La bandera de las composiciones: “bandera querida, bandera adorada...”, que tenía y no tenía que ver con uno. El águila del escudo.

Y luego comparar: la bandera de Alemania, la de México, la de México, la de Birmania, la de México, la de Suecia, la de México. Nunca se me ocurrió desear que la mexicana tuviera otros colores, otro diseño. Era, punto, y yo era Mexicana, aunque la historia de México comenzara con un “Al llegar al Estrecho de Bering...”, y después de ahí ya no tuviera nada que ver con uno (p. 18 y 19).

La secundaria la estudió por algunos meses en Acapulco y no la concluyó porque fue expulsada (como vimos en el apartado anterior). En este caso, tampoco muestra un entusiasmo por ganar conocimiento. Puga recuerda una escuela desordenada y desorganizada en la que poco se podía aprender:

Si yo le hubiera podido explicar cómo de pronto estaba viviendo en dos mundos que no podía conectar (mi abuela estaba segura, no sabía que la secundaria era como era. De saberlo, no me habría dejado estar ahí), en ese mundo tan libre; tan desatado, en donde además ni se estudiaba. Uno se ponía en las clases, y eso era todo. Te preguntaban algo si levantabas la mano, nada más. De loca iba uno a levantarla. No le revisaban a uno los cuadernos. A veces pasaban lista, casi nunca (p. 236).

Después de esta experiencia en la secundaria, Puga fue inscrita por su abuela en una escuela comercial dirigida por monjas; sin embargo, el matrimonio²⁰ por segunda vez de su padre y el consecutivo traslado de la familia a Mazatlán, ocasionaron que continuara y concluyera sus estudios en Sinaloa. Patricia Puga recuerda que cuando todos se fueron a vivir a Mazatlán, Licha, como le decía a su hermana María Luisa, tenía 15 años y ella 13 (Domenella y Cardoso, 11 de octubre de 2006).

La crítica de Puga hacia el sistema educativo de México también se encuentra en el texto *Itinerario de palabras* (1987), libro que reúne las experiencias y reflexiones como

²⁰ La relación de las hermanas Puga con su madrastra no fue positiva. Según en la entrevista con Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso Nelky, Patricia Puga recordó que la relación con su madrastra fue mala, ya que las usaba como nanas (entrevista inédita, 11 de octubre de 2006). Esta experiencia autobiográfica también la recrea María Luisa Puga en un cuento titulado “El crimen perfecto... o casi” que forma parte del volumen editado por el ISSSTE, *De intentos y accidentes*, 2000. En este cuento la narradora protagonista decide asesinar a su madrastra haciendo que resbale con una inofensiva pelotita de golf. Nuevamente Puga se autoficcionaliza ya que la narradora protagonista se llama María Luisa, es huérfana de madre, tiene quince años y una hermana menor a quien quiere entrañablemente; además, María Luisa escribe su diario donde anota el plan para desaparecer a su madrastra. La acción ocurre en Mazatlán, en la casa de su padre.

conferencistas de María Luisa Puga y Mónica Mansour en el norte y sur de la República, respectivamente. Esta gira fue organizada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) como parte de un proyecto cultural cuyo objetivo consistía en que las dos escritoras impartieran conferencias en las escuelas públicas de nivel medio superior. La impresión de la autora sobre este viaje al interior de la república fue de desorganización por parte de la SEP. En cuanto a la educación que se imparte en estos centros de estudio y en México en general opina:

La escuela es la que viene a sembrar la confusión, la fragmentación. Qué irreverente, ¿no? Yo andaba por ahí gracias a la Secretaría de Educación Pública. Pero pensaba: es la escuela la que enajena, porque no nace de las necesidades propias. Nace en un centro por allá que concibe la educación como un proceso que idealmente, nos va a maquillar; nos va a "civilizar", pero no como un método para conquistar el conocimiento de una manera de ser más propia; el conocimiento de nosotros mismos, de lo que verdaderamente anhelamos. La escuela nos inyecta anhelos ajenos. Nos enseña a desear cosas que en realidad no queremos. No nos ayuda a encontrarnos. Y pensaba que se debe a que la escuela no nace de la certidumbre de la gente, sino de los requerimientos de una idea, adoptada en otras partes, de lo que debe ser la educación (p. 20).

Por todo lo anterior, podemos pensar que el aprendizaje más importante que María Luisa Puga pudo obtener no lo consiguió en las aulas escolares, sino a través de la universidad de la vida. En *Inventar Ciudades*, Licha recuerda con nostalgia que su viaje a Londres, cuando tenía 24 años de edad, fue la etapa más formativa, en la que aprendió a vivir sola.

2.7. Identidad personal y nacional

La tercera secuencia temática presente en *LFS* se refiere a las reflexiones de la autora, desdoblada en la narradora, acerca de la historia oculta, la novela, la crisis de 1985 y el terremoto de ese mismo año en México. Estos elementos son una constante dentro de la narrativa de Puga, lo que muestra su preocupación por su entorno social.

La mayoría de las protagonistas de sus novelas y cuentos escriben un diario, con la finalidad de facilitar el autoconocimiento, pero también reflexionan acerca de su entorno social y político. Francisco Puertas Moya (2003: 969) considera que "no basta con la apariencia física externa (incluyendo en ella la concomitancia de datos y características

biográficas entre autor y personaje) para que nos refiramos a un doble [...], puesto que más allá de un mero parecido, el novelista delega en su protagonista la elocución de sus ideas y sentimientos abriendo paso de esta manera a una mayor complicidad". Por lo tanto, podemos entender que a través de sus personajes protagonistas en los que se desdobra María Luisa Puga se encuentran sus ideas y visión de mundo.

Ahora bien, Aralia López González considera que la narrativa de las escritoras de América Latina empieza por una concientización personal, y desde esa concientización de sí mismas, de su lugar y en "el mundo", van ampliando sus perspectivas de identidad, afirmándose en lo individual, de ahí a lo nacional y luego se proyectan a lo universal (López González, 1985). En el caso particular de *LFS* advertimos que la trayectoria propuesta por Aralia López se ajusta a la de la novela, porque desde un yo que afirma su identidad personal se amplía hacia lo social y lo político que apuntan a la construcción de la identidad nacional. Esto puede apreciarse en los títulos de las premisas, como llama Puga a los apartados que inician la novela: "La casa", "Acapulco", "La escuetez" "Juan", "Distrito Federal", "El país", "Yo", "La novela", "La historia" y "La crisis". Como advertimos los apartados tienen una raíz individual que se amplía en un orden social, político y nacional.

Desde una perspectiva global de esta obra, *LFS* tiene una trayectoria que va de lo particular a lo general. De esta manera Puga no sólo recuerda su infancia sino rastrea sus orígenes, los de su familia materna y paterna, así como también los orígenes de su país, de México. En el primer caso, como hemos visto, Puga recuerda el origen porfirista de la familia de su padre, mientras que por parte de su madre, es decir, de su abuela materna sabe que eran inmigrantes españoles que salieron de Cuba cuando ésta obtuvo su independencia y que en un barco llegaron al puerto de Acapulco. Sus abuelos eran comerciantes "que edificaron el centro de Acapulco junto a los libaneses, a los judíos y a los turcos" (p. 41) y luego de una vida de trabajo, construyeron su casa²¹ de cara al mar, ubicada después de la Quebrada, en la Gran Vía Tropical (p. 60).

²¹ La casa de la abuela, la casa de los recuerdos de la infancia de Puga, escenario producto de la añoranza de la escritora, se vendió después de la muerte de su abuela en 1974.

Asimismo, pero en un orden más amplio, Puga recuerda los orígenes de México. Retoma la leyenda de La Llorona que forma parte del pasado prehispánico y de la cultura popular de los mexicanos para afirmar:

Esta ciudad vertiginosa y cambiante. De faz cruel y adolorida por el poco cariño que ha recibido, por los miles de vidas que se ha cobrado [...] ¡Ay, ay, mis hijos! Parece haber despertado al fin: no supieron, nos dice desde ese millón de muertos que costó la revolución, no han sabido ser leales ¡ay mis hijos! Sepultados ahora por piedras y concreto. Apachurrados y desfigurados (p. 132).

Como advertimos, Puga desdoblada en la narradora, rastrea su origen individual, para de ahí rastrear su origen nacional y explicarse el caos social y político en el que ve inmersa a su ciudad y a su país.

En este mismo sentido, de la personal a lo nacional y a lo universal van sus reflexiones acerca de la historia oculta, es decir, la historia de cada uno que se expande a la Historia nacional. Para Puga, desdoblada en la narradora, la historia personal le permite conocerse y, por lo tanto, saber quién es. A nivel social, el conocer la historia de una nación o de la región en la que se habita también permite conocerse, construir una identidad. Por eso, en *LFS* dice que la historia oculta “[...] puede ser aquella que quedó sepultada bajo los escombros que junto con la que salió a la luz, mostraron algo que estuvo ahí siempre: un pueblo eternamente sojuzgado en espera de algo mejor” (p. 200). Los escombros a los que se refiere son los que dejó el terremoto de 1985. Por eso considera que el terremoto no sólo removi6 los edificios de varias zonas de la ciudad de México, sino también su historia personal, así como la del país, la cual ha sido abrupta, violenta, traicionada.

En *LFS*, la narradora protagonista opina sobre la estructura de la historia oculta a la que llama “una determinación por cincelar la forma de nuestra vida” (204). La estructura de la historia oculta no tiene trama, porque “aunque resulte osado decirlo tiene todas las tramas posibles. No parte ni llega, pero está siempre haciéndose [...]. Es bonita la historia oculta porque es entera y mansa a tal punto que puede contener todas las posibilidades: emoción, suspenso, risa, tragedia” (139).

La historia oculta a la que se refiere Puga es la que se escribe en un cuaderno, en un diario; es la historia personal de cada quien, la cual, como ella indica, no tiene trama

porque en ella se registra el diario vivir de una persona. Es importante advertir, que el término trama²² es propio de los terrenos de la ficción, de la narratología y se refiere al argumento de la novela.

Ahora bien, en *LFS* también encuentro algunos rasgos metaficcionales que, de acuerdo con Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (2002) son la característica de la novela mexicana posmoderna. Lauro Zavala (2007: 192) distingue a la metaficción como: “Narrativa auto-consciente (donde se ponen en evidencia los mecanismo de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura)”. Virginia Hernández (2008: 157) afirma que la metaficción no sólo es la ficción de la ficción, sino que el término es más abarcador y elástico, por lo que resalta algunas características metaficcionales presentes en la obra de Puga, las cuales cito a continuación: “Autorreferencial en el sentido de autobiográfico; autoconsciente, en el sentido de reflexionar sobre sí mismo; anticonvencional e híbrido porque no es estrictamente una novela; es decir vulnera las convenciones tradicionales”.

En cuanto al primer elemento autorreferencial, en este estudio nos hemos acercado a la biografía de la autora a la luz de la autoficción, propuesta teórica de la escuela española, la cual comparte con la metaficción el estudio del borramiento de los límites entre realidad y ficción. Explica Virginia Hernández (2008: 166):

Si la autoficción aporta las mismas modalidades que el texto autobiográfico y si ambos se valen de discursos que se pueden tachar de ambiguos, el resultado es el mismo, ya que como lectores nos conducen a una lectura limítrofe entre lo real y lo ficticio, características propias de la metaficción”.

Referente a la característica autoconsciente, a la reflexión que hace el autor de sí mismo en la obra, detectamos que en *LFS* la autora evidencia su presencia así como la forma en que construye sus novelas combinando su autobiografía con la ficción:

Quiero contar mi historia [...] contarla de golpe o a pedacitos para ir la armando de manera que se llegue a entender. Cada libro un acercamiento, un ángulo, una manera de decirla incluso. Cada intento una vuelta más a la tuerca. Cada vez una pequeña muerte que nos acerca a la gran y definitiva y total muerte para siempre” (p. 161).

²² La trama es el cuerpo de la historia. Siempre comienza con un problema o con una discrepancia que complica la historia, si no existe tal complicación no hay una trama. El problema o discrepancia que motiva la trama crea tensión (Wikipedia).

Como advertimos, hay intencionalidad por parte de la autora de aprovechar su autobiografía para recrearla y revestirla de elementos ficcionales.

Asimismo, en *LFS* la autora es consciente de su presencia en la obra y evidencia el acto mismo de la escritura cuando indica: “Estoy escribiendo una novela en la que un país se cuartea, se derrumba y se sume en la crisis [...]” (p. 101). Es decir, ella misma se auto-representa en el acto de la creación, en un juego entre lo real y ficticio. En otro momento del texto indica: “Con todo el tiempo del mundo me coloco muy de frente a la página. Bien abrigada porque voy a sentir frío. En esto del recuerdo así pasa [...]” (208). De esta manera, en *LFS* la autora se revela en la narradora protagonista.

Otras características metaficcionales que menciona Hernández Enríquez son el interés por la producción literaria y los relatos dentro de otros relatos (Hernández Enríquez, 2008). En efecto, en *LFS* advertimos que la autora reflexiona acerca de la novela y las maneras para designarlas:

Tantas novelas sobre la ciudad ¿no? Hasta parece que se ha convertido en un dizque género: novela urbana [...]. En la literatura resulta siempre forzada. Apretujada en un rincón: Zona Rosa, Tepito, colonia del Valle. “Novelas urbanas” que en realidad están contando otra cosa, lo cual es incomprensible. ¿Quién se va a poner a contar escuetamente la ciudad? Fernando Benítez se lo propuso, y lo que nos contó (magistralmente, además) fue la historia del país (p. 183).

Como vemos, la autora reflexiona acerca de la literatura y la escritura como mecanismos para representar la realidad. Esto habla de un compromiso y preocupación por parte de la autora con su entorno social; en particular la ciudad de México, la ciudad donde nació y que observa con amor y odio por ser caótica, desordenada, violenta.

También observa a las clases sociales de la ciudad, separadas unas de otras por el poder de consumo, por las colonias residenciales en las que habitan, por las formas de vida agringada que adopta, sobre todo la clase alta y media alta. Por eso dice:

Ah bendita clase media tan irreal y colonizada. Tan bien informada de lo que pasa en el mundo. Tan deseosa de ser universal [...] Clase media a ti te han engañado por incauta y te lo mereces. Por colonizada. Por querer vivir en una idea de país y no en un país” (p. 161 y 162).

El tema de la colonización ideológica por parte de los países imperialistas le preocupa a la autora y lo retoma en otras novelas como en *Las posibilidades del odio*, *Pánico o peligro*, *Antonia* y *Cuando el aire es azul*.

En cuanto al último elemento, relato dentro de otros relatos, podemos considerar que dentro del relato de la infancia de la autora se insertan otros relatos. Por ejemplo, la historia de Juan, sus reflexiones personales, sociales y políticas, los cuales, insisto son secuencias temáticas que, de tanto en tanto, la autora retoma.

Finalmente, *LFS*, como he tratado de mostrar, es una novela autoficcional en la que la autora se encuentra desdoblada en la narradora personaje. Su autobiografía es empleada para revestir el texto con otros elementos ficcionales. Por lo tanto, la mezcla entre realidad y ficción produce el efecto ambiguo de la autoficción. La autobiografía de la autora es detectable gracias a los textos testigo que respaldan la información que presenta en la ficción. Tiene los rasgos característicos que propone Eliane Lecarme-Tabone (2004) para la autobiografía escrita por mujeres, como el regreso a la infancia en donde reconstruye los primeros recuerdos acerca de su madre muerta, la influencia de su padre en el gusto por la literatura, la nostalgia por su abuela y sus tres hermanos, su paso por la adolescencia y sus estudios en la primaria y secundaria.

También he mostrado en este capítulo que *LFS* presenta en su estructura fragmentaria vestigios de un diario íntimo que la autora tenía el hábito de escribir desde los diez años y cuya práctica la llevó a emplearlo a manera de registro, de archivo de sus distintas etapas de vida, de cuaderno de anotaciones con sus reflexiones y como puente para construir sus novelas y cuentos. Por último, las reflexiones de María Luisa Puga van de lo particular a lo general, de un yo que se amplía hacia el aspecto social y nacional, sin olvidar su preocupación por la lectura y la escritura, en las que se advierten características metaficcionales.

Capítulo 3. La juventud en la ciudad de México y en Europa

*¿Cómo apresar por escrito ese punto
asintético en que mi pasado y mi
presente se tocan?*

Silvia Molloy

3.1. *Pánico o peligro*: libertad y compromiso social de las mujeres jóvenes en la ciudad de México

María Luisa Puga publicó *Pánico o peligro* en 1984. Por esta novela ganó el premio Xavier Villaurrutia así como el galardón Juan Ruíz de Alarcón por la totalidad de su obra en ese mismo año. En esta novela se encuentran datos autobiográficos de la autora; en específico, la etapa de su juventud, la cual transcurre en la ciudad de México. En este estudio mostraré que la autobiografía de la autora es aprovechada para realizar esta novela en donde ella se desdobra en dos personajes: Susana y Lourdes. También analizaré la organización de la novela, siguiendo la propuesta de Aralia López González para el desarrollo de la literatura latinoamericana escrita por mujeres. Debo indicar que para el objetivo de esta investigación, considero a *POP* como una obra autobiográfica que retoma el ciclo vital de la autobiografía de la autora donde la dejó en *LFS*. Recordemos que en dicha novela revisamos las etapas de la niñez y la adolescencia.

Después de las segundas nupcias de su padre y de su consecuente traslado a Mazatlán, en donde Puga continuó y concluyó sus estudios comerciales, su familia se trasladó al D.F. y, si en un principio ella vivió en la casa paterna, a los 20 años de edad se fue a vivir a un departamento con su hermana Patricia. Dice en el texto autobiográfico de la colección *De cuerpo entero*:

Al cabo de unos años regresamos al D.F., en donde nos pusieron en un cuarto muy bonito, pero donde éramos francamente infelices [...] fue donde mi hermana y yo comenzamos a planear irnos a vivir por nuestra cuenta [...] Lo hicimos como a los dos años. Mi hermana tenía 18; yo, 20" (p. 14).

Esta etapa la recrea en *POP*, aunque matizándola con datos ficcionales, es decir, nuevamente en esta novela advertimos que la autora mezcla datos autobiográficos y ficticios²³ trasvasando los límites entre géneros y produciendo el efecto de autoficción (ver capítulo 1).

En la autoficción el autor se encuentra en la obra y es claramente identificable porque su nombre cumple con esa función; sin embargo, puede ser que la identidad del autor no sea explícita, sino que esté implícita y estén presentes una serie de señas autobiográficas que cumplan con la misma función identificadora (ver capítulo 1). En *POP*, la autora se encuentra desdoblada en las personajes de Susana y Lourdes. Prueba de ello es que comparten con la autora: aspectos biográficos, características de su personalidad, hábitos y gustos e ideas sociales y políticas.

A través de la aplicación de las tres posibilidades que propone Alicia Molero de la Iglesia para asignar a una novela su condición autobiográfica, esto es, autoalusiva, paratextual e intertextual, verificaremos la correspondencia con la ficción, es decir, rastreamos las huellas de María Luisa Puga desdoblada en Susana y Lourdes.

POP narra la vida de cuatro amigas que viven en la colonia Roma en los años 60 y 70 del siglo pasado. Las cuatro mujeres crecieron juntas y han sido compañeras de escuela desde que cursaban la primaria; al término de ésta, estudian una carrera comercial y son secretarías, como la autora en la realidad extratextual. En una presentación de esta novela, María Luisa Puga afirmó: “Las cuatro de alguna manera soy yo misma, y ninguna es mi historia [...]. Son las posibilidades de lo que hubiera podido ser, completamente” (*Unomasuno*, domingo 28 de septiembre de 1985).

En efecto, los cuatro personajes femeninos tienen en mayor o menor medida características que corresponden a la personalidad de Puga. Al ordenarlas por el grado de parecido –aunque pudiera ser una clasificación subjetiva– considero que Susana y Lourdes se apegan más a la autora, mientras que Socorro y Lola poseen una personalidad

²³Elena Poniatowska –amiga de la escritora– señaló que las cuatro protagonistas son María Luisa Puga porque en todas pone pedazos de sus cuadernos o diarios (*FEM*, octubre-noviembre, 1983: 62y 63). Sin embargo, como en la mayoría de sus entrevistas, la escritora indicaba reiteradamente que: “*Pánico o peligro* no tiene elementos autobiográficos. Hay una mezcla de experiencias autobiográficas, pero también vivencias de muchas partes” (*Excelsior*, 9 de mayo de 1984).

contrastante con la de Puga. En este sentido, se cumple la afirmación que realiza Francisco Puertas cuando menciona:

Conviene subrayar que se pretende la similitud e identificación entre el autor y el protagonista, aunque en el caso de la autoficción (y esta es una característica definitiva que la separa de la autobiografía) la semejanza no ha de ser plena, porque el parecido o la similitud admiten grados de comparación, mayor o menor” (2003: 650).

En la novela, Susana se describe así misma de la siguiente manera: “a mí Lourdes me decía la pasmada. Ya cierra la boca, Susana, me decía, y se reía, y eso me caía bien” (p. 18). El apodo de “pasmada”, se debe a la actitud pasiva, lenta y temerosa de Susana, quien no sabe qué hacer con su vida. Por eso, al ver que Lourdes escribe su diario, decide escribir ella también en sus cuadernos su historia de vida, su historia oculta. Además, aprendemos que a Susana la enorme ciudad le provoca temor por lo que observa detrás de las cortinas o persianas de las ventanas de su apartamento.

En la realidad extratextual, Puga indicó en diversas entrevistas que ella era lenta para entender las cosas (Taichmann, 1987: 147) y que la ciudad de México le inspiraba miedo, pánico, el cual había tratado de superar al escribir la novela con este nombre. Asimismo, la afición por escribir su diario la descubrió, como ya mencioné en el capítulo anterior, al ver la película “El diario de Ana Frank”, que la hizo entender la vida, lo que le pasaba: “[escribo] para entender, para entender y para tocar [...] si yo no me traigo las cosas que veo a la escritura, siento que me quedo fuera de las cosas. Escribiéndolas las hago reales y las puedo tocar (*Gaceta UNAM*, 6 de febrero de 1983).

La orfandad es otro rasgo de Susana que nos ayuda a descubrir a la autora. Aunque Susana queda huérfana por razones diferentes a las de la autora real, la soledad y la independencia en plena juventud son similares entre ambas. Susana pierde a su padre a la edad de dieciséis años, pero al poco tiempo también muere su madre, por lo que la joven queda sola y decide vivir en un departamento pequeño. Por lo tanto, Susana gana independencia y seguridad.

En la realidad extratextual, Puga pierde primero a su madre —como ya hemos visto, ella tenía 9 años—, posteriormente, en 1970 (Domenella, Ana Rosa y Regina Cardoso. “Conversación con Patricia Puga”, 11 de octubre de 2006).muere su padre, aunque

cuando esto ocurre Puga tenía 26 años y dos de estar viviendo en Inglaterra. Sin embargo, la ausencia de su padre se acentuó tras su segundo matrimonio, por lo que desde los veinte años vivió sola con su hermana Patricia. Es decir, en la ficción, Puga cambia el orden de los elementos, pero el resultado es el mismo: la autora y la protagonista son huérfanas.

Otro dato autobiográfico que la autora recrea en la novela a través del personaje de Susana es su trabajo con un productor de películas. Susana relata que durante el rodaje de una película, su jefe, el director de la cinta, le pidió que le prestara a la actriz su ropa para grabar una escena:

“Mi jefe me miró pidiéndome comprensión: estas cosas son así Susana ¿no te importa? Yo no acababa de entender. El camarógrafo se acercó y me dijo: se trata de que le prestes tu ropa para una escena. Mientras tú te pones la de ella. La actriz ni me miraba, se sonaba la nariz” (p. 161).

Este dato lo podemos corroborar porque en una entrevista para el periódico *La Jornada*, María Luisa Puga indicó:

“Recuerdo que cuando trabajé con Barbachano Ponce tuve que prestarle mi ropa a Arabella Arbenz para una escena de la película *Un alma pura*, basada en un cuento de Carlos Fuentes. Ella se puso mi suéter, falda, blusa, y yo fui al baño a mirarme con su atuendo de actriz. Nunca me atreví a salir del baño. No sabía pasar de ser una secretaria a lo que yo quería ser: escritora, mexicana, mujer [...]” (*La Jornada*, 14 de diciembre de 2003).

Como puede verse la anécdota que pertenece al ámbito referencial es recreada en la ficción casi sin cambios, lo cual confirma que la autora empleaba datos autobiográficos en sus novelas a través de personajes en las que se desdobra en otro yo ficticio.

El noviazgo de Susana con Ramiro tiene similitud con una experiencia vivida por Puga. Esta anécdota la retoma en el cuento del mismo nombre y aparece en el volumen *Accidentes* (1981). Elena Poniatowska escribió en un artículo:

[María Luisa Puga] en Londres encontró trabajo en la embajada de México, donde iban los mexicanos a gestionar pasaportes, y entre ellos apareció Ramiro, el personaje de su cuento en el libro *Accidentes*. Ramiro es la historia de un muchacho mexicano, hijo de un riquillo dueño de una tlapalería, consentido por sus padres, flojo y abusivo. Lo único que verdaderamente le apasiona es su coche. ¡Ah!, y también ir al cine. Pero su padre decide enviarlo a perfeccionar un inglés que no sabe a Londres (*La Jornada*, sábado 31 de diciembre de 2005).

Ahora bien, un hábito que la autora tenía y que toma para revestir al personaje de Susana es el de mirar tras la ventana. En los diversos apartamentos en los que se aloja Susana a lo largo de la novela, las ventanas son imprescindibles porque a través de ellas espía al mundo, el exterior: “Me acuerdo que me sentaba junto a la ventana y a veces me quedaba ahí hasta que oscurecía” (p. 174).

Las ventanas son una constante en la obra de María Luisa Puga. En el texto autobiográfico de la colección *De cuerpo entero* la autora indica que en todos los cuartos propios que ha habitado desde su infancia en Acapulco, pasando por Mazatlán y el D.F. hasta Londres, Roma, Madrid, París, Grecia y Nairobi la ventana ha sido imprescindible para mirar y escribir. Así explica Puga su gusto por mirar por las ventanas:

Tenía que haber sido una inglesa quien escribiera *Una habitación propia*. Los *bed sitters* ingleses tienen esa calidad: son apropiables, son castillitos. Son íntimos. Ayudan a aprender a quedarse quietos un rato. A no llenarse de mundo al aventón. A mirar. A lo mejor por eso las ventanas” (p. 22).

De esta manera, la autora comparte con su personaje el hábito de mirar, de observar el mundo y explicárselo.

Otro aspecto autobiográfico de la autora recreado a través del personaje de Susana son sus estudios de inglés en el Instituto Británico. Susana narra:

¿Usted qué hace? Soy secretaria. Ah, pareció entenderlo todo ¿Y necesita el inglés en su trabajo? No, que yo sepa. Pero en general, dijo, con inglés se consiguen mejores trabajos ¿no? Pues eso dicen. Me miró con cierta afabilidad; sí, porque este sitio es más bien para seguir estudios literarios. No sé si eso es lo que le interesa [...] es más bien para estudiantes que luego se irán a Inglaterra” (p. 177).

En la realidad extratextual, María Luisa Puga dijo a la revista *La Plaza*: “[...] cuando llegué al D.F., y empecé a estudiar literatura inglesa en el Instituto Británico, en ese entonces ya me planteaba escribir una novela” (*La Plaza*, enero de 1988: 7). Por otro lado, el hecho de que Susana escribe su diario en la madrugada nos hace pensar también en María Luisa Puga. En la ficción, Susana es sorprendida por su pareja, quien no se había dado cuenta de que ella escribía en la madrugada:

Te acuerdas del día en que te levantaste y me encontraste aquí [...]. Que qué hacía aquí, preguntaste desde un estupor asustado que me dio risa, con tu pelo enmarañado y tus ojos llenos de sueño [...] Pensé decir simplemente que no podía dormir y que me

había levantado a leer, pero no sé por qué preferí decirte la verdad: que estaba escribiendo una historia, mi historia" (p. 222 y 223).

La autora declaró en muchas entrevistas que ella tenía la disciplina de escribir en la madrugada:

Yo siempre he escrito en la madrugada porque siempre he tenido que trabajar. Me acostumbré a escribir en la madrugada porque así, si tú vives con alguien, un marido, etcétera, no hay problema de interferencia de tiempos. Y en la madrugada no suena el teléfono, no pasa nada" (*Gaceta UNAM*, 6 de febrero de 1984).

En la mayoría de su obra María Luisa Puga se autorrepresenta escribiendo en la madrugada; incluso una de sus novelas se titula *Nueve madrugadas y media*.

La familia o el rechazo a ésta es un rasgo de la personalidad de la autora que también tiene Susana. Ante la muerte de sus padres, Susana se queda sola, sin su familia y rodeada por sus amigas que regularmente la visitaban. Dice la narradora del relato: "Quiénes hubiéramos sido de haber crecido en un ambiente realmente familiar. Ese que tanto propugna esta sociedad ¿no es cierto? La gran familia. Te los encuentras los domingos como histéricos, preparándose para estar todos juntos. Todos de la mano defendiéndose de los extraños. En momentos así sí recuerdo a mis padres. Y no sé cuándo, si fue ese mismo día, empecé a odiar todo lo que sonara a familia" (p. 294).

Como ya he mencionado en el capítulo anterior, la muerte de la madre de la autora significó la ruptura familiar. Las familias sustitutas, como la de su abuela y la que se formó después con su madrastra, no fueron para ella su familia. En una entrevista con Reinhard Teichmann, señaló:

Me fijo mucho en la familia mexicana, ya que le tengo tirria. Cuando voy por la calle, en los restaurantes, en los transportes públicos, etcétera. Y no dejo de toparme con grupos familiares que destilan un bienestar, una justeza de relación bien sorprendente [...]" (Teichmann, 1987: 145).

En la ficción, ante la imposibilidad de tener una familia Susana inventa otra conformada por sus amigos, quienes se habían escogido como familia sin proponérselo, así lo entiende cuando vive con Lourdes y Claude, la pareja de ésta, en un departamento:

Qué bien me sentía ahí, con ellos. De ser parte de ese departamento. Qué cálido me resultaba. Así quería mi tiempo. Nada de cambios por el momento. Que llegara así la noche despacito y fundiéndose suavemente con la iluminación de las habitaciones, la música queda que estaba poniendo Lourdes. Que bueno estar con ustedes, dije casi

para mí. No estás con nosotros, repuso Claude, estamos juntos los tres" (p. 428 y 429).

Puga afirmó en una entrevista que se desacostumbró a la familia:

Quizá porque nunca tuve hijos y porque como me fui de México tanto tiempo, me desacostumbré a la familia real, biológica. Mi familia siempre era gente que me quedaba cerca por intereses, por cercanías. De hecho, en la realidad siempre ando adoptando gente o andaba siendo adoptada [...] Es inventar tu familia según las circunstancias en las que estés" (Pfeiffer, 1993: 129).

Esta característica de hacer familia con los amigos que también están solos o cerca, se detecta en su novela *Antonia*, como veremos más adelante.

Ahora bien, Lourdes es otro personaje en el que la autora se desdobla. Aunque comparte algunos datos autobiográficos, Lourdes es diferente a Susana ya que es intrépida, activa, sabe lo que quiere. La autora juega con distintos aspectos de su personalidad para revestir a sus personajes, al respecto me parece oportuna la explicación de Alicia Molero de la Iglesia (2006 :6):

La ficción autobiográfica recoge contenidos personales de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un espacio psíquico o a una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales.

Por lo tanto podemos decir que Lourdes posee rasgos de la personalidad de la autora, así como fragmentos de su vida, lo que indica el juego de la autora en proyectarse en sus personajes femeninos.

Por ejemplo, Lourdes trabaja en una editorial. En la realidad extratextual, Puga laboró en varias ocasiones en distintas editoriales. La primera vez fue cuando la escritora tenía 20 años, antes de irse de México por una década: "[...] por ahí del 63 y 64 [...] trabajé en una editorial muy comercial en la sección de literatura infantil, y ahí comencé a conocer a algunos escritores, sobre todo poetas" (Teichmann; 1987, 147). Posteriormente, a su regreso de Europa, Puga trabajó en la editorial Siglo XXI.

En la ficción Lourdes, además de escribir su diario, también escribe cuento y novela. Susana relata que su amiga redacta un cuento cuya trama son unos zapatos:

Yo los leí y ella me espió [...]. Primero percibí un tono como de lástima. Algo le dolía, creo que el mundo, la injusticia en el mundo. Leí tres esa vez, luego muchos más, pero esa vez tres. No me acuerdo de qué se trataban. Uno creo que era sobre una

mesa que veía piernas y zapatos y no entendía nada. Pero en todos se sentía un dolor enorme de que el mundo fuera tan grande y tan incomprensible” (p. 100).

De la misma manera, María Luisa Puga indica en el texto de la colección *De cuerpo entero* que cuando vivía en el D. F. junto con su hermana Patricia, una tarde empezó a escribir un cuento que trataba sobre una mesa: “Era un cuento que he escrito muchas veces después de mil maneras. Cuenta siempre lo mismo: cómo se ve el mundo desde abajo. Se trataba de una mesa bajita que sólo veía empeines y juzgaba el mundo desde ahí” (p. 17).

La personalidad de Lourdes también encubre a la autora. Susana describe a su amiga de la siguiente manera: “[...] su vida tenía una continuidad coherente; desde cuándo leía tumbada en la Plaza Río de Janeiro, el morral lleno de libros, pero había dejado la prepa sin terminar y ahora seguía un curso de literatura inglesa; decía que quería escribir [...]” (p. 100).

Lourdes es la inteligente de las cuatro amigas, la joven inquieta que sentía curiosidad por todo, la que deseaba viajar y anunciaba constantemente a sus amigas que quería escribir, la intelectual, la comprometida políticamente, la que analiza toda situación, a la que no le interesa casarse ni tener hijos, quien tiene como pareja a un extranjero mayor que ella con el cual vive en unión libre, la mujer inquieta que fuma mientras lee, escribe o discute algún tema, de preferencia político.

Como puede verse, la personalidad de Puga, así como los elementos autobiográficos dan forma a las personajes de Lourdes y Susana, como si éstas le ofrecieran una especie de reflejo, de espejos a través de los cuales la escritora puede verse, duplicarse y proyectarse en la ficción de la novela.

3.1.1. Autobiografía ficticia y autobiografía real

POP es una novela autoficcional, pues hemos visto que la autora se encuentra desdoblada en las personajes de Susana y Lourdes, quienes poseen características similares a las de la identidad de la autora, por lo que podemos reconocerla en ellas. En cuanto a la estructura de la novela, ésta se constituye por los cuadernos de Susana, que suman aproximadamente siete y en los que cuenta su historia desde su infancia hasta el presente

de la diégesis. Por lo tanto, la novela simula ser la autobiografía de Susana. Sin embargo extratextualmente, esta autobiografía es ficticia, toda vez que María Luisa Puga le “presta” parte de su biografía a su personaje a quien inventa otros datos biográficos; es decir, la autobiografía de Susana se conforma por la biografía de la autora, más otros datos ficticios.

La autobiografía ficticia la caracteriza Adela Kohan (2000: 23) de la siguiente manera:

Es la literaria (se puede desarrollar en un cuento o en un poema), tiene un punto de contacto con la real, en cuanto a que se narra la vida completa o un episodio de la vida del protagonista. Sin embargo, desde el punto de vista del que la escribe es lo contrario: mientras que la autobiografía real se ciñe (aparentemente) a los datos ocurridos en la vida de su autor, la autobiografía se inventa, se le atribuye a un personaje. Puede ser uno de los tantos desdoblamientos del escritor a través de un narrador, con la ventaja de que puede combinarse con las experiencias vividas por otros. Por lo tanto, le otorga la libertad total al autor.

En efecto, *POP* es intratextualmente la autobiografía de Susana, quien escribe su historia personal, su historia oculta o íntima, durante la madrugada (como la autora). Sin embargo, extratextualmente y desde el punto de vista de quien la escribe, la novela contiene datos autobiográficos y ficticios atribuidos al personaje de Susana, quien es uno de los tantos desdoblamientos de la autora, ya que al autoficcionalizarse en el proceso de la escritura produce un juego especular, confundiendo los planos ficticio y referencial. Veamos algunos elementos de la autobiografía, supuestamente, real de Susana.

