

La construcción novelística de María Luisa Puga

Gloria Zaldivar Vallejo

Para mí sola nació don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal d e l i - ñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio.

Miguel de Cervantes¹

Recientemente se cumplieron cuatrocientos años de la publicación de la novela cumbre de todos los tiempos y que además inició lo que se llamó la novela moderna: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Si bien es un tópico para referirse a esta obra, se haya leído o no, es un tópico muy empleado, incluso como en el caso de los que nos dedicamos a las letras, por quienes estamos obligados a desentrañar el porqué de su importancia narrativa, y ha sido un gran marco de referencia para no perderse en la maraña crítica que surge cuando se disfrutan y analizan obras del siglo XX o principios del actual XXI de autores mexicanos (y de otras partes del mundo).

Así pues, me permito tomar como punto de partida al genio español para acercarme al estilo singular de una escritora mexicana que falleció en diciembre de 2004 y dejó una obra en la que indudablemente se aprecia que leyó e hizo suyo en su estilo, lo que ya Cervantes había integrado a su novela como un vehículo de crítica al tiempo que le correspondió vivir: *lo cotidiano* transmitido mediante *la oralidad* en la construcción de la historia narrativa. Sí, Miguel de Cervantes recurrió en determinados momentos de su obra a casi fundirse con su narrador-personaje para mostrarnos sin empacho alguno *cómo iba construyendo* (o realizando) su historia al dirigirse a sus lectores

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 578.

(en cierto momento a semejanza de un diario, pues incluso menciona los días que van transcurriendo), al mencionar que está realizando su novela y reflexiona acerca del acto narrativo, como cuando Cervantes se refiere al escritor fraudulento, Cide Hamette, quien se acredita como autor de la segunda parte (apócrifa) de su *Don Quijote*.

132 Por su parte, la mexicana María Luisa Puga (ciudad de México 1944-2004), al igual que todos los escritores, tuvo influencias de otros autores, incluso extranjeros, que leyó en su idioma original, pues ella sabía inglés y conocía otras lenguas como el francés y el italiano. Y claro, como cualquier otro autor, tenía su propia manera de dedicarse al oficio de la escritura. Ella misma refirió en su autobiografía *De cuerpo entero*,² que escribía diariamente en cuadernos donde dejaba asentadas sus ideas y reflexiones tanto de su existencia como de la literatura. Lo que también manifestó en varias de sus novelas al crear personajes que se van construyendo la propia existencia mediante un reflexivo diálogo con un posible interlocutor implícito (a manera de diario) con el que las protagonistas se identifican (pues regularmente tienen un carácter opuesto) y de esa manera se vuelven conscientes de las diferencias que las separan de ellos o ellas, por lo que paso a paso pretenden reafirmar su propia identidad a pesar de los cambios.

En la actualidad, la controversia que ha ocasionado el *posmodernismo* (en cuanto a movimiento estético que surge después de las vanguardias literarias y la desconfianza en las ideologías) nos permite apreciar que la noción de *constructo* se origina en esta nueva ficción colectiva: el *posmodernismo* que es una *construcción discursiva*,³ producto del debate intelectual. Esta descripción parece un laberinto sin salida porque, a fin de cuentas ¿qué es y cómo surge el constructivismo? Al parecer, se inicia hacia 1939, cuando Fernand Braudel empieza a romper con los métodos tradicionales de investigación histórica en su *History of the Mediterranean World in the Age of Phillip II*, lo que afectó las interpretaciones siguientes de la historia. Además, si a esto le sumamos que la revolución lingüística ocasionada por el estructuralismo de Ferdinand de Saussure influyó para que se analizara el lenguaje como “una construcción de huellas narrativas”,⁴ podemos acercarnos a una definición más o menos aproximada de lo que el *constructivismo* representa. En primer lugar, se aprecia que está ligado al relato histórico, en segundo, además de Braudel, también los pensadores franceses Michel Foucault y Lyotard contribuyeron a especificar la finalidad del constructivismo. Para Foucault, el mé-

² María Luisa Puga, *De cuerpo entero*. México, UNAM/ECO-CORUNDA, 1990.

³ Víctor E. Taylor y Charles E. Winquist, eds., *Enciclopedia del postmodernismo*. Londres/Nueva York, Routledge, 2001, p. 173.

