

ESCRITURA DESDE VENTANAS: TRES PERSPECTIVAS EN LA TRAYECTORIA LITERARIA DE MARÍA LUISA PUGA

ROSANA BLANCO CANO

Trinity University, San Antonio, Texas

Lo que pasa es que nunca se regresa en realidad. Ya llevo más años de haber regresado que el tiempo que pasé afuera, y aún sigo llegando a realidades distintas, a nuevos estudios, a nuevas ventanas, igual que cuando llegué a Londres por primera vez. Es cierto que el sentido de continuidad, de pertenencia, de resumen está muy definitivamente en la escritura, pero en alguna parte de mí existe un lugar del que salí y al que no he podido volver jamás (Puga, 1990: 54).

Desde la publicación de su primera novela, *Las posibilidades del odio* (1978), hasta el cierre de su trayectoria literaria, con *Diario de dolor* (2004), María Luisa Puga (1944-2004) fue una escritora dedicada a analizar la naturaleza y los espacios de la escritura. Como señala el epígrafe a este trabajo, proveniente de su autobiografía *De cuerpo entero* (1990), la movilización continua y el mirar desde múltiples ventanas o perspectivas permitió a Puga forjar espacios y distancias necesarias para consolidar un lenguaje propio y, al mismo tiempo, reflexionar sobre la posición de la escritora frente a una realidad que le es ineludible. En este trabajo examino tres ventanas o perspectivas de escritura que responden a la propia trayectoria nómada de la vida de Puga y representan, a la vez,

tres direcciones principales en la trayectoria literaria de esta escritora.

La soledad, la distancia y el cuarto propio —que evidentemente dialoga con la propuesta de Virginia Woolf—¹ fueron necesidades que se instalaron en la vida de Puga desde temprana edad. Si en los primeros años de vida, la playa de Acapulco fue el lugar donde ella se sintió sola “para poder espiar eso que era el mundo” (Puga, 1990: 11), en años posteriores, ya fuera en casa de su abuela, su padre, o en el primer apartamento que compartiera con su hermana en la colonia Roma, esta necesidad de espacio se convirtió en una obsesión que la llevaría a dejar México a la edad de 24 años, para adentrarse en un desplazamiento perpetuo desde donde construiría una mirada distante, oblicua, y a la vez íntimamente relacionada con su ambiente. Como definiera Puga en su entrevista con Emily Hind: “La cotidianidad o la costumbre quita el filo a la mirada. Lo recuperas cuando estableces cierta distancia. Por eso constantemente vuelvo al estar yendo [...] Pienso que el que escribe está siempre con un pie adentro y otro fuera [...] Yo desde hace mucho estoy instalada en el ángulo de la fuereñez” (Hind, 2003: 175).

Desde los 18 años Puga soñaba con convertirse en una de sus escritoras favoritas, pues la literatura era el único referente para la construcción de su propia subjetividad: “Había que imitar las novelas. Vivir las lecturas porque eran los únicos modelos que tenía para empezar a ser” (Puga, 1990: 17). Podría decirse que la propia literatura fue la primera ventana desde la cual Puga definió su identidad como individuo y casi paralelamente como escritora. Tras el apartamento en la colonia Roma, siguieron otros espacios con ventanas desde las cuales Puga espió el mundo para así definirse como

¹ En diversas entrevistas María Luisa Puga confirmó que su literatura había sido inspirada por los trazos literarios de la escritora inglesa Virginia Woolf. Puga fue a Londres tras los pasos de Virginia Woolf, tal y como lo confirma la narradora anónima de su novela *Antonia* (1989), y como la propia Puga asegurara en su entrevista con Emily Hind, “Virginia Woolf está siempre en mi literatura” (Hind, 2003: 188).

escritora latinoamericana:² un *bedsitter* en Londres, un apartamento en Roma desde donde se podía captar el ruido, una vieja cabaña en Grecia, un cuarto de hotel en Nairobi, un apartamento en Oxford, un apartamento en Coyoacán y una casa en Zirahuén, con un gran ventanal hacia los ruidos e imágenes del bosque michoacano. Las constantes salidas de María Luisa Puga, que corresponden a momentos definidos en su carrera literaria, deben ser consideradas también reacciones a la propia reflexión de la escritora, quien desde muy joven cuestionó discursos que socialmente circulaban y reproducían modelos de feminidad, de nacionalidad, e incluso de producción y estilística literaria. Como propone Edward Said, los desplazamientos dan lugar a una multiplicación de perspectivas que permiten al expatriado una mirada crítica y distanciada frente al país de origen y el lugar de acogida (Said, 1990: 366). Las constantes salidas y llegadas a ventanas diversas, otorgaron a Puga la posibilidad de actuar como recodificadora de estructuras que definen posiciones políticas, alianzas nacionalistas, estructuras de género y sexualidad, entre otros factores definitorios de las posiciones de los sujetos en sociedad.