POP es su historia personal donde rememora su infancia, su vida con sus padres así como la muerte de estos, la experiencia de vivir sola en la ciudad más grande del mundo, su primer novio, el amor por Arturo, su encuentro con Ramiro, la muerte de sus amigas entrañables como Lola y Socorro, hasta culminar en el presente de la narración de Susana, quien tiene una nueva pareja de la cual no revela el nombre, pero sí indica que la considera para establecerse. En cuanto a sus cuadernos menciona Susana: “Voy concentrando lo que pasa. Con los cuadernos, digo. Los he ido concentrando en épocas, pero sin haberlo decidido. Me sucede así. Acabo con una sensación y parece que el cuaderno queda asociado a ella. Por eso los voy dejando, porque si no, no puedo seguir adelante” (*POP*, 380).

Susana decide en un primer momento que sus cuadernos los escribe para que los lea su pareja en el presente de la narración; es decir, en la novela existe un lector interno. De ahí que en los primeros capítulos se dirige a un tú, a un alguien a quien interpela. Dice al inicio de la novela: “Imagínate: éramos mi padre, mi madre y yo” (p. 9). Más adelante indica: “Pero no era eso lo que te quería contar, en el fondo. O tal vez no era así. Es que cuando decidí escribirte este cuaderno, creo que lo imaginé distinto. Pensé que te iba a contar mi historia más que nada para que me entiendas” (p. 27).

Para Susana es importante que su pareja la conozca y la entienda, por eso le cuenta su historia. Sin embargo, este factor nos hace desconfiar de la información que selecciona Susana para contarle, ya que en la autobiografía, el autor o autora suele narrar los acontecimientos que la o lo representan de manera favorable, pues como indica Kohan (2000: 24): “Su forma interna de ser y su verdadera vida sólo la conoce el autor, pero al escribirla la disfraza, puede llegar a hacer su apología o cargar las tintas más de la cuenta en determinado aspecto, debido a la fiabilidad incierta de la memoria o de las palabras mismas y al estado de ánimo del escritor al recordar su pasado”.

Posteriormente, en los capítulos finales de la novela, Susana decide que su historia la escribe para ella, para entenderse: “Ya no pienso tanto en que van a ser para ti. Para ti. Hace un buen tiempo que dejé de escribirlos para ti. Son para mi, obviamente, y es de muy de vez en cuando que me acuerdo que los vas a leer tú” (p. 380). Aunque Susana continúa escribiendo a un tú que ya no será su pareja, sino ella misma, se desdobra tanto en la que dice o escribe como en la que oye o lee.

Esta decisión de Susana de escribir para ella muestra un cambio en el personaje. Pasa de ser una mujer tímida e insegura que no sabe quién es ni sabe para donde ir. Como menciona Julia Kristeva (1987: 224), ser para ella misma, no un ser para los demás, como vemos en el siguiente fragmento: “Buscaba mi imagen, imaginándola vista por ti. Ahora busco un ritmo, un movimiento que surgió y que, según yo, me está llevando a algo. Y después cuando lo alcance o cuando lo entienda si quiero, que los leas” (POP, 380).

Susana va construyendo su identidad a partir de buscarse en su propio ser, de mirar introspectivamente, de ver su verdadero rostro, como ella menciona:

el recuerdo ahora se mezcla con el presente, Ya no es tan claro como era y a veces quisiera volver al principio, a leer lo ya escrito, sólo que algo me detiene: una urgencia por seguir, por llegar al fondo de algo...a mi verdadero rostro o a la percepción más palpable de eso que tú llamas realidad. Y a lo mejor son lo mismo” (p. 227).

En este sentido de mirarse sin evadirse, Susana –y Puga en la realidad extratextual– cumple con la sugerencia de Rosario Castellanos para las mujeres escritoras de profundizar en su experiencia para decirse auténticamente al margen de la femineidad creada convencionalmente por los varones. Pues como indica Puga en el epígrafe de esta novela “Nos decimos a través de lo diferente...”.

Ahora bien, la memoria es un elemento fundamental para el autobiógrafo, ya que en ella se basa para recordar el pasado; sin embargo, no es del todo confiable, ya que suele ser selectiva. Menciona Kohan (2000: 24): “Recordamos ciertos momentos que se destacan por alguna razón; otros aparecen como fulgores de forma inesperada. El diario íntimo podría ser un instrumento de ayuda para recordar, pero aunque hayamos tomado nota cada día, también este apunte será parcial”.

Como sabemos, María Luisa Puga se apoyaba en su diario de escritura para recordar aspectos autobiográficos. En este sentido, su diario era un instrumento para recordar el pasado. Sin embargo, en la ficción, Susana sólo se apoya de la memoria para escribir su biografía, pues indica:

Este silencio especial de la mañana, oscura todavía, es la sensación cobijante de la pareja. El vago recuerdo de mis sueños, o tal vez ese ir viviendo que detengo en mi memoria para verlo en detalle- Y no sé si lo que hago es inventarlo, aunque su hay algo auténtico, una como continuación que debe ser verdad, porque si no, cómo uniría todo desde esta bolsita de tiempo intocable que me he hecho en mi presente” (p. 225).

En cuanto a la organización de los cuadernos de Susana, estos se encuentran en orden cronológico y destacan sus etapas vitales: la niñez, los padres, la escuela primaria, sus amigas desde la infancia hasta la carrera comercial y su vida laboral (en esta etapa va incluida su adolescencia y juventud), la experiencia de vivir sola, las parejas que ha tenido y que suman tres a lo largo de la novela.

Este tipo de organización se encuentra dentro de los rasgos característicos que reconoce Eliane Lecarme-Tabone para la escritura autobiográfica producida por mujeres y que en la realidad extratextual hemos seguido para estudiar la autobiografía ficcionalizada de María Luisa Puga. Es decir, en *POP* la autobiografía de Susana contiene las etapas de la vida de su autora. Asimismo, Susana emprende la empresa de escribir su vida cuando tiene treinta años, pues ha pasado una década desde los hechos narrados (p. 46 y 130).

Finalmente, *POP* es una novela con un doble juego especular: a nivel de personajes y a nivel estructural. La autora se desdobra en Susana y Lourdes, produciendo el efecto de espejos al reproducirse en los personajes femeninos. La novela es la autobiografía real de Susana, pero extratextualmente es la autobiografía ficticia, combinada entre datos autobiográficos e inventados de la autora. Es importante indicar que María Luisa Puga construye a sus protagonistas escribiendo su autobiografía como una forma de autoconocimiento y afirmación, elemento que en la vida real la autora empleo en su vida personal.

3.1.2. La identidad de género

María Luisa Puga empleó el diario y la autobiografía para autoconocerse. En la novela podemos advertir que la autora transfiere a Susana, su *alter ego*, la búsqueda de su identidad individual, social (como mujer que busca una relación de equidad con el hombre) y nacional a través de su autobiografía.

POP es la novela en la que mejor podemos advertir las ideas de Puga en lo que se refiere a la condición de ser mujer y al aspecto político, ya que muestra una parte del México de 1968, un México abatido por su gobierno, cuyas características son la corrupción, la represión y la violencia.

Francisco Puertas Moya señala que para asignar a un personaje su calidad de doble no basta con la concomitancia física externa o con tener los datos y circunstancias biográficas similares entre autor y personaje, sino que el novelista delega en su protagonista la elocución de sus ideas y sentimientos (2003). En *POP*, advertimos que a

través de Susana y Lourdes, Puga delega la elocución de sus ideas sobre estos dos aspectos que ya he referido: la identidad femenina y la política social.

Aralia López González considera que el desarrollo de la literatura producida por mujeres en Latinoamérica parte de una preocupación íntima y se desarrolla hacia un nivel más abarcador, a partir de la segunda década del siglo veinte en adelante, como explica:

En la actualidad [...] las mujeres están interesadas en otros asuntos. Preocupadas en sentirse ya "seres humanos", hombres (en el sentido de construir parte del género humano), sus inquietudes son tanto subjetivas como objetivas. Su sentido de lo ontológico ha variado y no se sienten ya seres aislados del resto del género humano, sino que se sienten integrantes de un destino en el que los dos sexos van juntos. Esta convicción de "ir juntos" hace que las escritoras se interesen, asimismo, por el accionar del mundo y el destino del hombre (macho y hembra) en ese accionar que en última instancia saben que pueden y deben controlar (López González, 1985: 67).

En *POP*, advertimos que Susana además de escribir su autobiografía como forma de autoconocimiento, también reafirma su identidad como mujer para de ahí construir la identidad nacional y la identidad continental. Veamos cada una de ellas, a partir de la identidad como mujer, toda vez que la personal ya la he comentado.

Para este análisis sigo la definición de Aralia López González que entiende como identidad a:

los factores externos concretos que condicionan aspectos de la subjetividad, y que ordenan y clasifican socialmente a los seres humanos, como son la asignación del género sexual, la etnia o raza, la clase social, el país, la lengua, la religión, la edad, el tipo de educación y de trabajos, los grupos de adscripción, el estado civil, etc. (López González, 1995: 14).

En cuanto a la subjetividad, también me baso en la propuesta de López González (1995: 14), quien la define como:

Las estructuras de conciencia y la actividad deseante de la persona, conformada por los códigos y discursos de la sociedad y la cultura, así como la posición que ésta ocupa en ellas. Como actividad deseante me refiero a la concepción psicoanalítica. La subjetividad tiene que ver tanto con los deseos conscientes e inconscientes, como con el sexo, y el cuerpo, las percepciones, la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la salud, etc. De manera esquemática puede hablarse de una arquitectura interior que determina las formas de aprehender la realidad.

Subjetividad e identidad están presentes en la autobiografía escrita por mujeres, género ligado estrechamente con la búsqueda de la identidad en general, pero en

particular con la de las mujeres, las cuales buscan conocerse más allá de los estereotipos impuestos por la cultura dominante y patriarcal, que considera a la mujer sujeto-objeto, cuyo cuerpo es objeto de deseo para el hombre para prolongar el linaje del padre.

En *POP* podemos advertir que las tres amigas –omito a Lola porque ella no abandona el papel de mujer tradicional- parten de un estado pasivo hacia uno activo. Susana, la pasmada, se queda quieta contemplando el movimiento, pero ¿qué ocurre cuando la pasmada observa a otras pasmadas? Susana no es la única pasiva en la novela, sino que, a manera de trasfondo, la narradora personaje observa a su madre, a María Laura, su compañera de oficina, a doña Conchita y, por último, a las archivitos, sus compañeras de la Secretaria de Hacienda, en donde trabaja.

Lourdes es el personaje que se encarga de “despertar” a Susana, que la incita a moverse, a conocer, a leer, a estudiar. Le dice, al oír que Susana se queja de lo paralizante que es su trabajo en Hacienda: “las cosas que se mueven no te atraen, y esto que no es sino un punto fijo te despierta. Quién te entiende” (p. 378). En este sentido pienso que se aplica la regla matemática de que dos positivos dan un negativo. Así dos actitudes pasivas dan acción.

Susana observa a su madre. Recuerda que su característica era el silencio:

Me acuerdo del silencio de mi madre. Silencio. Era mi padre el que hablaba, calificaba, aprobaba, escogía. Mi madre sólo señalaba las cosas que íbamos viendo por la ventana del coche [...] por lo general, hacía cosas de la casa todo el tiempo en silencio, contenida en lo que mi papá decía” (p. 38 y 39).

Susana se percata de la baja autoestima de su madre, pues se consideraba inferior y al morir su esposo, su hija y ella sólo eran un par de mujeres solas que necesitaban la protección y apoyo de un hombre (p. 90). La frase muestra que la madre de Susana no tenía una actitud de sumisión; por eso, un hombre tenía que darle su respaldo para valer socialmente. Estas características observadas en el seno familiar hacen que Susana se rebele y desee un cambio.

Así, cuando su madre muere, Susana, aunque es pasiva, no necesita de la presencia de Mateo, su pareja, para sentirse protegida. Enfrenta su soledad y decide vivir sola: “Es violento decir no quiero. Los argumentos de Mateo me sacaban de quicio: pero si tu y yo

estamos bien juntos ¿por qué te opones a que suceda? [...] Ahora que me había quedado sola debía forcejear por cada minuto de soledad” (p. 97). Para las mujeres de la generación de su madre, que se someten al estereotipo de mujer abnegada y dependiente de la figura masculina, lo más simple hubiera sido casarse con Mateo, pero Susana decide estar sola.

Doña Conchita es otra de las mujeres calladas que Susana observa cuando lleva a su madre a visitar a sus parientes en San Blas: “Y el viejo hablaba quejándose interminablemente, mientras Conchita permanecía tan quieta que parecía dormida” (77). El significado de dormida²⁴ no debe entenderse nada más en el sentido denotativo del término, sino en el connotativo. Conchita estaba dormida, inconsciente en su identidad como mujer. Más adelante, en un contexto privado, Conchita, por fin, habla y platica con la madre de Susana.

María Laura es el prototipo de la secretaria eficiente y leal a su jefe, pero sin aspiraciones: María Laura se conforma con su empleo, con ir al cine y con vender productos Avón; su vida es una tranquila rutina en la que dormita mediocrementemente. El jefe de Susana le aconseja que no deje de tener miedo porque éste es necesario para moverse: “Quería que me moviera justo cuando más miedo sentía yo. De improviso sí sentí como María Laura estaba guardada en su departamento, en su rutina” (p. 323).

Los archivitos son tres mujeres en edad madura que Susana conoce cuando trabaja en la Secretaría de Hacienda. Los archivitos representan a las mujeres de la vieja guardia que cuidan que se preserve la tradición patriarcal: “Elenita y Martita solteras y la otra [Catita de Pedroza] divorciada [...] juntas eran una fuerza, un símbolo del orden por el orden. De los hábitos que se hacen ley (por incómodos que sean), de la fidelidad al texto de las instrucciones” (p. 369). Las tres compiten entre sí por el poder parcial que les otorga su puesto en una oficina, la envidia por tener o no un hombre las caracteriza y, en

²⁴ En una entrevista en la que se hace referencia a la novela *La viuda* —obra no analizada en este estudio—, María Luisa Puga indicó: “*La viuda* no podía tener un final de otra manera, porque si bien logra cambiar su vida, al mismo tiempo no la cambia. Es esa mujer y esa viuda. Lo único que hace es recuperarse a sí misma. Pero indudablemente ni se va hacer más joven ni va a encontrar un galán ni va a desarrollar otra familia. Va a seguir el curso de su vida, pero con una conciencia de que había estado dormida durante cuarenta años” (Hind, 2003: 174) (*Las negritas son mías*). Como vemos el sentido de “dormida” es no consciente.

consecuencia, la solidaridad entre ellas no existe: “Esas tres viejitas (cruelles, implacables y poderosas) asidas tan históricamente a sus rutinas. A esa como rutina en la que se había convertido su vida” (p. 370). Pero la mayor competencia era en haber logrado el objetivo de sus vidas que era el tener a su lado a un hombre: “Catita de Pedroza era divorciada y en eso residía su superioridad sobre sus compañeras por ese ‘señora’, esa presencia de hombre en su vida” (p. 371).

Los archivotos simbolizan a la generación de mujeres cuyo objetivo en la vida consistía en conseguir un hombre con el cual casarse y tener hijos; se sentían satisfechas con los roles sociales de esposa y madre, pero como Martita y Elenita no lo habían conseguido, según el patriarcado, se les designa despectivamente “solteronas”, por las que se debe sentir lástima dada su frustración por no haber realizado el “sueño” de ser esposas y madres. Aralía López explica que este tipo de mujeres que Susana observa y no le agrada salvaguardan el discurso de lo femenino, es decir:

El discurso femenino tradicional que insiste en el eterno femenino elaborado por las representaciones patriarcales durante siglos, plantea una concepción esencialista de la femineidad como unidad ontológica, partiendo de su disocialización y deshistorización. Es decir, les niega a las mujeres su condición de entes históricos-culturales, suprimiendo o encubriendo su historicidad. Así la mujer en su conjunto ha sido percibida como un lugar vacío, un silencio u oquedad que podía ser llenado, a placer, por proyecciones, deseos y temores masculinos, por sus fantasías o proto fantasías. Su subjetividad e identidad, modeladas exclusivamente en cuanto al rol (identidad social) de esposa y madre, la excluía del discurso, del ejercicio del poder y de la autoridad pública (López González, 1995: 20).

La narradora observa mujeres calladas, mexicanas calladas. Por eso, a Susana le urge expresarse, tomar la palabra a través de su escritura pues rechaza el modelo materno visto desde su infancia. Susana, por imitación o por motivación, escribe su diario como Lourdes, ambas realizan un acto de emancipación, de búsqueda, de autoconocimiento, a través del cual se perfilan como mujeres independientes y autónomas. Susana le explica a su pareja en el presente de la narración: “Ya sé, ya sé que no es una historia de antiguos amantes. Pero ni modo que te den celos. Es mi historia y la forma en que se me fue haciendo el mundo a través de ella. Sólo eso. Es mi derecho a hablar, a tratar de entender” (390).

Lourdes incita a Susana a que deje de ser pasmada. Una y otra vez le reprocha su falta de interés en la lectura -o al menos para que lea el periódico-, el ser lenta y pasiva: “Pareciera por momentos que no se daba por vencida, porque mi pasividad, según ella, era realmente abrumadora. Mi pasmo, pues” (337), dice Susana. Es importante señalar, que en esta novela, la voz que incita al cambio es la de una mujer, la de Lourdes, aunque en menor medida está la del director de cine en donde Susana trabajó. A la voz femenina que despierta a otra mujer de su letargo, de su largo sueño en el que la encasilló la tradición patriarcal, se le puede ver como una metáfora y también como una invitación para que unas a otras nos “despertemos”, así como Lourdes hizo con Susana. La incitó a abandonar el esquema tradicional de mujer, que no parte de las mujeres, sino de un modelo impuesto e imaginado por el patriarcado²⁵.

Otra característica importante que muestra que Susana realiza una búsqueda de su identidad social es el matrimonio. Lourdes, Susana y Socorro se niegan a la posibilidad de que el matrimonio responda a sus expectativas de vida y se muestran renuentes a aceptar un compromiso que las anula. Lola es la única cuyo proyecto de vida es el matrimonio y tener hijos. Posiblemente por eso muere de manera temprana en el transcurso de la novela, indicando así el rechazo de la autora por construir un personaje que continúa desempeñando el rol tradicional.

Lourdes se niega a casarse con Claude, aunque parezcan la pareja ideal y perfecta “porque en el fondo no me he liberado”, dice ella, “además, Claude me empieza a agobiar... es muy posesivo. Quiero que me deje sola a ratos y él no sabe... la verdad es que lo conocí demasiado pronto” (p. 190). Lourdes defiende su independencia, su espacio y tiempo para ser ella, es decir, escritora; necesita tiempo para su escritura: “Para Claude es tan normal que nos pongamos a vivir juntos; que nos casemos [...] pero para mí es más importantes sentirme sola... estar sola... él allá en su vida y yo acá en la mía” (p. 191). Ante

²⁵ Recordemos la *Respuesta de Sor Filotea de la Cruz a Sor Juana*, en la que el Obispo de Puebla impostando su voz como la de una mujer, invita a la religiosa y poeta a que abandone las letras y asuma sus actividades pasivas como religiosa. También pienso en la carta “De una madre a su hija” que el padre Clavijero escribió y en la que, al igual que el caso anterior, impuesta la voz y señala cómo deben las mujeres comportarse con sus padres y esposo. Como vemos, en ambos casos, la voz masculina emplea la máscara de la madre, encargada de educar a su hija, para someter a la mujer al canon patriarcal.

la insistencia de Claude, Lourdes decide irse a vivir con Susana, pues se niega a casarse con un hombre que “me quiere cambiar, decía entre rencorosa y admirada. De ser yo, quiere qué pase a ser suya” (p. 234).

Lourdes se resiste a ser borrada, anulada, para ser posesión de Claude, la esposa de alguien en lugar de ser ella. Finalmente, Lourdes acepta casarse con Claude porque él respeta su actividad como escritora y no le exige que sea la esposa tradicional. Al contrario, en la novela se propone un cambio en el paradigma masculino porque Claude es quien cocina y va al mercado:

Claude había hecho un caldo con toda clase de verduras y carne, al que le daba un nombre impronunciable para mí. Aparentemente, Lourdes había dormido todo el día. Y él había ido al mercado, dijo, había leído con calma los periódicos; había visto televisión y había cocinado. Los resultados estaban sobre la mesa y olían rico. Tanto Lourdes como yo mirábamos a Claude un tanto fascinadas (p. 428).

También Socorro rechaza el matrimonio y la maternidad como objetivo de vida. Socorro podría parecer el personaje más frívolo de las cuatro amigas, ya que se trata de una mujer bella que desde pequeña es encasillada en el estereotipo femenino de mujer bonita, pero de escasa inteligencia. Socorro²⁶ es reina de belleza en la escuela primaria y cuando es adolescente trabaja como modelo. Además, Socorro tiene la manía de mirarse, contemplarse en cuanto espejo o cristal encuentra en su camino y que refleje su imagen.

Sin embargo, esta manía de buscar su reflejo en los espejos, no es vanidad. Lourdes le explica a Susana que en realidad Socorro se busca atrás de esa cara bonita, es decir, busca su identidad. Desde luego, Socorro era algo más que un rostro bello y un cuerpo atractivo. Por eso, aunque Socorro ha tenido una vida más azarosa que la de sus amigas, porque se ha visto envuelta por el *glamour* de los reflectores, por amantes millonarios mayores que ella, además de haberse practicado un aborto, encuentra en la fotografía y la lucha política en contra del imperialismo su verdadera razón y objetivo de vida. La narradora describe: “Socorro exhalando una risita tan etérea como su perfume: ‘no si yo acabo de rechazar una propuesta de matrimonio. Lourdes atenta casi alarmada: Quién? Julio, que insiste en que conquistemos el mundo que no sé qué” (p. 307).

²⁶ María Luisa Puga retoma el personaje de Socorro, es decir, el tema de la mujer bella, y lo desarrolla en la novela *La Reina* (Conaculta/Planeta, 2001).

Es importante resaltar el suceso del aborto de Socorro dentro de la novela porque a través de él, la autora le da el derecho a la mujer de elegir sobre su cuerpo y la despoja de la culpa por realizarlo. En la ficción son unas feministas las que ayudan y orientan al par de adolescentes. Dice Lourdes, narradora delegada de este episodio:

[...] se interesó en Socorro y la tranquilizó. Sobre todo eso: le quitó el miedo y la sensación de Socorro de que había hecho algo vergonzoso [...] Creo que trató de hacernos entender lo que es ser mujer; lo que es tener derecho a vivir a equivocarse a conocerse como mujer" (p. 344).

Más adelante señala que ese miedo de Socorro se debe a la cultura con la que son educadas las mujeres:

Tú no sabes lo que es llevarte por el mundo sin darte plena cuenta de un montón de cosas. Cuántos miedos se te quitan, cuántos mitos. Yo, por ejemplo, a ti te expliqué cómo usar los anticonceptivos, te llevé a un doctor y supongo que para ti ha de ser lo mismo que cuidarte los dientes" (p. 344).

Como advertimos, en esta novela se proyectan las ideas de María Luisa Puga en cuanto al papel asignado a las mujeres en la cultura. Las ideas de Puga proponen una nueva forma de ser mujer que hace añicos el esquema patriarcal femenino que reserva el placer sexual para los hombres, mientras que para las mujeres lo considera un tabú. La autora también echa por tierra la idea tradicional de la virginidad femenina y muestra que los anticonceptivos liberan a la mujer de la maternidad y posibilitan el placer sexual femenino. Asimismo, muestra la solidaridad de género.

POP proyecta un tipo de mujer que es consecuente con la personalidad de Puga. Este tipo de mujer tiene sus propias aspiraciones individuales; es autónoma, como indica Aralia López González acerca de la transformación de las mujeres en la literatura latinoamericana:

Las mujeres se conforman como sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad. La maternidad ya no es lo constitutivo de la identidad y subjetividad femenina. A partir de nuevos deseos como el de saber, el de hacer, el de poder, el de autonomía, se están modelando inéditas subjetividades en contraste con el estereotipo del eterno femenino y su autoridad convencional en lo privado (López González, 1995: 30).

En contraste, Lola es la única de las cuatro amigas que corresponde al estereotipo femenino impuesto por el patriarcado. Lola es de carácter dulce y maternal, también es

pasiva como Susana, pero nunca “despierta”: ella cumple su objetivo de casarse, que será lo único que haga en la novela. Lola es una muestra del tipo de mujer que se deja llevar por la tradición cultural y se queda en su papel pasivo, no cambia. Es decir, no cambia en el sentido que se propone en la novela: cambio de paradigma femenino. Por esta razón, Lola es el personaje que tiene menos posibilidades de desarrollo en la novela y muere justo al año de haberse casado. Como si con su muerte simbolizara la autora una forma de no ser, de no existir, sino en función de los demás, ya sean los hijos o el esposo.

Por su parte, Susana también defiende su libertad ante Mateo, Arturo y Ramiro, parejas que a lo largo de la novela le proponen matrimonio y ella rechaza porque quiere aprender, vivir, probar otras cosas. Por eso, si en un principio sus aspiraciones eran casarse y tener hijos (p. 133), posteriormente reflexionará acerca de su decisión de estar sola y de no considerar al matrimonio como meta en su vida.

Es importante indicar que cuando Susana decide rechazar las sucesivas propuestas de matrimonio de Mateo, Arturo y Ramiro, observa que los hombres también sienten pánico, sobre todo cuando son rechazados, porque les cambia el esquema: “tampoco ellos están acostumbrados a que les ocurran cosas. Lo veía ahí ante mí, terco. Nada podía sucederle que no fuera impulsado por él. Él sí que no aceptaba que le sucedieran cosas” (p. 147). Pero sobre todo, Susana se resiste al afán masculino por considerar a la mujer como posesión propia, “Me sentí de veras poseída y no me gustó. Fue terrible cuando le dije que quería terminar con él” (p. 297 y 298).

La negativa de Susana a casarse no significa que se niegue a sí misma la posibilidad de realizar una vida sexual plena. La narradora protagonista tiene intimidad sexual con Mateo y, posteriormente, con Arturo, como una manera de integrarse con su pareja. Por lo tanto, en la novela ya no se continúan con los moldes patriarcales que reprimen a la mujer sexualmente y que la ligan a la reproducción. Se proyecta a una mujer, como menciona Aralia López, en búsqueda de la pareja para la consumación placentera de lo erótico, como parte esencial de la felicidad (1985).

Susana, a lo largo de la novela, crece: de ser la pasmada, la pasiva, la muchacha temerosa a la que le dan miedo los cambios y observa el mundo exterior desde su

ventana, en lugar de vivirlo, cambia paulatinamente, porque ya no espera a que los cambios le sucedan, sino que después ella los provoca: "Haz que pasen cosas. Reacciona pasmada" (p. 175), se dice así misma recordando el tono de Lourdes. El cambio que se propone en *POP* a través de Susana, Lourdes y Socorro es un cambio profundo de los roles sociales impuestos por la sociedad tradicional a la mujer, para proyectar nuevas y mejores formas de ser mujer pensadas por y para las mujeres.

Antes de finalizar con este apartado, quiero mencionar que la relación entre las cuatro amigas de la novela es de lealtad y de solidaridad. En las cuatro se advierte una autoconciencia del género femenino que de acuerdo con Aralia López consiste en un

querernos y sabernos a nosotras mismas valiosas, es decir, en la medida en que se conforma un nosotras, que es la condición de posibilidad y legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso asume la categoría de género [...] para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, contradiciendo su supresión histórica" (López González, 1995: 22).

En conclusión, *Pánico o peligro* es una novela autoficcional, en la que la autora se desdobra en Susana y Lourdes, y a través de ellas expresa sus ideas sobre el rol tradicional impuesto a la mujer. Desde el punto de vista de la ficción, en la novela se propone una forma distinta de ser mujer que rompe con el paradigma tradicional, caracterizado por la pasividad, el silenciamiento y la quietud de las mujeres. En la novela se proyecta un tipo de mujer diferente, en el que a partir del autoconocimiento ella reelabora su identidad, por lo tanto valora su soledad, su independencia, se sabe autónoma, dueña de su cuerpo y de su vida; una mujer que se sabe interesar por su entorno social y político, es decir, va más allá del aspecto doméstico.

Este tipo de mujer es consecuente con la forma de ser, pensar y actuar de María Luisa Puga, quien a partir del autoconocimiento que propiciaba la escritura de sus diarios reelaboró su identidad, apartando los prejuicios tradicionales enseñados por su abuela y la cultura en sí. Decidió vivir sola, ser escritora y viajar. No quiso casarse jamás, pero sí vivió en pareja; tampoco basó sus expectativas en la maternidad, no obstante fue una escritora prolífica hasta su muerte.

3.1.3. La identidad nacional

En *POP* advertimos que Susana, Lourdes y Socorro se interesan por tener un papel activo en el mundo, mismo que se demuestra en la crítica al sistema político de México que realiza Susana y en la participación política en los problemas latinoamericanos en los que se inmiscuyen las tres, en las que podemos descubrir a la autora desdoblada en ellas, delegándoles sus ideas sobre este aspecto.

Como menciona Aralia López González, cuya propuesta hemos seguido en este estudio, al construir su identidad individual y social, la mujer tiene preocupaciones que tienen que ver con el participar de manera activa en el mundo. Así tenemos que Susana presenta una especie de iniciación en los aspectos políticos del país y del continente. Lourdes es quien la invita a una reunión en la que se discute la situación de los países latinoamericanos ante la expansión del imperialismo:

Lourdes me pidió que la acompañara a un acto político de centroamericanos [...]. Más que nada es para recoger fondos y dar a conocer en México los problemas de Centroamérica ¿Y qué vamos a hacer nosotras? Ay, Susana, se impacientó Lourdes, tú de veras... pues vamos a asistir, como quien dice, nos vamos a poner ahí, qué te imaginabas tú que se hace en un acto político [...]" (p. 235).

Esta experiencia también es un dato autobiográfico de María Luisa Puga quien declaró en una entrevista que ella no estaba politizada cuando vivió en el D. F. a la edad de 20 años. Fue hasta que se fue a Londres y que estuvo en contacto con un grupo de latinoamericanos que se politizó (Teichmann; 1987); es decir, Puga cobró conciencia política a la edad aproximada de su *alter ego* en la novela.

Volviendo a la diégesis de la novela, en esa reunión política Susana conoce a Arturo, personaje encargado de realizar crítica social en la novela, del cual se enamora por su compromiso hacia los que menos tienen. Arturo es un activista político que pertenece a la clase baja y conoce las carencias del pueblo, se opone a la manipulación social que el imperialismo realiza sobre los países tercermundistas, una especie de colonización, de ocupación ya sea territorial o ideológica que logra a través de la educación. Susana y Arturo representan la relación de equidad entre hombre y mujer que se interesan en su entorno social y político, en el cual saben que deben y pueden participar.

Otros aspectos que se relacionan con el accionar del mundo y que están presentes en la novela son la crítica al sistema educativo mexicano, la corrupción en el sistema de gobierno y la tendencia política de izquierda de los personajes, que en realidad son reflexiones de la autora.

En cuanto a la crítica al sistema educativo, Puga, desdoblada brevemente en el personaje de Arturo, expresa sus ideas acerca de la educación. Arturo decide abandonar por un tiempo la universidad y dedicarse a estudiar, bajo su propia dirección y no la de la universidad (p. 248). Para él, el conocimiento de la historia del país es una barrera eficaz ante la colonización:

[...] estoy absolutamente dedicado a leer teoría marxista sobre el Estado e historia de México. Sólo eso, pero fíjate en la mezcla. ¿Cómo crees que logran la unidad estos pueblos centroamericanos? ¿O como te imaginas que los vietnamitas lograron esa resistencia ante los gringos? Puro conocimiento de su realidad. Te metes a la universidad y te retacan de teorías sobre la realidad a secas o sobre otras realidades, y tú sin saber quién eres”(p. 250).

La educación es un tema que le preocupaba a María Luisa Puga, como puede comprobarse no sólo en esta novela, sino también en el texto *Itinerario de palabras* o en las novelas *La forma del silencio* y *Nueve madrugadas y media*, en donde su desaprobación a los programas educativos del país en el sentido de que no crean seres pensantes, críticos y analíticos, sino personas enajenadas en un sistema de consumo. En algunas entrevistas con respecto a *Pánico o peligro*, Puga declaró: “La novela es también una reflexión sobre el proceso educativo en nuestro país. Trato de decir que tal y como está aplicándose la educación en todos los niveles, es más un proceso de enajenación que de preparación. Como que lo que nos enseñan es a acostumbrarnos a que las cosas sean así, no a que nos preparemos para verdaderamente ir moviendo a la sociedad” (*Unomásuno*, 26 de septiembre de 1983).

Para Puga, la educación en México prepara a la gente para escalar socialmente, pero no para ser ella misma; dice en la misma entrevista:

Como que nos queremos olvidar de lo que éramos y queremos ser más y más. Yo lo veo como un proceso colonizador. No lo sería si el proceso educativo no consistiera en hacer del hombre un ser ideal y no el ser que ya es. Pienso que por eso estamos tan *norteamericanizados*” (ibid).

La colonización es una constante en la obra de Puga y muestra su rechazo a toda forma de intervención o de invasión ideológica que realizan los países imperialistas que buscan colonizar o dominar a los países en desarrollo. Puga reconoce que:

[...] una de las características que me persigue en todas las novelas que escribo es la colonización en todos los niveles. No solo del colonialista sobre un pueblo al que llega, sino la de ciertas ideas que se ejercen en la sociedad. La colonización que existe en las relaciones afectivas y en las ideas educativas" (*El Universal*, 5 de diciembre de 1989).

Asimismo, la corrupción en el sistema de gobierno mexicano es otra de las preocupaciones de Puga que muestra en *Pánico o peligro*. Susana ve desde su ventana que dos jóvenes son secuestrados por un par de sujetos. Esta experiencia la enfrenta de golpe a la realidad política que prevalece en México a finales de 1968 (y que no es tan diferente a la de hoy día, a principios del siglo XXI). Dice Lourdes, quien tiene una conciencia política más avanzada que Susana, sobre el gobierno: "Hacen de nosotros lo que quieren. Nos cambian el suelo, nos esconden los alimentos, nos suben los impuestos, nos matan, nos pegan, nos mienten y nos obligan a oír miles de palabras como en un rito que nadie cree pero que todos cumplen...Nos van quitando la posibilidad de ser nosotros mismos. Nos hacen odiarnos..." (p. 229).

La muerte de Socorro es un ejemplo del abuso del poder del sistema de gobierno mexicano. Lourdes y Susana experimentan con la muerte de esta protagonista el funcionamiento efectivo de la policía secreta; era la encargada de desaparecer a los activistas políticos de izquierda:

Socorro está desaparecida [...] que vendría a ser lo mismo que muerta, pero no, es más enervante, infinitamente más cruel, no solo porque a lo mejor no está muerta, sino porque si aún no lo está, ya está borrada. Ya no existe, junto con quién sabe cuánta gente más y en dónde. A lo mejor no tan lejos de aquí. A lo mejor ellos si nos ven y nos oyen y nosotros no" (p. 341).

José Agustín señala en su obra *Tragicomedia Mexicana I* (2006: 173 y ss.) que los años 60 fueron años de represión severa hacia los obreros, campesinos y ferrocarrileros; por otro lado, los gobiernos de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) pactaban privilegios para los empresarios; por lo tanto, eran comunes las huelgas, los mítines. La forma de solucionar el conflicto era atiborrar Lecumberri con

presos políticos o en el peor de los casos, se desaparecía a la gente. En estos mismos años, se persiguió con saña todo lo que oliera a comunismo, a movimiento de izquierda.

En la novela se recrea todo ese clima de represión por parte del gobierno, y de miedo por parte del pueblo, de la gente común como las protagonistas de *Pánico o peligro* que sienten pánico ante las tácticas de manipulación de su gobierno. Lourdes se pregunta qué hace a los ciudadanos permitir un gobierno despótico y autoritario. La respuesta la encuentra en el comportamiento de los mexicanos que transitan por la calle:

Hace rato que salí por la leche, me estaba diciendo, lo vi tan claro que casi grito [...] de golpe me vi; nos vi. La ciudad sucia, rota por todas partes, ruidosa y mala en su inconsciencia. La gente chiquita dentro de ella, viviendo en un silencio apurado y temeroso, bordeando siempre el confrontamiento para poder llegar a algún lado [...] Todos aguantando la incomodidad, la humillación" (p. 229).

En la novela se advierte una orientación política de izquierda, misma que defendía la autora. En la ficción, las tres mujeres que protagonizan la historia a la vez que ejercen su libertad desde su realidad como mujeres se comprometen políticamente con movimientos izquierdistas. En el espacio extratextual, Puga declaró en diversas entrevistas que ella pertenecía a un grupo político: "[...] yo milité originalmente en el Partido Comunista, después en el PSUM y ahora, pues, soy cardenista"²⁷. A la escritora le preocupaba la situación política de México, por eso insiste en el tema a lo largo de su obra, como puede verse en *LFS* y en *Las posibilidades del odio*. Puga aspiraba a un sistema de gobierno más justo y equilibrado entre ricos y pobres; por eso, construye su novela utópica *Cuando el aire es azul*, novela en la que imagina un sistema de gobierno justo orientado a proteger y apoyar al pueblo.