⁴ *Ibid.* pp. 224-225.

todo histórico no tiene su centro en los hechos, sino en los modelos de significación como resultado de múltiples prácticas lingüísticas según el poder discursivo que se posea. Mientras que para Lyotard, lo que debe realizarse más que construir metáforas del poder para describir la formación de los discursos es tomar partido por la defensa del que no tiene voz.⁵

Es evidente entonces que lo que señalaron los intelectuales franceses fue la artificialidad de los fenómenos sociales, por lo que aun cuando un discurso o práctica parezca natural, la crítica estética pone de manifiesto la construcción del discurso engañoso dentro de sus propios parámetros culturales. Por lo que aunque el ser individual “se conciba en términos humanistas como un agente autónomo, un ser unitario y una fuente de significación privada, la crítica tratará de desplazar a este sujeto para re-concebirlo como un cúmulo de ‘posiciones de sujeto’ que se encuentran en constante contradicción y que fueron construidas mediante prácticas discursivas”.⁶ Es decir, el *constructivismo* se define como un método que *expone* las múltiples facetas que adquiere un discurso determinado, lo que Derrida llamo también *deconstrucción*.

133

Así las cosas, todos los textos narrativos tienen su propia manera de mostrarse al lector. En cuanto a la obra de María Luisa Puga, podemos apreciar que ella realizó una obra que intentó capturar un habla peculiar de la clase media a la cual perteneció y a la que cuestionó. Al construir y dejar que sus personajes fueran construyendo su destino, cambiándolo según las circunstancias, Puga propició un encuentro con los imaginarios que se han enraizado no sólo en la clase media, sino en capas sociales aledañas. Sus personajes no se expresan totalmente de acuerdo con la clase a la que pertenecen, pero sí recorren el velo a su intimidad y sus ideas hechas.

Para llevar a cabo esta empresa, Puga recurrió en varias ocasiones a un género empleado desde antaño en la literatura de todos los tiempos: *el diario*. Por lo regular sin precisar fechas, simplemente indicaba las separaciones de época o momentos con números (uno, dos...) o con la simple mención de que su narradora escribía cuadernos a un destinatario implícito. Es importante recordar que el *diario*, además de poseer un pretendido afán de verosimilitud, es un arte que para Rosario Ferré “consiste en prescindir de toda forma. [...] es una escritura que restringida, eternamente interrumpida, [...] se ocupa de los detalles más nimios y a la vez de los más fundamentales”.⁷

Además, Ferré considera que el “diario es un género a medio camino en-

⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁶ *Ibid.* p. 74.

⁷ Rosario Ferré, *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*. México, Joaquín Mortiz, 1980 (Confrotaciones. Los Críticos), pp. 20-21.

tre el psicoanálisis y la creación artística, frontera en la que se funden el conocimiento intelectual y objetivo de una realidad exterior, y el conocimiento subjetivo de una realidad interior”.⁸ Es decir, representa la manifestación de la personalidad, del robustecimiento de la conciencia y de la identidad; así como un medio de exploración de la persona. Por ello, *puede decirse que es la evidencia histórica de un escritor*,⁹ como lo expresó la historiadora Carroll Smith-Rosenberg cuando en su investigación del periodo de 1790 a 1840 señala tres aspectos que le preocupaban de la identidad: su *construcción*, la manera como los individuos de clase media la han preservado y alterado, así como *la diversidad* y conflictos internos entre las clases.¹⁰ Carrol Smith-Rosenberg observó que cuando una clase asume el dominio político y económico, impone una hegemonía cultural y lingüística con lo que pretende silenciar a las clases que no acepta; sin embargo, los marginados continúan emitiendo su voz mediante la heteroglosia (polifonía), como diría Bajtín. Smith-Rosenberg consideró que “las palabras son elaboraciones culturales, mediaciones imaginativas de las experiencias sociales. [Y nosotros] *construimos el sentido de nuestro propio ser a partir de las palabras*”.¹¹

Si lo ya observado por Smith-Rosenberg lo integramos a lo que Linda Hutcheon ha nombrado “historiographic metafiction” (traducido como metaficción historiográfica), que es la autoconciencia, en las novelas históricas

de las teorías del nuevo historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. [Donde] Los autores son conscientes de que tanto *la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos. [y que] Esta premisa, base del pensamiento histórico teórico moderno, constituye el fundamento de la elaboración y revisión de las formas y de los contenidos del pasado de los que se ocupa la novela*.¹²

Nos permitirá abordar las novelas en las que la escritora mexicana adoptó la modalidad de *diario* y que, por contener el acontecer de la historia mexicana, desde su peculiar punto de vista, también pueden nombrarse como *novela histórica*. Es cierto que la narratividad de Puga no puede considerarse cien por ciento histórica (porque, por ejemplo, no reprodujo a personajes

⁸ *Ibid.* p. 19.