Uno de los aspectos más definitorios de la trayectoria literaria de Puga es la veta autobiográfica que circula por su obra y el compromiso que logra a partir del diálogo constante que existe entre su experiencia vital y literaria. Como sugiere Irma M. López: “esta autorrepresentación muestra que Puga no está divorciada de la situación de su público, y para el lector familiarizado con su biografía este rasgo constituye una estrategia para resaltar el compromiso de la escritora frente a su circunstancia” (López, 1997: 3). Más que hacedora de un arte autónomo de las circunstancias históricas, políticas y sociales del escritor y de la realidad que éste describe, Puga instaló su espacio de escritura a una cierta distancia de su realidad circundante, pero siempre con la conciencia

² Para un análisis detallado de las estrategias empleadas por Puga en su afán de definirse como escritora latinoamericana/mexicana, véase Verónica Salceda (1990).

de que el escritor es partícipe de la producción de significados culturales.

1. VENTANAS DESDE Y HACIA LA LEJANÍA: COMPROMISO LITERARIO Y DENUNCIA SOCIAL

Desde la salida de María Luisa Puga con rumbo a Europa en 1968, la narradora produjo en su propia vida una ruptura —y por tanto, un cambio de perspectiva— a las maneras tradicionales de ser mujer en México. La estancia en Europa produjo también la distancia necesaria para evocar al México que desde la lejanía producía cierta nostalgia pero también evidenciaba arraigadas crisis políticas, sociales y económicas, propias de las realidades postcoloniales. Las diferencias entre las sociedades europeas, los idiomas con su candor propio y la propia condición de Puga como una mujer mexicana en búsqueda de una voz literaria, son elementos que particularizaron la experiencia de esta narradora. Estar lejos de México es precisamente lo que permitió a esta escritora reconocer los contornos de la cultura, leer a sus escritores y definir que la lengua castellana era el islote de la supervivencia y, en definitiva, su cuarto propio (Puga, 1990: 24). De aquí que fuera la distancia la que permitiera en Puga desarrollar una mirada crítica hacia las estructuras y lenguajes presentes en Europa y heredados hacia América Latina o África a través del colonialismo.

Uno de los cuentos más reveladores del proceso de escribir desde la distancia y las reflexiones producidas por la lejanía es “Recuerdos oblicuos”, perteneciente al libro *Intentos* (1987). La narración comienza haciendo el recuento del espacio modificado para el amor, un apartamento viejo en un lujoso palacete italiano, dentro del cual la narradora no sólo recuerda haber vivido una intensa pasión, sino también la posibilidad de disfrutar del espacio y la distancia necesaria para dejar que el lenguaje, y la escritura, adquieran formas plausibles: “Evito hablar de él, lo sé, pero es que quiero re-

capturar una sensación que sólo ahora entiendo: el bienestar dentro de un amplio espacio. Pareciera que de veras nos movemos por el mundo con el espíritu encogido, chueco. Incómodo. Y de pronto nos topamos con algo: un recinto, un paraje, un techo iluminado por la tarde, y es como haber llegado a casa” (Puga, 1987: 48). El espacio compartido con el amante es el sitio en donde la narradora encuentra un hogar, no sólo para ella sino también para su producción literaria. Los recuerdos, que son oblicuos, pues se desprenden desde la distancia tanto física como emocional, hacen visible la doble dinámica empleada por Puga en este breve cuento. La narradora abre una ventana en su memoria para recordar su experiencia en Roma. Al recordar, se hace consciente de cómo en Roma empleaba la ventana del viejo apartamento para mirarse y mirar al entonces lejano México.³

Mientras pasan los tres meses de plazo para el amor en el viejo palacete, pues el amante va a volver a su país de origen al lado de una esposa que lo espera, y la protagonista espera a su vez a su compañero colombiano, la narradora va desarrollando una conexión con su propia memoria familiar. La temporalidad e intensidad del amor llenan de sensaciones familiares a la narradora protagonista. El goce y la belleza del enamoramiento parecieran evocarle la belleza de su infancia ya lejana, que se aparece como bruma tras los ruidos que ella escucha desde las ventanas del apartamento o caminando por las bulliciosas calles de Roma: “Hacía frío, era el final de otoño. El Messico me llegaba como una bruma rara. Pensaba: qué bueno que esto sólo va a durar tres meses. Luego él se arrancaba en su bicicleta y yo me quedaba en algún banco de la plaza y pensaba en el amor y en México” (Puga,

³ Fabienne Bradu sugiere que en la literatura de Puga “el Otro está siempre presente porque significa para ella las distintas modalidades del porqué y para quién (o contra quién) de la escritura. La alteridad está entonces en el centro de su obra como tema y como reflexión acerca de la escritura misma, como raíz y follaje de su obsesivo escribir” (Bradú, 1987: 118). De aquí que la distinción del Otro y uno mismo se pueda lograr a partir del distanciamiento que este trabajo propone como condición necesaria para la reflexión.