En conclusión, Susana, Lourdes y Socorro representan a los jóvenes de finales de los años sesenta en México; se trata de mujeres jóvenes idealistas que a la par que luchan por su libertad individual, también aspiraban a una libertad social, la del país, la del continente. En ellas se advierte la visión de mundo de Puga, cuya preocupación por la ciudad de México —esa ciudad que uno quiere y odia a la vez, como dijo en alguna ocasión—

²⁷ Elena Poniatowska, en un artículo para la revista *FEM*, indica que María Luisa Puga escribía artículos para el periódico del PSUM, del cual fue candidato suplente "porque Elvira Concheiro era la candidata" (*FEM*, octubre-noviembre de 1983).

y su país se sostiene en toda su obra, como una evidencia de su compromiso social constante.

3.2. *Antonia*: Identidad, amor y muerte en Europa

La novela *Antonia* tiene como tema central la amistad de dos mujeres jóvenes que se conocen en el avión que las lleva a Inglaterra. En esta obra también se esconde un episodio de la vida de María Luisa Puga y que corresponde a su viaje a Londres en la primavera de 1968, cuando contaba con 24 años de edad. Este viaje que se prolonga por diez años en los que la autora se establece temporalmente en otros países de Europa y África. Destaca también en esta novela el episodio autobiográfico que marca el inicio de su romance con El colombiano, cuya conclusión relata en "Inmóvil sol secreto". En este apartado rastrearé las huellas autobiográficas de Puga inmersas en la obra implementando las herramientas teóricas de la autoficción.

Como ya he indicado en el primer capítulo, de acuerdo con Eliane Lecarme-Tabone la autobiografía de mujeres hace referencia a los cambios específicos del cuerpo femenino y a los acontecimientos inevitables en la vida de una mujer que resultan ser un tema obligado, como por ejemplo los embarazos y el matrimonio (2003). Sin embargo, en el caso de la autobiografía ficcionalizada de María Luisa Puga, como hemos mencionado en el análisis de *Pánico o peligro*, las personajes en los que ella se desdobra –como Susana y Lourdes- no consideran el matrimonio ni la maternidad como objetivo o meta en su vida. Encontramos entonces la experiencia no se encuentra, sino la experiencia opuesta: la vida en pareja sin requerir de la institución del matrimonio ni la procreación de descendencia, afirmando el derecho de disfrutar el placer sexual con su pareja.

En la novela *Antonia* advertimos que la autora se desdobra en la narradora sin nombre para recrear su vida en común con El colombiano, pero también se refleja en Antonia para recrear el episodio de su aventura amorosa con El austriaco. Esta experiencia autobiográfica se ajusta a lo que propone Lecarme-Tabone como "autobiografía de pareja, en donde uno de los dos integrantes asume el relato de la vida en común"

(Lecarme Tabone, 2004: 123). Sin embargo, reitero, esta experiencia autobiográfica se disfraza tras el relato ficcional de la amistad de Antonia y la narradora sin nombre.

La novela trata sobre los recuerdos de juventud de la narradora sin nombre que se encuentra en la madurez de su vida. En el pasado tenía veinte años y han transcurrido otros veinte. La novela es narrada desde dos niveles temporales: el pasado, tiempo narrado que se ubica en la primavera de 1968; y el presente, con el tiempo de la narración en 1988.

La trama de la novela se desarrolla en torno a la amistad de Antonia y la narradora, ambas cuentan con veinte años, cada una viaja con objetivos propios y diferentes, pero eso no las impide unirse y construir una buena amistad. Una de ellas es escritora y decide realizar una novela en la que cuenta la historia de esa amistad enmarcada por la enfermedad mortal de Antonia –cáncer en el seno- y su consecuente muerte.

El relato, como ya indicaba, se encuentra en retrospectiva; la narradora tiene cuarenta años en el presente de la narración, desde donde recuerda sus aventuras juveniles, veinte años atrás, en Londres, marcadas por la amistad de Antonia y el amor de Enrique. La novela se constituye como las memorias de la narradora, no un diario, ni su autobiografía, sino memorias, las cuales caracteriza Silvia Adela Kohan (2000: 26) como:

Las memorias son los escritos en los que el autor da cuenta de un aspecto que ha vivido o del que ha sido testigo directo. O sea el narrador juega el papel de un testigo, relatando acontecimientos exteriores más que desarrollando un autoanálisis. El límite entre autobiografía y memorias es sutil. Tampoco las memorias son una copia de la realidad ni muestra la realidad tal como fue. Podrán incluir anécdotas que ocurrieron y datos precisos, en ella también revivimos el pasado desde el presente, el orden cronológico y el tono testimonial hace creer al lector que es una trasposición fidedigna, pero también están constituidas por una visión recortada del escritor que ve los hechos desde su óptica temporal y espacial diferente a la originaria.

En efecto, en la novela la narradora juega el papel de testigo y relata aspectos externos como la enfermedad de Antonia, quien pese a padecer cáncer de mama decide combatir su enfermedad sola, sin el apoyo de sus padres y de su hermano, sino con el de su novio y su amiga, la narradora, quien dice:

No es el deseo de revivir una época lo que me hace hoy escribir esto. Es la necesidad de verla a ella; de recrearla porque ahora entiendo cosas que antes aceptaba como normales. Como tiempo presente. Como su manera, que hubiera podido ser

cualquier cosa. Casi como acepté la presencia del tumor en nuestras vidas. Su mirada empavorecida, desconcertada luego del primer tratamiento” (p. 51).

Otro acontecimiento externo que relata la narradora sin nombre es la decisión de ambas jóvenes de vivir solas en un departamento, pero, posteriormente, acompañadas de sus respectivas parejas. Recordemos que el viaje a Londres transcurre en 1968, época en la que los jóvenes defendían la libertad sexual sin requerir del matrimonio como institución. Incluso vivían en comunas (una especie de casa en común, en la que vivían varias parejas compartiendo gastos y también practicando el intercambio sexual de parejas), sin embargo, la narradora aclara que los cuatro jóvenes vivían juntos por comodidad: “Esto de vivir juntos es un poco al desgaire, por más que las comunas estuvieran de moda en esa época. Ninguno de nosotros tenía inquietud al respecto. Era más barato vivir así, eso era todo. El departamento era cómodo” (p. 62).

El romance con Enrique, el colombiano, es un acontecimiento en la vida de la narradora que ella evoca con especial atención, ya que dedica varias páginas para describir tanto al colombiano como a la relación que estableció con él:

La condición para vivir conmigo era la fidelidad. La había aceptado y sé que le costaba trabajo. Lo veía yo mirar a las mujeres y sentirse conmovido ante la belleza de alguna. Las hubiera querido a todas: viejas, jóvenes, menos agraciadas. Le gustaba que lo encontraran atractivo (p. 114).

Los demás elementos indicados para las memorias también se encuentran en la novela, ya que la narración se realiza en retrospectiva, en un orden cronológico, que se precisa por el desarrollo de la enfermedad de Antonia, y en tono testimonial. Por, lo tanto, la novela tiene una apariencia de memorias, por todas las características que ya he mencionado. Es importante señalar que la narradora toma como base su diario íntimo en donde consigna o registra los acontecimientos en una temporalidad casi simultánea con los hechos, como muestra el siguiente fragmento: “A veces, estando todos en el departamento, me sentaba ante el escritorio a escribir en mi cuaderno. Quería recoger las voces, su manera de ocupar el espacio, la forma en que Londres nos circundaba dejándonos ser y siendo ella, la ciudad, Londres” (p. 66). Como vemos, la narradora empleaba sus diarios para convertirlos, posteriormente, en materia prima para construir sus novelas, tal y como lo hacía también, en la realidad extratextual la autora. Así, en la

novela, María Luisa Puga se refleja, como en un espejo, en la narradora, que al igual que ella es escritora.

Extratextualmente, María Luisa Puga recrea su juventud en Londres en esta novela, una etapa de su vida importante, pues significó el aprendizaje de vivir sola, sin padres ni familiares, en el extranjero y su relación en pareja, una de las más importantes, ya que retorna a ella a lo largo de su obra, para rememorarla desde otros ángulos (el de la vejez, por ejemplo, en *Inventar ciudades*), pues como menciona Manuel Alberca:

El autobiógrafo aspira a construir una imagen convincente de sí mismo, fiel al pasado y ajustada al presente. Para ello, y ante la imposibilidad de contarlo todo, debe seleccionar recuperados de la memoria aquellos episodios formadores del ser más personal, darles un tratamiento temporal y una gradación adecuada desde la perspectiva y voz narrativas requeridas (en Puertas Moya, 2003: 43).

En la novela, Puga se desdobra en la narradora y en el personaje de Antonia, para ficcionalizar parte de su autobiografía. Menciona Jean Molino que en la autobiografía, al realizarse en retrospectiva, hay dos yo: el que retorna sobre su existencia pasada y el perdido, y recuperado, en esa vida anterior: “como en el autorretrato, aquí aparece mi otro yo, como separado, como un verdadero doble” (Molino, 1989: 111).

En la autoficción, podemos atribuir a un personaje su correspondencia con el autor al apoyarnos en la referencialidad que recae en el propio autor, como menciona Francisco Puertas Moya:

Gracias a la referencialidad es posible aplicar la teoría del pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) que se basa en la identificación (no la semejanza o similitud) entre el autor real del texto, el narrador desde cuya voz se focaliza la narración (de ahí que ésta suela adoptar la primera persona del singular para su expresión) y el personaje, protagonista o actante del relato, mientras que en el lector recaerá –como contraparte del pacto- la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esta identificación [...] (Puertas Moya, 2003: 99).

En este sentido, la autora, encarnada en la narradora, recuerda su juventud, su trabajo en la revista *El Economist*, donde conoció al colombiano con quien sostiene una relación sentimental por tres años; sin embargo, el climax de esta relación tras la aventura con el austriaco la recrea en el personaje de Antonia, así como el dilema del triángulo amoroso

que en consecuencia se establece entre la autora, el austriaco y el colombiano, y en la ficción, entre Antonia, el austriaco y el colombiano.

Esta afirmación es posible toda vez que la autora escribió en el texto referencial y autobiográfico de la colección *De cuerpo entero* (como veremos más adelante) datos sobre su relación con El colombiano y El austriaco, cuya nacionalidad en realidad era húngara. En consecuencia, la autora se desdobra en la narradora testigo porque entre ambas hay correspondencia, mientras que en el caso de Antonia, el personaje se despega del referente y solo coincide en el fragmento de la infidelidad y el triángulo amoroso que ya he comentado; por lo tanto, el parecido es parcial, aunque no deja de ser una autorrepresentación por parte de la autora dentro de la novela, como explica Alicia Molero de la Iglesia: “La autorrepresentación se ejecuta con el juego de fantasía y realidad con que reconstruye quien escribe a quien actúa, filtrándolo a través de una identidad fingida, creando un personaje dotado de atributos propios y de otros deseados, o viviendo a través de él sus propios temores, sus dudas e incluso las experiencias que no tuvo” (Molero de la Iglesia, 2006: 6).

Por lo tanto, en la novela *Antonia* tenemos parte de las vivencias de María Luisa Puga en Londres ficcionalizadas, puestas en escena en el terreno de la ficción, pero partiendo del hecho de que la autora tomaba sus diarios como archivo o registro de datos, así como la información que consta en los textos referenciales (entrevistas, comentarios de amigos y familiares) podemos considerarlos muy próximos a la realidad, pues como explica Jean Molino: “La novela personal no es una sublimación, es decir, un medio de disfrazar una experiencia hasta volverla irreconocible a sus propios ojos; es una confesión en la que, como en la autobiografía, pero de otro modo, el autor retorna sobre sí mismo para comprenderse y construirse, para construirse e interpretarse” (Molino, 1991: 130).

3.2.1. El principio de verificación

En las primeras páginas de la novela *Antonia* se encuentra una dedicatoria “para cocó; para mari”(sic). En una entrevista para *La Crónica de Hoy*, María Luisa Puga mencionó que *Antonia* es la fusión de dos personajes reales: una mujer de 24 años que muere en un

accidente y de una mujer que muere de cáncer a la edad de 50 años: “decidí escribir este libro porque ambas murieron durante el mismo año. La historia tiene un transfondo (*sic*) autobiográfico, pero como toda autobiografía no está en orden”²⁷ (*La Crónica de Hoy*, febrero 10 de 2000). El hecho de que Puga recreara su autobiografía en su obra no era extraño para nadie²⁸. Elena Poniatowska, entrañable amiga de Puga, indicó esta característica en repetidas ocasiones y otras tantas la propia Puga lo negaba o parcialmente lo aceptaba, mencionando que había algunos aspectos de su vida, pero ni en ese orden ni con ese final.

En realidad, María Luisa Puga tenía razón al no aceptar que en sus novelas y relatos se encontrara su autobiografía en sentido estricto, sino que aprovechaba su experiencia vital, incluyendo elementos ficticios. Posiblemente a la autora no le agradaba el compromiso de veracidad que implica llamar a una obra autobiografía o simplemente se trataba del pudor de saberse descubierta ante el público lector. La autoficción le permitió ese doble juego de narrar su vida con los episodios que ella seleccionó como importantes dentro de un marco ficticio que le permitía ocultarse o descubrirse, según fuera su decisión, pues como señala Alicia Molero:

[...] al contrario que el autobiógrafo, el objetivo del novelista es hablar de sí mismo sin responsabilizarse por ello del enunciado; así como la autonovelación supone una fórmula ideal de continuar la vida en el arte, en cuanto que le ofrece al autor la posibilidad de narrarse de diferentes maneras a través de una selección de sus dimensiones personales o desde distintas perspectivas, sean estas de carácter histórico o imaginario” (Molero de la Iglesia, 2006: 8).

En este estudio es preciso detectar las marcas referenciales o discursivas que evidencien la presencia de la autora, pues como señala Francisco Puertas: “el lector detectará las señales en las que el autor ha pretendido marcar unas huellas que perfilan el territorio autobiográfico y autorreferencial en el que desea moverse a sus anchas quien

²⁷ Cócó era Concepción Zea, gerente de la editorial Siglo XXI, donde trabajó Puga por algunos años y que falleció en 1988, como consta en la revista *La Plaza*, en donde Puga le escribió unas palabras de recuerdo a su amiga (*La Plaza*, año III, número 29, enero de 1988).

²⁸ De hecho, en esta entrevista para *La Crónica de hoy*, Sandra Licona escribe al inicio: “Convencida de que cada ser humano se inventa y reconstruye en un ejercicio de la memoria, María Luisa Puga (1944) apeló a ésta para trazar el contenido de la novela *Antonia*, en la que da cuenta de sus años juveniles en Londres [...]” (Febrero 10 de 2000).

habla de sí mismo por medio de persona interpuesta, emboscado en las máscaras de quien no se reconoce a sí más que en la invención y el fingimiento” (Puertas Moya, 2003: 102).

Estas marcas autobiográficas son detectables por los textos referenciales, entre los que se encuentra el texto autobiográfico que María Luisa Puga escribió para la colección *De cuerpo entero*, al que ya nos hemos referido y en el que se encuentran elementos importantes de su vida que se duplican en la ficción, así como entrevistas a la autora y a su familia, después de la muerte de ésta que también pertenecen al ámbito referencial. Veamos algunos elementos autobiográficos de Puga que narra en la ficción y que están enlazados con la búsqueda de la identidad, la experimentación del amor libre y el temor a la muerte.

3.2.2. Identidad

Como ya indiqué en el apartado anterior, la identidad se refiere a los factores que clasifican socialmente a los seres humanos, como la asignación de género, la etnia, la clase social, el país, la lengua, la religión, la edad, el tipo de educación y de trabajo, los grupos de adscripción, el estado civil, etc. (López González, 1995).

La narradora en esta novela tiene veinte años; dada su juventud, va construyendo una identidad que parte de lo íntimo hacia lo social. Ella como Antonia tiene claro que quiere escribir y por tal motivo viaja a Londres, encuentra trabajo en una revista política cuyo interés es América Latina y se presenta en la editorial como escritora. Asimismo, se reconoce como partidaria de la política de izquierda, pero su identidad nacional, es decir, como mexicana, queda de lado. Veamos con detalle cada uno de estos elementos de la identidad de la narradora que también corresponden al referente real, es decir, la autora.

En el texto autobiográfico *De cuerpo entero*, la autora menciona que cuando vivía en el D.F. tomó un diplomado de literatura inglesa y que Virginia Woolf era su escritora favorita. Además, su hermana Patricia y ella tenían diferentes aspiraciones de vida: “Con mi hermana las cosas eran claras: ella quería casarse y tener una familia. Yo quería escribir” (p. 19). En una entrevista con Beth Miller dijo: “Quise irme a Europa un año, como casi todo el mundo, para conocer un poco y luego volver [...] Me fui con la esperanza de encontrar allí

trabajo. Fui primero a Inglaterra y lo encontré muy rápido. Y me quedé diez años no sé ni cómo (Miller, 1990: 119).

Esta experiencia de vida de la autora la recrea en la novela a través de la narradora sin nombre, aunque matizado con el encuentro con Antonia. Ambas mujeres se conocen en el avión que las lleva a Inglaterra. Al igual que en *La forma del silencio*, Puga establece un paralelo entre la narradora, su *alter ego*, y Antonia. La primera es del D.F., huérfana, escribe diarios, viaja a Londres porque quiere ser escritora y sigue las huellas de Virginia Woolf. Como ya mencioné, estas características corresponden a la personalidad de Puga.

Antonia, por su lado, es de Mazatlán, sus padres viven, es rica y viaja a Londres porque se ganó una beca en Estados Unidos para estudiar teatro en Inglaterra. Ambas comparten su desarraigo familiar, ya que una es huérfana y la otra ha crecido en internados norteamericanos. Las dos cuentan con veinte años de edad. Como vemos, Antonia tiene características que contrastan con las de la autora, pero en especial en el aspecto familiar; este es el acento que Puga coloca en sus personajes paralelos a sus *alter ego*, como Juan en *La Forma del silencio* y Hernández en *Nueve madrugadas y media*.

La identidad nacional de las protagonistas de la novela es un rasgo que comparten con la autora, es decir, con el referente real. Dice la narradora: “Queríamos no tener país, ser de ninguna parte, sin embargo yo entré a trabajar en una revista política y descubrí América Latina. La descubrí en las fotografías de sus golpes de estado. En sus cadáveres. Por eso, decidimos que un continente sí teníamos. Y que éramos de izquierda” (p. 12).

En la realidad extratextual en una entrevista para Reinhard Taichmann, Puga señala: “Me fui a Europa a principios de 1968 y trabajé en una revista que el *Economist* editaba para América Latina. Me politicé de inmediato y hasta históricamente. Cada número de la revista hablaba de algún conflicto político en América Latina” (Taichmann, 1987: 147).

En la ficción la narradora detalla el tipo de trabajo que hacía en la revista: “[era] ayudante de todos para todo. Suerte de chicharo oficinesco, de todóloga de las labores menores. Me gustaba eso. Me hacía sentir necesitada [...]. Era buena, también, para poner pies de grabado, para recortar artículos, para corregir galeras (p. 33)”.

Fue el gusto de la narradora por la obra de Virginia Woolf el que la llevó a viajar a Londres:

La ciudad se erguía majestuosa por todos lados. Grandiosa y soberbia. Bellísima contra el cielo gris azulado. Los letreros de los negocios brillaban grandilocuentes [...] Ahí más que nunca estaba el lenguaje maravillosamente nítido de Virginia Woolf. Sus frases que se estiraban como el índice de una mano delgada y elegante, señalando algo" (p. 73).

En otros momentos de la novela, la narradora comenta que lee *Diario de una escritora* o se repite para sí misma algún fragmento de *La señora Dalloway* o bien se imagina que escribe al estilo de Virginia Woolf: "es decir, haciendo como si estuviera en mi estudio, con leños crepitando por ahí y Leonard preocupándose de mi bienestar" (p. 166).

En la realidad extratextual Puga dijo en una entrevista:

Si alguien me fascina cómo escribe es Virginia Woolf. Yo sí me decía cuando vivía en Londres, leyendo a Virginia Woolf, caminando por los lugares donde Virginia Woolf andaba, yo me decía: Yo quiero decir exactamente lo mismo sobre México. Pues al tratar de hacerlo, ya no sueño como Virginia Woolf. Sueno como México y sueño como yo" (Hind, 2003: 179).

Además del lenguaje que empleaba Woolf en sus textos, Puga mencionó en una entrevista que admiraba de la escritora inglesa

su manera de estar en la realidad y de construir sus tramas con sensaciones muy fugaces, no con dramas que se desarrollan, sino creando atmósferas. Me daban muchas ganas de hacer una cosa semejante, así que esa presencia ha estado siempre conmigo. *Antonia* es una especie de homenaje a Virginia Woolf (*La Crónica de hoy*, febrero 10 de 2000).

Esta declaración de la autora la repite en la novela en voz de la narradora, quien comenta a Antonia:

[Virginia Woolf] Describe las pequeñas transiciones que van formando el momento; casi nunca describe el momento o una situación, un tema [...] sino que va estructurando todo en 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" (p. 123).

Asimismo, la narradora se autorrepresenta escribiendo su diario o tomando notas para realizar sus novelas; ella emplea a sus amigos como modelos, a la manera de la autora en la realidad. En la diégesis del relato, Antonia le increpa a la narradora:

Nos miras todo el tiempo como si pensaras usarnos de modelos. Anotas en tu cuaderno. Nadie sabe si ya empezaste a escribir nada [...]. Uno tiene que tener cuidado con las señoras escritoras. Merodean y se echan sobre ti como los peces sobre sus presas. Tienen los ojos puestos en ti y detrás de las orejas llevan grabadoras minúsculas que simulan ser aparatos para sordos. Te engullen enterita y al final te escupen toda distorsionada” (p. 129 y 130).

María Luisa Puga, así como su protagonista empleaba como modelo a gente de la vida real, como ella misma señala con respecto a Susana de *Pánico o Peligro*: “Susaneaba’ los fines de semana buscándole el pasado en la colonia Roma. Una vez vi a sus padres, me acuerdo. Los seguí un buen rato por la calle” (Taichmann, 1987: 137). Este es sólo un ejemplo entre muchos otros porque hizo lo mismo para recrear a sus personajes del mendigo y el estudiante mexicano que aparecen en la novela *Las posibilidades del odio*.

De igual manera, la narradora señala que reconstruye su juventud en Londres apoyada en su memoria. Casi al finalizar la novela, dice: “Escribí en mi diario de aquella época. Mil cosas más, por supuesto, pero a propósito no he querido consultarlo. He buscado reconstruir todo con el recuerdo. Quizá algún día relea los diarios, no sé” (p. 338).

María Luisa Puga se autorrepresenta en la narradora ya que ella escribía sus novelas apoyada en la memoria, aunque previamente en su diario realizaba anotaciones, pues como dijo en una entrevista:

La memoria es una de las cosas fundamentales en la escritura. Escribo diarios siempre, no tanto para registrar sucesos, sino como una especie de gimnasia que realizo antes de empezar a escribir, pero aunque estoy releando muchos de ellos no quiere decir que nutran mi escritura actual ni siquiera en el caso de *Antonia* lo hicieron. Sin embargo, para reconstruirla, definitivamente apelé a la memoria (*La crónica de hoy*, febrero 20 de 2000).

De esta manera, se confirma que el diario de Puga era un espacio de prueba, un ejercicio de escritura, y una forma de recordar lo acontecido, pues como señala Kohan: “El diario íntimo puede formar parte de lo que llamamos archivo autobiográfico y perdurar como calendario de nuestra vida o como fuente de ideas o experiencia novelables” (Kohan, 2000: 30).

A manera de recapitulación podemos advertir que la autora comparte con la narradora el hecho de ser huérfana, mexicana, su deseo por ser escritora, la admiración por la escritura de Virginia Woolf, así como el hábito de escribir un diario íntimo que le

servía como instrumento –decíamos- para construir sus novelas. Todas estas marcas autobiográficas presentes en la ficción y cotejadas con los textos referenciales nos hacen afirmar que la autora se autorrepresenta en la narradora y en Antonia, aunque en menor medida, y que su autobiografía se encuentra mezclada con aspectos ficcionales, como hemos ido comprobando.

Ahora bien, en cuanto a la identidad nacional advertimos que la autora, desdoblada en la narradora acepta tener una identidad, una identificación como latinoamericana, además de afirmar que está a favor de la izquierda política. No obstante, su identidad nacional aún no la asimila por completo. Curiosamente son los extranjeros quienes la confrontan al pedirle que como mexicana les explique el conflicto estudiantil en Tlatelolco:

[...] era ahí donde se me quería aquella mañana del 3 de octubre de 1968. Urgente. México en la portada. Matanza de estudiantes. Revisa las fotos. Queremos las más elocuentes. Tu país. [...] Esa mañana se había cambiado el contenido de la revista a causa de los incidentes en México. Pasaba y repasaba las fotos sin registrar nada. Cuerpos ensangrentados. Policías torvos [...]. La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco; las caras horrorizadas de las madres identificando cadáveres” (p. 34).

En la realidad extratextual Puga dijo en una entrevista:

Cuando le tocó el turno a México [en la revista] con la matanza de Tlatelolco, yo colaboraba en la composición de la revista. Los ingleses, acostumbrados a que en Asia, África y América Latina había golpes de Estado cada quince días, me pidieron con toda la indiferencia del mundo: escoge las fotografías que encuentres más elocuentes. Las fotos eran de los estudiantes asesinados” (Taichmann, 1987: 147).

Es importante recordar que antes de los acontecimientos violentos en la Plaza de las Tres Culturas, Puga vivió en la ciudad de México (como se vio en *POP*); sin embargo, jamás se enteró de las movilizaciones que los estudiantes realizaban. Tenía absoluto desconocimiento de la realidad de su país. En el extranjero, se encontró con un rostro de México que no conocía: la violencia, el autoritarismo y la separación entre la sociedad y su gobierno. Puga dijo al respecto: “Todos los gérmenes del 68 me rodeaban antes de que me

fuera. Yo no los vi. Los vi allá. La cotidianidad o la costumbre le quita filo a la mirada. La recuperas cuando estableces cierta distancia”²⁹ (Hind, 2003: 175).

El hecho de vivir en Inglaterra hace recordar a la protagonista y la lleva a contrastar ambas ciudades: una es majestuosa, ordenada, desarrollada, imperialista; a la otra la asocia con problemas sociales, violencia, subdesarrollo. Dice la narradora:

A lo mejor es la diferencia entre una ciudad latinoamericana y una europea. Aquí uno siente que la ciudad ha nacido al mismo tiempo que la costumbre de la gente de ser esta ciudad. En el D. F. esa costumbre es imposible. La ciudad está todo el tiempo cambiando. Cada sexenio de gobierno hace su ciudad; rompe la anterior. Uno siente que vive en un pizarrón en donde alguien está constantemente tachando” (p. 83).

La narradora, al igual que su grupo de amigos, vive de acuerdo con la colectividad de jóvenes de finales de los sesenta en Europa; época en la que el movimiento *hippie*³⁰ se encontraba en auge. Este movimiento consideraba que la sociedad requería de un cambio sustancial, que podría ser interno a través de la búsqueda de la expansión de la mente y la espiritualidad, y externo a través de propiciar un cambio en los sistemas de gobierno, cada vez más dominados por el imperialismo (bopsecrets.org.spanishhippies.htm).

De una u otra forma, el movimiento *hippie* impactó a la juventud de los años sesenta y setenta en su forma de vida, ya que se caracterizó por el empleo de ropas de colores brillantes (de estética psicodélica) o en su defecto desteñidas; la práctica del amor libre como ejemplo de su rechazo a la institución del matrimonio y el apoyo al desarrollo de la conducta sexual libre; la vida en comunas, en libre asociación comunitaria; el uso de drogas como marihuana, LSD, hachis y alucinógenos; los viajes y el nomadismo (Wikipedia).

En la novela *Antonia* la forma de pensar de los jóvenes de esta época es plasmada en los cuatro personajes. Por ejemplo, Antonia se viste con faldas largas, usa pelucas de cabello extremadamente rizado y busca a los *hippies* sentada a las afueras de una estación del metro. Las dos parejas, integradas por Antonia y Jean Paul, y la narradora y Enrique viven en unión libre, aunque no a manera de comuna, como aclara con todo pudor la

²⁹ María Luisa Puga dijo en una entrevista que en sus novelas nunca había querido hablar directamente del movimiento del 68 porque decía: “No estuve presente; no me di cuenta antes de lo que estaba sucediendo en México; no me siento con derecho” (Taichmann, 1987: 147).

³⁰ La palabra inglesa *hippie* deriva de otra palabra *hip* que quiere decir “popular, de moda”. De este término se deriva la palabra *hipster* (un hipista), que indica a los que pretenden ser *hip*, los bohemios (Wikipedia).

narradora; los cuatro jóvenes fuman marihuana como forma de socializar, viajan a Italia y París en busca de aventura y diversión; asimismo también practican el amor libre con romanos y romanas desconocidas. Aunque viven como *hippies* ni Enrique ni la narradora aceptan ser catalogados como tales. Enrique critica esta forma de vida de los jóvenes europeos, diferente a la de los latinos:

Son los vagabundos del siglo XX [...] financiados por la sociedad de consumo, los parásitos de la pequeña burguesía [...] Una cosa es el sistema contra el que luchas y otra la realidad de la que te evades. Ellos confunden. Creen que la realidad es el sistema. Creen que cerrando los ojos lo hacen desaparecer” (p. 135 y 136).

Enrique y la narradora afirman ser revolucionarios, negarse a toda forma de colonización –ideológica o política- por parte de los países imperialistas, como Estados Unidos de Norteamérica e Inglaterra, quienes someten a países en desarrollo como América Latina y África. Estas ideas también las comparte la autora y fueron el motivo para escribir dos novelas con una fuerte orientación política de izquierda: *Las posibilidades del odio* y *Cuando el aire es azul*. En la primera se advierte el repudio de Puga hacia la expansión del imperialismo o colonialismo británico sobre los países africanos, como Kenia -y en América, Estados Unidos sobre México, como ella misma lo menciona en varias entrevistas-. En contraste, en la segunda novela construye un país ideal con un sistema de gobierno de izquierda en donde se advierten los ideales políticos y sociales de la autora.

Volviendo a la novela, la narradora describe un momento en que los cuatro personajes conversan mientras fuman marihuana y beben whisky:

Enrique respiró profundo [...] nos miró a todos, como queriendo que prestáramos atención. El cigarrillo me había llegado. Escuché sus palabras unidas al olor de la marihuana. Y al sabor [...]. Ahora en estos espacios amplios que da la marihuana; en estos paisajes generosos que se abren entre palabra y palabra; en esos ritmos que nos acercan y nos alejan [...].-Vámonos de vacaciones- dije. [...] ¿Y quién se empezó a reír? A lo mejor yo misma. Pero al rato todos” (p. 136 y 137).

En el texto autobiográfico *De Cuerpo Entero*, María Luisa Puga confiesa que cuando vivió en Londres fumaba mucha mota (MLP/DCE, 1990).

Como advertimos en la novela la autora, desdoblada en la narradora, tiene claro que desea ser escritora, que es joven y que no requiere del matrimonio para vivir en pareja. Se asume como una mujer latinoamericana que simpatiza con las ideas izquierdistas

aunque su identidad como mexicana se encuentra suspendida. Esto último se debe a que cuestiona el sistema de gobierno mexicano corroído por la corrupción, la colonización ideológica norteamericana y la imposición del sistema de gobierno a través de la violencia, como ella misma pudo observarlo a través de las fotografías que le llegaban de su país.

Es importante señalar que, aunque la narradora no tiene nombre, esto no significa que no sepa quién es. Más bien considero que las razones son externas al texto, es decir, posiblemente Puga prefirió el anonimato de algunos personajes protagonistas con el fin de facilitar la identificación de sí misma, toda vez que recubre a sus *alter ego* con otros elementos o señas que la aluden directamente, como hemos visto a lo largo de este trabajo.

Así, la identidad de la autora se corresponde con la de la narradora, pues como señala Lejeune “en la autobiografía la identidad [del autor] sostiene al parecido. La identidad es el punto de partida de la autobiografía” (en Puertas Moya, 103). Asimismo, podemos considerar que la narradora es *alter ego* de la escritora, porque no sólo hay similitudes biográficas y físicas, sino también de ideas.

3.2.3. El amor

Como ya he mencionado anteriormente, en la novela María Luisa Puga recrea un hecho relevante de su biografía: su romance con un colombiano, el cual duró cerca de tres años, el mismo tiempo que vivió en Londres. Dice en la ficción: “Por ese entonces había entrado un colombiano en la revista, un colombiano que me atraía. Escritor y periodista [...]. Él haría el artículo de fondo sobre Tlatelolco. De manera que apúrate para que vayas a ver qué necesita” (p. 34).

En la realidad extratextual la relación con el colombiano fue importante para Puga; prueba de ello son las reiteradas evocaciones que realiza de él a lo largo de su obra. En la novela *Antonia* narra el inicio y clímax de esta relación, pero el desenlace lo relata en dos cuentos: “Recuerdos oblicuos” e “Inmóvil sol secreto”. En el texto autobiográfico de la serie *De cuerpo entero* Puga señala que cuando vivió en Londres empezó a vivir en pareja con alguien que también escribía. Entonces su habitación era la pareja y el tema de su

escritura, también (MLP/DCE, 1990). Si bien su romance con el colombiano perduró algunos años, esta relación terminó aparentemente por la infidelidad de ella con el austriaco, como narra en “Recuerdos oblicuos”. Las razones de fondo parecen ser la imposibilidad del colombiano para entender que Puga no era una mujer tradicional, sino independiente que aspira a una relación de equidad entre su pareja y ella.

Aralia López González dice que las escritoras que se encuentran en el accionar del mundo han desbordado el prototipo de mujer sometida y plantean un ideal de pareja integrada en la que el hombre y la mujer son iguales, sin que ninguno pierda su individualidad (López González, 1985). En este sentido, el colombiano o Enrique aún pertenece a los hombres tradicionales con ideas patriarcales implantadas fuertemente en la cultura latinoamericana quienes someten a la mujer a los roles tradicionales.

Pero veamos cómo la autora, desdoblada en la narradora, recuerda su flirteo en la oficina de la revista donde ambos trabajaban: “Jugábamos todo el tiempo. Nos habíamos convertido en el espectáculo favorito de la oficina. Tomábamos cada cual un cuento del otro y lo cambiábamos hasta ridiculizarlo. Yo tenía mi equipo de partidarios y él el suyo. Habíamos comenzado a escribir una novela juntos [...]” (p. 58).

La narradora es una mujer intrépida y decidida, definitivamente no era una mujer tímida, tradicional, que espera a ser conquistada, sino que decide declarar su amor a Enrique y le propone que se vaya a vivir con ella en el departamento que instaló con Antonia y quien, a su vez, llevó a vivir con ella a Jean Paul:

Decídete. Si no, no te vienes a vivir aquí [...]. Del coqueteo juguetón de la oficina no habíamos pasado. Era la primera vez que salíamos juntos [...]. En el fondo me sentía bien nerviosa. Para mí era claro que yo con él, de manera que para qué seguir con rodeos [...]. El viaje a Londres y esa manera de declarar mi amor eran las dos intrepideces que había cometido entonces” (p. 58 y 59).

Enrique acepta la propuesta y se muda al departamento de la narradora, donde también viven Antonia y Jean Paul. Ambas parejas habitan el departamento en unión libre. En la realidad extratextual, Puga no ofrece más detalles sobre la personalidad del colombiano, pero, en la novela, tenemos una descripción que en realidad es un retrato de él, si atendemos a la definición que Silvia Adela Kohan propone:

La palabra retrato implica representación, semejanza. Retratar es copiar, dibujar la figura de una persona [...]. El efecto de este tipo de descripción es narrativo: se describe para contar algo sobre la persona descrita, a través de un narrador: "yo" [...]. El retrato es una marca de la autobiografía, la forma que empleamos para retratar a otras personas. En el campo literario encontramos muchos tipos de retrato" (Kohan, 2000: 47).

Entre los tipos de retrato que reconoce Kohan se encuentran:

- 1.-De descripción externa de los rasgos físicos.
- 2.-De descripción externa para sugerir características de un personaje visto por otro.
- 3.-De descripción interna: empleada para retratar afectivamente a un personaje.
- 4.-De descripción interna: apropiado para enfocar el carácter del personaje; y
- 5.-De descripción mixta: Tanto los rasgos externos como los internos proporcionan al autor material para evocar al personaje (Kohan, 2000: 47,48 y 49).