⁹ Las cursivas son mías.

¹⁰ Trad. a Carroll Smith-Rosenberg, “La escritura de la historia: lenguaje, clase y género”, en Teresa de Lauretis, ed., *Feminist Studies, Critical Studies*. Bloomington University of Indiana Press, 1986, pp. 197-198.

¹¹ *Ibid.* p. 201. (Las cursivas son mías.)

¹² Amalia Pulgarín, “Introducción”, en *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fundamentos, 1985, p. 14.

históricos), pero en algunas de sus novelas ha mostrado algunos de los rasgos que ya Seymour Menton¹³ consideró para clasificar a una novela como nueva novela histórica: la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico (María Luisa Puga reprodujo sesgadamente el clima que se vivía en 1968 y los años setentas en México en *Pánico o peligro*) a la presentación de algunas ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad y *la metaficción, es decir, los comentarios del narrador sobre el proceso de creación*, el discurrir sobre el acto de narrar o escribir.

La novela *Pánico o peligro* refleja esa tendencia. Está dividida en doce partes; cada una de ellas representa un cuaderno. En cada cuaderno, la protagonista, llamada Susana, se dirige a su pareja actual y cuenta *su historia* porque, como ella misma lo menciona, considera que su historia es tan importante como la de cualquiera y quiere ser reconocida por lo que ha sido y ha llegado a ser. De esa manera defiende su decirse, aunque no sea un personaje histórico de renombre:

135

Que si mi historia se remonta a los tiempos en los que Colón descubrió América, porque te burlaste ayer, toda las historias aclaratorias ultimamente comienzan así. Ya ves, dijiste, cómo Lourdes está siempre hablando de los colonialistas en sus novelas, Sí, lo dijiste con un poco de burla, no lo niegues. Porque ya quieres leerla, me dijiste, llevas meses en eso y además escribirla te ha cambiado. Que ya no soy la misma. Antes me dejaba estar, sabía oír y participar. Fluía, dijiste, bien con las cosas. Pero ahora parezco como atorada en mí misma. Pareciera que todo me aburre. ¿A poco ya te vas a volver como Lourdes? Escritora de tiempo completo; alguien que no tiene mucho que ver con la raza humana.

[...]

Pero ¿de veras crees que ella es así? ¿O es nada más porque no la quieres? En fin, hay cosas que no se cambian. Pero lo que sí me preocupó es que digas que mi historia se ha venido a meter entre nosotros cuando mi intención era hacerla que nos uniera.¹⁴

La reflexión acerca del acto de la escritura permite apreciar que se refiere a un hecho histórico que *se está narrando esa historia*, la de Susana, por ella misma. Que si no es la del famoso Colón, sí es la historia de un personaje ficticio verosímil que vive en la ciudad de México durante los setentas y ochentas, periodo en el cual la historia de la ciudad tiene hechos significati-

¹³ Seymour Menton, *La nueva novela histórica*. México, FCE, 1993, pp. 42-43. (Las cursivas son mías.)

¹⁴ M.L. Puga, *Pánico o peligro*. México, Siglo XXI, 1984, p. 206.

vos que también toma en cuenta Susana al narrar su intimidad, y eso le permite expresar su punto de vista al respecto y realizar una crítica social.

Del mismo modo, María Luisa Puga, en *La forma del silencio*, también nos mostró, a través de su narradora-protagonista, su apreciación de la sociedad de nuestro país y el Distrito Federal, antes y después del temblor, por lo que puede calificarse de novela histórica porque, aunque ninguno de los personajes es “histórico”, sí hay un afán de reproducir los tipos sociales de esa época (los ochentas), además de volver a reflexionar sobre el quehacer novelesco y la existencia. Muestra cómo se va construyendo filosóficamente el ser de la protagonista:

136

La manera en que todos los pedazos de vida súbitamente tienen un sitio preciso. En que el universo se erige en una arquitectura que sólo podía ser ésa. En que exudas un tono que ni sabías que era tuyo. Que te van diciendo cosas que no sabías que sabías.