1987: 51). El amor temporal y la especulación constante que proviene de la relación íntima con los otros serán las piedras de toque que le brinden la oportunidad de abrir un espacio en su propio interior para de esta manera dejar entrar, como si se tratara de una ventana interior, al México aparentemente perdido.

La paradoja que Puga trae con sus reflexiones sobre la experiencia nómada compartida con la experiencia literaria radica en reconocer ese primer distanciamiento necesario, la salida del propio país, para poder así encontrarse no sólo con la experiencia familiar dejada atrás, sino con la propia experiencia de aceptación o rechazo de la identidad latinoamericana:

Y así, apretando mi existencia y mi euforia y mi impaciencia, me ponía a pensar en México. En ese México del que andaba huyendo para poder regresar a él y no volver a presenciarlo desde la ventana: ¡Baquetón, te voy a dar tus buenos escobazos, y deja ya ese cuchillo, jijo de tu! [...] 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 (Puga, 1987: 52- 53).

Los gritos de las madres italianas se transforman en los gritos de su propia vida en México. Su vida mexicana se convierte en algo innegable que contrasta y se asemeja a esa realidad italiana cargada de color y de un lenguaje sensual.

Al aceptar a México, y por lo tanto aceptarse como una joven escritora latinoamericana, no puede sino reflexionar cómo el propio trabajo que realiza es la demostración del lugar periférico que la escritora sigue ocupando, y el cual acepta por voluntad propia durante esos años de búsqueda y consolidación de los espacios literarios. Los recuerdos hacen evidente esta epifanía de su posición frente a la realidad que le rodeaba: “Para mí la FAO fue mi Estados Unidos. Era una especie de bracera. Una mecanógrafa como tantas italianas. Pero las italianas querían planta, las prestaciones, la seguridad. Estaban en su vida real y no viajando como yo.

Yo sólo quería mi dinero para irme a escribir a mi cuarto” (Puga, 1990: 52).

Si el ser mexicana frente a la realidad europea produjo en Puga una toma de conciencia sobre su posición periférica como intelectual latinoamericana, las complejas estructuras de Kenia hicieron que la autora adoptara una actitud inquisitiva a propósito de las estructuras heredadas de los sistemas coloniales. El tono crítico, que en algunos casos incluye la revisión de los comportamientos de la propia narradora, permanecería como una huella indeleble en la trayectoria literaria de Puga.

En *Las posibilidades del odio* (1978) Puga reflexiona sobre México desde la ventana ubicada en el cuarto de hotel en la que ella y su esposo se instalaron cuando éste obtuvo un trabajo en Kenia a través de las Naciones Unidas: “desde mi ventana los oía, los veía, a todos. [Estar en Nairobi] me permitió ver México [...]. Las contradicciones, los racismos, los colonialismos de México. La gente con sus mil identidades, los disfraces, las mentiras. El maquillaje tramposo, en una palabra” (Puga, 1990: 47). Si en Italia el ruido permitía evocar los sonidos de la infancia de Puga, en Kenia la realidad social se sobrepone como primera evocación del México entonces lejano. El propio lenguaje y realidad del país de origen son los que permiten a esta narración adquirir un tono tan íntimamente relacionado con la escritora pues: “Nairobi podía ser descrita en términos mexicanos” (Puga, 1990: 48).

De los seis apartados que conforman el relato, la que caracteriza más el estilo que interesa a este trabajo es la sexta. Construida a partir de los recuerdos, Nyambura, una joven negra de clase media de Kenia, quien está concluyendo una maestría en Roma, narra a su amante inglés las experiencias de su infancia y adolescencia que le han llevado a buscar una forma específica de lenguaje desde sus propios términos. Como ocurriera en el cuento “Recuerdos oblicuos”, la ventana de Nyambura, que da a las calles ruidosas de Roma, sirve a la joven protagonista para construir un reflejo elíptico del pasado y de la contradictoria situación de países como Kenia.

Nyambura explica a su joven amante el porqué, tras terminar la maestría en historia, ha decidido volver a Kenia en lugar de continuar una relación con él. Para ella es imposible quedarse en Europa o vivir con un inglés en Kenia. Para explicar su decisión Nyambura recurre a los recuerdos de infancia, con lo que el lector y el propio escucha dentro de la novela, toman conciencia de las dinámicas opresivas que permanecieron en países como Kenia tras declararse, aparentemente, independientes de los colonizadores ingleses. Nyambura, como la propia Puga, pierde a su madre a temprana edad. La muerte de la madre no es sólo una pérdida afectiva irrecuperable, sino el punto de partida para descubrir el afuera del hogar familiar. Con la orfandad descubre su compleja y dolorosa familia “nacional”:

Niños harapientos, de su edad, más chicos, estaban por ahí echados, durmiendo, pidiendo monedas a los blancos. Somos un país muy atrasado todavía, decía el padre, con ayuda de dios vamos a ir saliendo adelante poquito a poco. Las mujeres blancas iban seguidas de africanos que les cargaban paquetes. El trabajo limpio y honesto, decía el padre, sea lo que sea. ¿Y por qué no había blancos que les cargaran los paquetes a las africanas? (Puga, 1981: 207).