En la novela la autora, a través de la narradora, realiza una descripción mixta de Enrique, el colombiano:

Era apreciado en la revista. Respetado, inteligente y culto era [...]. Tenía veinticinco años, pero se comenzaba a quedar calvo [...]. Creo que nuestra relación era bien humorada antes que cualquier otra cosa [...], dábamos la impresión de estar juntos desde hacía mucho [...]. Hablábamos mucho de la burguesía, condenándola [...]" (p. 111 y 112).

La narradora, *alter ego* de la autora, también realiza una descripción interna de Enrique para mostrar su carácter, lo que lo acerca mucho al hombre celoso y despechado de los relatos "Recuerdos oblicuos" e "Inmóvil sol secreto": "Cuando Enrique se sentía ofendido era terrible. Se cerraba por completo. Paralizaba el día, el tiempo, la vida. Enojado era mil veces preferible" (p. 207).

En cuanto al buen humor del colombiano, la autora recuerda:

Otra cosa que le gustaba mucho a todos era su sentido del humor, que era seco, negro, fino. Detestaba la jocosidad, las actitudes febriles para cualquier cosa. Según él no había que agitarse para existir. Todo se podía hacer con calma y no era preciso comenzar nada antes de las doce del día" (p. 110).

En una descripción externa, la autora recuerda el gusto de Enrique por hablar sobre temas políticos:

Le gustaba hablar, era indudable. Decía que en eso era muy bogotano. Que si no sabía yo que Bogotá había sido considerada la Atenas de Latinoamérica [...] Qué lujo de pausa tenía. Qué fruición en cada parrafada. Qué manera sabrosa de encender el cigarrillo sabiendo las miradas de todos puestas en él. Pero no era tanto que se tomara en serio o se complaciera, como el placer de la palabra dicha, bien vocalizada. El ritmo contoneante de las frases. La lógica límpida de las ideas (p. 112 Y 113).

La autora realiza una descripción interna de Enrique que demuestra su afición por el colombiano: “Aunque era un sibarita total, la pasaba bien con poco. Era rico verlo vivir. Rico hacer el amor con él, porque todo su ser se reflejaba en el acto del amor [...]” (p. 113).

Otra descripción que la autora oculta en la narradora hace de Enrique es su gusto por las mujeres, lo que lo muestra como el típico latino infiel a su mujer, mientras que la narradora confiesa que padece calladamente de celos y se describe sirviéndole de comer mansamente a Enrique. La autora recuerda que tenía celos de Antonia porque era bella y conversaba animadamente con él. Asimismo, cuando él viaja a Alemania a un congreso de escritores y ella lo nota extraño sospecha que la causa es una aventura amorosa que él pudo tener en el extranjero. Así, la autora desdoblada en la narradora juega con la posibilidad de ser una mujer tradicional que no fue, porque esta descripción no corresponde con la personalidad de Puga que hemos seguido a través de este estudio.

Ahora bien, María Luisa Puga se metamorfosea en el personaje de Antonia quien es infiel a Jean Paul, como narra en el pasaje sobre el viaje a Roma de las dos parejas. El colombiano propone un juego peligroso: para comprender la cultura latina, se requería llevar a la cama a un romano o romana. Todos aceptan y eligen visitar los cafés o restaurantes de una calle de la imperial ciudad:

Reglas -advirtió Enrique encantado-: no se vale pasar toda la noche fuera. No se vale enamorarse -me miró-. No se vale volverse a ver. Es que las mujeres son terribles -le explicó a Jean Paul-, no sólo cuentan su vida, sino que quedan en escribirse, ¿y te imaginas que nos empiecen a llegar italianos a Londres?” (p. 148).

Ambas parejas acuerdan reunirse en la noche para contarse el resultado de la aventura. La última en llegar es Antonia, quien conoce a Günther, un austriaco, comisionado por la FAO, casado y con dos hijos, del cual se enamora.

Este episodio, como ya mencioné, pertenece a la biografía de la escritora, el cual también está presente en "Recuerdos oblicuos". Dice en el texto autobiográfico *De cuerpo entero*: "Por la ventana veía los colores de Roma. El ocre, el verde, el mostaza. En el paladar tenía el sabor de la comida. En el alma un nuevo amor: estaba siendo infiel y era muy feliz [...]" (MLP/DCE, 1990: 26 y 27). En una entrevista con Beth Miller dijo: "Vivía con un colombiano, pero en uno de mis viajes a Roma conocí a un húngaro y me casé con él" (Miller, 1990: 119).

En la novela *Antonia y Günther* se enamoran. Él pide el divorcio a su esposa, y a Antonia, que reanuden su amor, pero ella enfrenta el dilema de irse con Günther o continuar con Jean Paul. Pese a que Antonia siente una atracción fuerte hacia el austriaco, decide quedarse con Jean Paul. Así lo explica a la narradora:

[...] con Günther no hay ninguna continuidad ni planes para el futuro. Él no aceptaría ser mi amante. Hicimos el amor porque nos gustamos...nos tropezamos uno con el otro sin querer, por culpa de ese juego idiota de Enrique. —Que a él ya lo llevé a la separación- señalé. —Pero aunque yo fuera el detonador, como quien dice, no creo haber sido la causa de que esa relación se acabara... no lo creo. Yo andaba jugando un juego ocioso, pero él andaba, cómo te diré, de disponible, buscando algo" (p. 231 y 232).

Las palabras de Antonia son excusas, explicaciones para justificar que ella no tuvo que ver en la ruptura del matrimonio de Günther. Pero si la autora está desdoblada en ella parece ser una confesión de la que busca ser redimida. Menciona Puertas Moya (2003) que el relato de vida no está dirigido al grupo social, al cual pertenece el modelo o autor, sino al narratorio social que está más allá del ámbito autobiográfico, de manera tal que el lector sea capaz de ponerse en el lugar del narrador, empatizar con él y ver la vida desde su punto de vista. Por lo tanto, toca al lector hacer el papel de confesor y de dar absolución al autobiógrafo. Desde esta perspectiva, la cultura patriarcal culpabiliza a la mujer de causar la ruptura de un matrimonio, exonerando al hombre, quien propicia, como en este caso, el encuentro con la aventura.

Asimismo, la infidelidad o fidelidad femenina, representada en el personaje de Antonia, se propone como un punto de reflexión sobre la libertad de decisión de la mujer, que tradicionalmente es presionada a ser fiel y a reprimir el placer sexual; sin embargo, en la novela, Antonia es dueña de su cuerpo, decide sobre él, como menciona ella misma "mi

cuerpo es mío, no de mi cuerpo” (p. 166). En contraste, la narradora sin nombre hace el siguiente comentario: “Yo quería entender de veras. La infidelidad. La naturalidad de ser infiel. Sufría tanto con los celos que me hacía sentir Enrique, que quería entender cómo se vivían dos relaciones simultáneamente [...]” (p. 231).

En la realidad extratextual la situación es diferente, como ya se ha citado, la autora dice en el texto autobiográfico *De cuerpo entero* que ella era infiel y como lo muestra en su relato “Inmóvil sol secreto”, el colombiano era sumamente celoso. Como vemos hay una inversión en las personalidades de los personajes con respecto a los referentes reales. Asimismo, advertimos un cambio en el paradigma femenino tradicional que se deriva del contexto social de los años sesenta, en que la emancipación femenina proponía la igualdad de los sexos, por lo que las parejas se veían más como compañeros que como dominador-sometida.

Otro hecho autobiográfico que aparece en la ficción es el plan de la pareja -Enrique y la narradora- para viajar a Grecia. Ante el cierre de la revista, el colombiano y la narradora deciden ahorrar el dinero producto de su liquidación para vivir en una isla griega un año, dedicados a escribir:

Lo que pasa es que se empieza a decir que nuestra revista se va a cerrar [...] y parece que nos van a indemnizar a todos [...] Hombre- dijo Enrique sentándose. Es nuestra oportunidad para dedicarnos a escribir. Con esa lana vivimos un año en Grecia o en algún pueblo de España sin tener que trabajar (p. 246).

El relato “Inmóvil sol secreto” se ubica espacialmente en Cefalonia, una isla griega a donde llega la pareja para recuperar su relación que se había fracturado tras la infidelidad de ella con el austriaco.

Siguiendo con la imagen femenina que Puga proyecta en sus personajes femeninos que tienen mucho de ella, encontramos que el matrimonio para los dos personajes femeninos no es algo a lo que aspiren. Dice la narradora cuando Enrique le propone que se casen: “Siempre quise tener todas las fiestas tradicionales, esas de las que me he burlado tanto, la primera comunión, los quince años, la boda de blanco, pero ante la posibilidad de tenerlas siempre he sentido un pudor atroz. Un casi horror” (p. 334). De esta manera, la

narradora no acepta casarse ni irse a Colombia con Enrique, sino decide quedarse sola en Inglaterra.

Como podemos apreciar, Puga se desdobra en la narradora sin nombre y en Antonia, pues como indica Puertas Moya (2003), la autoficción permite que el autor, a través de esta duplicación en sus personajes literarios, propicie un juego de espejos que pretenden reflejar especularmente la variable e inasible forma del yo.

3.2.4. La muerte

La muerte es un elemento importante en la novela, tan importante que incluso la autora la representa *viviendo en el cuarto de tele del departamento donde habitan las dos parejas*. No olvidemos que la novela está dedicada a dos mujeres muertas en las que se inspiró la autora para escribir la obra. Por lo tanto, veamos algunos aspectos sobre este tema.

Antonia, la protagonista de la novela, padece cáncer de seno. El día que le comunican la fatal noticia es el 2 de octubre³¹, un día en el que México tuvo un número incierto pero importante de muertos, la mayoría jóvenes que protestaban ante la represión en el país. La enfermedad de Antonia hace que la narradora se solidarice con ella, que incluso ajuste su vida a la dolorosa situación de su amiga. La narradora testigo se lamenta al recordar: “Sólo sé que me quería quedar ahí con Antonia, cuidándola, respaldándola. Aunque vaya a saber si de veras me necesitaba” (p. 172). Durante la novela, aparece como trasfondo el peregrinar de Antonia con los médicos, el laboratorio para que le apliquen la quimioterapia, las numerosas pelucas que emplea para ocultar su calvicie e, incluso, el mostrarse con la cabeza rapada, los ejercicios con la pelotita que le ayudan a equilibrar su mano y ante todo el valor para enfrentar su muerte.

La narradora imagina a la muerte acechando a la cada vez más débil Antonia. Incluso imagina que la muerte se instala en el cuarto de tele. Esta manera de personificar a

³¹ En una entrevista en la que se le cuestionó a Puga sobre el significado de que Antonia se entere el 2 de octubre de 1968 que tiene cáncer, dijo: “Debió ser algo muy subjetivo, porque yo no estaba consciente [...] Salió en la escritura, quizá, por la ebullición política de los años 60. Cada joven reacciona ante los hechos de manera diferente, así que traté de matizar lo mejor que pude la muerte colectiva de Tlatelolco con la muerte individual de Antonia. Quería hablar de esos jóvenes que solo cuando Antonia muere se dan cuenta de que ya terminó una forma de juventud para ellos y comienzan a tomar decisiones que tienen que ver con la forma de su futuro” (*La crónica de hoy*, febrero 10 de 2000).

la muerte es similar a la que la escritora realiza de Dolor en su última obra *Diario del dolor* (2004). Incluso una descripción que hace de los londinenses coincide con la de Dolor: “La gente tenía una palidez enfermiza y uno les sospechaba mal aliento y caspa” (p. 72).

Otra muerte que ocurre en la novela es la de la señora Gray, administradora de los departamentos en donde se hospedan los cuatro jóvenes. Su muerte sorpresiva e inesperada impresiona a las dos amigas. Antonia comprende que los ejercicios de introspección que practica para el teatro la ayudaron a ver su cáncer en el interior de su cuerpo; la ayudaron a entender que la muerte está ahí, como un precipicio en el cual tarde o temprano caerá.

Ahora bien, el mochilón que carga Antonia es una especie de símbolo que la representa. A lo largo de la novela, el mochilón es inseparable de Antonia, le sirve para guardar su cepillo, sus llaves, los libros; el mochilón huele a la quimioterapia que recibe en el hospital. Así, cuando el mochilón pasa manos de la narradora y ésta anuncia que veinte años después se ha mandado hacer tres, se entiende la ausencia irreparable de Antonia que omite la narradora, pero que la sugiere.

La muerte es un hecho que inquieta a la autora porque desde la muerte de su madre de manera sorpresiva ella conoció el dolor y la soledad. Ana Rosa Domenella (Domenella, 1993) indica que Puga recrea la muerte de su madre en *LFS* y en sus posteriores relatos la toma como modelo para recrear la muerte de sus personajes desde otros ángulos; en este caso, como la de la señora Gray, que fue repentina; o bien como la de Antonia quien regresa a México a morir a la casa de sus padres en Mazatlán para no volver. En la realidad extratextual los adultos le decían a la autora sobre la muerte de su madre, quien murió inesperadamente a causa de un aneurisma, que ésta había emprendido un largo viaje, del cual jamás volvió.

Podemos agregar que en la obra de Puga hay un halo trágico como podemos observar en los volúmenes “Accidentes”, “Intentos” y “De Intentos y accidentes”, en donde la mayoría de los personajes encuentran la muerte en un accidente. La muerte le intrigaba a Puga, en una ocasión dijo: “Tal vez la muerte sea un estado al que uno pasa sin darse cuenta” (Taichmann, 1987: 93).

En conclusión, en la novela *Antonia* la autora se desdobra en la narradora y en Antonia para ficcionalizar su juventud en Londres. En la novela relata su relación con el colombiano, una relación que dejó huella en su vida ya que le dedicó tres obras para contarle, para entenderlo y recordarlo. En esta novela se aprecia la búsqueda de la identidad de la autora que a través de su *alter ego*, la narradora, se asume como huérfana, escritora, mexicana y latinoamericana. Aspectos que retoma en sus posteriores producciones literarias.

Finalmente la crítica hacia México, su país del que se fue autoexiliada y que sin embargo encontró en el extranjero se continúa en esta novela, pues su rechazo hacia el sistema político mexicano, dependiente del norteamericano, autoritario e impositivo revelan su duda hacia la no pertenencia de un país sin identidad y sin rumbo. Sin duda esta novela muestra a una Puga reflexiva, crítica, incisiva, que a través de confrontar dos formas de ser ciudad y nación como Inglaterra y México, comenzó la comprensión de su país con sus características propias, con una realidad difícil de entender y cambiar.

Capítulo 4. De Roma a Grecia: entre el amor y la culpa

El sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Este es uno de sus enigmas.

Octavio Paz, La llama doble

4.1. “Recuerdos oblicuos”, el encuentro con la pasión

Octavio Paz menciona en su libro *La llama doble* (1993) que no hay una civilización ni un pueblo que no posea poemas, leyendas o cuentos cuyo argumento sea el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penas que afrontaron para unirse. También menciona que la idea del encuentro exige a su vez dos condiciones contradictorias: la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo es una elección. Predestinación y elección, destino y libertad se cruzan en el amor o en lo que creemos que es el amor. Al menos así ocurre con la pareja del relato autoficcional “Recuerdos oblicuos” de María Luisa Puga.

“Recuerdos oblicuos” (1987) se vincula con la novela que revisamos en el apartado anterior, *Antonia*. La continuidad entre una y otra obra la aporta la misma Puga cuando en la novela se lee:

Lo que pasa es que se empieza a decir que nuestra revista se va a cerrar [...] y parece que nos van a indemnizar a todos [...] Hombre- dijo Enrique sentándose. Es nuestra oportunidad para dedicarnos a escribir. Con esa lana vivimos un año en Grecia o en algún pueblo de España sin tener que trabajar (p. 246).

Por lo tanto, “RO” puede leerse como una continuación de lo que ocurrió entre *Antonia -alter ego* de Puga- y Günther, un arquitecto austriaco que trabaja para la FAO, luego de su juego amoroso en Roma, propiciado por Enrique, el colombiano. Sin embargo, en este juego de espejos e intercambio de personalidades propias de la autoficción, descubrimos que en la realidad el triángulo amoroso involucra a la autora, desdoblada en la narradora, el austriaco y el colombiano.

La trama de este relato breve, como el título indica, gira en torno a los recuerdos de la narradora protagonista. Ella evoca un episodio de su vida que aconteció en Roma durante su juventud; por lo tanto, la narración se encuentra en retrospectiva, haciendo más evidente ese ir y venir entre el pasado y el presente, entre la que se fue y la que se es desde una perspectiva reflexiva, pues como indica Caballé: “Al ser espontáneo [...] que vive, actúa y siente, hay que sumarle una especie de *alter ego*, un ser reflexivo que más pronto o más tarde vuelve sobre esa vida, esa acción o ese sentimiento y los dota de sentido” (en Puertas Moya, 2003: 52).

En “Recuerdos oblicuos” la autora retoma el tema de su idilio en Roma, el cual continuó por tres meses, tiempo en el que transcurre el relato. Los dos personajes principales no tienen nombre y se distinguen sólo por sus nacionalidades: ella es mexicana y él, austriaco. El espacio por el que transitan es un viejo *palazzo* de Italia en donde la pareja vive su amor ocasional. Ella, narradora y protagonista, se refiere a él con este pronombre que produce en el relato un efecto de misterio y sensualidad.

De hecho, el cuento contiene varios elementos que le dan un aire sensual al relato. Por ejemplo, él alquila una habitación amplia, cuyo piso forra con papel, lo que simboliza que la relación no era perdurable, sino temporal y pasajera, sólo de tres meses. Como única decoración del departamento había una cama de agua, donde la pareja, al caer la tarde, se encontraría para hacer el amor.

Ambos tienen compromisos con sus respectivas parejas: él es casado y tiene dos hijos, quienes se fueron a su país por cuestiones escolares, con la promesa de que él alcanzaría posteriormente a la familia. Ella tiene una pareja: un escritor colombiano que también regresó a su país para saber qué significaba ella en su vida, luego de su infidelidad, pero había prometido volver en tres meses. Por lo tanto, la pareja de amantes tiene tres meses libre de los compromisos adquiridos con sus respectivas parejas. Por eso, para ellos su relación es un “descanso” de las reglas sociales y morales, de la cotidianidad. Ambos hacen de la infidelidad un tiempo de placer y pasión.

El relato esconde un trasunto autobiográfico de la autora, ya que este encuentro con un austriaco en Roma también lo narra en el texto autobiográfico *María Luisa Puga. De cuerpo entero*, en el que la autora escribe:

Mi compañero se había ido unos meses a Colombia y yo me había enamorado rotundamente de un arquitecto austriaco que estaba a punto de irse de Roma. Teníamos tres meses de vida. Decidimos hacer un espacio nuestro, tan temporal como nuestro romance (p. 27).

De esta manera, la identidad de la autora desdoblada en la narradora queda verificada, ya que como menciona Manuel Alberca (2006), el texto introduce una serie de datos biográficos que ratifican la identidad del autor.

El viejo *palazzo* recreado en el relato también lo describe Puga en el texto autobiográfico citado anteriormente, casi de manera idéntica. En el texto ficcional describe:

El piso lo tapizó de un papel grueso, del que se usa para empaquetar; los pliegos, colocados en diagonal, quedaban unidos y pegados al suelo con cintas de papel gomoso, un poco más oscuras que el papel [...] en el centro estaba la cama. De agua. Loco el tipo" (p. 49).

Mientras que en el texto referencial escribe: estaba alfombrado con papel estraza *masking tape*; los muebles eran cajas de naranja; la mesa de escribir [...]; los adornos, mis libros, las fotos de sus hijos porque... sí. Era casado [...] lo único permanente de ahí, estaba la cama, que era de agua" (p. 27).

Los cambios mínimos en ambos textos se refieren a la elección de las palabras que en el primer caso corresponde a un registro literario, mientras que en el otro elige palabras correspondientes a un registro referencial. Esto descubre la doble facturación del relato: uno a nivel referencial y el otro ficcional. También confirma que la experiencia de la autora era aprovechada y revestida de algunos elementos ficcionales.

En el apartado "Roma" del texto autobiográfico, la escritora no da más detalles de sus sentimientos hacia el austriaco. En la ficción, en cambio, la narradora se explaya: "[...] lo amé y tal vez amé por primera vez" (p. 47). Más adelante dice "Lo amé tanto que hasta siento vergüenza" (p. 49). Después reitera: "No sé si era bello, inteligente, culto; si hacía bien el amor o qué. Sé que lo amé. Lo amo aún y que eso no se va a repetir jamás" (p. 53).

En la autoficción, la autora, que se mantiene tras la máscara de la narradora protagonista sin nombre, puede expresar con mayor libertad sus sentimientos hacia el austriaco. Al respecto dice Puertas Moya (2003: 651): “En el espacio autoficticio la ambigüedad con que se presenta la identidad protagonista-autor facilita la expresión de los sentimientos más profundos, porque la indefinición de la frontera entre real e imaginario sirve de refugio y amparo a la sinceridad encubierta”.

Por otro lado, los sentimientos de la autora hacia su relación con el colombiano los indica escuetamente cuando escribe en su autobiografía: “En el paladar tenía el sabor de la comida. En el alma un nuevo amor: estaba siendo infiel y era muy feliz” (p. 27).

En “Recuerdos oblicuos”, la autora desdoblada en la narradora relata una etapa importante de su vida: el amor pasional que vivió con el austriaco y el triángulo amoroso que se derivó de su infidelidad. A este episodio de su vida regresa varias veces cuando se encuentra en la madurez. En *Inventar ciudades* a través de Licha, recuerda al leer uno de sus diarios:

¿De cuándo es esto? Agosto de 1973. ¿Y yo qué hacía? ¿En dónde estaba? ¿Con quién? ‘Me acaba de llamar la UNESCO para ofrecerme un contrato por dos semanas. No acepté. Ahora tengo dinero, no quiero estar trabajando todo el tiempo’. París, entonces, pero... por las fechas tiene que ser el colombiano, el colombiano luego de tanto lío... ¿Le podré platicar algo de esto a Lorenza algún día? (IC, 1998: 100).

Estas marcas en el texto permiten ligar su obra y crear la continuidad en la autobiografía de María Luisa Puga, así como entre *alter ego* y autora, permitiendo al lector apreciar la evolución de ambas.

De acuerdo con Molero de la Iglesia, además de los textos referenciales o testigo y de paratextos, también pueden asignar a una obra su calidad autobiográfica las “ficciones que contienen factores textuales de identificación, sea el nombre propio o autoalusiones de similar valor referencial”(en Puertas Moya, 2003: 653). Con esto se confirma que en la obra autoficcional de Puga se puede verificar su autobiografía no sólo a partir de la información extratextual o referencial, sino también intratextual con la obra de la misma autora, ambas con la misma función identificadora.

Ahora bien, José Antonio Pérez Rioja en su libro *El amor en la literatura* (1983) explica que la palabra pasión es literalmente el acto de padecer, el padecimiento de la pasión. Pero esa pasión puede ser deleitosa; ese padecimiento, si se encamina a los sentidos corporales, puede ser amoroso y placentero. En efecto, en “Recuerdos oblicuos”, la narradora siente placer sensual por el austriaco³²: “Ahí, con la piel ardiente por tanto amor, repletos del olor del otro, nos tomábamos un café” (p. 51). Más adelante dice:

En Trastevere se me apareció ese mar, haciéndome sentir el cuerpo, el aire, la luz, el agua (que a lo mejor fue por la cama [de agua], pero por eso), un movimiento sensual que prácticamente me hacía cerrar los ojos mientras escribía [...] Sintiendo el minuto a minuto. El lento desgajarse de la mañana con la seguridad de que al caer la tarde lo encontraría a él y yo habría escrito algo que me produciría tanto placer como él (p. 53).

Pérez Rioja (1983) señala que la pasión es la fuerza que prende en nosotros y nos ciega para ver, nos priva del tacto para asir y nos ensordece para escuchar. Por eso entendemos que, aunque el colombiano se marcha indignado por la infidelidad de ella por tres meses a su país, para los amantes fue un tiempo para su amor, aunque siempre indicando que era temporal -lo que encendía aún más la pasión-, es decir, se trataba de una aventura ocasional, no formal. Sin embargo las cosas cambiarían, como veremos más adelante.

Ahora bien, en la ficción la autora desdoblada en la narradora protagonista anónima desborda sus sentimientos ante el recuerdo e indica que fue amor, por eso se lamenta: “Lo que no entiendo es por qué no estoy con él. Por qué no tengo una caterva de hijos y una cocina muy usada y cálida. Por qué no estoy envejeciendo junto a él [...] Así debería haber sido” (p. 47). Como vemos, la distancia entre la narradora y el personaje se hace evidente ya que hay un cambio importante: la narradora se lamenta en el presente de la narración de la decisión que tomó en el pasado al separarse después de esos tres meses y de no tener hijos o un lazo de unión con ese gran amor.

³² De acuerdo con José Antonio Pérez Rioja (1983), la sensualidad es la propensión a los placeres de los sentidos; son sus goces y deleites, aplicándose la palabra tanto a lo que los incita y satisface como a quienes tienen propensión a ellos.

Asimismo, en el texto factual la autora indica que la habitación del *palazzo* donde se encontraba con el austriaco al caer la tarde tenía enormes ventanales que daban a los tejados de Campo di Fiori. Desde ese cuarto se oían los rumores de la gente del mercado de la plaza de Giordano Bruno. El departamento donde vivía ella, mientras llegaba el colombiano estaba en Trastevere. Información que también se encuentra en el relato.

La aventura amorosa llega a su fin con el regreso del colombiano, quien la vuelve a la realidad. Comenta la narradora en el relato: “Cuando mi compañero llegó por fin a Roma, supe que mi juego había sido peligroso: simplemente había acabado con mi amor por él. No obstante me dispuse a reconstruirlo porque creí que por fin había aprendido a querer” (p. 54).

En la realidad extratextual la escritora menciona en el texto de la serie *De cuerpo entero*: “Llegó mi compañero y comenzó una época difícil. De escritura adolorida en departamentos prestados. Se me acabó el trabajo y se sumaron los problemas económicos. Mi novela era sombría y mi cuaderno puro llanto” (p. 28). Estos fragmentos casi idénticos en la ficción y en la realidad confirman a la autora real que en la ficción se desdobra o duplica en la narradora protagonista.

En la realidad, Puga y el colombiano intentaron reconstruir su relación, fracturada desde el juego propuesto por él, como vimos en el capítulo anterior. Posteriormente, acuerdan separarse por tres meses, en los que él regresa a Colombia y ella se queda en Roma. El colombiano necesitaba pensar si la quería; ella necesitaba reencontrarse con el austriaco, como relata en este cuento breve. Al regreso del colombiano, la pareja decide irse un año a vivir a Grecia. Él anhelaba un reencuentro con la autora; ella, aún enamorada del austriaco y llena de culpa por ello, acepta el viaje a Cefalonia, como relata en “Inmóvil sol secreto”.

El final de “Recuerdos Oblicuos” anticipa el desenlace de este viaje: “No pude. Quise tanto hacerlo en nombre de esos tres meses” (p. 57).

Este episodio de la vida de Puga muestra la relevancia que tuvo para la autora en tanto que lo selecciona para literaturizarlo en dos textos y desde el punto de vista estético, ya que como apunta Puertas Moya (2003: 700): “Si damos por sentado que cada

quien es dueño de su vida, no solo para vivirla (incluso para morirla), sino también para contarla, es lógico que el relato de esa vida se introduzca un elemento de ficcionalización que la embellece, mitifica y la hace más atractiva”.

4.1.1. Nuevamente la infancia

En el cuento autoficcional que estamos analizando, la narradora protagonista recuerda aspectos de su niñez en Acapulco y Mazatlán, recuerdos que también se encuentran en *La forma del silencio* y que nos permiten identificar a la autora desdoblada en la narradora anónima, pues como he indicado párrafos arriba, a través de la relación intratextual con su obra se facilita esta identificación. Veamos algunos ejemplos.

La narradora protagonista se encuentra en Italia, pero el mar Mediterráneo le recuerda el mar Pacífico, es decir, el mar de Acapulco, el cual observaba cuando era niña desde la casa de su abuela: “Con el recuerdo del mar tal y como lo veía desde la casa de mi abuela en Acapulco. Mar abierto idéntico y furioso [...] creí que [lo] odiaba por todo lo que me hizo pasar en mi niñez [...]” (p. 52). Como hemos visto en el primer capítulo, la narradora protagonista de *LFS*, también anónima, vivió su infancia en Acapulco en la casa de su abuela, donde se refugió tras la muerte de su madre.

Asimismo, en el texto referencial de la colección *De cuerpo entero*, en el apartado “Roma”, Puga escribe: “[...] al estar tecleando en medio del fragor de los Fiat 500 y de los sonoros ¡Mamma mía! [...] percibí el sonido del mar. Mi infancia en Acapulco [...]. Y en aquel cuarto de Trastevere me volvía con una fuerza sin igual, nítido, apropiable, escribible” (p. 26).

Este tipo de pasajes presentes en la ficción funcionan a manera de puentes entre los planos ficticio y factual; la autora los tiende con toda la intención de que el lector los rastree y la identifique, pues como indica Puertas Moya (2003: 646): “La voluntad del escritor determina que una obra esté en el ámbito autobiográfico o no lo esté”. De esta manera se explica el que aspectos autobiográficos narrados en la ficción se encuentren duplicados en los textos referenciales a los que hemos estado acudiendo en esta investigación.

Ahora bien, la autora desdoblada en la narradora no sólo recuerda su infancia en Acapulco, sino también en Mazatlán, cuando desde la ventana de la casa paterna observaba a sus vecinos, gente de clase baja coexistiendo con la de clase media, que para sus padres eran “la gente esa”: “Cierren esa ventanas, niñas, que andan espiando a la gente ésa’ ‘La plebe’, decían” (p. 52). Esta expresión también la coloca la autora en la voz del padre de la narradora anónima de *La forma del silencio*, lo cual demuestra la continuidad de la autora enmascarada en sus narradoras protagonistas de sus novelas y relatos.

Si leemos “Recuerdos oblicuos” y el apartado “Roma” del texto de la serie *De cuerpo entero* tenemos dos relatos paralelos. Uno pertenece a la ficción; el otro, a la referencialidad. Lo mismo sucede con la mayoría del resto de su obra. En los textos de orden ficcional, Puga se autorrepresenta en sus dobles: narradoras protagonistas la mayoría de las veces, anónimas o con nombres clave que aluden a la autora, invariablemente son huérfanas, escritoras y tienen el hábito de escribir su diario. A través de ellas recrea los momentos de su autobiografía que a su parecer son los más decisivos o más sublimes como lo es el relato “Recuerdos oblicuos”.

4.1.2. La “nación” como parte de la identidad del sujeto

Una de las constantes de las protagonistas narradoras de Puga en las cuales se desdobra es la conciencia social y política que muestran. Desde luego se trata de la visión del mundo de la autora que coloca en voz de sus *alter ego* la crítica al sistema de gobierno de México y también a la sociedad por su nula respuesta a los constantes atropellos que sexenio tras sexenio repiten los gobiernos en el poder. Puertas Moya (2003: 914) explica: “Para que [un personaje] haya podido ser considerado *alter ego* que refleja la personalidad del autor, no basta que existan coincidencias biográficas, sino que éstas deben responder a una común actitud ante el mundo”. En Puga, una de las más evidentes es su preocupación por las condiciones políticas en México, lo cual muestra su sensibilidad y compromiso social.

Silvia Molloy (2001: 15) señala que en las autobiografías de autores hispanoamericanos es frecuente encontrar la fusión sujeto y nación: “esa preocupación nacional como espacio crítico, marcado por una ansiedad de orígenes y de representación, dentro del cual el yo pone en escena su presencia y logra efímera unidad”.

En el caso de María Luisa Puga, la fusión del yo y su nación, reitero, es una constante dentro de su obra, pero no en el sentido de nacionalismo glorioso; sino de una crítica aguda hacia la política del país:

Me acuerdo mucho de ir caminando por cualquier calle de Roma y sentir cómo mi historia y la vida en mí se fundían, y de ahí surgía, qué curioso nada menos que la aceptación de México [...] Cómo pensé en Acapulco y sentí que podía ser distinto: que no tenía por qué ser ese maquillaje bellissimo y corrupto que era” (p. 53).

En conclusión, en “RO” se encuentra un episodio de la vida de Puga importante para ella, puesto que lo introduce en el universo literario y lo embellece convirtiéndolo en un relato pasional, pues como indica Royano Gutiérrez:

El escritor tomó conciencia de su vida, eligió las aventuras que le parecieron más propicias para su realidad artística y las configuró en novela. Aunque [el autor] novelase experiencias que vivió en su condición de hombre, esas experiencias se convierten en novelescas por el solo hecho de incluirlas en una novela (en Puertas Moya, 2003: 646).

4.2. “Inmóvil sol secreto”: el final de una relación amorosa

En “Inmóvil sol secreto” (“ISS”)(2000) María Luisa Puga narra un episodio más de su autobiografía: *el otro vértice del triángulo amoroso, es decir, el de Enrique, el colombiano*, con quien vivió en Londres por tres años y a quien engaña con el austriaco. El título del relato hace referencia al tiempo de ruptura con Enrique, por eso este tiempo es doloroso; es lento, casi inmóvil enmarcado por el sol intenso de la isla griega de Cefalonia.

Este relato es la continuación de “RO”, toda vez que el enlace entre ambos relatos breves es el nombre de uno de los personajes importantes: Enrique, el colombiano. Este personaje cobra vida en la novelística de María Luisa Puga a partir de la novela *Antonia* y se continúa en “RO” a través de las alusiones a su nacionalidad, aunque no se menciona su nombre. En “ISS”, nuevamente aparece como Enrique, el colombiano. No sólo el nombre y

la nacionalidad nos permiten identificar una continuidad en el personaje sino también su personalidad, misma que retrata Puga en este relato, como veremos más adelante.

Ana Rosa Domenella afirma:

los cuadernos o diarios de Puga que suman cientos en la realidad extratextual, aparecen como registro autobiográfico y en muchos de sus personajes femeninos [...] Son como una protoescritura, como un espacio de prueba para encontrar un tono adecuado, las palabras justas para construir sus novelas y cuentos que se alimentan de experiencias vividas [...]” (Domenella, 2004: 158).

En efecto, en “ISS” subyace el registro del diario, uno de los subgéneros de la escritura intimista. Este entrevasamiento de géneros es propio de los relatos autoficcionales, pues como explica Francisco Puertas (2003: 678):

[...] a la existencia sostenida de estas novelas que se estructuran como diarios hay que sumar el encubrimiento que se efectúa tras la irrealidad de la ficción cuando los escritores prefieren considerar novelesca la narración de lo que les ha sucedido [...]. Muchas novelas que pasan por tales suelen ser una autobiografía, un diario íntimo o un trasunto de la existencia del autor.

“ISS” es un relato híbrido en el que las huellas del diario son evidentes, asimismo se presenta como relato ficticio, pero oculta un episodio autobiográfico de la autora.

El diario, a decir de Adela Kohan, es “Un espacio que nos contiene y nos permite aliviar nuestros sufrimientos, aclarar las ideas, planificar nuestras necesidades, dejar fijados los buenos momentos, observarnos [...], se organiza en torno a vivencias y circunstancias personales” (Kohan, 2000: 29).

“ISS” es un relato con forma de diario porque contiene los sentimientos, los pensamientos, y las reflexiones de la narradora protagonista, *alter ego* de María Luisa Puga, quien externa su emoción ante el fin de una relación, en este caso con el colombiano, relación que inició en Londres cuando ambos trabajaban para la revista *El Economista*, como narra en la novela *Antonia*.

No olvidemos que algunas de las características que Kohan (2000: 30 y 31) propone para el diario, mismas que ya vimos en el primer capítulo, son las siguientes: “[El diario] se expresa en primera persona, el narrador del diario es un yo protagonista y los tiempos verbales más comunes son el presente del indicativo y el pretérito imperfecto. La referencia al tiempo enmarca la narración [...]”.

En efecto, en "Inmóvil sol secreto" podemos detectar estas características. Por ejemplo, la consignación de los hechos se realiza a través del tiempo. Si bien no se trata de un registro estricto del día a día, existen cortes temporales discontinuos que aluden a un pasado reciente. Por ejemplo, la narradora protagonista inicia relatando los hechos de su llegada en compañía de su pareja a una isla o aldea griega de nombre Cefalonia: "Llegamos a la isla por la mañana" (p. 11). Más adelante la voz narradora anuncia "Desde ese primer día conocimos a los gringos" (p. 16). Asimismo, conforme transcurre el relato indica: "Estamos metidos en la isla (otra vez, la aldea), desde hace dos semanas" (p. 17) y finalmente dice: "Comenzamos nuestro tercer mes" (p. 27).