Espérate.

Ponte entonces del otro lado. El distraído visitante de esa edificación de palabras.¹⁵

El tono coloquial que adoptó María Luisa permite un acercamiento a la subjetividad del personaje y a su apreciación espontánea del sentido de la vida. Lo mismo ocurre con la protagonista de su última novela, *El dolor*,¹⁶ en la que recurre al género *diario* y a la prosopopeya para dirigirse a Dolor, con quien se enfrenta en un monólogo por el que nos enteramos de las artimañas de este personaje que tiene inmovilizada a la protagonista al aquejarla con artritis reumatoide. Esta narración quizá fue un esfuerzo de la autora para hacer más llevadera su enfermedad. Pero lo significativo es que también aquí recurre a la metaficción histórica: su personaje reflexiona sobre el sentido de la vida en la discapacidad:

Me dolía por aquí y por allá, pero a lo largo de los años aprendí a capotearme sin tener que nombrarte.

Desde 1985.

Cómo nos evitamos hasta octubre de 2001. Tú, porque yo a los doctores los comencé a ver mucho antes. Y si tenía algún tratamiento, el que fuera, me sentía a

¹⁵ M. L. Puga, *La forma del silencio*. México, Siglo XXI, 1987, p. 215.

¹⁶ M. L. Puga, *El dolor*. México, Alfaguara/Conaculta/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2004.

salvo. Sociedad civil con voz, aunque siempre me estuviera doliendo algo. 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. Cuando me hicieron caminar por el bosque bajo la lluvia. Tú, Dolor, no estabas ahí. Quien estaba era la adrenalina.¹⁷

Estos fragmentos son una muestra apreciable de que María Luisa expresó una construcción personal de la identidad en sus obras, un compromiso personal con la clase media a la que perteneció. Además (en *El dolor*, su última obra), es empático su reconocimiento y comprensión del ser humano cuando sufre de una enfermedad y la incapacidad de quien la padece para poder comunicar la experiencia del sufrimiento a través de la escritura.

Por otra parte, aunque la misma Puga pudiera no haber estado de acuerdo con la crítica literaria, sí tuvo una serie de autores favoritos que ayudaron a su formación como novelista. Una recopilación de sus influencias es *Lo que le pasa al lector*,¹⁸ libro en el que da su punto de vista acerca de varios autores de la literatura universal. Además, no hay que olvidar que Puga coordinó varios talleres literarios, tanto en el Distrito Federal como en su último lugar de residencia, Michoacán, por lo que fue una escritora comprometida con su oficio y la difusión de la literatura.

Por todo ello, considero que María Luisa debiera ser más leída, pues si no tuvo (como Cervantes) un caballero andante a quien construirle sus hazañas, en los tres libros mencionados existe un común denominador: en ciertos momentos emplea un tono un tanto infantil, juguetón, lo cual permite una lectura que no pone en aprietos al lector, pero al que, mediante un guiño cómplice, invita a que acompañe a sus personajes, que como cualquier otro mortal van construyendo sus vidas, sin importar que pertenezcan a la clase media o no. El lector puede entonces sentirse identificado y encontrarse no sólo en una novela, sino en la vida diaria, reconstruyéndose en momentos importantes de la historia actual mexicana. Como en *La forma del silencio*, que sesgadamente menciona el temblor de 1985. María Luisa Puga presentó una propuesta narrativa que apostó a la sencillez en una narración coloquial que, aunque nunca se igualará al monumento literario de Cervantes, sí tomó el habla del *tiempo mexicano* (parafraseando a Carlos Fuentes) que le correspondió vivir. Así, mientras el autor del *Quijote* concedió la palabra a Sancho, representante del habla popular, y el mismo narrador también adopta la ideología y los giros de la mayoría de la población española del siglo XVII para realizar una crítica de la ideología de la España de esa época.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁸ M. L. Puga, *Lo que le pasa al lector*. México, Grijalbo, 1991.