Frente a las injusticias de su país la joven comienza un cuestionamiento que le impulsa a embarcarse en un periplo para encontrar así una visión que no se parezca a la religiosidad y conformismo de su padre, ni al discurso marxista cargado de odio que su hermano Ngongo le exige como medio para lograr una descolonización ideológica. Desde niña, Nyambura busca definirse y separarse de las expectativas impuestas por los otros, sobre todo por la identidad política urgentemente asumida en una realidad marcada por el colonialismo, las injusticias y la desigualdad social. En la escuela de monjas a la que asiste de niña, no puede tener amigas pues todas le exigen un modo de ser. El primer desencuentro con las niñas kikuyu, la etnia cultural de la familia de Nyambura, se produce cuando la líder del grupo le exi-

ge obediencia absoluta pues: “si eres kikuyu de veras tienes que obedecerme o te desterramos” (Puga, 1981: 216). En la escuela de monjas, Nyambura es constantemente castigada por no comportarse como una africana “educada”: sumisa y dispuesta a aceptar todo lo que las monjas europeas consideren relevante para su aprendizaje. Más tarde, ya siendo estudiante en Italia, Nyambura tiene también que comprobar su identidad, e incluso su humanidad frente a los europeos: “Lo que la tenía hastiada harta, rabiosa, aburrida, desalentada, era ese tener que convencer a los demás de lo que era [...] para estar con los blancos, había que estarles demostrando que uno también era humano” (Puga, 1981: 212). La posibilidad de ser considerada un sujeto histórico será una de las preocupaciones principales de este personaje, quien desde joven busca encontrar una definición de su historia e identidad sin la imposición de discursos externos a su propia realidad.

Un aspecto relevante de la actitud reflexiva de Nyambura surge del encuentro que tiene con una escritora mexicana, quien busca tener una amistad con la joven para establecer un diálogo entre mujeres intelectuales que cuestionan las estructuras coloniales prevalecientes en sus países de origen: Kenia y México. Sin embargo, la joven protagonista rechaza a la escritora porque parece reproducir el discurso eurocéntrico que busca definir al “otro” africano. El gesto metaficcional evidencia la visión autorreflexiva de la propia Puga: no basta escribir una novela sobre la realidad de África para solventar las complicadas estructuras de poder y borrar, de una vez, la posición privilegiada desde donde se puede escribir: un hotel de lujo que, aunque se rechace y critique, es visitado por individuos que tienen acceso a él gracias a que tienen una posición económica solvente. Si bien el encuentro entre estas dos mujeres resulta imposible en Kenia, más tarde, al momento de “recordar” la historia frente al novio europeo, Nyambura acepta que la escritora mexicana sí podría haberle dado la oportunidad de ser una ventana desde donde mirarse a sí misma.

Entre los personajes de la historia resalta el escucha de los recuerdos de Nyambura, Chris, un joven inglés que también estudia en Italia y quien quiere construir la felicidad al lado de Nyambura. Nyambura se niega a continuar a su lado, pues le parece que, aunque Chris expresa un interés abierto por la situación política africana, está reproduciendo una visión colonial desde su posición privilegiada como inglés. Sin embargo, es este mismo joven quien cuestiona a Nyambura su discurso y actitud frente a lo “colonizador”: “Qué ilusa, ciega, absurda esa ansia loca de felicidad. De felicidad. Palabra horrible, distorsionadora, colonizadora. Pero aquí, Nyambura recordó la amargura con que Chris le había dicho: para ti todo es colonizador. Deberías comenzar a revisar tus términos” (Puga, 1981: 188). Como el propio novio arguye, Nyambura responde a conceptos como “colonizador” desde lógicas absolutistas incapaces de reflexionar sobre la intersección particular de las subjetividades que estén frente a ella: primero una mexicana que le pareció una colonizadora más, y después un joven europeo interesado en dislocar las estructuras verticales entre África y Europa. Para Nyambura, Chris es el ejemplo típico de la mentalidad colonial, desconocedora de la esclavitud en carne propia. Sin embargo, como evidencia Chris, la joven tampoco es descendiente directa de esclavos y ha disfrutado, desde joven, los privilegios de pertenecer a la clase media educada de Kenia. De esta manera, Puga cuestiona los discursos que se apegan a una verdad incuestionable, sobre todo aquellos que tengan que ver con las nociones estereotípicas de la identidad.