Romera Castillo explica: "El diario trata aspectos diarios [...] Se centra en un pasado reciente (recientísimo) en el que cualitativamente, por no tener la profundidad de constatación y análisis puede perder amplitud y riqueza valorativa" (en Puertas Moya, 2003: 536).

El ritmo del relato es lento porque la narradora describe la vida cotidiana de la pareja enmarcada por la monotonía de las actividades del pueblo de pescadores en donde viven. El registrar la cotidianidad de la vida es otro rasgo de la escritura diarística (Kohan, 2000: 39), que cómo vemos persiste en el relato.

Ahora bien, la trama gira en torno al motivo que originó que la pareja, es decir, la narradora sin nombre y Enrique, viajara a la isla griega, el cual consiste en el vehemente deseo de Enrique por reencontrarse con ella, de volver a ser la pareja que fueron en Londres, a través de que los dos puedan olvidar la infidelidad de ella.

La narración abunda en la descripción de los sentimientos de miedo, de arrepentimiento y de culpa por parte de ella, aspectos emotivos propios de la escritura intimista: "Comprendo que el arrepentimiento no significa mucho más que una cortés palabra que nos damos, y yo quisiera darle algo ahora. Yo le daría mi amor infiel, como él lo llama, pero es claro, eso no le va a servir de nada. Ni una prueba tampoco. Prueba de qué. ¿De que no quiero haber querido a otro?" (p. 22).

En el relato, la narradora describe a Enrique más que por su físico, por su carácter o temperamento, como un hombre criado a la española que exige la fidelidad a su mujer, aunque él no la practique del todo:

Valiente y al mismo tiempo hipócrita porque, decía con su mirada quieta, no concebía estar sufriendo a causa de alguien cuando tenía tanto que hacer con esto de vivir. Sentirse atormentado resultaba fatigante. ¿Por qué lo llamaba hipócrita? La acusación se me salía al percibir su impecable honor y dignidad a la española [...]” (p. 16).

Recordemos que en la novela *Antonia* él es quien propone el juego de tener intimidad sexual con una italiana o italiano, así que él se relaciona con una aeromoza romana. De hecho, él es el único que cumple con las reglas de su juego. Sin embargo, para Enrique, el involucrarse emocionalmente y enamorarse, esa sí era infidelidad, más allá de tener relaciones sexuales con alguien. Por lo tanto, al ver en su compañera que la aventura había trascendido hacia algo más serio, siente su orgullo herido y monta en cólera al intuir que ella está enamorada del austriaco.

José Antonio Pérez Rioja (1996) considera el amor propio u orgullo herido como una forma negativa del amor, ya que cuando se siente ofendido, es un antídoto contra éste, pues al ser tan susceptible para consigo mismo, no adivina la susceptibilidad ajena. Así ocurre en el relato, Enrique se encuentra tan preocupado por la ofensa que él cree le hizo su pareja, que se olvida de saber cómo se siente ella: “Hoy le dije a Enrique que pensaba escribir sobre lo sucedido. Se enojó. Dejó salir de pronto la furia de los últimos meses. Todo rabioso dijo que no lo estaba haciendo bien, desde el principio, dijo, no lo estás haciendo bien. Había venido aquí a olvidar y al parecer no hago otra cosa que recrear lo sucedido. Como si no se notara, finalizó con amargura” (p. 21).

Los celos también son otra forma negativa del amor, que, como define Pérez Rioja (1996), son un ansia ilimitada de posesión sobre la persona amada, al mismo tiempo que el temor a perderla al verla en brazos de un posible rival. Enrique es presa de los celos, como consecuencia del amor propio herido, y trata de conservar lo que cree le pertenece, es decir, su compañera.

El relato no tiene una variedad de voces que enriquezcan el discurso, ya que sólo conocemos lo que piensa y siente la narradora; sin embargo, ella deja que la voz, en estilo

directo, de Enrique irrumpa en la narración: “Es culpa tuya. Tú eres la que no deja atrás lo sucedido” (p. 23). O bien cuando accede a que la narradora escriba su libro acerca de la infidelidad: “Escriba su libro si quiere, había concedido con cierta ternura y mucha ironía. Ahora además de infiel vas a ser literata” (p. 25).

Mencionaba anteriormente que la narradora abunda en la descripción de sentimientos, en la subjetividad femenina que se encuentra en el relato y que tiene que ver con los aspectos culturales en los que se le exige a la mujer fidelidad absoluta, mientras que se tolera la infidelidad masculina. De ahí que las recriminaciones de Enrique aumenten la culpabilidad de la narradora, pero también evidencian la subjetividad masculina que no logra rehacer su imagen de hombre engañado. Así lo entiende la narradora cuando señala:

Hago el amor con él buscando la manera de encontrarlo, igual que hago todo lo demás con él. Sola. Y sé que él también me busca, pero no, él busca otra cosa. En su frenética insistencia por tocarme o hablarme todo el tiempo o necesitar que tan solo esté ahí, busca la desintegración de otra presencia. Con gran cansancio, con una pasividad total, con una energía demasiado usada, veo que solamente quiere saber que ha vencido. El amor propio es así. A mí me pasaría lo mismo. No me defiende a mí, no es a mí a quien busca sino a su imagen que tiene que rehacer. Yo soy el campo de batalla (p. 23).

La narradora comprende que los celos de Enrique no son una manifestación de su amor por ella, sino del amor propio de él, de su orgullo ofendido. Sus reacciones de cólera hacia ella muestran su *egoísmo* y que el amor entre la pareja terminó.

Por eso se siente culpable cuando llega una postal del austriaco y sus emociones la traicionan, la delatan, pues le recuerda la pasión que vivió en Roma con él. La expresión de sorpresa y de ilusión espontánea de ella, le dejan claro a Enrique que los esfuerzos por que ella olvidara al otro fracasaron:

Ahí murió, me imagino, todo mi sufrido amor, en ese momento en que Enrique, dejándola caer sobre mi mesa [la postal] dijo con tono seco: Creía que no le habías dado tu dirección. Y no se la había dado, pero era lo de menos. El pánico al sentir un soplo de ese mundo olvidado. Se me tiene que haber salido a la cara porque desde ese día Enrique se cerró por completo en un odio duro y áspero (p. 26).

Pese a su reacción, Enrique aún no se atreve a terminar la relación, por lo que es ella quien resuelve la separación definitiva de la pareja al sugerir una segunda infidelidad con un gringo del cual sólo remite, a través de una sinécdoque:

[...] me dirigí hacia los ojos oscuros y fijos que habían crecido de una manera asombrosa. El también se puso de pie y con tristeza salimos. Cuando después volví al cuarto y me metí a la cama y le rocé la cara a Enrique, los sollozos de ambos mojaron el primer deseo real de nuestros cuerpos (p. 27).

En la realidad extratextual la relación con Enrique o el colombiano, como lo nombra en la ficción, fue importante para Puga, ya que lo recuerda en otros relatos como en las novelas *Antonia*, *Inventar ciudades*, *Cuando el aire es azul* y en el relato "Recuerdos oblicuos". Además en una entrevista con Beth Miller, Puga menciona que vivió un año en la isla de Cefalonia y que su relación con el colombiano terminó mucho tiempo después:

Pero yo volvía al cuento una y otra vez porque de alguna manera estaba viviendo la ruptura de la relación que siempre es lentísima. Una relación de mucho tiempo se deteriora muy paulatinamente. O bien algo la rompe así de tajo, y ahí muere, o se va acabando muy despacio. Ese tiempo aparece en el cuento [...] (Miller, 1990: 122 y 123).

Así mismo, si volvemos al texto autobiográfico *MLP* de la colección *De cuerpo entero*, se lee en sus páginas:

Nosotros agobiados por el esfuerzo de rehacer la pareja que habíamos sido en Londres, y cansados de vivir de prestado, decidimos irnos. Un amigo nos había hablado de un pueblito en Grecia en donde una pareja ya mayor de irlandeses tenía una casita para pasar ahí el invierno. Podríamos vivir con muy poco y dedicarnos a escribir (p. 28).

Como vemos, en el relato se encuentra una etapa de la vida de María Luisa Puga que ella ficcionaliza cambiando algunos elementos como la temporalidad, los nombres, así como el final de la ruptura con el colombiano, pero la anécdota que le da estructura a la trama del relato se encuentra ahí.

Finalmente, en el texto referencial y póstumo *La escritura que no cesa* (2006), en el apartado "Cronología del estupor", el cual contiene fragmentos del diario o cuaderno número 142 de María Luisa Puga, con fecha del 31 de octubre de 2004, es decir, pocos meses antes de morir, se lee:

Pues sí, sí me está gustando. Sí es como la primera experiencia de vivir a la intemperie, aunque la primera, primera fue en Grecia. Lo que pasa es que ahí yo no veía la pobreza, la intemperie, sino el dolor del amor.

Acá yo pienso que Andras me sacó demasiado rápido del D.F. de un mundo que acababa de recuperar, para afianzar su derecho sobre mí. Eso fue lo que nos separó realmente.

Lo dejé solo ahí, igual que él me dejó sola en mi operación y así se fue rompiendo la pareja.

Él se fue a sus mundos y yo a los míos, pero a lo mejor nunca nos quisimos tanto.

Estuvimos juntos tanto como Antonio o yo, pero a mí me parece que Antonio me importaba más (Domenella, 2006: 137).

*El nombre real de Enrique, o el colombiano como lo nombra Puga en la ficción, era Antonio, mientras que el del austriaco o húngaro, funcionario de la FAO era Andras. Como se aprecia en la cita, casi al final de su vida Puga regresa a este episodio y llega a la conclusión de que amó más a Antonio, como titula la novela (*Antonia*) donde narra el inicio de su relación.*

Capítulo 5. La madurez y plenitud: la vida en Zirahuén

Nadie puede escribir la vida de un hombre sino ese hombre mismo. Sólo él conoce por dentro su manera de ser y su verdadera vida, pero cuando escribe la disfraza, dice que es su vida lo que no es más que una apología: se muestra tal como quiere que lo vean, nunca tal como es.

Juan Jacobo Rousseau

En este capítulo revisaré dos novelas que María Luisa Puga escribió en la madurez de su vida y en las que pueden detectarse aspectos autobiográficos correspondientes a este periodo. Si bien éste fue igual de productivo que los anteriores, vemos ahora a Puga desde su postura de escritora reconocida y consolidada en *Las razones del lago* (1990) y en *Inventar ciudades* (1998). En esta etapa de la vida de la autora podemos observar su desurbanización, como ella mismo la llamaba, de la gran ciudad del Distrito Federal para residir en compañía de su pareja, Isaac Levín, en Zirahuén, Michoacán, lugar donde vivió cerca de veinte años, hasta su muerte.

5.1. *Las razones del lago*: la fuereñez y la escritura en la provincia

El título de la novela tiene las características de la autoficción, pues, desde mi lectura, posee dos explicaciones: una biográfica y otra literaria. La primera hace referencia a las razones de la pareja –Puga e Isaac Levín– para construir su casa en Zirahuén, en medio del bosque. Ambos querían silencio, soledad y poder ver el lago desde su casa, como se explica en la diégesis de la novela y como ocurre en la realidad extratextual. La segunda se entiende como una prosopopeya en la que el lago tiene la facultad de ocultar en la profundidad de sus aguas las historias de los habitantes del pueblo que ha atestiguado desde que se formó, según la leyenda, por una lágrima de la princesa Zirahuén. Por lo tanto, el lago tiene sus razones para sonreír de manera enigmática.

Esta novela es importante para esta investigación por varias razones. Primero, porque marca el inicio de la vida de la autora en la provincia, la cual queda ficcionalizada

en esta novela; también es la primera en ambientarse totalmente en espacios de provincia; asimismo, es la primera en donde las técnicas narrativas cambian, pues la narración corre a cargo de un perro callejero de la provincia de Zirahuén, que tiene excelente humor y desde cuya perspectiva cuenta la vida del pueblo. No obstante a estas innovaciones narrativas, la autora se autoficcionaliza nuevamente, como veremos a continuación.

Si las anteriores novelas y relatos de María Luisa Puga se habían desarrollado en espacios urbanos y cosmopolitas, como Londres, Roma, Grecia y la ciudad de México (en *LFS* el espacio oscilaba entre el D.F., Zirahuén y Acapulco), en *LRL* el espacio propicio para ambientar la novela que inaugura su estancia en provincia es Zirahuén, un pueblito cuyo atractivo es un enigmático lago, enclavado entre los cerros de Michoacán y adonde la autora decide establecerse junto con su pareja Isaac Levín.

Irma M. López (1996) indica que en *LRL* María Luisa Puga reintroduce la tradición española del siglo XVI con *El coloquio de los perros*, escrita por Miguel de Cervantes, al elegir narrar desde la voz de un perro callejero. En efecto, la novela es narrada por un perro sin dueño que deambula por las calles del pueblo junto con la jauría; en sus recorridos observa a sus habitantes, conoce sus costumbres, los quiere y de una manera ficticia representa la conciencia del pueblo.

Si bien la narración corre a cargo de Relato (¿o Cuento?), como se llama el perro callejero, para justificar la narración en donde éste no puede acceder, la narración la retoma un narrador omnisciente. La narración en tercera persona de una autobiografía May la llama narración por interpósita persona: “el empleo de la tercera persona no es más que uno de los procedimientos visibles puestos en marcha [por el autor] a fin de crear una distancia entre el sujeto, entre el personaje contado y el que cuenta” (May, 1982:74).

Así, la narración que realiza el perro callejero del pueblo marca una distancia con respecto a los personajes a quienes observa vivir: Damián y Sabina, sobrino y tía, cuya vida se ve parcialmente trastornada por la llegada al pueblo de “los señores”. Estos personajes secundarios nos interesan en particular porque en ellos se autoficcionaliza la autora y su pareja bajo los nombres indeterminados de “los señores” o “la pareja de mediana edad”.

Como menciona Manuel Alberca (2006) en las obras autoficcionales la identidad del autor puede estar de manera explícita o implícita. Si se trata de esta segunda opción, la identidad del autor queda sugerida a través de una serie de señas textuales que cumplen con la misma función identificadora que el nombre.

De acuerdo con esto la autora se desdobra en el personaje de “la señora”, la cual es escritora, tiene la misma edad que la autora real y junto con su pareja, “el señor”, deciden buscar un terreno para construir su casa e irse a vivir a Zirahuén. Narra el perro: “Una pareja de mediana edad que según dijeron, andaban buscando terreno para construirse una casa frente al lago. Les encantaba, dijeron. Querían salirse ya del D.F. Planeaban venirse a vivir para acá, dijeron, y dedicarse a escribir” (p. 25).

Si bien la trama gira en torno a Damián, un joven de diecinueve años de oficio albañil, a su tía Sabina y a sus hermanos Fermín y Pedro, también puede observarse en segundo plano la descripción de la construcción de la casa de la autora:

Esta pareja de mediana edad que la otra vez nos llevara al lago. Compraron por fin un terreno; construyen una casa; vienen semana a semana y se detienen siempre a platicar con Sabina. Damián se fue con ellos el otro día. Parece que trabajará en la construcción. La casa estará allá en el cerro, en medio del bosque, lejos del pueblo. Que para qué tan lejos, les preguntó Sabina. Que porque quieren silencio, soledad y ver el lago (p. 39).

Esta casa que existe en la realidad extratextual, en medio del bosque, desde la que se contempla la placidez del lago es el espacio ficticio donde se desarrollan sus posteriores novelas como *IC* (1998), *NMM* (2002), y *DD* (2004).

Recordemos que otra forma de corroborar la identidad del autor es a través de los datos personales expresos en el texto y que son comprobables extratextualmente, así como obras o libros conocidos del autor o de reconocibles referencias biográficas del mismo suplen la identidad nominal y, por lo tanto, con el requisito autoficcional (ver Capítulo 1).

En la obra de Puga podemos detectar estas marcas o huellas a través de las cuales descubrimos a la autora real, pero en el caso específico de esta novela encontramos el primer requisito que se refiere a los datos personales que son sensibles de compararse

extratextualmente. Por ejemplo, cuando el señor le informa a Damián que “la señora” tiene que ausentarse pues va a dar unas conferencias:

Vamos a tener que pararle tantito a la obra, para ir a México a conseguir más. Calculo que tendremos que estar fuera unos dos meses. Mi mujer ya aceptó ir a dar unas conferencias al norte de la República. Yo tendré que hacer algún trabajo en la fábrica de mi hermano [...] (p. 119).

Estas conferencias que “la señora” había aceptado en la realidad extratextual corresponden a las conferencias que María Luisa Puga dio junto con Mónica Mansour por el interior de la república y que fueron publicadas posteriormente con el título *Itinerario de palabras* (1987); como menciona el propio Isaac Levín en el libro *La escritura que no cesa* (2007), texto que cumple con la función de verificar la referencialidad de los hechos que la autora ficcionaliza en sus novelas y relatos: “El ISSSTE le contrató creo que treinta y cuatro conferencias [...]. Era una gira que Mónica Mansour hizo en todo el sureste y María Luisa en el norte [...]” (Domenella, 2007: 123).

*La escritura que no cesa, María Luisa Puga. De cuerpo entero, Crónica de una oriunda del Km X en Michoacán*³³, así como las numerosas entrevistas que la autora dio a los diversos medios de comunicación son textos referenciales que nos permiten corroborar la información ficcional y afirmar que la autobiografía de la autora se encuentra contenida en la ficción, ya que como indica Alicia Molero de la Iglesia una de las condiciones para considerar una novela como autobiográfica es: “el factor intertextual, posible únicamente cuando el lector cuenta con otros textos testigo como entrevistas, declaraciones, biografías, autobiografías, etc. Que le permiten identificar al personaje con el autor” (ver Capítulo 1).

Asimismo, la autora se autorretrata dentro de la novela a manera de cuadro en el que podemos verla ficcionalizada. Dice la voz narradora del perro:

La señora regresó con un vaso de coca cola y una manzana. Los ojos de la niña rápido se volvieron a clavar en el suelo. Ahora le va a platicar, pensamos. Pero no. Se regresó a donde estaba escribiendo y se oyó la máquina. Esto pudo más que la timidez de la niña. Con suma lentitud se acercó a la señora, como hipnotizada. La señora se dio cuenta pero hizo como que no. Siguió escribiendo con la niña ahí, mirándola, mirando

³³Cuando me refiera a esta obra, lo haré con las letras iniciales del título en mayúsculas y cursivas: *COKXM*.

la máquina, las manos que volaban sobre el teclado, el cigarro en la boca, los anteojos de la señora (p. 77).

En el Capítulo 1 vimos que la palabra retrato implica copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona. Asimismo, vimos que Kohan reconoce varios tipos de retrato, los cuales son de descripción externa, interna y mixta. Dentro de los primeros se encuentran la descripción de rasgos físicos y la descripción de características de un personaje visto por otro. En el segundo tipo se encuentra la descripción para retratar afectivamente a un personaje y la descripción del carácter del personaje. Por último está el retrato de descripción mixta: tanto los rasgos externos como los internos le proporcionan al autor material para evocar al personaje.

En la novela, la autora también se autorretrata a través de características precisas que la identifican. Por ejemplo, su amor a los perros, su afición por los cigarrillos y la sólida relación con su pareja “El señor”, como lo nombra en esta novela o “El Hombre”, en otras, y que en la ficción retrata manejando muy temprano por el pueblo de Zirahuén en busca de una tienda o miscelánea que le venda cigarros para su esposa:

[Damián] dejándose conducir por su patrón en busca de cigarrillos (a esa hora ninguna miscelánea estaba abierta todavía, seis y media de la mañana), por eso recorrieron todo el pueblo de arriba a bajo.

-Vamos con mi tía Sabina. Ella le vende.

-Pero tampoco ha abierto.

-Yo la despierto.

[...]

Estaba la fogata encendida. Olía a café cuando por fin llegaron.

-Sólo hubo Raleigh- dijo el señor.

-Ni modo. Damián, ¿un cafecito? (p. 116 y 117).

También a su pareja, Isaac Levín, lo retrata en la ficción con descripciones mixtas, es decir, tanto físicas como sobre su carácter. Por ejemplo, nuevamente en la narración de la niña que observa a la escritora volcada en su máquina de escribir señala: “[La niña] murmuró el buenos días con esfuerzo tremendo. Todos mirándola. Parece que era el señor con su barba que la intimidaba” (p. 77). Como consta en el libro testigo o referencial *La escritura que no cesa*, Isaac Levín tenía barba. En cuanto a su carácter, la voz narradora del perro lo describe en el siguiente fragmento en donde se intercala el discurso directo del

personaje de “El señor”: “Bueno, es que lo que pasa es esto – se acomodó, encendió un cigarrillo ofreciéndole antes a Damián, y dijo con esa su manera tan directa, sencilla [...]– se nos acabó el dinero-” (p. 119).

Otro autorretrato que presenta a la autora y a su pareja se refiere a su forma de trabajar de uno y otro, sin estorbarse y dándose su espacio: “En un tejabancito que él mismo había construido casi desde el inicio, el señor tenía su oficina. Una mesa rústica pintada de verde, una silla de mimbre, una sumadora chiquita, muchos papeles. Era frecuente encontrarlos ahí durante el día cada uno en su rincón” (p. 118).

En *LRL* destaca una de las obsesiones que inquietó a María Luisa Puga durante toda su vida y que consiste en la fuereñez, es decir, en ese estar fuera o sentirse fuera de algo, ya sea de la casa paterna o de un estado (incluso de un país) y que surgió a raíz de la orfandad materna. En *COKXM*, libro dividido en dos partes: “La fuereñez experimentada” y “La fuereñez presenciada”, Puga explica qué es y cuáles son las características del fuereño:

Un fuereño, como todo el mundo sabe es alguien que está permanentemente en la mira de los naturales. A diferencia de los turistas, no se va [...]. Se visten diferente y cuando no lo hacen así parecen disfrazados. Todo en ellos los delata: su manera de mover las manos, de comprar el pan, de cruzar la calle, de saludar, de comenzar el tiempo.

¿Por qué? Al fin de cuentas se habla el mismo idioma, se es del mismo país (ya que un fuereño es nacional); los otros no se llaman fuereños. Se llaman extranjeros (p. 13).

En este libro que también es referencial, ya que se trata de una crónica, Puga expresa sus experiencias durante nueve años de vida en Zirahuén que posteriormente se extendieron a veinte. Por lo tanto, podemos advertir en la novela *LRL* un diálogo intertextual sobre el tema de la fuereñez. Dice la voz narradora del perro, recordemos que es un callejero de Zirahuén, catalogando a la pareja de edad como fuereños:

Ellos [Los señores] sonríen corteses, asienten, pagan su cerveza, se suben a su camioneta y se van hacia el cerro. Ya no son jóvenes, pero se ven llenos de entusiasmo. A leguas se nota que no son gente de por acá. En sus ropas, en su manera de hablar, en las cosas en las que se fijan. Vienen de la gran ciudad, sin duda. De la mucha gente y ruido, como los turistas de los fines de semana (p. 39).

La cita anterior no es la única que realiza la voz narradora con respecto a los fuereños pero sirve como ejemplo de la constante sensación de la autora por sentirse extranjera, fuereña o extraña con respecto a los demás. Desde que su hogar se deshizo a causa de la muerte de su madre ella salió hacia la casa de su abuela materna; posteriormente, a la casa de su padre y madrastra, y de ahí la autora real estuvo constantemente afuera durante su periplo por diez años en el extranjero para, finalmente, como vemos, sentirse otra vez fuereña en Zirahuén.

LRL es una novela que muestra el proceso de desurbanización, como lo llama la autora, que vivió la pareja tras su decisión de abandonar la ciudad de México, pues ya no deseaban vivir con sus ritmos apresurados, la inseguridad y el smog, aspectos que la escritora que habita en la ficción comparte con ella, además de su crítica constante a la idea de familia que se tiene en el país:

Es que los domingos allá [en la ciudad] son de una melancolía estrujante. Es cuando más sientes la tiranía de la familia. O sea es cuando más ves la mentira de la familia [...] Se sienten obligados a estar juntos, a pasear, a comer en restaurantes. Es muy impresionante porque a todos por igual les ves la incomodidad. Ninguno se expresa con libertad. Ponen gestos rígidos. Pareciera que cuentan los minutos que faltan para que se acabe el domingo (p. 75).

Estas críticas hacia el prototipo de familia que asumen los defueños o los mexicanos en general es una constante en su narrativa y que se puede rastrear, como ya vimos, en sus novelas como *LFS*, *POP*, *A* e *IC* y que evidencian a la autora real, desdoblada en las narradoras protagonistas con nombre o sin él, pero todas, invariablemente, comparten estos puntos de vista acerca de la sociedad. Esta constante funciona como una marca textual que nos permite identificar a la autora real como indica Manuel Alberca (ver Capítulo 1).

Ahora bien, considero que al ser las novelas autoficcionales un híbrido en el que convergen los géneros autobiográfico y ficcional, son sensibles de ser analizadas desde uno u otro de sus raíces genéticas. *LRL* ha sido analizada hasta aquí siguiendo las características y la estructura del discurso autobiográfico, pero podemos acercarnos a ella

desde la perspectiva ficcional y detectar elementos metaficciones³⁴. Virginia Hernández (2008) considera cinco rasgos metaficcionales en la obra de María Luisa Puga:

1) la escritura autoconsciente, caracterizada por las narradoras protagonistas y alter ego de la escritora, así como la autorrepresentación; 2) la vinculación entre ficción y realidad; 3) el interés por el proceso de producción literaria; 4) la intertextualidad; y, 5) los relatos dentro de los relatos.

Los dos primeros incisos podemos considerarlos como rasgos compartidos con la autoficción, ya que se originan a partir de la hibridez en los textos y ya los hemos analizado como características autoficcionales. El inciso cuatro también lo hemos revisado a partir de la intertextualidad que se establece con los textos referenciales o testigo y la novela, para corroborar la veracidad de la información o de la identidad del autor, aunque en *LRL* no se hace alusión a otras obras de la autora y que evidencien su identidad.

En cuanto al tercer inciso, el proceso sobre producción literaria, considero que en *LRL* se encuentra la idea que da origen a la propia novela, es decir, la ficción de la ficción, cuando el personaje de “la señora”, o alter ego de Puga, le dice a Sabina, la dueña de la tiendita del pueblo, que escribirá sobre ella:

Una pareja de mediana edad que, según dijeron, andaban buscando terreno para construirse una casa frente al lago. Les encantaba, dijeron. Querían salirse ya del D.F. Planeaban venirse a vivir para acá, dijeron, dedicarse a escribir. Sabina los escuchaba atenta y sin delatar la más mínima reacción [...] Y un día, dijeron, escribiremos sobre usted.

-Ah, Dios, y sobre mi por qué.

-Porque usted ha vivido aquí toda su vida ¿no? Podrá platicarnos que se siente vivir junto al lago (p. 25).

Asimismo considero que la autora, al autorrepresentarse escribiendo en su máquina de escribir, trabajando en la redacción de alguna novela que bien podría ser *LRL*, como le prometió a Sabina, muestra el proceso de escritura: “La señora ahora escribe con una

³⁴ No sólo la hibridez es un elemento que comparten la autoficción y metaficción, sino que también el principio de autorrepresentatividad. Manuel Alberca indica que en la autoficción se emplea la identidad explícita o implícita del autor, por lo tanto “hay un principio de representatividad autoficcional del autor” (Alberca, 2006: 10). Por su parte, Linda Hutcheon considera a la metaficción como literatura narcisista: “Es ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa y/ o sobre su propia identidad lingüística” (en Hernández, 2008: 155).

música muy fuerte. Una música que no se parece a ninguna de las que conocemos. Metida en el cuarto fumando como siempre, casi no la vemos en el día” (p. 154).

En cuanto al quinto rasgo, relatos dentro de los relatos, podemos considerar que la historia que da estructura a la trama es la de Damián y su tía Sabina, dos habitantes de Zirahuén, cuya vida transcurre en la cotidianidad adormilada del pueblo, pero la llegada de unos turistas que llegan a vivir al pueblo trastorna parcial y positivamente sus vidas. Este es el segundo relato, la historia de los fuereños de la ciudad que llegan a Zirahuén y deciden construir su casa en el cerro, desde donde se contempla el lago. Dato referencial, ya que, como indiqué al inicio de este subcapítulo, la casa existe y se ubica en medio del bosque desde donde se ve el lago, como constata Ana Rosa Domenella en el libro *La escritura que no cesa*:

En nuestra visita a la casa del bosque pudimos vivenciar el espacio desde donde escribía; fotografiamos su estudio, con cómodos sillones, rodeado de cuadros y objetos de arte, y el escritorio frente a un amplio ventanal que da al bosque y desde donde se contempla el lago de Zirahuén” (Domenella, 2006: 126).

Por lo tanto, podemos apreciar en LRL un deseo de la autora por autorrepresentarse, de verse reflejada en su escritura y narrada desde otras perspectivas, como la de un perro o los personajes con los que interactúa y convive. Como Narciso que contempla su reflejo en el agua del estanque, María Luisa Puga se mira reflejada en su escritura. Sería imposible que toda su vida estuviera contenida en su obra, pero si hay un principio de selección de las etapas que ella decidió ficcionalizar, ya sea por dolorosas o por significar momentos gratos, estos ahí están contenidos en su obra.

5.2. *Inventar ciudades*: una reconciliación con el pasado

María Luisa Puga publica esta novela cuando rondaba los cincuenta años de edad, se encontraba en la madurez no sólo de su vida, sino también de su carrera como escritora y, además, tenía estabilidad en su relación con su pareja; por lo tanto, surge una preocupación: la muerte. No sólo la muerte propia, sino también el recuerdo de la muerte de su madre.

Si durante toda su vida, como se ha dicho, la orfandad había sido un trauma, un factor determinante que la había marcado desde los nueve años, edad en la que pierde a su madre, en esta novela Puga retoma el tema de la orfandad, pero lo aborda desde otro ángulo: inventa a una niñita de ocho años de nombre Lorenza, huérfana de padre y madre, y a quien protege una pareja de edad madura. En esta novela, la autora se desdobra en Licha, la mujer de 50 años, y en Lorenza. Esto le permite explorar otras posibilidades de la orfandad y recuperar a su niño interior herido³⁵, como veremos a continuación.

Inventar Ciudades es la segunda novela que Puga recrea en espacios totalmente de provincia. Nuevamente Zirahuén, Michoacán, en la casa en medio del bosque, cuya construcción ficcionalizó en *LRL*, pero ahora el tiempo de la narración se ubica diez años después. Los espacios de la novela se extienden a los frecuentados por la autora, como por ejemplo El Molino, en Eronguáricuaro, donde Puga impartía talleres sobre escritura, como consta en el libro *La escritura que no cesa* (2006). Estaremos acudiendo a este texto referencial para mostrar que ficción y realidad se conjugan en la obra de Puga, en la que subyace su autobiografía.

La narración corre a cargo en esta novela de una voz omnisciente que focaliza alternativamente en los tres personajes principales: Licha, Carlos y Lorenza. La trama se construye a partir de la orfandad de esta última, quien queda sola sin más apoyo que el de la amiga de su madre, Licha, y Carlos, pareja de ésta. Ellos la llevan a vivir a su casa en un pueblo de Michoacán (nunca se dice que es Zirahuén), cumpliendo con la última voluntad de Anabella, madre de Lorenza.

El título de la novela se refiere a la forma en que Licha desea que Lorenza se adapte a su nueva vida, pues la niña vivía en el Distrito Federal y el cambio a la provincia le resulta difícil. Por eso, Licha quiere inventar ciudades en el espacio provinciano, ya que considera que puede resultar monótono para una niña acostumbrada a lo urbano. Lo mismo le ocurrió a la autora en la realidad extratextual, pues para vivir en Zirahuén tuvo que aprender a desurbanizarse.

³⁵ La Terapia del niño interior herido es una corriente de la psicología cuántica y del espíritu.

Ahora bien, María Luisa Puga se desdobla en Licha, apodo para Luisa, porque deja huellas o pistas que invariablemente apuntan a su identidad. Como ya vimos en el primer capítulo, en las novelas autoficcionales las modalidades de presentar la identidad del autor, narrador y protagonista son a través del nombre propio y, al estar ausente éste, se suple con una serie de datos personales verificables extratextualmente, así como la atribución de obras del autor (ver Capítulo 1).

En efecto, en *IC* se pueden detectar estas señas en los datos personales de Puga, quien en contextos familiares era llamada Licha, como indica una nota de David Martín del Campo publicada tras la muerte de ésta: “Regreso de vacaciones navideñas y en la contestadora me topo con un mensaje telefónico del día de Navidad de Pati Puga anunciándome sin poder creerlo: David acaba de fallecer Licha, el velorio será hoy mismo” (*Reforma*, 30 de diciembre de 2004). Asimismo, en una entrevista realizada por Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso a la hermana de la autora, ésta la llama Licha (entrevista inédita, realizada el 11 de octubre de 2006).

La identidad de la autora ya no es tan ambigua como en sus otras novelas y relatos, sino que sutilmente sugiere su nombre. En sus posteriores y últimas obras, este elemento de la identidad nominal queda totalmente explícita, ya que aparece como el de las protagonistas y narradoras en *NMM* y *DD*, como si en la última etapa de su vida decidiera quitarse la máscara de las tantas que ha empleado para desdoblarse en su obra.

Otras características personales que señalan a la autora real y que comparte con el personaje femenino son su edad (50 años), su profesión como escritora, el lugar donde vive, su pareja, su afición por escribir diarios desde la edad de nueve años, sus viajes por Europa y África durante su juventud y su trabajo en los talleres de El Molino.

Asimismo, la autora disfrazada de escritora rememora aspectos que forman parte de las diferentes etapas de su vida y que ha ficcionalizado en sus novelas y relatos como *LFS*, *A* y los relatos “Recuerdos oblicuos”, “Inmóvil sol secreto” y “Joven madre”. Por ejemplo, cuando Licha recuerda su infancia en Acapulco y que asistió a la secundaria con sus primos, ésta información también la refiere en *LFS* (p. 158 y 159). O bien cuando

recuerda al colombiano se está refiriendo a la novela *A* y al relato “Inmóvil sol secreto” (como ya hemos visto en los capítulos anteriores):

Agosto de 1973. ¿Y yo qué hacía? ¿En dónde estaba? ¿Con quién? ‘Me acaba de llamar la UNESCO para ofrecerme un contrato por dos semanas. No acepté. Ahora tengo dinero, no quiero estar trabajando todo el tiempo’. París entonces, pero... por esas fechas tiene que ser el colombiano, el colombiano luego de tanto lío... ¿Le podré platicar algo de todo esto a Lorenza algún día? (p. 100).

Asimismo, la autora desdoblada en Licha evoca su estancia en Kenia y sus viajes por Roma y París, cuyas experiencias se pueden detectar en su novela *LPO* y en el relato “Inmóvil sol secreto”. En la siguiente cita, la escritora, Licha, se refiere a los libros que ha leído y que aluden a los países donde ha estado:

La sección [de libros] que había destinado a los africanos desde que viviera en Kenia por dos años. [...] Porque es lo que pasa cuando leo mis cuadernos soy yo y no soy yo. Soy un dolorosamente ya no, como cuando me zarandeaba atolondradamente entre Roma y París, de tin-marín, sin saber en dónde tenía que arrancar mi vida verdaderamente [...]” (p. 108 y 109).

Como advertimos, estas referencias intratextuales a su obra nos permiten identificar a la autora. Por lo tanto, en la obra de Puga, la intratextualidad es otra posibilidad de autoalusión autobiográfica, ya que permite enlazar las obras de acuerdo a las etapas biológicas de la autora, aunque extratextualmente las obras hayan sido escritas y publicadas en diferentes momentos y sin ninguna relación aparente que las de proceder del mismo autor. A saber, este es un caso único en la literatura contemporánea hispanoamericana, pues el hecho de que una autora (o autor), como es el caso de Puga, se autoficcionalice no sólo en una de sus obras, sino que en la mayoría de ella, realizando un *continuum* autobiográfico no se ha detectado hasta el momento.

Así, no sólo Puga se ficcionaliza, sino también a su pareja Isaac Levin quien es representado en el personaje de Carlos y posee características similares a la identidad de la persona real y que ya fue ficcionalizado en *LRL*. Por ejemplo, la edad (58 años), la estatura y la complexión (alto y fornido), el estado civil (divorciado) y el deseo de escribir un libro sobre su vida. En este personaje también vemos la continuidad y evolución, que ocurre con la autora.