Como ocurriera a Nyambura, quien termina regresando a Kenia, María Luisa Puga sintió también la urgencia de regresar a México tan pronto como supo que su primera novela sería publicada. Sin embargo, como se lee en la nota introductoria a este trabajo, el regreso a la ciudad de México fue una oportunidad para seguir explorando ventanas y formas de concebir el espacio y naturaleza de la escritura, pues: “México todo se convirtió todo en escritura. Un inacabable deseo de escritura que se puede abordar desde muchísimas

perspectivas, dé a donde dé la ventana de la habitación propia. Mudarse acá: significa eso: cambiar de tono narrativo; buscar el ángulo desde donde uno quiere contar tal o cual cosa” (Puga, 1990: 54).

2. VENTANAS A LA CIUDAD: ESCRITURA E IDENTIDAD DE GÉNERO

Desde su llegada a México, en 1978, Puga pudo cumplir lo que había estado perfilando para su escritura desde la lejanía: “Quería que lo que escribiera tuviera que ver con el aire, con los sonidos, con lo que pasaba afuera” (Puga, 1990: 40). Sin embargo, a pesar de que Puga abandonó la ventana de lo que ella definió como “la extranjeritud”, en la ciudad de México la autora mantuvo la distancia necesaria para seguir espionando, casi oblicuamente, la vida mexicana que seguía marcada por los contrastes y la presencia de múltiples lenguajes y maneras de entender y vivir el ser mexicano en las décadas finales del siglo xx.

Tal vez la novela más emblemática de Puga escrita con una ventana hacia la ciudad de México es *Pánico o peligro* (1983), ganadora del Premio Xavier Villaurrutia. En este rico relato la autora reflexiona sobre las mudanzas culturales ocurridas después de 1968, en particular sobre lo que se refiere a la apertura de nuevos modelos de género y nacionalidad, y profundiza sobre los espacios necesarios para la escritura. Susana, la protagonista, encuentra en los cuadernos que escribe la posibilidad de construir un lenguaje propio que se distinga de los imperativos que, casi obsesivamente, otros personajes imponen sobre ella con la necesidad de definirla y otorgarle una posición inteligible en la sociedad.

Desde el comienzo hasta el final de la novela, el espacio de la ciudad de impone como elemento ineludible en la formación de esta joven mujer: de niña pasea por la colonia Roma y sus colindancias con la avenida Insurgentes, de adulta renta un pequeño apartamento en la avenida Zacatecas, para después pasar a vivir a otra zona de la ciudad, la colonia

Nápoles, con lo cual se va perfilando no sólo un cambio de ambiente sino también de actitud y de lenguaje. La ciudad en sus múltiples manifestaciones será el espacio desde el cual se conforma —y transforma— su propia subjetividad. Como escribe Susana: “Pero mira, no te voy a poner fechas ni te voy a hablar en orden. Mis recuerdos, creo, tomaron la forma de la ciudad. Son desordenados. Me crecen sin ningún control” (Puga, 2002: 19).

El relato de recuerdos aparentemente desordenados narra el proceso de individuación de Susana. De ser la adolescente que camina “sin ver” lo que pasa a su alrededor, al lado del grupo de amigas, “era un poco como no ver, toda esa época fue así. De tanto caminar por las mismas calles [...] desaparecían” (Puga, 2002: 30), pasa a tomar conciencia de los hechos históricos de su ciudad y país a partir de una experiencia visual que le hace embarcarse en un periplo sin retorno: el de definir una mirada y lenguaje propios. A los 15 años mira con horror las fotos que aparecen de la masacre de 1968 en un periódico amarillista y es cuando comienza a desconfiar de los discursos gubernamentales. Paralelamente Susana sufre una pérdida de confianza del discurso paterno que desde niña le ha prometido estabilidad familiar a costa de su propio silencio. La transformación de Susana en una mujer adulta, y con poder de pensamiento, se va definiendo a partir de circunstancias como la muerte del padre y la confrontación con su madre quien, al quedarse viuda, parece haberse quedado en una orfandad. Susana comenta que su madre “nunca había aprendido a estar sola y que yo iba a tener que aprender por las dos” (Puga, 2002: 52). De aquí que la muerte del padre, que simboliza la pérdida de autoridad que se viviera en México a partir de los eventos de 1968, sea para Susana una condición que hiciera factible el surgimiento de identidades femeninas emergentes, quienes no se conformaron ya con representar la comedia de la estabilidad de la gran familia mexicana.

La ventana como sitio de reflexión y crítica de las circunstancias adquiere un papel crucial en la vida de Susana cuan-

do tiene que asumir su vida como mujer independiente tras la muerte de su madre. Sin embargo, se encuentra con otros personajes políticamente activos, como su amiga Lourdes o su novio Mateo, quienes asumen que Susana necesita protección y dirección en su vida. Lourdes califica a Susana de “pasmada” por quedarse en la ventana sin más tarea que no sea la de mirar. Sin embargo, Susana muestra que mirar desde la ventana, calificado por los otros como un acto pasivo, no es sino una manera de construir una perspectiva propia frente a la convulsa sociedad capitalina de las décadas de los sesenta y setenta.

Más que seguir las voces externas que buscan dar forma a su identidad, Susana intenta construir un espacio en donde desarrollar una manera propia de vivir. Primero que nada, se muda a un apartamento que cuenta con dos de las características necesarias para la reflexión y la escritura al estilo de Puga: espacio y una ventana: “Mi apartamento estaba bastante vacío. A lo mejor no era muy lindo, pero era cómodo. Su chiste era un ventanal enorme que daba a la calle; aparte de eso, no tenía nada de especial” (Puga, 2002: 182). La ventana proporciona a Susana la distancia necesaria desde donde mirar la realidad externa y a ella misma. No sólo observa desde una distancia protectora, sino que también descubre la violencia de México durante los primeros años de la década de los setenta. Una de las tantas tardes en que Susana mira por la ventana, observa el secuestro de varios estudiantes, quienes son introducidos a un coche, aparentemente conducido por judiciales, y de los que tal vez no se podrá saber nada de su paradero. En palabras de la narradora protagonista: “Así estaba yo esa tarde, una tarde, no sabría decir exactamente cual, mirando la ventana [...] sentía un México desconocido, oscuro, tenebroso” (Puga, 2002: 196). De aquí que la ventana sea un medio para asumir una conciencia política y una posición como sujeto histórico: no sólo es testigo de la falsedad y brutalidad del orden social, sino que también reflexiona sobre las contradicciones de los discursos de resistencia política de talante marxista. Un ejemplo clave es

la narración de cómo su novio Mateo, activista radical, tiene un fuerte disgusto porque un grupo de trabajadores no le deja reflexionar sobre la lucha de clases por el ruido que hacen al comer. Otro cuestionamiento al discurso de izquierda en la década de los setenta surge a partir del examen que hace Susana de la realidad circundante de su vida adulta al lado del amante, quien es el supuesto receptor de los diarios. El amante parece haber crecido en un barrio de clase acomodada que, según Susana, brinda de facto el espacio necesario para la reflexión: “Veo la ciudad desde esta ventana por donde también la ves tú. La ciudad, pero desde el sur. Árboles y espacio. Calles quietas con discretos coches estacionados. A esta hora hay gente que pasea con sus perros” (Puga, 2002: 214). Al mirar desde la ventana de su amante, Susana reflexiona sobre cómo la posición de clase brinda o niega el espacio necesario para desarrollar lenguajes y miradas reflexivas. A diferencia de su amante, Susana ha tenido que trabajar arduamente para construirse su espacio y tener derecho a la ventana desde donde parece vivir.

La experiencia de Susana muestra entonces dos aspectos ineludibles que definen la posición del sujeto en sociedad: el género y la clase social. Como mujer y como miembro de la clase trabajadora, Susana tiene que traspasar distintas fronteras para lograr hacer escuchar su voz. Ponerse “en la ventana para vivir” (Puga, 2002: 233) le ofrece un espacio para construir un lenguaje y una subjetividad desde sus parámetros. En voz de la protagonista, muy evocativa de la voz y estilo de María Luisa Puga: “Me he hecho mi lenguaje a base de sensaciones... quiero decir, a fuerza de mirar la ventana y oír las cosas llamarse, designarse por sí mismas” (Puga, 2002: 314). Este lenguaje desde las sensaciones sería una de las marcas características de la rica obra de Puga, quien, aun cambiando de perspectivas o ventanas, continuó discutiendo sobre la naturaleza de las experiencias e, inevitablemente, de la escritura.

3. LITERATURA DESDE LA FUEREÑEZ: VENTANAS HACIA EL BOSQUE MICHOACANO

Porque uno sale de la ciudad y uno no llega a otra parte, se queda en el kilómetro X, tenemos casa y somos conocidos, pero somos los exchilangos, los de fuera, los no patzcuarenses. Estamos instalados en una especie de fuereñez que permite ver con mucha claridad, que te permite ficcionalizar, si se puede decir así, las historias (García, 1994: 26).

En 1985 María Luisa Puga e Isaac Levin, quien fuera su compañero hasta su muerte, decidieron instalarse a vivir en Zirahuén, Michoacán, donde Puga desarrollaría una tercera mirada que vendría a ser una continuidad de las perspectivas de su carrera temprana: la de ser fuereña en su propio país. En palabras de Puga: “El escritor siempre es un fuereño. Anda merodeando cosas desde otro terreno; otro punto de vista. Su vicio y oficio se transforman poco a poco en una especie de *voyeur*” (Puga, 1990: 55).⁴ Dejar la ciudad y su ruido permitió a la escritora, como sugiere esta cita, continuar instalada en una suerte de ventana hacia la realidad rural que fue personaje de gran parte de su producción literaria tardía.