En la realidad extratextual, el interés por escribir un libro es la razón por la cual Levín conoce a María Luisa Puga, pues se inscribe en un curso que ella dirigía, como narra Ana Rosa Domenella en la entrevista que le realizó a Isaac Levín para el libro *La escritura que no cesa*:

Nos cuenta cómo la conoció en un taller que ella dictaba en la Universidad Autónoma de México y al que llegó él con sus inquietudes de escribir, bajo la recomendación del ceramista Hugo Velázquez, al que María Luisa Puga dedicara el libro *Cuando rinde el horno* (Domenella, 2006: 118).

En la ficción, en un diálogo entre Licha y Lorenza descubrimos los motivos de la escritura de Carlos, es decir, Isaac Levín:

¿Qué escribe Carlos en la computadora?

-Una historia. Su historia desde que era niño.

-¿Y para qué?

[...]

-Creo que quiere verla. Cuando escribes algo, siento que lo vives y queda delante de ti.

¿No te pasa eso con tu cuaderno? (p. 72).

En la novela se muestra a Licha como iniciadora en la escritura no sólo de Lorenza, a quien enseña a escribir en su cuaderno cuanto le acontece, sino también de Carlos, quien desea escribir su vida, aunque no sabe cómo. De modo que decide implementar el proceso de Licha, quien tiene el hábito de escribir en sus cuadernos o diarios su historia de vida para de ahí realizar una novela. Lo que implica, como indica Kohan (2000), que el diario es el puente para escribir una novela, como lo hacía Puga en la realidad extratextual. Dice Licha al ver sus cuadernos apilados:

Qué sencillo todo, volviendo a su mesa, tomado el cuaderno que decía: Número 18. Cómo las cosas se pueden, no se pueden, se pueden, no se pueden... Leyó: 6/9/76. Va a ser necesario escribir una novela de este café. De las cuatro calles que puedo ver desde el edificio [...]" (p. 85).

Ahora bien, Lorenza es *alter ego* de María Luisa Puga durante su infancia porque posee características físicas que apuntan hacia la identidad de la autora. Francisco Puertas Moya propone que para cerciorarnos de que en muchas ocasiones se trata del mismo autor sólo que en una sustancia vital diferente, basta comparar a los dos elementos "para ver sus semejanzas y similitudes como si del mismo personaje trasustanciado se tratase" (Puertas Moya, 2003: 964).

De esta manera, si comparamos la personalidad y los datos de Lorenza con los de la autora cuando era niña, tenemos que comparten las siguientes características: la orfandad, el deseo de ser escritora, la edad (en la diegesis Lorenza tiene 8 años cuando llega a vivir con Licha y Carlos, tras la muerte de su madre. Aproximadamente a esa edad María Luisa Puga también quedó huérfana) y la escritura de un diario (Lorenza inicia a escribir su diario, como una forma de superar ese momento de crisis existencial):

Yo quiero escribir mi diario, pero en serio, no como en este libro.

-¿Cómo es en serio, Lorenza?

-Eso es lo que no sé, por eso te vine a preguntar.

-¿Qué otro libro conoces además del de este libro?

-El de Ana Frank. Lo leí en México (p. 52).

Como vimos en *LFS*, Puga escribe su diario después de la muerte de su madre y motivada por la película *El diario de Ana Frank*. Otro rasgo que comparten la autora y el personaje es el corte de pelo circular, el cual tenía Puga desde su niñez, como se puede ver en la contraportada y fotografías del libro autobiográfico de la serie *De cuerpo entero* (1990).

De hecho, el cabello recortado en forma circular fue empleado por la autora hasta la edad madura, como dan cuenta las múltiples fotografías que complementan sus entrevistas o también como puede apreciarse en la portada del libro *La escritura que no cesa*. Incluso en las últimas fotos que le tomaron a la autora durante la presentación de su obra *DD* en los primeros días de diciembre de 2004³⁶, y quince días antes de morir, se puede observar este corte de pelo.

En la ficción, Lorenza es descrita por la voz omnisciente de la siguiente manera: “El pelo le había crecido. El corte, una melenita redonda, de pajecito, había perdido la forma. Ahora estaba enmarañado, alborotado” (p. 97). De igual manera, cuando la niña conoce el mar, acompañada de sus nuevos padres, vestida con su traje de baño, una camiseta, sus huaraches y una toalla coincide con la descripción que hace la escritora anónima de *LFS*

³⁶ En las fotos que aparecen en el periódico *La Jornada Virtual* del 28 de febrero del 2003 se puede apreciar a la autora con el pelo lacio y castaño con este tipo de corte de cabello. Asimismo, en la portada del libro *La escritura que no cesa*, Puga luce este mismo corte de pelo (2006).

cuando recuerda su infancia en Acapulco “Nos poníamos casi siempre del lado de los trampolines. Las toallas hechas un montoncito; los huaraches” (p. 158).

Cabe preguntarnos cuál es el objetivo de Puga al crear un doble de ella misma en su niñez. Considero que la autora realiza en esta novela una especie de reconciliación con su infancia, a través de ficcionalizar la Terapia del niño interno herido³⁷.

Ana Rosa Domenella señala, en la entrevista constantemente citada que le realizó a Patricia Puga, hermana menor de la autora y a quien también ficcionalizó en *LFS*, que:

Paty (sic), como psicóloga gestaltista, hablaba con Licha de sus problemas, y una vez le comentó que debía hablar con su “yo” interno separándolo. De esta manera, Paty considera que Lorenza, el personaje infantil de *Inventar Ciudades*, es ella misma” (Entrevista inédita, realizada por Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso, 11 de octubre de 2006).

Desde mi lectura, María Luisa Puga realizó el ejercicio terapéutico sugerido por su hermana, sin embargo, no es a través de la corriente Gestalt, sino de la Terapia del niño interior herido, como sugiere en la novela *NMM en un diálogo con Hernández*:

-¿A ti qué te interesa, entonces? ¿El desarrollo humano?
-¡Por supuesto que no! Nada que se venda en Sanborns.
-Se vende de todo. Hasta libros míos, a veces.
-Ya sé. Los he visto, pero nunca en las mesas privilegiadas. No, lo que quiero decir es que no ando buscando mí... algo herido, quien sabe cómo se diga, ni nada de eso. Yo... yo busco entender otra cosa, o no sé si decir: otras cosas (p. 31).

Considero que en este diálogo Hernández se refiere al niño interior herido, cuyo tema lo editan en libros sobre desarrollo humano y es frecuente que se vendan en las tiendas Sanborns. Por ejemplo, el libro *En busca de un ayer perdido* de Raquel Levinstein trata sobre el rescate del niño interior se publicó en 1998; aunque no hay manera de probar que Puga lo haya leído, podemos ver en la propia novela los retornos que realiza

³⁷ Según la Terapia del niño interior éste consiste en un conjunto de potencialidades en estado puro que todo ser humano posee y que permiten la realización de todas las áreas de la vida. Pero, cuando en una o en varias áreas no conseguimos vivir plenamente, hablamos del Niño interior herido. Esta terapia indica que la persona que tiene afectado su niño interior revive una y otra vez los mismos sentimientos de miedo, vacío, desilusión, tristeza, rencor, desconfianza. La causa de que esto sea así radica en las vivencias emocionales que vivimos desde que fuimos concebidos en el vientre de nuestra madre hasta la edad de 9 o 12 años (Consulta en línea: niñointerior/index/htm).

Licha, *alter ego* de Puga, hacia su infancia con el objetivo de sanarlo, los cuales coinciden con las propuestas de esta terapia y no con las de la Terapia Gestalt³⁸.

En el caso de la autora, como ya indiqué, la orfandad es una constante en su obra. Prueba de ello es que la muerte de su madre la recrea en *LFS* y en su cuento "Mi hermano mayor" que forma parte del libro de *Intentos y accidentes* (2000). También ya he señalado que la mayoría de las narradoras protagonistas de sus novelas y relatos son huérfanas. De modo que podemos considerar que a través de su escritura, María Luisa Puga revivió una y otra vez los sentimientos de temor, tristeza y soledad que padeció ante la traumática experiencia.

En la realidad extratextual y en diversas entrevistas, la autora afirmaba que con la muerte de su madre su familia se había roto y todo había cambiado (Lara Zavala, 1990). De acuerdo con Ana Rosa Domenella en el cuento "Joven Madre", la autora recrea en la protagonista la posibilidad de no tener hijos, ya que es una mujer madre - sin madre, es decir,

Esa es la orfandad que siente la protagonista, esa la falta de protección y esa la necesidad de que la protejan de sus propios fantasmas. La bebé comienza a vivir de ella y la joven madre ya no puede refugiarse en el seno materno, porque ya no hay madre a quien recurrir en busca de apoyo" (Domenella, 1993: 85 y 86).

En consecuencia, la orfandad pudo haber sido un factor para que la autora decidiera no tener hijos como recrea en el cuento³⁹.

³⁸ La corriente Gestalt se divide en Psicología Gestalt, cuyo origen es alemán, y Terapia Gestalt, cuyo origen es estadounidense. Considero que Patricia Puga se refiere a ésta última porque su hermana podía realizar la terapia por sí misma. La terapia Gestalt se basa en: a) el aquí y el ahora; sentir que el presente. Vivir y sentir la realidad; b) el darse cuenta, es la persona quien debe darse cuenta de lo que le pasa. Sólo se necesita ser consciente para cambiar (si se quiere) de conducta; c) aceptar lo que uno es; no buscar ídolos, no aceptar los "deberías"; ser responsable de los propios actos; d) enfatizar en el ¿cómo me siento?, ¿para qué?, ¿por qué me siento así? (Wikipedia). Como vemos la Terapia Gestalt se basa en un cambio de conducta a partir de que la persona acepte su realidad y trabaje sus emociones. En cambio, la Terapia del niño interior herido propone la liberación de traumas a partir de recordar la infancia en donde se vivieron experiencias que marcaron y condicionaron a la persona en sus posteriores experiencias, que desde mi lectura es lo que hace María Luisa Puga en *IC*.

³⁹ De acuerdo con la Terapia del niño interior herido, una de las ocho áreas de la vida es la de la familia y salud, pero cuando hay una herida en esta área, ésta se debe al abandono, rechazo, proteccionismo, enfermedades y accidentes que se vivieron durante la infancia. Por lo tanto, la persona debe sanar su niño Interior herido para poder realizarse en los aspectos de respeto, fraternidad, acompañamiento, seguridad, estabilidad, fuerza y vitalidad (Consulta en línea: niñointerior/index.com).

Asimismo, desde mi lectura, la orfandad afecta a la autora en su infancia y no le permite integrarse a una familia. Recordemos que a la autora, así como a sus otros *alter ego* no les agrada la idea de familia, a la cual considera una hipocresía de la sociedad⁴⁰, ni logra estabilizarse con una pareja sino hasta ya cerca de los cuarenta años en que construye una relación que perduró más de dos décadas con Isaac Levín⁴¹.

Entendemos entonces que las vivencias de la infancia se graban en el inconsciente, junto con las emociones y determinan nuestras reacciones a futuras experiencias. De este modo repetimos una y otra vez esa vivencia y esa actitud que nos dañaron; para sanar esa área de nuestra vida se requiere de regrabar en nuestra mente emociones positivas. Por lo tanto, para sanar el niño interior se debe:

[...]conectar las experiencias no deseadas de la actualidad con las que vivió en el pasado, hacerlas conscientes, darse cuenta de que son suyas, liberarlas, ponerse en el lugar del otro para cerrar asuntos pendientes, perdonarse, perdonar, reconciliarse y consolidar vivencias sanas y plenas [...].

Cuando el proceso tiene lugar, se consigue cambiar las emociones que antes eran causa de conflicto y hasta las personas que eran el foco del conflicto, pues cuando uno cambia internamente cambia lo que le rodea (Consulta en línea: niñointerior/index.com).

Por eso considero que en *IC* la autora reconstruye, una vez más, el momento de la muerte de su madre a través del personaje de Lorenza. Sin embargo, en esta novela la autora cubre de afecto, de protección y de compañía a la niña huérfana que es ella misma representada en Lorenza.

De esta manera, la experiencia de la infancia, pasada y dolorosa es liberada al colocar en la ficción una pareja estable: Licha y Carlos, quienes cuidan y protegen a Lorenza de su soledad y abandono, ya que la niña no tiene a nadie. También la rodea de un

⁴⁰ Este rechazo a la familia lo hemos detectado en las novelas *LFS*, *PP*, *A* e *IC*. Esta constante en las obras se considera una marca textual que nos ayuda a detectar al autor inmiscuido en la narradora personaje.

⁴¹ De acuerdo con la Terapia del niño interior herido: "Las vivencias que experimentamos en nuestra infancia, es decir, desde que estamos en el vientre de nuestra madre hasta los 9 o 12 años –momento en que pasamos de la mente concreta y autoconcentrada en el yo a la mente abstracta– en que registramos las emociones que nos suscitaban nuestros padres y mentores, de manera que inconscientemente grabamos sentimientos, actitudes y creencias, es decir, introyectos correspondientes a cada una de esa ocho áreas. Con el tiempo esos introyectos fueron generando la realidad en la que vivimos y todo lo que nos ocurre en la actualidad – hasta que uno desaprehende lo aprehendido– [...]" (Consulta en línea: niñointerior/index.com).

amiguito de su misma edad que se llama Fabián y la protege en la escuela de los demás niños, de la soledad, pues Fabián la acompaña a todos lados.

Otros personajes que también cuidan de Lorenza son un perro callejero de nombre "Huérfano", pues tampoco tiene hogar, y Esteban, el árbol, donde la niña cree ver a su padre con el cual platica. Con su madre, Lorenza no habla porque siempre está ausente, sin embargo la escritura es el puente para comunicarse con ella o con un sustituto de ella. Ana Rosa Domenella menciona que esto mismo ocurre con Puga y con su obsesión por escribir sus diarios y cuadernos.

La autora reconstruye los momentos más determinantes de su infancia en la novela como parte del proceso de sanación de su orfandad; dos de estos tienen que ver con sus padres. El primero se refiere a la prohibición que le hace su madre de no salir del cuarto pues la niña convalece de sarampión, como recuerda en *LFS* a través de la escritora y narradora sin nombre:

Era Acapulco, 1950, 1951 [...] Tenía yo unos seis... siete años [...]
-Anda por la casa- dijo mi madre-, y mucho cuidadito con salirte de la terraza [...] La figura de mi madre me parecía muy alta, ancha y severa cuando me alzaba la cara por la barbilla para repetirme: no vayas a salirte de la terraza [...]
Por eso cuando mi madre se quitó de enfrente, me fui derecho a la puerta que daba a la terraza. No bien había puesto la mano en la manija cuando sentí el coscorrón. La miré sin palabras, extrañada, dolida. Y ante su reclamo: ¿No fue lo primero que te dije?, sentí la áspera forma del silencio. Esa vez fue áspera (p. 11 y 12).

En *IC* duplica la escena, aunque ahora es Lorenza la que convalece de gripa y Licha le da la orden a la niña de andar por la casa, aunque no debe salir de ella:

-No se vayan a salir de la terraza. Fabián mejor quédense viendo televisión [...]
Lorenza, como transportada, se había acercado a la puerta, ahora la abría y luego la cerraba tras de sí quedamente [...] Lorenza olvidada de todo caminó hacia el árbol Esteban [...] La niña se trepó en la primera rama del árbol. No era su favorita, pero se quedó ahí abrazada al tronco.
[...] La niña le iba a explicar algo [a su padre muerto que se le aparece en el árbol], cuando el sonido de tres voces distintas le explotaron en la cabeza sobresaltándola a tal punto que casi se cae del árbol.
-¡Lorenza!
Licha que llegaba, Fabián que se había salido a la terraza y Carlos desde la ventana.
[Lorenza]Se bajó despacio y caminó hasta Licha. Alzó la cara para verla a los ojos y con tranquilidad preguntó:
-¿Qué?
[...]

Licha la tomó por los hombros, la condujo hacia adentro suavemente y luego le tocó la frente.

-¿No te dije que no te salieras? Todavía no estás bien (p. 142, 145 y 146).

Como vemos, la autora reconstruye el recuerdo áspero que tenía de la severidad de su madre a través de Licha, es decir su doble en la ficción, para construir una emoción protectora y cálida; es decir, como si ella misma -en la madurez- abrazara y consolara a su niño interior herido, ella en su infancia.

El otro recuerdo que la autora reconstruye en la novela se refiere a su padre, cuando éste le leía cuentos antes de dormir para compensar su ausencia, como indica en *LFS*:

[...] con pequeños estallidos de euforia cuando aparecía mi padre que sí, palabra, era mágico. Sus trajes bien cortados, su olor a loción fina, sus calcetines de lana fina [...], sus lapiceros de oro. Guapo y divertido era. En dos segundos nos hacía olvidar que habíamos estado solas y nos embarcaba en algún cuento en el que a veces nos quedamos durante días, porque arropándonos y apagando la luz prometía: vuelvo pronto, ya duérmense [...].

[Mi padre] Esa noche nos contó *Cyrano de Bergerac* con lujo de detalle. El traqueteo del tren, la manera en que el pasado se iba borrando con las aventuras de Cyrano [...] (p. 194 y 201).

En *IC* Lorenza le dice a su padre, muerto ya, pero a quien cree ver cuando sube a las ramas de Esteban, el árbol:

Qué bonito sería que pudiéramos vivir siempre en el mar, ¿no papá? Anoche no me fijé mucho, pero hoy si lo voy a oír cuando ya todo esté apagado. No sé por qué me hace acordar de mi cama en México. Después de que me contabas el cuento y apagabas la luz, se oía así, como ahorita... ¿Sabes que voy a hacer papá? Le voy a contar cuentos a Huérfano" (p. 104).

Uno de los sentimientos que la autora recrea en *LFS* es el abandono que sentía y la carencia de una casa, como rememora la escritora anónima:

Fue cuando descubrí con el más absoluto azoro, pero nada más que eso, que la casa de mi abuela no era mi casa. Parece idiota y sin embargo fue un golpe. La gente decía "mi" mamá, "mi" casa. Yo decía "mi" abuela, pero decía "la" casa [...] No es mi casa, me decía maravillada, y los muebles, los ritos, las personas se desprendían suavemente de mí y quedaban contenidas en sí mismas" (p. 109).

En *IC* la autora evoca nuevamente esa sensación de abandono y de ausencia de su hogar cuando Lorenza le pregunta llorosa a Licha si debe responder a las preguntas que le

hagan los niños cuando vaya a la escuela del pueblo: “-¿Les tengo que decir que no tengo papás? ¿Que mis dos papás se murieron? ¿Que ya no tengo casa? ¿Les tengo que decir todo?”. Licha le responde con ternura: “-Tus padres murieron. Tú ahora vives aquí y sí tienes casa, ¿o qué crees que es esto? Y vives con nosotros ¿Por qué te preocupa tanto decir eso? No llores, mi niña” (p. 27).

Como sabemos, en la realidad extratextual, el padre de Puga murió cuando ella ya era adulta y se encontraba viviendo en Londres; sin embargo, la autora vivió la ausencia de ambos: de su madre por la muerte y la de su padre, porque él la deja en la casa de la abuela. Por lo tanto, desde mi lectura, la autora le habla a su Niña interior herida que llora ante el sufrimiento de sentirse abandonada y sin su casa que es el símbolo de la protección, de la integración y la intimidad con la familia, como menciona Bachelard (2006).

Otro recuerdo que duplica la autora en ambas novelas es el correspondiente al color de su piel. En *LFS* la narradora sin nombre recuerda en el apartado “La casa”: “Según mis hermanos, era recogida. No era posible que fuera tanto más morena que ellos” (p. 12). Este recuerdo que le indicaba que era diferente debió lastimarle, ya que en *IC*, novela que proponemos como terapéutica y de sanación, la autora disfrazada de Licha recuerda:

La voz de cualquiera que se pone a escribir es sola desde antes, mucho antes, cuando descubrió en medio de hermanos y primos que ella era café, no blanca. Todos eran cafés. Todos eran niños revoltosos. Todos jugaban descalzos, pero ella supo, sintió al escuchar una conversación de mayores, era más café que los demás y había que cuidar que no saliera mucho al sol. Podía confundirse con el pueblo (p. 183).

Sin embargo, mitiga la aspereza del recuerdo con una sonrisa cuando Licha: “Se rio un poco. El Huérfano paró una oreja. Una voz café, dijo Licha en voz alta [...] Una voz café que se empezó a mirar y empezó a mirar” (p. 183). De esta manera al liberar y hacer consciente esas experiencias que la hirieron, la hacen cerrar asuntos pendientes, perdonar y reconciliarse con los otros para consolidar vivencias sanas y plenas, como menciona la citada Terapia del niño interior.

Considero que la recreación que hace Puga en *IC* de la recuperación de su niño interior es intencional, ya que la misma autora, a través de Licha, la escritora y personaje

de esta novela, reconoce que a la edad de doce años se quedaron en su mente recuerdos que necesita sanar:

Veamos cuantos yoes puede haber en el curso de una vida [...] Ese yo primero que no es un yo propiamente hasta como por los once o doce años. Pero es definitivo. Es el que marca. El que labra los rasgos que se van a quedar toda la vida. Es como una masa informe sobre la que el mundo, como sea que entre en uno, va imprimiendo sus huellas (p. 138).

De esta manera vemos que *IC* se convierte en una novela cuya escritura es terapéutica, como lo es también *DD*, ya que en algunas entrevistas María Luisa Puga señalaba que la manera en que aliviaba el dolor físico o emocional era escribiendo. Por lo que entre *LFS* -novela donde vuelve a su niñez en que ocurre la muerte de su madre, la desintegración de su familia, la ausencia de su padre y su deambular en las casas de su abuela materna y hermanas de su padre- e *IC* obra en la que recrea su orfandad desde el ángulo de la protección y el amor- se establece un diálogo, una relación entre el pasado doloroso y la reconciliación o sanación de ese pasado fracturado que hirió a la autora. De manera que el título de *IC* bien pudo haber sido *Inventar una infancia feliz*.

Debo indicar que si bien la autora recrea su infancia bajo la protección y cuidado de tutores, un perro y el árbol Esteban, no considera que la sobreprotección sea lo mejor para Lorenza. Licha, *alter ego* de la autora, reflexiona que ella y su pareja ya son grandes de edad -50 y 58 años, respectivamente- por lo que en caso de faltarle a Lorenza, lo mejor para ella es estar preparada para estar sola.

De esta manera decide exponerla a diferentes situaciones donde ella esté sola; por eso, la inscribe en un campamento para niñas en El Molino, la lleva a conocer el mar y también viajan a San Antonio Texas; todo esto con la idea de que la niña vea otras formas de vivir, de existir. Dice Licha: "Pero eso no significa que quiera alejar a Lorenza de mi, de nosotros, como tú crees, Carlos. No, lo que quiero es que se haga fuerte para que no experimente otra orfandad. Para que acepte con naturalidad que está y no está sola. Tiene a la especie humana como familia" (p. 206).

5.2.1. La retrospección en *Inventar Ciudades*

Una de las características de la autobiografía es la retrospección, la mirada al pasado desde un presente. Al mirar hacia atrás, al indagar en la historia de uno mismo se busca entender, pues

solo a través del pasado, de la búsqueda de los orígenes es posible interiorizar y comprender la raíz íntima de los comportamientos y la forma de ser que se indagan. Escribir sobre la propia vida exige reconstruirla textualmente, intentando ser fiel a lo que sucedió en el pasado, remontándose a contracorriente en el flujo de la existencia” (Puertas Moya, 2003: 52).

En *IC Licha*, *alter ego* de la autora, en plena madurez de su vida evoca su pasado contenido en sus cuadernos que reposan en su escritorio. Licha mira hacia atrás, hacia ese pasado que es más amplio y ha ganado terreno conforme ha avanzado su vida. Si bien sus experiencias se encuentran vertidas en distintos cuadernos, Licha los ordena cronológicamente y reflexiona sobre el objetivo de sus diarios, el cual es:

para reconocerse en un presente. Comenzaba a trazar la línea desde una edad un poco menor que la de Lorenza. Había comenzado a analizar desde entonces ese yo que era ahora, cincuenta años después. Eso era lo que contenían los cientos de cuadernos que ahora revisaba sin saber muy bien para qué. Para revivir a lo mejor” (p. 138).

En efecto, el mirar hacia atrás y volver al pasado, hacia esa persona que se fue conlleva un acto de autoanálisis, autoconocimiento y comprensión. Así se explica que Puga, en esta novela, regrese a su infancia, a sus primeros recuerdos a través del personaje de Lorenza y busque sanar la herida de su orfandad, para que a partir de ahí comprenda las otras etapas de su vida. A decir de Caballé, el autobiógrafo se embarca en la empresa de narrar su existencia cuando se encuentra en la madurez para saber interpretar fríamente sucesos que le ocurrieron en el pasado (en Puertas Moya, 2003).

El acto de retrospección también supone un ir y venir entre pasado y presente, entre el individuo que recuerda y el que se fue, creando una distancia, un camino de ida y vuelta entre estas dos temporalidades, lo cual acusa la presencia de dos yo, el que retorna sobre su existencia pasada y el inconsciente en esa vida anterior; presencia de dos tiempos -pasado y presente-; presencia del relato, del análisis, del comentario (ver Capítulo 1).

Esta separación entre pasado y presente, entre la persona que recuerda y el perdido en esa vida anterior, crea una distancia que permite observar los cambios que se dan en un mismo ser ante el paso del tiempo. En el caso de Puga, a través de su *alter ego*, podemos observar que a partir del análisis de su vida, llega a la conclusión de que tal vez debió tener hijos:

Ya sé ahora que no tuve hijos. Tengo a Lorenza, que me fue encomendada para *siempre*. No la escogí, así sucedió. Así es. Carlos nunca le había preguntado: ¿No te arrepientes? No, no de Lorenza, sino de no haber tenido hijos. Carlos no preguntaba esas cosas. Supongo que sí, a veces. No muchas. Supongo que sí" (p. 207).

Esta experiencia será la única de la que se arrepienta Licha, porque todo lo demás lo acepta como parte de lo que le tocó vivir, pues el volver sobre uno mismo, sobre nuestro pasado, como ya veíamos, da pie a la reflexión de quién se encuentra entre pasado y presente, como menciona Jean Molino (1991: 130):

La novela personal no es una sublimación, es decir, un medio de disfrazar una experiencia hasta volverla irreconocible a sus propios ojos; es una confesión en la que, como en la autobiografía pero de otro modo, el escritor retorna sobre si mismo para comprenderse y construirse, para construirse e interpretarse. La distancia de la reflexión es, en el primer caso, la que separa al yo novelista del yo perdido en la aventura [...].

En *IC* podemos apreciar ese contraste entre la joven que buscaba ser escritora y la escritora consolidada que con la experiencia de los años comenta la manera en que construye sus novelas:

Hace veinte años, pensó Licha cerrando el cuaderno, buscaba la literatura. Andaba con mi cuaderno para arriba y para abajo y mientras los demás estaban, eran, ahí yo los escribía como si los dibujara. Roma, Madrid, París, Londres, África, con mi cuaderno bajo el brazo porque quería ser escritora. En lugar de eso soy una escritora. No me gusta inventar ficción (p. 99).

No olvidemos que María Luisa Puga, al igual que Licha en la novela, construía sus novelas a partir de una base escritural que eran sus diarios, es decir, capturaba en sus cuadernos el tiempo inmediato y cotidiano del día a día, para de ahí convertir su experiencia en novela. En *IC*, Licha utiliza sus diarios para evocar el pasado:

Licha leía uno de sus cuadernos. El número 24. Procuraba leerlos en orden, pero muchas veces, de los ya leídos, tomaba uno al azar. Lo abría donde fuera; leía un

pedacito y rápidamente se situaba en el momento. Reconocía y soltaba. Gran acto de inutilidad. El 24 era en el que iba (p. 167).

Como advertimos, Puga se adecua al tipo de autobiógrafas que de acuerdo con George May (ver Capítulo 1) no dependen totalmente de su memoria, sino que se apoyaba en una base escritural que le permitía recordar, de alguna manera, con mayor detalle sus vivencias. Desde este punto de vista, los cuadernos de Puga le servían de registro, de apoyo para recordar con mejor fidelidad los aspectos de su vida; una especie de filtro que le permitía decantar el episodio de vida para reinterpretarlo, reflexionarlo y comprenderlo.

A través de sus diarios, Puga desdoblada en Licha, reconstruye su vida y la dota de sentido, lo que nos permite observar todos esos yoes en los que se ha multiplicado, desdoblado, disfrazado, pero que finalmente son ella. Repasemos brevemente los fragmentos que la autora recuerda a la vez que reconocemos ese yo fragmentado.

Siguiendo un orden cronológico, Licha revisa sus cuadernos y recuerda su infancia en Acapulco (*LFS*), su viaje a Londres y su vida en pareja con el colombiano (A, "ISS"), la decisión de no tener hijos ("*Joven Madre*"), su viaje a Roma y su apasionado romance con el austriaco ("RO"), con quien viajó a Kenia en donde vivió con él dos años, de cuyas experiencias y observaciones escribe *Las posibilidades del odio (LPO)*, novela de la cual también deja pistas de su autoría en *IC* cuando escribe:

El horror de ver a la gente despreciándose. En Nairobi dominaban las diferencias: los latinoamericanos, los asiáticos, los africanos y, dentro de éstos, las diferentes tribus. Dentro del grupo propio, recordó Licha al ver el apellido Bifani, uno se sentía feliz, congruente capaz de todo. Éramos tribu. Yo escribía en el cuaderno desesperadamente, tratando de entrar en el afuera, pero el afuera no era de nadie. Era el escenario de nuestras diferencias; los blancos suizos, los blancos ingleses, los blancos holandeses (p. 168).

En *LPO*, obra compuesta por seis relatos, Puga se desdobra en el personaje de Nyambura y en una escritora mexicana que llega a Kenia en compañía de su esposo e intenta conversar con Nyambura:

La mexicana (que quería escribir un libro sobre Nairobi le había dicho) se había mostrado muy ansiosa porque Nyambura no la fuera a confundir con blancos (y no era blanca más bien parecía asiática) [...] iba a hacer un trimestre de literatura africana como oyente [...]. La mexicana le había contado que ella y su marido vivirían

en Nairobi por un año. Que no querían tomar una casa porque no querían el boy en la cocina [...] Preferían, dijo, vivir en el hotel y, dijo, era deprimente (p. 272).

Ahora bien, a través de todas las protagonistas en las cuales Puga se identifica podemos observar la evolución de su propio ser; es decir, en las protagonistas existe una progresión física, psicológica y emocional que coinciden con las distintas etapas de la vida de la autora, que como ya indicamos en el apartado anterior son marcas que nos permiten detectar la continuidad entre una etapa y otra, pues como explica Puertas Moya (2003: 961):

Uno de los aspectos a tener en consideración al hablar de los personajes autoficticios es el de su progresión constitutiva, esa manera de irse haciendo que refleja la continuidad del autor al que pretenden representar, de modo que como texto autobiográfico, la autoficción se hace eco de una búsqueda de la consecución de una personalidad en constante transformación, por lo que es imposible encontrar al personaje monolíticamente constituido de una sola pieza.

De esta manera, *IC* es una novela de reconstrucción autobiográfica, de reflexión, de introspección de búsqueda, de reconciliación con el pasado, en los que la distancia entre la mujer que fue en el pasado se diferencia de la mujer que ha ganado sabiduría y que se observa vivir.

Sin embargo, el hecho de que Licha realice un inventario de su existencia la sume en un estado de depresión y tristeza, pues comprende que la vejez ha llegado y el siguiente paso es la muerte⁴². Por eso, la escritura de una nueva novela la motiva a mirar el futuro con esperanza. Así apreciamos que Puga, desdoblada en Licha, planea *NMM* cuando indica:

Hernández volvió a sentir la mujer; esto es Hernández. Lo transcurrido en estos cuadernos. No. El interlocutor. Pero no es hombre. No es mujer tampoco. Es quien recibe el vivir que llevo, que he llevado dentro, que conversa con el vivir que veo fuera. Este diálogo con Hernández, se dijo muy quieta, muy concentrada, muy asombrada; esta revisión, esta recreación es lo que tengo para darle (p. 221).

Como advertimos, la autora tiende, a través de este fragmento en labios de Licha, un puente para enlazarse con la siguiente novela y de esta manera crear continuidad y coherencia entre ambas. Por lo tanto, *IC* se configura como una novela en la que se

⁴² Aunque en esta y otras novelas posteriores de Puga la llegada de la vejez se conciba alrededor de los cincuenta años, quiero mencionar que no comparto este punto de vista con la autora.

confirma que la autobiografía de Puga está contenida en la obra ficcional, toda vez que abarca desde la infancia hasta el presente de la narración, creándose una hiperautobiografía, que resulta de la unión de los textos en los que está contenida a manera de capítulos, los cuales guardan unidad, coherencia y cohesión. Asimismo, estas etapas de la vida del personaje se corresponden con las vivencias de la autora, lo que nos permite apreciar una evolución en los personajes que representan a Puga. A través de la novela advertimos que los diarios son un puente para construir sus novelas.

Finalmente, en este recuento de la vida se percibe el desánimo y la llegada de la vejez. Licha dice: “Es como muy común que una mujer de mi edad resuma, saque cuentas, concluya [...]” (p. 138). Para Licha, el ver su autobiografía a los cincuenta años, en la madurez de su vida, significa ordenarse interiormente para comprenderse. Pero, ¿qué hace a uno resumir y sacar cuentas de su vida? La edad, la vejez y la sensación de que ya no hay nada más adelante, por eso los pensamientos de muerte, el desánimo y la depresión llegan a Licha. Nuevamente es la escritura la que la revitaliza y entusiasma para crear una nueva novela en donde vuelve a autoficcionalizarse a la edad de 55 años.

Capítulo 6. La llegada de la vejez

Cuando Buda era todavía el príncipe Sidarta, encerrado por su padre en un magnífico palacio, se escapó varias veces para pasearse en coche por los alrededores. En su primera salida encontró a un hombre achacoso, desdentado, todo lleno de arrugas, canoso, encorvado, apoyado en un bastón, balbuceante y tembloroso. Ante su asombro el cochero le explicó lo que era un viejo: “Qué desgracia, exclamó el príncipe, que los seres humanos débiles e ignorantes, embriagados por el orgullo propio de la juventud no ven la vejez. Volvamos rápido a casa. De qué sirven los juegos y las alegrías si soy la morada de la futura vejez.

La Vejez, Simone De Beauvoir

En este capítulo analizaré las dos últimas novelas que escribe María Luisa Puga: *Nueve madrugadas y media*, y *Diario del dolor*, en la que la autora se autoficcionaliza en la última etapa de su vida, es decir, la vejez.

6.1. *Nueve madrugadas y media*: los albores de la vejez

Nueve madrugadas y media es la penúltima obra que escribió María Luisa Puga y que publicó en 2003. La novela también está ambientada en la provincia y aunque no se menciona el nombre del pueblo, todo indica que se trata de Zirahuén, en su casa que se ubica en medio del bosque. Esta novela está estructurada a manera de diálogo, mismo que sostienen la escritora protagonista y Hernández, un estudiante becado para ver vivir y conversar con la escritora.

Para Puertas Moya (2003: 500) la autobiografía tiene una amplia gama de subgéneros, mismos que enumera y caracteriza de la siguiente manera:

Autobiografías (centradas en la vida personal, fundamentalmente), memorias (los contextos adquieren más relevancia que lo individual), diarios (plasmación del día a día del quehacer cotidiano), epistolarios (comunicación personal y a distancia con un destinatario concreto), autorretratos, relatos dialogados (entrevistas conversaciones con los autores), ensayos autobiográficos, libros de viajes, crónicas, recuerdos y evocaciones personales, daguerrotipos o estampas, encuentros, etc.

Esta lista sobre los subgéneros autobiográficos nos permite comprender que la mayoría de la obra de Puga se mueve en estos terrenos. En el caso particular de *NMM*, ésta tiene la modalidad de relato dialogado, en el que Hernández conversa con una escritora de renombre como lo es María Luisa Puga, quien se ficcionaliza con su nombre propio. Dice Hernández: “-Ay, señora Puga, si sólo nos separan treinta años” (p. 95). A través de las conversaciones entre ambos durante nueve madrugadas, la autora aporta datos autobiográficos que reafirman su identidad.

NMM guarda algunos parecidos con *LFS* ya que en ambas la escritora establece equivalencias y diferencias con Hernández, como también ocurre entre la escritora y narradora, y Juan en *LFS*; sin embargo, en *NMM* la escritora que conversa tiene 55 años y un nombre: María Luisa Puga, mientras que Hernández tiene 24, lo que nos permite ver a la autora reflexionar acerca de su vida, de México y de la vejez ante las nuevas generaciones.

En *NMM* la identidad de la autora se va descubriendo poco a poco. Por ejemplo, cuando Hernández le pregunta a la escritora con la que conversa sobre los temas que escribirá, ésta responde: “No me digas que otra vez Acapulco y la orfandad y el otro, el diferente. O la angustia, la permanente insatisfacción, la culpa, el no hallarse... no podría. Ya no” (p. 10 y11). Estos temas han sido tratados por la autora en sus novelas y relatos, es decir, hay una evidente alusión a sus anteriores obras que la identifican en la ficción.

Asimismo, la escritora menciona su fecha de nacimiento: 1944, es escritora e imparte talleres y, aunque no menciona dónde y de qué, sabemos o inferimos que son sobre narrativa en El Molino, en Erongarícuaro, Michoacán. De la misma manera, la escritora hace referencia a su periplo por Europa y África; a su estancia en Kenia en un hotel y en Oxford en una suite lujosa:

He vivido en cuartos, compartiendo departamentos, trabajando en oficinas. Sólo hubo una época en la que viví como jet set. Me la pasé re bien. En Roma viví en departamentos muy sofisticados, en Kenia viví en un hotel lujosón: pude convertir mi -escucha bien- suite en *bed sitter* de lujo. En Oxford tenía un departamento poca madre. En una zona universitaria..." (p. 59).

Esta información la duplica en el texto referencial de la serie *De cuerpo entero*, en donde menciona todos los cuartos propios que ha habitado para encontrarse con la escritura:

Mi estudio era lo más parecido a una noción hollywoodesca de lo que tiene el estudio de un escritor. Era un ático. Veía pasar a los majestuosos catedráticos de la universidad en sus bicicletas [...] Mi estudio, entiéndase, se parecía al que sale en la portada de *A Room of One's Own*" (p. 51).

Como sabemos es durante esta etapa en la que la autora vive su tórrido romance con el funcionario de Naciones Unidas de origen húngaro. Él se encuentra ficcionalizado en "Recuerdos oblicuos" como el austriaco, con quien viaja a Kenya y posteriormente a Oxford.

NMM contiene datos autobiográficos de la autora, no sólo de su infancia o de su juventud, sino de su pasado reciente como por ejemplo, el secuestro que sufrió en Michoacán, mismo que menciona través de la escritora que la oculta en la ficción en donde dialoga con Hernández: "[...] A lo mejor yo no aprendí sino hasta cuando me secuestraron. Cuando tuve que vivir a la intemperie, allá, en el bosque, lejos de todo y amarrada" (p. 122).

Este hecho lo corrobora Isaac Levín, pareja de la autora, en el texto referencial *La escritura que no cesa*:

En la realidad extratextual, ocurrió el 27 de agosto de 1995, se pagó el rescate, en una bolsa de papel depositada en la iglesia y la escritora apareció tres días y medio más tarde, muy lastimada por las caídas en la montaña donde la tuvieron dando vueltas y con los ojos vendados, cerca del pueblo de Santa Clara del Cobre" (Domenella, 2007: 126 y 127).

Este hecho fue terrible para Puga, quien se fue a vivir a la provincia aterrada por la peligrosidad de la ciudad de México y encontró circunstancias similares en Michoacán,

estado que hoy día es de los más golpeados por las bandas de secuestradores y narcotraficantes que operan ahí y desde ahí⁴³.

Posteriormente, ya más avanzada la novela, es decir, en la séptima madrugada, la autora descubre su identidad a través del personaje de Hernández, quien revela a la escritora con quien conversa: “-Ay, señora Puga, si sólo nos separan treinta años” (p. 95). Por lo tanto, la identidad de la autora en la trama de la novela queda explicitada y autoficcionalizada, ya que Puga es la escritora personaje que conversa con Hernández.

Manuel Alberca afirma que esta es una de las características de las obras autoficcionales, ya que se presentan como novelas “es decir, como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (ver Capítulo 1).

Sin embargo, María Luisa Puga dentro de la novela continúa siendo personaje, pues como indica Francisco Puertas (2003: 644):

Lo llamativo de la autoficción es que el autor se trata a sí mismo como personaje: su vida o un fragmento de ella la transforma en texto literario y él mismo se eleva a la categoría de protagonista, que doblegado por la voluntad del autor tendrá que repetir con leves modificaciones lo que ya tuvo que padecer y experimentar a causa del azar de la vida real.

Ahora bien, en esta novela la autora le da su nombre propio y su identidad a la escritora personaje, a su vez ésta se desdobra en la escritora y la mujer que imagina y conversa con Hernández: “[...] Me estoy apoyando en el hombro de la mujer que escribe. Más bien, me estoy agarrando, porque siento que estoy asomada a un precipicio. [...]” (p. 15).

Más adelante, cuando la mujer que imagina regresa al cuerpo de la escritora inclinada en el cuaderno dice: “Tengo que entrar muy despacito, porque si la mujer se vuelve a mirarme creo que me voy a volver loca” (p. 21). Posteriormente, le pregunta

⁴³ En *LRL* aparece este diálogo entre Damián y sus amigos en el que puede verse que los jóvenes michoacanos, de Zirahuén consideran como plan de vida el irse de “mojados” al otro lado o bien trabajar en el narcotráfico: “[...] ¿Entonces en qué la giran? -La narquiza, en qué va a ser. El futuro del país. El petróleo se acabó. Pero te digo, leve. Llevar, traer, avisar. Queremos que le entres. -No puedo, estoy trabajando. - ¿Con los fuereños? No mames, Damián” (p. 103). Esto demuestra que Puga ya había observado este fenómeno social en este estado de la República.

Hernández: “¿Ya estás dentro? -Adentro sí, pero no soy ella. Sigo viéndola de espaldas. No se ha dado cuenta de que estoy aquí” (p. 22).

En esta cita Puga se multiplica en diversos yo, la escritora y la que imagina y habla con Hernández en el espacio de la literatura, el de la imaginación, como si tratara de separar los procesos de la escritura y lectura. De tal forma que se crea un juego de espejos, en el que la autora se duplica en varios dobles (Puertas Moya, 2003), demostrando su afición por multiplicarse.

En otro diálogo Puga como personaje llega a decir que el escritor no existe: “¿Te hace falta saber si el autor es el protagonista? ¿Te ayuda saber que el protagonista es el autor y que las cosas pasaron así en realidad? Si el libro es real, es real y ya. Vívelo. Descubre lo que puedas. El escritor no existe. La literatura sí...” (p. 98).

Como vemos en este diálogo, se aprecia una clara intención de la autora por jugar con los planos de la realidad y la ficción, propiciando las confusiones entre autor y personaje protagonista, lo cual ratifica la condición autoficcional de la novela, cuya propuesta radica en:

confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género (Manuel Alberca en Puertas Moya, 2003: 645).

En cuanto al personaje de Hernández, considero que si los diálogos con éste ocurren en la madrugada -momento en el que la autora real empleaba para escribir y cuya disciplina mantuvo desde que se dedicó a este oficio profesionalmente, es decir, a los dieciocho o veinte años- Hernández es una especie de ente imaginario con el cual conversa en el espacio de la imaginación, la ficción, la literatura, en donde se puede ser hombre, mujer, un estudiante que quiere ver vivir a los escritores o un alguien imaginario que le permite a la autora reflexionar sobre su vida misma, México, la vejez en la que se siente instalada o para recordar qué se siente ser joven:

Pero la madrugada siempre creí que no era de nadie. Por eso me asenté ahí, como paracaidista. La he habitado como si fuera una casa vacía. Una casa que no importa quien la ocupe. No hay nadie [...] la he usado para espiar cómo viven los demás,

primero, y después para ponerme a escribir. Tú nunca habías entrado en ella Hernández.

-Lo sé, por eso creo que tenemos que comenzar a precisar ahí.

-No sé precisar yo, es justamente lo que no estoy pudiendo hacer. Miro hacia allá y sólo percibo mi cuerpo inclinado sobre un cuaderno. Ni siquiera veo el cuaderno, mucho menos lo que escribo. Esa postura, esa luz tenue que se proyecta sobre el escritorio me deja afuera (p. 11y 12).

Hernández guía a la mujer, a la escritora, por el espacio de la imaginación, por eso ve recuerdos, ve cosas que transitan en ese espacio:

-¿Ves? Ya te fuiste al principio y de eso no se trata si lo que queremos es precisar [...] Vuélvete a la madrugada, a esa espalda que ves, a esa luz de lámpara. No la sueltes, pero mira para afuera. ¿Qué ves?

-Pues en este momento, ya que me distrajiste de lo que estaba viendo, sólo veo tu voz, Hernández. Tu voz que, que me resulta irritantemente neutral, anónima. Tu voz se metió en la madrugada y me la impersonalizó.

-Tú me invitaste. Tú fuiste la que pidió ayuda

-No me estoy quejando, pero eso es lo que veo. Tu voz amplia, gris, pasiva. ¿Tienes una voz pasiva, Hernández? ¿Nunca te habías atrevido a hablar antes?

-No había sido necesario... contigo, quiero decir [...] (p. 14).

Hernández fue invitado o invocado por la escritora, *alter ego* de Puga, para inspirarse. La ficción (o Hernández) no visitaba o hablaba a Puga, porque no había sido necesario, ya que ella nutría sus novelas y cuentos de sus experiencias de vida, las cuales empleaba para sus personajes y tramas⁴⁴. En este sentido, Hernández es una especie de musa o muso inspirador que llega a la escritora para mostrarle mundos posibles que narrar, según cuenta la mitología griega⁴⁵ que ocurría con los antiguos poetas.

En *IC*, la autora disfrazada de escritora menciona que contará a Hernández todo lo que lleva dentro, pero no es hombre, tampoco mujer. En efecto, en *NMM* la personalidad de Hernández se pretende ambigua e imprecisa, aunque considero que la forma en la que interactúan la escritora y Hernández es áspera por la distancia de género y edad que

⁴⁴ Con esto no pretendo decir que las obras de María Luisa Puga sean totalmente referenciales, pues como hemos dicho la autora combinaba realidad y ficción.

⁴⁵ En la Mitología griega, las Musas eran las diosas inspiradoras de la música, las artes y las ciencias. Hijas de Zeus y Mnemósine, las nueve Musas eran Caliope, Clío, Melpómene, Talía, Euterpe, Terpsícore, Erato, Polimnia y Urania. El poder que se les atribuye es el de atraer a la mente del poeta los sucesos que ha de relatar, así como otorgarle el don del canto y darle elegancia a lo que recita. Los antiguos poetas invocaban a las Musas para inspirarse, pero hoy día tal invocación es una mera imitación (Wikipedia, consulta en línea).

prevalece entre ellos, lo que los acerca es la literatura, ni siquiera la escritura, ya que Hernández sólo lee, pero no escribe:

- Vete a dormir o a desayunar, o a lo que quieras. Ya me tengo que ir.
 -¿Y de Lillo?
 -Ya te dije que vengas pasado mañana.
 -Voy a querer otro ejemplo de lo de Internet. Quiero entender bien lo que estás diciendo.
 -Es el vacío que nosotros propiciamos, Hernández, ya, fuera. Nos vemos pasado mañana.
 -Gulp.
 -No la hagas de tos. Adiós.
 -¿Qué voy a hacer en este pueblo?
 -Piensa, camina, come, lee, ve televisión, mastúrbate, lo que quieras. Eres libre.
 -No sé ser libre. Siempre tengo una presión de algo que tengo que terminar.
 -Hernández, me estas fastidiando. Si no te vas en este preciso instante te mato. Ya no aguanto los dientes.
 -¡Híjoles, qué loca estas, palabra!
 -No más que tú. Hasta luego (p. 118).

Coincido con Virginia Hernández Enríquez (2008) al considerar al personaje de Hernández como hombre no sólo por las marcas lingüísticas, sino también por su estilo de vida bohemio. Por otro lado, es importante destacar que la relación entre la escritora y Hernández es similar a la de maestra-alumno, es decir, hay cierta superioridad por parte de la escritora, por un saber que ella tiene, ya sea sobre la vida o la escritura y la literatura. Como escritora connotada que es, en ciertos momentos sirve de guía a Hernández por el camino de la reflexión por la escritora, sobre todo cuando abordan los temas de la literatura, las generaciones sociales, el país o la vejez y la juventud.

Es importante destacar que en la novela Hernández es un personaje de contrapunto, de comparación con la escritora, pero no es la única novela donde ocurre esto, sino que en la mayoría de sus obras Puga realiza estas equivalencias y diferencias entre dos personajes. Esto lo muestro en la siguiente tabla:

Novela	Personajes contrastados	Equivalencias	Diferencias	
<i>La Forma del silencio</i>	Juan / narradora, escritora anónima	Misma edad	Juan	Narradora, escritora anónima

			Nació y vivió en el D.F.	Nació en el D.F. vivió en Acapulco, Mazatlán.
			Hombre	Mujer
			Tiene padres	Huérfana
			Infancia con protección	Infancia con abandono
Pánico o Peligro	Lourdes/ Susana	Misma edad Misma carrera comercial Mismo nivel social	Lourdes	Susana
			Activa	Pasiva
			Familia	No familia
			Escribe y lee	No lee ni escribe
			Tiene padres	Huérfana
			Militante Política	Apolítica
			Una sola pareja	Varias parejas
Antonia	Antonia/Narradora, escritora anónima	Misma edad Mismo sexo Misma nacionalidad	Antonia	Narradora, escritora anónima
			Tiene padres	Huérfana
			Tiene familia	No familia
			Infancia con protección.	Infancia con ausencia y abandono.
			Rica	Clase media
Inventar ciudades	Fabián/Lorenza	Misma edad	Fabián	Lorenza
			Hombre Pobre	Mujer Rica
			Tiene padres Rural	Huérfana Urbana
Nueve Madrugadas y media	Hernández/Puga	Les gusta la literatura Son mexicanos	Hernández	Puga
			25 años	55 años
			Hombre	Mujer
			Tiene padres	Huérfana
			Lee	Lee y escribe

Tabla 2. Equivalencias y diferencias entre Puga y sus personajes protagonistas (las letras en negritas son con el objetivo de resaltar los contrastes más recurrentes o constantes).

Como vemos, todos los personajes en los cuales se desdobra la autora -columna derecha- para construir a su *alter ego* o segundo yo tienen rasgos de personalidad, experiencias de vida y opiniones como las de ella en la vida real. Los personajes que son contrapunto -columna izquierda- ostentan características diferentes y opuestas a las de su *alter ego*. Considero que esto se debe a la constante curiosidad de la autora por saber qué se siente ser el otro, el diferente a ella que invariablemente consistía en tener padres, una familia, una pertenencia.

Asimismo, en *NMM* la autora que se oculta en la escritora reflexiona sobre lo que ha sido su vida a lo largo de cincuenta y cinco años; por lo que, a manera de recuento, recuerda su decisión de no ser madre, sus razones para no regresar al país, pues temía al fantasma de la carencia de una familia, su decisión de retornar a México al descubrir que esa mentira de ser país también existía en los demás lugares a donde había viajado, las vivencias juveniles de haber fumado mota en Europa y probado los hongos en Toluca, así como el haberse enamorado tantas veces y no estabilizarse porque sentía que no le tocaba quedarse ahí, con esa persona.

Incluso podemos advertir la sabiduría alcanzada cuando reconoce que ella no padeció el adulterio, pero sí lo ocasionó. Finalmente la autora, a través de la escritora que la oculta, reitera -como en la mayoría de sus obras- su hábito por escribir su diario no para contarle nada a nadie, sino para: “desahogarme, para entender, para hacer reales las cosas que veo cada día” (p. 25). *NMM* es una novela autoficcional en donde la autora a los cincuenta y cinco años se siente instalada plenamente en la vejez y esto es motivo para mirar atrás, verse vivir y reflexionar sobre esta nueva etapa de vida, pues como ella indica “la vejez es incómoda, pero no horrible” (p. 117).

6.1.1. Realidad y ficción

En *NMM* la autora desdoblada en la escritora hace varias alusiones al cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción: “Ay Hernández, estamos en la discusión de siempre: ¿en dónde comienza la literatura y en dónde la realidad?” (p. 71). De hecho, la novela se mueve en estos espacios: realidad, en tanto alude a datos autobiográficos, que hemos

comprobado que se encuentran en la novela, y a la personalidad de la autora con su nombre propio; ficción porque hay datos inventados. Puertas Moya (2003: 640) considera que:

[...] se ha producido una ruptura consciente por parte de los artistas, de los planos reales y ficticios en el seno de las producciones estéticas, lo que ha permitido a la novela adentrarse en el territorio de la vida, del mismo modo que la autobiografía, al aspirar a su condición de género literario, ha apostado por su estetización, por su presentación bajo moldes y postulados que inciden en la elaboración artística.

La relación entre la vida real y la literatura ha estado presente en los escritores de todos los tiempos que a través de su experiencia enriquecen su obra. Algunos críticos coinciden en que detrás de cada novela hay aspectos biográficos del autor, mismos que toma para dar realismo a su novela o con la finalidad de ampliar el marco referencial. Puertas Moya (2003) considera que a partir de estos préstamos entre uno y otro género surgió la autoficción; sin embargo, en la autoficción la introducción de elementos autobiográficos tiene la intención de sugerir la presencia del autor en la obra ya sea a través de su nombre o de datos que pertenecen a su biografía.

En el caso de la novelística de María Luisa Puga, el trasvasamiento entre vida y literatura, insisto, se efectúa a partir de que la autora empleaba sus cuadernos o diarios como archivo para realizar sus novelas, de ahí que se realizara el cruce entre realidad y ficción, desbordando los límites entre uno y otro género, para ubicarse en el terreno que la crítica literaria de occidente llama autoficción.

Puertas Moya (2003: 638) hace notar el carácter dual del texto resultante de la unión entre realidad y ficción:

en el propio término [autoficción] se hace mención a esta dualidad, por lo que se trata de una narración ficticia en la que el autor escribe sobre sí mismo, aunque utilice para ello a un personaje al que le presta su nombre u otros mecanismos de identificación [...] disimulando la personalidad real bajo un revestimiento artístico.

Este es el caso de *NMM*, en la que en el marco de una narración ficticia, Puga escribe datos autobiográficos, emplea un personaje al que otorga su nombre, disimulando su personalidad real bajo la doble que la representa, confundiendo los planos factual y ficticio.

Precisamente la autoficción se ubica en los límites entre realidad y ficción, donde bebe de ambas fuentes, por lo tanto, en ella no hay conflicto sobre el predominio o la pureza entre uno y otro elemento, como si ambos límites fueran infranqueables e irreconciliables, pues como explica Puertas Moya (2003: 703) “los textos autoficticios muestran que existe una interpenetrabilidad entre ambos, que la realidad procesada es otra forma de imaginación, tal y como es procesada y construida por la mente humana, y que la imaginación forma parte de la realidad, está incluida en ella”.

En efecto, en *NMM* se constata que realidad y la ficción se interpenetran, se vinculan, produciendo un efecto estético en el que la literatura sale beneficiada: la relación autor, obra y lector nuevamente tiene relevancia, toda vez que la autoficción propicia un juego ambiguo en el que el autor habla de sí mismo sin aceptarlo, lo que ocasiona que el lector se pronuncie en una serie de sospechas y verificaciones, mediatizadas por el texto.

Finalmente, la crítica literaria española considera que la autoficción encuentra su explicación en el entorno social histórico cada vez más globalizado; es una respuesta del individualismo, del yo, a una sociedad cada día más inmersa en la impersonalidad y la colectividad:

El derrumbe de los grandes sistemas ideológicos que acreditaban lo colectivo frente a lo individual, devolviendo el primer plano de la argumentación literaria al individuo, común, vulgar que acapara todos los intereses por explicarlo y comprenderlo. La intrusión de lo autobiográfico en la novela responde al retorno del sujeto como punto de atención literaria” (Molero de la Iglesia, 2006: 16).

6.1.2. María Luisa Puga en la vejez

Ya en *IC* María Luisa Puga, desdoblada en el personaje de Licha, sorprende la vejez en su cuerpo. Tiene cincuenta años y el desánimo hace presa de ella:

El desánimo. Aparece en circunstancias específicas. Son como caídas en el vacío, en el limbo. Cuando vivir pierde todo sentido. ¿La edad? ¿Inicio de un catarro? Tedio. En la adolescencia se dan estos estados de ánimo, pero al revés. Se cansa uno de no saber cómo ser. Ahora se aburre uno de ser y ser y ser (p. 107).

Por eso revisa sus veintiún cuadernos que contienen cincuenta años de su vida, para ver qué ocurrió durante ese tiempo y aceptarlo, pero también para descubrir que la

juventud la había abandonado: “A ella le había costado trabajo desurbanizarse. Quitársela de la conciencia. Como piel. Así se había tenido que quitar no hacía poco, la identidad de joven” (p. 22). En *NMM Puga*, la escritora, cuenta con cincuenta y cinco años de edad y la vejez nuevamente es el punto desde donde reflexiona sobre su existencia, la literatura, la escritura, y México.

Como ya he indicado en capítulos anteriores, la afirmación de Eliane Lecarme-Tobone (2008: 121) de que las autobiografías de mujeres dan cuenta de las aventuras específicas del cuerpo femenino en los ciclos de vida, como la infancia, el embarazo, el parto así como acontecimientos inevitables en la vida de una mujer, entre los que se encuentra el paso por la madurez y vejez es aplicable para la obra de Puga. Aunque *NMM* no es estrictamente una autobiografía, sí hemos detectado en ella datos autobiográficos importantes, en los cuales podemos descubrir a la autora en la última etapa de su vida; así como el hecho de que la escritora ficticia es identificada con el nombre de la autora, María Luisa Puga.

Simone de Beauvoir en su libro *La vejez* (1980) considera que ésta debe ser entendida no sólo como un destino biológico, sino que se debe tomar en cuenta el aspecto cultural, ya que cada sociedad tiene una escala de valores y le asigna al viejo su lugar en ella. De Beauvoir menciona en su exhaustiva obra que algunas sociedades creen que la vejez aporta experiencia y sabiduría; por ejemplo, los chinos a través de Confucio entendían a la vejez como un estatus privilegiado, ya que los viejos eran sabios y, por lo tanto, sus opiniones o puntos de vista eran valorados. Sin embargo, en otras culturas, la vejez consiste en un proceso de declinación y el viejo carece de respeto en todos los sentidos: familiar, social y cultural, ya que el viejo, al no producir ni aportar en la economía familiar, su manutención resulta una carga y suelen ser olvidados, menospreciados y rechazados.

La escritora francesa considera que la vejez es una declinación biológica en la cual el cuerpo se deteriora irreversiblemente; sin embargo, afirma, no se consideran los aspectos espiritual y mental del viejo; y, aunque, éste último también es afectado por la

vejez con la pérdida de la memoria o con otras enfermedades de tipo mental (demencia senil o Alzheimer), no en todos los casos ocurre así.

Por otro lado, De Beauvoir (1980) menciona que en las culturas que valoran a los viejos como portadores de sabiduría y experiencia, el anciano cuenta con autoridad en el grupo social; no obstante, con las mujeres viejas no es así, ya que no son tomadas en cuenta y mucho menos consideradas como autoridad en la sociedad.

En contraste, en *NMM* la Puga protagonista tiene un estatus de prestigio como escritora connotada que es, sus comentarios sobre la literatura y escritura son valorados por Hernández y sus reflexiones sobre México, así como sus experiencias personales también son tomadas en cuenta. Como mencionaba en párrafos anteriores, la relación entre Hernández y Puga, es decir, el joven de 25 años y la mujer de 55, es de superioridad por parte de esta última, una superioridad ganada tanto por su experiencia como por su profesión. Recordemos que Hernández tiene una beca para ver vivir a Puga, es decir, hay una admiración por su labor profesional.

Ahora bien, Simone De Beauvoir en el capítulo “Descubrimiento y asunción de la vejez. Experiencia vivida del cuerpo” (1980) señala que la vejez se apodera de nosotros por sorpresa y es difícil de asumir ya que siempre la habíamos considerado como una especie extranjera. Se pregunta “¿entonces me he convertido en otra mientras sigo siendo yo misma? Puga llega al mismo punto cuando en *IC*, a través del personaje de Licha, dice: “Es la vida que va transcurriendo como el tiempo de cocción del filete. Se enriquece, se complica, se mezcla, se transforma, adquiere distintas identidades durante el proceso” (p. 109). Pero es ella misma, aunque distinta, asumiendo y abandonando cada identidad: la de niña, joven, mujer madura, mujer vieja o la de enferma.

Todos estos cambios físicos que el cuerpo registra anuncian, en este caso, la llegada de la vejez, la cual vivimos a través del cuerpo cuando notamos el deterioro físico que se manifiesta con las enfermedades como reumatismo, gripas frecuentes o el encanecimiento del cabello, debilitamiento de los dientes, cambios hormonales y flacidez en la piel (De Beauvoir, 1980).

En efecto, En *NMM* podemos apreciar cambios biológicos en la escritora (que representa a la autora), a quien a los 55 años de edad la vejez le cayó por sorpresa, como le menciona a Hernández:

- [...] Quiero preguntarte otra cosa. ¿Cómo le hiciste para envejecer?
- No hice nada. Sucedió. Yo creía que nunca iba a envejecer y riájetelas. Estaba convencida de que a mí nunca me iba a pasar y me está pasando.
- ¿Quieres seguir viviendo?
- No todo el tiempo. Hay veces que me siento hastiada, otras no. Oigo el sonido de lo que me rodea y me encanta. Quiero seguir. Me dejo estar, como tú en tus reventones. No sé otra cosa que vivir” (p. 127).

A lo largo de la novela, la escritora menciona que se siente vieja porque su cuerpo presenta cambios como el hecho de que los dientes le empiezan a dar problemas: “[...] los dientes son un proceso en movimiento, Hernández. Uno no tiene dientes buenos y ya. Todo en el cuerpo se va moviendo, se va desgastando, se va deteriorando. Nos empezamos a hacer polvo eres desde el momento de nuestro nacimiento” (p. 108).

Otro síntoma del deterioro físico es el sexo, el cual ha dejado de llamarle la atención:

- El sexo y yo ya no. No me interesa. El otro día oí que existían los “consoladores”. Me dio vergüenza ajena. Según yo, tuve mi vida sexual, que fue... pues yo diría que bastante completa. Ahora lo que quiero es cariño, apoyo, amistad, no sexo [...]. No me hace falta el sexo. El sexo, Hernández, no lo es todo. Es una parte importantísima, pero no lo es todo. Lo sé ahora” (p. 119).

La escritora, Puga, *alter ego* de la autora, vive una vejez digna a nivel profesional y económico, pues Hernández se sorprende de la amplia y cómoda casa de la escritora, que en la realidad extratextual era así: “-Es que veo las comodidades. Que antena parabólica, alberca, casa en medio del bosque...hasta donde sé los escritores viven muy austeramente” (p. 59). Es decir, Puga no tuvo una vejez con pobreza o con el rechazo de su familia, como menciona De Beauvoir que ocurre con algunos ancianos. Al contrario, Puga ostenta una posición económica holgada, productiva -pues escribe y asiste a las presentaciones de sus novelas, como en la realidad extratextual también sucedió- y con un estatus social y profesional de reconocimiento a su talento artístico y personal.

Ahora bien, María Luisa Puga, la mujer real sorteó con éxito los embates físicos de la vejez que se presentaron también con la enfermedad de artritis reumatoide inflamatoria, la cual padeció estoicamente apoyada en sus terapias físicas y en sus cuadernos, en su escritura, el único medio que conocía desde niña para enfrentar el dolor y que una vez más fue la ventana que le permitió espiarlo, conocerlo y soportarlo.

6.1.3. México: un tema recurrente

Mencionaba al inicio de este estudio que *NMM* y *LFS* guardan algunas similitudes. En este apartado quisiera detenerme en una más que es México. En ambas novelas, la preocupación de la escritora por la desigualdad social y la inercia política del país resulta evidente, pero en *LFS* Puga tiene cuarenta años; mientras que en *NMM*, cincuenta y cinco. Por lo tanto, podemos preguntarnos: ¿cómo ve Puga, a la luz de otra etapa de su vida, a México? ¿Sigue su crítica a este país corrupto?, ¿continúa viendo a los mexicanos indiferentes y callados ante el abuso del sistema político? ¿Le sigue aterrando el crecimiento desenfrenado y caótico de la ciudad de México? En general podría decir que sí, sin embargo, hay matices que podemos observar.

Puga le confiesa a Hernández que al irse de México por diez años sintió la libertad: “Era que me sentía libre de México un rato. Se me quitó de la espalda [...] allá se me evaporaron cosas que traes encima aunque no registres: la impunidad, la corrupción, el hambre, la humillación, el enorme, enorme esfuerzo que es ser parte de esta realidad” (p. 43). Posteriormente, luego de diez años en Europa, sintió miedo de volver al país. Puga precisa: “[miedo] a la manera en que se había hecho una nación. Con la decisión de unos y la sumisión de todos los demás, atrapados como han estado siempre en la necesidad de sobrevivir. No creo que sea algo muy distinto de lo que era antes de que llegaran los españoles” (p. 42).

Silvia Molloy señala que en las autobiografías hispanoamericanas suele darse la combinación entre lo personal y lo comunitario, lo cual tiene la ventaja de “captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad” (Molloy, 2001: 20). En *NMM*, como en la mayoría de la obra de

María Luisa Puga, se puede apreciar esta tensión en la que la autora, a través de su *alter ego*, reflexiona sobre México, el país que quiere y a la vez rechaza. En su diálogo con Hernández descubre que el miedo que le produce la ciudad de México, así como el país ha dejado de dolerle:

De repente vi, no hace mucho, cómo se me colocaba encima [el miedo]. De la noche a la mañana me vi secuestrada... pero todo lo que nos pasa es siempre de la noche a la mañana. Y viví un tiempo así hasta que me pasó algo parecido a lo que dices tú: junto a mí estaba el miedo, pero en lugar de rabia a secas, lo que había era una rabia indiferente. En lugar de que me mate un cáncer, un enfisema o alguna dolencia propia de la edad, a lo mejor me mata esta cosa, esta cosa que hemos creado entre todos (p. 30).

¿Hay decepción en esa “rabia indiferente”? Tal vez. Lo que sí podemos percibir es que Puga trata de separar al país del sistema político que lo tiene atrapado en la pobreza, la corrupción, la impunidad y lo que se deriva de ellos como el secuestro, el narcotráfico y la inseguridad, cuando dice:

México es mi casa, es mi cuarto, mi sitio de donde salgo y a donde llego. Mi casa. Es decir, donde me guarezco para pasar la noche. Mi casa está en México, pero ni me da emoción que ganen el PRI o el PAN, ni quiero esta estructura que se llama país México. No pertenezco (p. 100).

Finalmente, María Luisa Puga continúa con su crítica sincera y cruda hacia su país, porque lo ama, anhela un cambio que no llega. Por eso, dice sabia, casi al finalizar su novela:

México es un país cruel. Es tal vez el país más cruel del mundo y al mismo tiempo, el país más adorador de la vida. Quiere a la vida y a la muerte al mismo tiempo. Criollos, mestizos, indígenas. Los blancos, blancos, no. Ellos se vuelven locos aquí. La fealdad que vi es la frialdad de la equivocación. México no está bien hecho. No me importa tú a quién le echas la culpa. Yo a nadie. Guatemaltecos, venezolanos, hondureños...nosotros una nación de bastardos. México no significa nada (p. 128).

6.2. *Diario del dolor, cuerpo y escritura*

Diario del dolor es la última obra que escribe y publica María Luisa Puga unos días antes de morir en el Hospital de Nutrición de la ciudad de México. Puga falleció en la Navidad de ese año a causa de un linfoma detectado tardíamente por los médicos. No fue la artritis reumatoide inflamatoria la causa de su muerte ni el dolor que ésta le causaba, sino otros

dolores que se disfrazaron en su cuerpo y ocultaron la mortal enfermedad (Domenella, 2006: 130).

En *Diario del dolor* encontramos la última etapa de la vida de María Luisa Puga, una etapa difícil para ella por el abatimiento de la enfermedad, pero a la vez muestra su lucha por entender, aceptar y aprender a vivir con artritis, de la forma que ella conocía desde niña: la escritura.

6.2.1. El diario de escritura

Esta obra de Puga es la primera y la única en la que el título mismo indica su pertenencia al género autobiográfico y que se ofrece al público como diario⁴⁶. Si bien en sus anteriores novelas y relatos hemos detectado que subyacen vestigios de este subgénero, esta última obra se estructura como tal, aunque con algunas variantes. Veamos algunos elementos que confirman mi afirmación.

Como vimos en el capítulo inicial, el diario es un texto en el que se registra el día a día, por lo que se trata de una escritura espontánea y casi simultánea con los hechos que narra el diarista (ver Capítulo 1). En *DD* advertimos que no tiene las marcas temporales de cada día, pero sí se trata de una escritura fresca, fluida y espontánea en la que los hechos narrados parecen ser simultáneos con la escritura.

En cuanto a la función del diario, recordemos que Silvia Adela Kohan considera al diario íntimo como un espacio que permite aliviar los sufrimientos, aclarar las ideas, planificar necesidades, dejar fijados los buenos momentos, observaciones, denuncias e ideas de quien lo escribe (Kohan, 2000). En efecto, María Luisa Puga mencionó en una entrevista que su diario era una habitación en la que “me meto y me organizo. Ahí reacciono a lo que me sucede, a lo que hago, a lo que leo. Ahí me quejo y maldigo. Ahí planeo y hago propósitos [...]” (Taichmann, 1987: 138).

Aunque *DD* no es el diario íntimo, en bruto, de la autora, sino una selección de sus vivencias, sí podemos advertir que funciona como un instrumento para aliviar el sufrimiento físico y emocional que padece la autora con la artritis reumatoide

⁴⁶Sin embargo, *DD* es leída como novela, aunque es un diario literario. Este problema es común a la literatura del yo, porque las autobiografías son leídas como novelas (por ejemplo, *El Diario de Ana Frank*).

inflamatoria. Puga inició una lucha contra esta enfermedad en 2001, sin embargo, los malestares ya le aquejaban desde tiempo atrás como ella misma lo indica:

NADIE, desde 1985, habló de artritis y mucho menos de cadera. Se hablaba siempre de columna y en una ocasión de reumas (la humedad de la casa era la explicación). ¿Cuándo comencé a cojear? Esporádicamente, por temporadas, desde 1985. Cuando se volvió visible fue en 1994, año en el que me secuestraron y caí al lodo y piedras y lo que hubiera como mil veces” (p. 49).

Como vemos, la enfermedad fue detectada cuando ya había progresado en su organismo, causando estragos que se extendían gradualmente.

María Luisa Puga estaba acostumbrada a canalizar sus emociones y vivencias en su cuaderno o diario, en particular las dolorosas, ya fueran físicas o emocionales. A mi parecer, desde pequeña encontró en el diario la función terapéutica que hemos indicado se le adjudica a este subgénero. De igual manera, el dolor que le provocaba la enfermedad lo virtió en su cuaderno.

Isaac Levín, pareja de Puga, indica en *La escritura que no cesa* (2007): “El Diario del dolor salió de que ella me dijo: ‘oye te quiero leer unos fragmentos de mi diario’. Yo me solté llorando de emoción, luego se los leyó a su terapeuta, Dolores, y se conmovió muchísimo. Entonces yo le dije sabes deberías publicarlo como libro” (Domenella, 2006: 129). Como advertimos, para Puga el diario íntimo fue su eterno compañero porque en él registraba sus vivencias; era su soporte, su cajón de sastre para de ahí construir sus novelas, relatos u obra con estructura de diario, como en el caso de la obra que estamos analizando.

Ahora bien, Kohan (2000) distingue varios tipos de diario, entre los que se encuentran el íntimo, el sentimental o amoroso, los no literarios, los literarios indirectamente -en el que el diario puede ser materia prima de un texto para lectores-, y los literarios propiamente dichos que engloba a los diarios de escritores y los diarios incorporados a novelas o novelas con forma de diario (como el de Ana Frank). La obra que estamos analizando encaja en la penúltima categoría. *DD* surge del diario íntimo de María Luisa Puga; es un texto producto de una selección para publicarse.

De esta manera, *DD* es un diario literario en el que Puga narra su batalla contra el dolor que le provoca la artritis. En esta obra, la autora vuelve personaje al dolor que siente⁴⁷.

Así, Dolor, con mayúsculas porque es un personaje dentro del texto, tiene una apariencia física, la cual describe Puga: “[...] es delgado, untuoso, oscuro” (p. 12); más adelante señala con humor: “huesudo, amarilloso, si no supiera que es él, diría: allá va otra víctima del SIDA.”(p. 44). Puga también le inventa a Dolor unos padres:

¿Quiénes habrán sido tus padres? Sufrimiento y Resignación. Los imagino. Provincianotes y cuadrados. ¿Cuántas veces los viste sonreír? Y a ella ¿cuántas veces los gestos de cariño no vinieron acompañados de un suspiro doloroso? No tienes edad porque de niño eras idéntico a lo que eres ahora: esa cosa atemorizada [...]” (p. 69).