Si el ángulo de la fuereñez fue explorado en obras como *Las razones del lago* (1991), *La viuda* (1994), *Nueve madrugadas y media* (2003), es con *Inventar ciudades* (1997) que Puga reflexiona profundamente sobre la fuereñez como una extensión de las previas perspectivas literarias distantes de la escritora pero comprometidas con su realidad circundante.

⁴ La propuesta de “el escritor como *voyeur*” de Puga se diferencia de las propuestas de los escritores ingleses y estadounidenses decimonónicos quienes escribían desde el desplazamiento pero, como afirma Caren Kaplan, eran “more and more like voyeurs of the decadent and exotic, the expatriates see “others” or “otherness” but do not yet divine their own role as actors in the production of the world they believe. They are simply observing” (Kaplan, 1996: 47). Puga mira desde la distancia conservando, a lo largo de su obra, una conciencia de participación en la realidad como sujeto histórico.

Inventar ciudades repasa la etapa madura de la vida de Puga a partir de un personaje ficticio, Licha, quien tiene que acoger a la hija huérfana de su mejor amiga recién fallecida. En esta novela resalta el uso de elementos autobiográficos de la vida de Puga: la casa frente al lago de Zirahuén, Michoacán, donde Puga viviera por casi veinte años, la referencia a los “cuadernos” escritos por Puga desde temprana edad hasta el final de su vida y el árbol Esteban, visible desde la ventana del estudio de Puga y en donde descansarían finalmente las cenizas de la autora.

La novela se organiza a partir de dos recursos estilísticos: la introducción de los sentidos antes de cada pequeña sección a modo de estructurar las geografías de la experiencia subjetiva de cada personaje, y la constante mirada desde la ventana para discurrir desde esa distancia sobre la condición del fuereño que deja la ciudad para forjar ritmos y espacios propios. Al reflexionar sobre la orfandad de Lorenza y su proceso de reintegrarse al mundo, Puga revisa su propio desarraigo que termina siendo reconocido como un motor de acción para el desarrollo de su incansable obra literaria.

Como señala el título de esta novela, tal vez el oficio más visible del fuereño sea el de inventarse una realidad desde sus propios términos. Dentro de la invención de esa nueva manera de vivir, Puga resalta la función de la casa para los que han adoptado la fuereñez como cotidianidad. Como define la autora en *Crónicas de una oriunda del kilómetro X en Michoacán* (1995), “la casa del fuereño es su terruño. Ahí termina su fuereñez y comienza la de los otros. Ahí se vive un tiempo y espacio propios que la gente del pueblo entiende con tino: son así [...] Y así el fuereño construye su diferencia día con día, en contigüidad con el pueblo” (Puga, 1995: 14).

Desde la llegada de Lorenza al espacio de la pareja de fuereños, la casa ocupa un lugar casi protagonista pues su transformación es la que hace posible la entrada de la niña a este espacio creado, originalmente, para la soledad requerida para la escritura: “Mirada [...] La mujer se sentó junto a ella. Involuntariamente miró en torno: todo apretado. Lo

que antes había fluido en el espacio, el espacio doméstico, el espacio de la soledad individual, estaba ahora aquí y además, en medio, una niña de ocho años. Una niña llamada Lorenza” (Puga, 1997: 13). Si la casa fue diseñada como un espacio dividido exactamente en dos, con la cocina y la alcaoba como zonas comunes, con la llegada de la niña el espacio adquiere otro sentido: el de acoger a esta pequeña quien requiere reinventar, como pasara a Puga también a los nueve años, su identidad como huérfana y fuereña, no sólo de la ciudad sino de la noción de familia tradicional.

A través de los sentidos, en especial el de la mirada, la narradora, Licha, y el personaje que representa a Isaac Levin, Carlos, buscan inventar un lugar de pertenencia que deviene, sobre todo, de la invención de la costumbre dentro y afuera de la casa. Si la salida de la ciudad significara para Puga y Levin, y en definitiva para los protagonistas de *Inventar ciudades*, una manera de encontrar el silencio, se reconoce que desde el estado de la fuereñez es preciso construir la “casa” con lenguajes o sonidos que evoquen familiaridad. Como sugiere Licha es preciso “amueblar el silencio” de Lorenza para así generarle una realidad protectora: “Carlos payaseaba hasta arrancarle una sonrisa, o guardaba silencio largo largo rato, dejando que la mujer fuera quien se encargara de amueblar su ausencia con palabras, con minucias. Con puentecitos de calidez apapachadora. Que la niña se sintiera protegida en este espacio. Que perteneciera lo antes posible porque se acercaba la peligrosa hora de acostarse” (Puga, 1997: 19).