Puga imagina que Dolor cumple con un trabajo el cual se pregunta si consiste en torturarla: “¿Acaso tienes obligaciones? [...] ¿Cumples con un horario?¿Haces reportes? Punzada a las doce treinta. Pellizcos a la una, en medio del tráfico [...]” (p. 15). Como una metáfora de que el dolor de la enfermedad no la abandona casi nunca, Puga dice: “Sospecho que sí. Tú eres una cosa larga, inacabable, incambiable. No tienes principio ni fin. Eres eternamente. No siquiera te tienes que alimentar de sangre joven. Y la luz del día no te hace daño. Eres, estás siendo siempre” (p. 64). Por eso imagina que ella se casó con Dolor, pues la acompaña a todos lados a donde va; son inseparables, lo que convierte su vida en un constante sufrimiento. Dice resignada: “Sé que tú no eres el causante de mis males, sino la consecuencia. Por eso me caso contigo y no con la artritis, a la que si considero una violencia (p. 74).

El hecho de personalizar el dolor persistente que le causaba la artritis muestra el sufrimiento intenso de Puga que trataba de soportarlo con medicamentos, operaciones, así como con su imaginación y un optimismo que también inventaba.

Ahora bien, *DD* está estructurado a manera de diario íntimo, cuyo esquema, de acuerdo con Kohan, cito en el Capítulo 2 y al cual remito. A continuación presento las

⁴⁷ En otras palabras, realiza una prosopopeya que dentro de las figuras literarias es una figura de ficción que consiste en caracterizar a una realidad no animada como humana, cediéndole atributos propios del ser humano (lengua, partes del cuerpo, etc.). Es decir, da vida o cualidades humanas a objetos inanimados (Wikipedia, consulta en línea).

características del diario de manera sucinta: 1. exposición fragmentada y separada por las marcas temporales; 2. discurso espontáneo de la transcripción de los hechos; 3. no hay un orden lógico ni una necesaria relación entre las frases o las ideas que componen los fragmentos ni entre los fragmentos; 4. se suele escribir desde el punto de vista de un narrador en primera persona, el propio autor; 5. la forma de consignar en los modelos de diarios existentes se caracterizan por los tiempos verbales en: a) presente del indicativo (tiempo neutro) y b) pretérito perfecto (Kohan, 2000).

En cuanto al primer elemento del esquema, *DD* es un texto que consta de 100 fragmentos enumerados, separados no por marcas temporales, pero sí por subtítulos que adelantan el contenido del fragmento. El discurso es espontáneo y aparenta ser casi simultáneo con los hechos narrados. Entre los fragmentos no hay un orden lógico, pero sí una relación temática entre ellos. Virginia Hernández Enríquez (2008) considera que estos fragmentos funcionan a manera de entradas que tienen una continuidad, pero no un orden lógico; apreciación con la que estoy de acuerdo y agrego que los fragmentos, incluso, sugieren una lectura aleatoria. El discurso está escrito desde la perspectiva de la narradora que coincide con la de la autora. Por último, los tiempos verbales se encuentran, en su mayoría, en presente del indicativo, aunque también hay fragmentos que se encuentran en pretérito imperfecto, lo cual aumenta la credibilidad de lo leído.

Finalmente, puedo decir que *DD* es un texto con las características y funciones del diario íntimo; es un diario indirectamente literario en el que se personaliza el dolor como una manera de metaforizar su presencia constante en la vida de María Luisa Puga.

6.2.2. ¿Un diario autoficcional?

DD tiene la estructura de un diario, cumple con las funciones indicadas (terapéuticas y catárticas) para este subgénero y la identidad del autor(a), narrador(a) y personaje coinciden. Por lo tanto, cabe preguntarnos si el efecto de autoficción, que hemos analizado a lo largo del recorrido por la obra de María Luisa Puga, continúa. ¿Puga sigue siendo personaje en este texto?, ¿hay ambigüedad en la enunciación?, y ¿el pacto de lectura es variable?

La respuesta es que *DD* no cumple con los dos requisitos para ser considerada una obra autoficcional, a saber, no se presenta con camuflaje en el género, es decir, no se trata de una novela que en realidad contiene datos autobiográficos de la autora. Explícitamente se presenta como diario, por lo tanto hay datos autobiográficos de quien lo escribe.

En cuanto el segundo requisito autoficcional, la identidad de la autora no es encubierta, sino explícita. Por lo tanto, *DD* es un diario literario, pero no una autoficción. De esto se desprende que a) María Luisa Puga deja de desdoblarse en un personaje y en esta obra se presenta con su personalidad real, así como con sus datos autobiográficos reales (que son resultado de una selección de la autora para publicarlo, no es un diario íntimo); b) no hay ambigüedad en la enunciación, toda vez que la característica autobiográfica se cumple y autor (a), narrador (a) y personaje coinciden en una misma identidad; y, c) el pacto no es ambiguo, sino referencial. El único elemento ficcional en *DD*, como hemos dicho, es la personalización de Dolor, la cual se entiende como una metáfora de la experiencia de la autora en relación con su enfermedad.

Al tratar de hallar una respuesta a esta característica de la obra de Puga de convertir en metáfora sus experiencias, recordé la aseveración de Isaac Levín en *La escritura que no cesa*:

Todo lo literaturizaba, lo cual quiere decir que ella vivía en una continua metáfora, aun en lo cotidiano... yo, durante ocho años, viví babeando fascinado, y luego me saturé y hasta me llegué a molestar. Porque a mí me inculcaron en casa de mis padres a no decir mentiras, entonces, cuando vives con una mujer que todo lo habla en metáforas, al rato ya te suena todo a mentira" (Domenella, 2006: 122).

Lo que es innegable es que en este texto tenemos los últimos años o meses de la vida de Puga en el que podemos advertir la relación entre cuerpo y escritura, como veremos a continuación.

6.2.3. Cuerpo y escritura

Aralia López González, en su libro *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo* (1985), señala que la literatura escrita por mujeres

latinoamericanas se caracteriza por ser más del ser o del yo que del estar o accionar, que corresponde más a la literatura escrita por hombres. De acuerdo con esta autora en la escritura femenina hay una búsqueda de la identidad, las obras resultan altamente personales, la preocupación por el entorno social se relega en un segundo plano y en algunos casos, prácticamente no existe.

En este estudio Aralia López revisa la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica y propone tres bloques que contienen coincidencias temáticas y estructurales⁴⁸. El primero comprende a las novelas que giran en torno a la mujer en la búsqueda de su cuerpo, de su sexualidad. Es importante indicar que en este grupo de novelas las protagonistas están en estado yacente (postradas en una cama o silla de ruedas). El segundo grupo se caracteriza por la toma de conciencia en cuanto a la problemática de los hijos, la sensación de represión que causa esta responsabilidad, y la libre búsqueda de la pareja en igualdad de condiciones. En estas novelas el campo de acción de las protagonistas se reduce a su casa o a su apartamento. Por último, el tercer bloque está compuesto por las novelas cuya temática es más amplia, con preocupaciones que tienen que ver con el accionar del mundo y en el mundo, pero sin abandonar los temas íntimos acerca de la condición de la mujer.

En el caso de Puga, la temática de *LPO* tiene que ver más con el accionar del mundo: la preocupación por la problemática social expresada a través del colonialismo imperialista extendiéndose sobre los países subdesarrollados es clara, así como la búsqueda de una identidad nacional, mientras que la identidad personal aparece en un segundo plano.

En sus posteriores producciones *POP* y *LFS* advertimos la búsqueda de la identidad personal ligada con la búsqueda de la identidad nacional, que podemos encontrar en estas

⁴⁸ Las novelas que conforman el primer bloque son *Ifigenia*, de Teresa de la Parra; *La amortajada*, de María Luisa Bombal, y *El alma y los perros*, de Clara Silva.

El segundo grupo lo integran *Mañana digo basta*, de Silvia Bullrich; *La ruta de la evasión*, de Yolanda Oreamuno, y *Un aprendizaje o El libro de los placeres*, de Clarice Lispector.

El tercer grupo lo componen *La pareja de Núñez*, de Gloria Alcorta; *El incendio y las vísperas*, de Beatriz Guido; *Las que viven por sus manos*, de Martha Mercader; *Oficio de Tinieblas* de Rosario Castellanos; *Sonámbulo del sol*, de Nivaria Tejera; *Dos veces Alicia* de Albalucía Ángel, y *El hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago.

novelas a través de su crítica hacia el sistema político mexicano y a los mexicanos mismos por permitir tanta corrupción e injusticia. Esta crítica es una constante porque también está presente en el relato "RO" y en sus novelas *LRL*, *NMM* e *ICs*, aspectos que hemos abordado en esta investigación.

DD es la última obra de Puga en la que la protagonista se encuentra en estado yacente. La artritis la va inmovilizando paulatinamente hasta reducir su campo de acción a su casa en el bosque, la cual recorre con su silla de escritorio con ruedas, no de ruedas, pues Puga se resistía a la idea de una silla para minusválidos. La protagonista está en contacto con su cuerpo, del cual registra los cambios ocasionados por la enfermedad como el dolor, la inmovilidad y la nula actividad sexual que tenía, pues su cuerpo no toleraba ser tocado.

Como podemos advertir la escritura de Puga va en sentido inverso al propuesto por Aralia López en su estudio, pues inicia con un accionar, más que con un estar; el campo de acción de las protagonistas se amplía pues ejercitan el accionar: trabajan, viajan, buscan una pareja con la cual sostener una relación de equidad, de igualdad, son escritoras, imparten talleres de literatura, buscan una identidad nacional y su entono social les preocupa. Sin embargo, con *DD* el campo de acción se reduce al igual que la movilidad de la protagonista. La escritura se vuelve más intimista, más cercana al cuerpo; mientras que la preocupación social pasa a un segundo término.

En este sentido podemos advertir que la obra de Puga sigue una trayectoria similar a la propuesta por Aralia López González para la literatura escrita por hombres. Sin pretender ofrecer una respuesta definitiva, podemos aventurar la causa por la que la escritura de Puga sigue esta tendencia: el carácter rebelde de María Luisa Puga que no estaba conforme con el destino impuesto culturalmente a las mujeres, es decir, el ser pasivas, el no moverse, el aceptar el destino patriarcal impuesto a través del matrimonio y la maternidad. Estos elementos están presentes en toda su narrativa a través de los *alter ego* en los que se desdobra la autora y en los cuales advertimos el accionar: como el hecho de aceptar la vida en pareja sin requerir del matrimonio, el rechazo a la maternidad. Al final de su vida, la enfermedad que padecía la fue paralizando, hasta dejarla casi inmóvil

en su silla de ruedas, pero de no haber sido así, seguramente habría continuado con su actividad vital.

6.2.4. La autobiografía ficcionalizada

Como hemos indicado, la lectura de *DD* es más referencial que ficticia o autoficcional, como el resto de sus novelas y cuentos. En cuanto al seguimiento de las huellas autobiográficas de María Luisa Puga en su obra, *DD* es una pieza importante del rompecabezas que hemos estado construyendo en esta investigación, ya que confirma la presencia de la autora así como de su autobiografía.

En primer lugar, fue en su casa en medio del bosque en donde María Luisa Puga pasó la última etapa de su vida. Esta casa frente al lago que describió en su novela *LRL* y que sirvió de espacio para *IC*. Ella indica que tiene 58 años y que su cuerpo se transforma, ya no está erguido, sino encorvado y, posteriormente, imposibilitado para realizar sus labores domésticas cotidianas como tender la cama, cocinar, caminar. Por lo tanto, su casa también se transforma: rampas que le permiten el acceso a las habitaciones, una silla de escritorio para desplazarse por la casa, un bastón para recoger objetos que se le escapan de las manos y caen al piso. Incluso, Puga indica que el bastón se ha convertido en una extensión de su brazo, pues le permite extender las cobijas cuando tiende la cama o jalar una cacerola cuando cocina. Todos estos impedimentos físicos provocaban en Puga un estado de desánimo, de depresión, de llanto y de coraje. No es extraño, sobre todo en una mujer que fue durante la etapa activa de su vida toda vitalidad y acción.

En *DD* Puga se describe físicamente. Indica que su cuerpo se está encogiendo, encorvando. La imagen que le devuelve el espejo no le gusta, ya que ve sólo huesos, huesos, huesos, pues le falta de apetito la hace no comer y, en consecuencia, luce extremadamente delgada. La escritora dice que se volvió un garabato feo. No le agrada que la gente la vea así, con esta nueva fisonomía. Ella, que estaba acostumbrada a ver, no a ser vista, ahora se ve obligada a tolerar la indiscreción o falta de tacto de gente curiosa que le pregunta por qué no puede moverse.

Pese a su enfermedad, la escritora trata de hacer su vida lo más normal posible: realiza sus labores domésticas, escribe, asiste a dos congresos: uno en Monterrey y el otro en Durango; también a una presentación en el Fondo de Cultura Económica. Pero la presencia del dolor es continua, constante; lo que nos hace apreciar el enorme esfuerzo de la escritora por cumplir con sus compromisos profesionales. Incluso prosigue impartiendo las clases en El Molino, en Erongarícuaro, como sus *alter ego* de las novelas *IC* y *NMM*.

Como una forma de recuperar el ánimo, toma unas vacaciones en Caleta de Campos, una playa en Lázaro Cárdenas, Michoacán, que también ficcionaliza en *IC* cuando Licha y Carlos llevan a Lorenza al mar. En *DD*, el mar le recuerda a la autora y escritora su infancia en Acapulco, la cual ficcionaliza en *LFS*.

Asimismo, la lluvia la hace recordar su vida en Londres y París pero con algunos cambios. En el pasado quedó la mujer joven que caminaba por las calles de Roma y sentía que su cuerpo le pertenecía y era muy feliz, pues le causaba un placer intenso, como indica en "RO". En el presente de la narración, la autora escribe: "Mi cuerpo ya no es mío. Lo van a intervenir con términos que ni siquiera entiendo" (p. 31); su cuerpo es un cuerpo doliente, martirizado por la enfermedad y los años.

Otro personaje importante en el texto es "EL HOMBRE", su pareja que se ocupa en facilitarle la vida, en combatir por su libertad que la enfermedad le arrebatava al paralizarla paulatinamente. EL HOMBRE es su compañero de vida, Isaac Levín, al cual ficcionaliza en *LRL* y a quien dedica su novela *IC*; en esta última lo vuelve a ficcionalizar en el personaje de Carlos. En *NMM* sólo lo menciona como una presencia importante en la vida de la escritora protagonista. Como vemos, Puga estabilizó su vida en pareja con Levín, un mexicano de ascendencia judía. No fue el colombiano, ni el austriaco (o húngaro), sino un mexicano con quien compartió la última etapa de su vida.

Ahora bien, a través de esta investigación hemos comprobado que María Luisa Puga se autonovelaba en su obra, oculta en sus narradoras protagonistas -algunas con nombre, otras anónimas- y que su autobiografía la aprovechaba para recrear sus novelas y

relatos; sin embargo, Puga no aceptaba del todo que su obra fuera autobiográfica. Eliane Lecarme-Tabone (2005: 124) explica muy bien este fenómeno, cuando dice que:

Escribir y publicar su autobiografía supone a la vez un gran interés por el yo y el deseo de hacerlo público, dos actitudes contrarias a lo que se les enseñó a las mujeres sobre la conveniencia de eclipsarse y el confinamiento a la esfera privada. El gesto autobiográfico de las mujeres lleva la señal de estas órdenes terminantes y de estas prohibiciones, y a veces revela una tensión entre el deseo de decirse y las ganas de esconderse.

En sus obras Puga explicaba que sólo quería entender lo que había pasado, para hacer reales las cosas porque si no las veía en palabras, la realidad se evaporaba como si fuera aire; sentía que no existía. En *DD* Puga indica su afición por autorrepresentarse en su obra:

El cuaderno sirve para inventar las palabras con las que voy a decir o a *decirme*. O sea sirve para ensayarlas. Hágase de cuenta que practico ante un espejo. ¿Se ha visto algo más tangible, más concreto, más sabroso que la escritura manuscrita? No hasta donde yo sé. Es como ir caminando por una calle y de pronto ver la fachada de una casa invitadora, como hecha a la medida de uno. *Si no la mete uno al cuaderno, se pierde para siempre. Es más importante meterla en el cuaderno que meterse en la casa.* Hospitalizarse, la operación, el sistema de Nutrición *TIENEN* que entrar en el cuaderno o corro el riesgo de desaparecer por completo en esa realidad paralela (p. 35 y 36) (las cursivas son mías).

En efecto, María Luisa Puga descubrió en la literatura una dimensión alterna a la de la existencia. De esta manera, en la realidad intratextual, Puga está siendo siempre, viviendo, escribiendo. *No ha desaparecido ni nunca desaparecerá mientras haya lectores que la hagan existir a través de su lectura.*

Conclusiones

El acercamiento a la obra de María Luisa Puga a través de la teoría de la autoficción me permitió comprobar que su autobiografía se encuentra oculta en su obra ficcional. A través de los textos extratextuales pude verificar que la autora se desdobra en los personajes femeninos protagónicos, los cuales la representan en la ficción. Estos tienen las siguientes características: a) En *LFS* y en los relatos "RO" e "ISS" las narradoras protagonistas son anónimas; sin embargo, la ausencia nominal no impide su plena identificación, ya que ésta se suple con datos autobiográficos o alusiones a la personalidad de la autora; b) Las protagonistas con nombre, Antonia, Lourdes y Susana, mantienen con la autora distintos grados de parecido, indicando con esto los préstamos autobiográficos o de personalidad con los que Puga las revestía, combinando con sus datos ficticios. En cuanto a Lorenza y Licha, el parecido con la autora es mayor y cada una la representa en edades distintas. Lorenza en la infancia y Licha en la madurez de su vida; c) Las personajes que poseen el nombre propio de la autora, como ocurre con sus últimas producciones *Nueve Madrugadas y media*, y *Diario del dolor*, se corresponden con la autora casi totalmente, indicando con esto la intención de Puga por descubrirse, por quitarse las múltiples máscaras que fue empleando para presentarse en la ficción.

Las señas que relacionan a la autora con sus personajes a partir de datos autobiográficos, alusiones a su personalidad, apariencia física, hábitos y visión de mundo, son vínculos que establece Puga con sus personajes para ser reconocida desdoblada en ellas, lo que reafirma la intencionalidad de la autora por ser descubierta por el público lector que conoce su autobiografía. Por lo tanto, la obra de Puga puede ser leída bajo un doble pacto de lectura: autobiográfica, para los que conocen su vida; o ficcional para quien no conoce la vida de la autora. También se realiza un doble pacto de lectura, debido a los datos verídicos mezclados con otros inventados.

Todas las personajes en las que se desdobra la autora a través de su obra evolucionan biológicamente al igual que su autora en la realidad extratextual, lo que permitió confirmar que el ordenamiento de su obra propuesto en esta investigación se corresponde con el proceso biológico de Puga, pues su autobiografía tiene estas marcas.

Además, los textos muestran datos biográficos de la autora, que funcionan a manera de puentes que permiten ligar una obra con otra y que indican una continuidad. Por lo tanto, se establece entre estos textos una relación o diálogo intratextual que dan continuidad y coherencia a la hiperautobiografía de la autora.

En esta investigación también detecté que la intratextualidad es otra forma de confirmar la identidad del autor, además de las propuestas por Manuel Alberca, ya que, en el caso de Puga, no solo ratifican su identidad, sino que le dan coherencia y continuidad interna a la hiperautobiografía de María Luisa Puga. Por lo tanto, se produce un efecto interesante: la obra es autoficcional, como ya indiqué, porque puede ser leída con doble clave. A saber, de manera individual, cada obra puede ser ficticia o biográfica, según la decisión del lector. Pero es autobiográfica a través de la relación intratextual que se establece entre las obras.

Así, cada novela o relato funciona como un episodio biográfico y corresponden a una selección previa de la autora, en la que ella decidió qué fragmentos de su biografía eran novelables, dignos de ser contados y preservados estéticamente, porque significaban para ella momentos importantes que le dejaron huella en su existencia.

Este gusto por ver su vida ficcionalizada muestra dos objetivos: el narcisismo de la autora por verse reflejada en su obra, y en segundo lugar su afán por entenderse y explicarse. Puedo mencionar un tercer objetivo, el descubrimiento de la dimensión del texto, una realidad paralela en la que la autora revive a través de sus múltiples dobles y se asegura de tener una permanencia más perdurable que la existencia de un individuo. En la realidad del texto vive Puga, escribiendo, leyendo, viviendo; nuevamente sufriendo y gozando lo que en la vida real le tocó vivir, pero en donde no muere.

En esta investigación comprobé también que en alguna de las obras de Puga subyacen los vestigios del diario; por ejemplo, en *La Forma del silencio* y en los relatos "Recuerdos oblicuos" e "inmóvil sol secreto" estas marcas son más perceptibles. En otras de sus obras, aunque no tienen las marcas de la escritura diarística, el tono y la narración intimista persisten llevando a estos textos a asumir la forma de otros subgéneros autobiográficos, a saber: autobiografías ficticias, *Pánico o peligro* e *Inventar Ciudades*;

memorias, *Antonia*; autobiografía en tercera persona, *Las Razones de lago*; diálogo o entrevista autobiográfica, *Nueve madrugadas y media*; diario literario, *Diario del dolor*. Todas ellas, excepto *DD*, son autobiografías ficticias, ya que es la autobiografía de Puga colocada a las protagonistas de sus relatos y novelas, en las que se desdobra. Esto indica que María Luisa Puga sostuvo un estilo intimista, derivado de sus hábitos de escritura desde su infancia, que no le permitió ensayar otras formas de narración que no fueran desde un yo.

Por lo tanto, su obra se desarrolla bajo las formas del abanico autobiográfico, que constituye su hiperautobiografía, disfrazada de novela o relato, lo que la constituye en una obra autoficcional continuada. Esta combinación de vida y literatura se desarrolla a partir del hábito de Puga por emplear sus diarios como puente para crear su obra literaria, lo que ocasionó un hibridismo de géneros, propios de la autonovelación o autoficción. Este hibridismo le permitió ficcionalizarse y jugar con las reglas de ambos géneros, es decir, contar su vida con sinceridad y expresar sus más profundos sentimientos, pero también fingir ser otra persona, mentir, fantasear o cambiar algunos hechos. La literatura le permitía estas libertades y la eximía de las responsabilidades que conlleva la autobiografía.

En cuanto a su obra no literaria y que se inscriben como textos referenciales podemos aseverar que también se ubican dentro de los subgéneros autobiográficos, a saber: crónica: *Crónica de una oriunda del kilómetro X, en Michoacán*; retrato: *María Luisa Puga. De cuerpo entero*; y cuaderno de viaje: *Itinerario de palabras*.

Asimismo, la autoficción me permitió detectar los hilos autobiográficos entrelazados con la ficción en la obra de Puga. Pero es preciso señalar que se requieren estudios que den respuestas a las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los antecedentes de la autoficción en la literatura hispanoamericana, mexicana y en particular de la escrita por mujeres? y ¿Qué formas autofccionales se presentan en la literatura mexicana escrita por mujeres?

Estas preguntas surgen a partir de que al revisar la teoría autoficcional, me percaté de que la crítica literaria española ha indagado los orígenes de la autoficción en las obras

de su país y han hallado que se ubica en la novela picaresca. Asimismo, en cuanto a los tipos de autoficción Francisco Puertas Moya analiza en su tesis doctoral acerca de la obra de Ángel María Ganivet, autor español del siglo XIX, que éste se desdobra en su obra básicamente en dos personajes: Pío Cid, quien lo representa en su obra en prosa, y Pedro Mártir, en teatro.

En el caso de María Luisa Puga hemos visto a través de esta investigación que el tipo de autoficción es a partir de varios personajes en las que se desdobra y que evolucionan con la autora de acuerdo a su ciclo vital, confirmando con esto que se trata de una autobiografía en donde es ella misma, pero diferente. Como todo ser humano que va cambiando con el paso del tiempo y tiene una evolución en todos los niveles, ya sea física, psicológica y espiritualmente. Este tipo de autoficción continuada a través de su obra, hacen de María Luisa Puga un caso único, novedoso e importante para la literatura mexicana escrita por mujeres.

En cuanto a la relación realidad y ficción que la literatura contemporánea viene presentando a partir de la incursión del autor en su obra, ya sea a través de su nombre o de datos autobiográficos expresos, puedo decir que la autoficción es un espacio de encuentro entre estos dos terrenos infranqueables. Sin embargo, la autoficción muestra que las fronteras entre la realidad y la ficción se interpenetran mutuamente borrando los límites entre una y otra, confundiendo los niveles narrativos. En esto radican las controversias que ha propiciado la autoficción.

No debemos olvidar que esta teoría surge de la inquietud por dar respuesta a la forma en que están haciendo literatura los escritores contemporáneos, ya que éstos mezclan vida y literatura, realidad y ficción; por lo tanto, han rebasado los cánones literarios, problematizando los niveles narrativos. Este es el juego que propone la autoficción, juego que no agrada a los estudiosos estrictos en la aplicación de la teoría narratológica.

Finalmente, la obra de Puga, en la que se conjuga vida y literatura nos permite observar que para ella escribir desde un yo era tan natural que se le dificultaba distanciarse, porque en la escritura vació sus miedos, frustraciones y alegrías desde niña;

la escritura la ayudó a no estar sola cuando perdió a su madre; la acompañó en sus viajes, amores y enfermedades; la escritura le dio un objetivo en la vida: su profesión; le dio esperanza cuando se deprimió, casi al final de su vida; la escritura también fue su madre y a través de ser una escritora prolífica, podemos decir que la escritura la hizo madre de otra forma al crear múltiples obras; por lo tanto, la escritura fue su eterna compañera y verdadera pasión.

Considero que esta investigación aporta a la literatura mexicana un estudio diferente y novedoso de la novelística de María Luisa Puga, ya que hasta el momento no se había estudiado su autobiografía y su obra de acuerdo a su ciclo vital. Esto no habría sido posible, si la autora no hubiera decidido en determinado momento en volverse ella misma en su objeto de escritura, lo que hace de la obra de Puga un caso interesante e inusual en las letras mexicanas. Espero que esta investigación sea una invitación para leer la obra de una de las escritoras contemporáneas más importantes de la literatura hispanoamericana.

Bibliografía

- Aguilar Ballardo, Claudia. "En busca de María Luisa Puga". *Cambio de Michoacán*, 28 de diciembre de 2004.
- "Recuerdos de María Luisa Puga. Entrevista a Isaac Levín". *Cambio de Michoacán*, 4 de enero de 2005.
- Alberca, Manuel. "En las fronteras de la autobiografía. Revista Frontera. Consulta en línea: <http://www.ubb.fr/alc/celam/soi-disant/01Question/Analyse2/FRON...>
- "¿Existe la autoficción hispanoamericana? Cuadernos del CILHA, No 7/8 (2005-2006). Universidad de Málaga.
- Arriaga Flores, Mercedes. *Mi amor mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. España: Anthropos, 2001.
- Beauvoir, Simone de. *La Vejez*. Traducción de Aurora Bernárdez, México: Sudamericana/Hermes, 1980.
- Brushwood, John. *La novela mexicana 1967-1984*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Castellanos, Rosario. *Sobre Cultura Femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Conversación con Patricia Puga. Entrevista inédita realizada por Ana Rosa Domenella y Regina Cardoso Nelky, 11 de octubre de 2006.
- Domenella, Ana Rosa. "María Luisa Puga: Del colonialismo a la utopía". López González, Malagamba y Urrutia, 1987: 239-250.
- "María Luisa Puga (1944) La obsesión por la escritura", en *Escritoras Mexicanas. Voces y Presencias*. Comp. Milagros Esquerro. París: Universidad de París, Sorbona, 2004: 157-167.
- "Infancia pasión y muerte en Molina, Puga y Jacobs", en *Cuento Contigo (La ficción en México)*. Serie destino arbitrario, número 9. Edición y notas Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT, 1993: 71-95.
- "María Luisa Puga y Silvia Molina. Dos escritoras consolidadas", en *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Coord. Ana Rosa Domenella. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa y Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2001: 181-193.

- "María Luisa Puga y Luís Arturo Ramos. Cuerpos velados y desvelados por la escritura", en *Escrituras en contraste. Femenino masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (editoras). México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa y Editorial Aldus, 2004: 293-321.
- "Las marcas de la orfandad", en *Escribir la Infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Compiladoras: Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, México: El Colegio de México, 1996: 147-178.
- Domenella, Ana Rosa (ed.). *María Luisa Puga. La escritura que no cesa*. Colección Desbordar el canon. México: Tecnológico de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana/CONACULTA/FONCA, 2006.
- Dromundo Amores, Rita. "Con mirada de mujer. Narradoras mexicanas contemporáneas (Arredondo, Castellanos, Espejo, Garro, Poniatowska, Puga, Vicens)". Tesis Doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Una Introducción a la teoría literaria feminista*. Puebla: Instituto de Ciencias del Lenguaje. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.
- Hernández Coria, César. *Monterroso y las literaturas del yo*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004.
- Hernández Enríquez, Virginia. "María Luisa Puga: una aproximación al dolor", en *Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*. Colección Encuentros Literarios/ensayo. Tlaxcala: UAT/ITC/BUAP/INBA/SIENA EDITORES, 2006, 159-171.
- *Representación y construcción posmoderna del sujeto femenino en tres novelas de María Luisa Puga*. Tesis doctoral inédita. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008.
- Kohan, Silvia Adela. *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*. España: Grafein ediciones, 2000.
- Kristeva, Julia. *Historia de amor*. México: Siglo XXI, 1987.
- Lecarme-Tabone, Eliane. "Siglo XX. Existe una autobiografía autobiográfica de mujeres? En *Morphé*, Revista del área de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, número 25/26, años 16/17, enero 03-enero 04, 119-133.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Du Senil. París, 1975.
- Leis Márquez, Amílcar. "Entreviando a María Luisa Puga". En *La Plaza*, enero de 1988, número 29, año III.

López González, Aralia. *De la Intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. Cuadernos universitarios 23. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1985.

---- "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria". En *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*. México: El Colegio de México, 1998.

López González Aralia, Malagamba, Amelia y Urrutia, Elena (comp.). *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana. Culturas en Contacto*. México: El Colegio de México/ Programa Interdisciplinario de Estudios de la mujer/ El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

---- "El desencuentro amoroso y la transgresión", en *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, Serie Destino Arbitrario, número 3, UAT/UAP, 1991.

---- "Literatura de la Diferencia". López González, Malagamba y Urrutia, 251-257.

López, Irma M. "Autobiografía interminable: la novelística de María Luisa Puga", en *Texto Crítico. Nueva época*. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüística- Literarias, Xalapa, Veracruz: Universidad Autónoma Veracruzana, Año III, número 4-5, enero-diciembre de 1997:73-82.

---- *Historia, Escritura e Identidad. La novelística de María Luisa Puga*. New York: Peter Lang, 1996.

Martínez Moctezuma, Gregorio. "María Luisa Puga, Francisco Cervantes y el viento", en *Tierra Adentro*. Azteca 21, 30 de octubre de 2005.

Matías López, Carmen María y Philippe Campillo. "¿Puede hablarse realmente de escritura femenina? Revista *Espéculo*, número 42. Consulta en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/escfeme.html>

May, Georges. *La Autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Meza Márquez, Consuelo. *La Utopía Feminista*. México: altexto/Universidad de Colima/ Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2000.

Molero de la Iglesia, Alicia. "Figuras y significados de la autonovelación". Revista *Espéculo*, Número 33, julio-octubre de 2006. Consulta en línea: <http://ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.htm>

---- "Autoficción y enunciación autobiográfica". En *Signa*, No.9, 531-549.

- Molino, Jean. "Interpretar la autobiografía", en Fernando Alegría y otros. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, 107-138.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2001.
- Montaño, Erica, Fabiola Palapa y Arturo Jiménez "Murió María Luisa Puga a los 60 años; escribir, su máxima pasión". *La Jornada*, 26 de diciembre de 2004.
- Morales Faedo, Mayuli. "Escritura, erotismo y otredad en la *Última Niebla*". *Iztapalapa. Escritura Latinoamericana del siglo XX*, revista de Ciencias Sociales y Humanidades, año 23, número 52, México, enero-junio, 2002: 52-63.
- Ostrosky Jennie y Belén Carranza. "En memoria de dos escritoras más fuertes que el dolor". 23 de mayo 2006. Consulta en línea:
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/mas_fuertes/index.html.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdéz, 2005.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *El amor en la literatura*, Madrid: 1983.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM/Siglo XXI, 2002.
- Poniatowska, Elena y Puga, María Luisa. Entrevista con Beth Millar. En *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*. Universidad de Guadalajara/ Universidad Veracruzana/ Conaculta, 1990:235-252.
- Poniatowska, Elena. "Réquiem por María Luisa Puga, a un año de su muerte". *La Jornada*, 31 de diciembre de 2005.
- Puertas Moya Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el fin de siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral: Universidad de la Rioja, 2003. Consulta en línea:
http://dialnetunirioja/fichero_tesis?codigo=148&orden=0
- *Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica*. Universidad de la Rioja, 2008. Consulta en línea:
http://dialnetunirioja/fichero_tesis?codigo=148&orden=0
- Puga, María Luisa. *Donde el aire es azul*. México: Siglo XXI, 1980.
- *Accidentes*. México: Martín Casillas, 1981.

- *La cerámica de Hugo X. Velásquez: Cuando rinde el horno*. México: Martín Casillas, 1983.
- *Intentos*. México: Grijalbo, 1984.
- *El tornado*. México: CIDCLI, 1985.
- *Las posibilidades del odio*. México: Siglo XXI, 1985.
- *Crónicas de una oriunda del kilómetro X en Michoacán*. México: Conaculta, 1995.
- Puga, María Luisa y Monsour, Mónica. *Itinerario de Palabras*. México: Folio ediciones, 1987.
- Entrevista con Reinhard Teichmann. En *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Posada, 1987:131-149.
- *La forma del silencio*. México: Siglo XXI, 1987.
- *Inmóvil sol secreto*, México: Grijalbo, 1989.
- *De cuerpo entero*. México: UNAM, 1990.
- Entrevista con Beth Millar. En *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*. Universidad de Guadalajara/ Universidad Veracruzana/ Conaculta, 1990: 117-137.
- Entrevista con Hernán Lara Zavala. En *Ruptura y Diversidad*, México: Dirección de Literatura/UNAM, 1991.
- *Lo que le pasa al lector*. México: Grijalbo, 1991.
- *Los tenis acatarrados*. México: Dirección General de Publicaciones del CNCA/Corunda, 1991.
- Entrevista con Erna Pfeiffer. En *Entre Vistas desde bastidores. Diez escritoras mexicanas*. México: Sersa, 1993: 124-135.
- *La viuda*. México: Grijalbo, 1994.
- *Inventar ciudades*. México: Alfaguara. 1998.
- *De intentos y accidentes*. México: ISSTE, 2001.
- *La reina*. México: Conaculta, 2002.

- *Pánico o peligro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Entrevista con César Güemes. "Reedita el Fondo de Cultura Económica su novela *Pánico o Peligro*, escrita hace 20 años". *La Jornada*, viernes 28 de febrero de 2003.
- Entrevista con Claudia Aguilar Ballardo. "El arte y la vida de María Luisa Puga". *Cambio de Michoacán*, 6 de diciembre de 2003.
- Entrevista con Emily Hind. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Frankfurt: Vervuert, 2003.
- *Nueve madrugadas y media*. México: Alfaguara, 2003.
- *A Lucas todo le sale mal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- *Antonia*. México: Punto de Lectura, 2004.
- Entrevista con Ericka Montañó Garfias. "El nuevo libro de Puga "es una ventana para entender el dolor"". *La Jornada*, 10 de diciembre de 2004.
- *La ceremonia de Iniciación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rivera Garretas, María Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. España: Icaria, 1994.
- Selden, Raman. *La Teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Sefchovich, Sara. México: *País de ideas, país de novelas. Una introducción a la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.
- Villanueva, Darío: "Para una pragmática de la autobiografía", en Fernando Alegría y otros. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, 201-218.
- Williams, L. Raymond y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.
- "Dan último adiós a María Luisa Puga". *Notimex*, 28 de diciembre de 2004, 10:30 A.M.
- "Presentan Salud e IMBA proyecto para acercar la cultura a sectores de población impedidos de alguna enfermedad. Fue presentada la obra de María Luisa Puga *Diario*

del Dolor", 23 de mayo de 2006. Consulta en línea:
http://www.salud.gob.mx/ssa_app/noticias/datos/2004-12-09_1123.html