Un aspecto singular de *Inventar ciudades* es la negociación entre los conceptos del afuera y el adentro a partir de las constantes referencias a la mirada que los personajes imprimen sobre lo que se ve desde sus ventanas. Lorenza mira desde su ventana mientras Licha comienza a preguntarse por los estados de ánimo de la niña.: “Mirada ¿Qué ve? Árboles húmedos, un cielo que se abre a la mañana, flores de todos colores. Brillantez por la lluvia nocturna. Ve también un silencio nuevo para ella, salpicado de trinos. Ve una

naturaleza desconocida, o una naturaleza, punto [...] La niña, pensó la mujer mirándola desde la ventana, podría ser feliz aquí, a lo mejor” (Puga, 1997: 29). La mirada de Licha se convierte en un modo de mirarse a ella misma: en la falta de pertenencia que parece caracterizar al de “fuera” y en el asombro inicial de esa realidad alejada del ruido pero llena de nuevas posibilidades.

En esta novela resalta la mirada como recurso metaficcional para así evidenciar los ángulos y recursos que fueron claves en la construcción de un estilo y lenguaje literario. Si la propia Puga reconociera que el escritor es un *voyeur* eterno, en *Inventar ciudades* los personajes necesitan, como la propia autora, espiar para comprender. Desde la ventana, Licha y Carlos van conociendo a la propia Lorenza, quien en su nuevo estado busca referentes que le den familiaridad, como el árbol Esteban quien se convierte en su confidente: “Mirada —Mírala —dijo Licha—. Mira cómo habla. ¿Con el árbol o con sus padres? Carlos se acercó a la ventana. En efecto, la niña hablaba muy seria, muy olvidada de todo. Licha tenía una expresión perpleja” (Puga, 1997: 42). La perplejidad de Licha va en aumento conforme la narración se desarrolla pues Lorenza va aprendiendo el oficio de observar para así desentrañar las circunstancias que le rodean. No sólo hace cuestionamientos sobre la desigualdad económica que caracteriza a pueblos como Zirahuén, sino que también decide que su profesión será la de escritora. La pequeña asume, como tal vez ocurriera con María Luisa Puga en su infancia, su desarraigo temprano como una ventana desde donde es capaz de vislumbrar los contornos de las experiencias que ella misma y otras personas viven.

Como ocurre en *Las posibilidades del odio* y en *Pánico o peligro*, en *Inventar ciudades* la convivencia con los otros sirve como espejo para reflexionar sobre el devenir existencial propio. Cuando Lorenza confiesa a viva voz que va a escribir un diario, Licha se enfrenta a las razones que le llevaron, también desde niña, a construir una vida alrededor de la literatura. Revisar los diarios de ayer, o de treinta años atrás,

permite a la escritora madura revisar su trayectoria que, aunque diversa, parece haber mantenido el mismo tono reflexivo. Como afirma Licha: “—Lo que cambia son los lugares, las circunstancias, pero el tono, la manera de ver la vida, lo que quiero, lo que descarto es idéntico” (Puga, 1997: 87). Sin embargo, aunque el tono construido desde las sensaciones haya permanecido como una marca indeleble del estilo de Licha, y en definitiva del estilo de Puga, las preocupaciones como escritora sí parecen haberse transformado:

Hace veinte años, pensó Licha, 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, París, Londres, África, con mi cuaderno bajo el brazo porque quería ser escritora. En lugar de eso soy una escribidora. No me gusta inventar ficción. No lo sabía entonces. En esa época me estaba inventando el yo. El yo que quería escribir procesos de vida, identidades en transición. Momentos... El yo que quiere sentir qué siente Lorenza. ¿Y lo inventé? (Puga, 1997: 99).

La reflexión de Licha permite comprender la posición de la propia Puga hacia el quehacer literario. Tras comenzar una carrera dirigida al oficio de inventar realidades, Puga termina confirmando su compromiso hacia el momento histórico y realidad circundante a partir de su definición como escribidora de historias y momentos en la existencia. El verdadero libro de Puga, como señala Licha, es el escrito en los cuadernos, “a diario” (Puga, 1997: 221), desde las múltiples ventanas desde donde esta escritora produjo una obra de incontables aristas y reflexiones acerca del quehacer literario y la posición de la artista frente a su mundo.

4. CONCLUSIONES

A través de la figura de la escritura desde ventanas Puga muestra cómo el espacio propio, la distancia y el extrañamiento fueron siempre necesidades para poder desarrollar

una mirada crítica de las circunstancias sociales, históricas y existenciales de sus complejos personajes.

Desde comienzos de su carrera en la década de los setenta, Puga adquirió un compromiso como crítica de realidades y productora de significados culturales que se mantendría hasta su producción tardía en los noventa e, incluso, en sus últimos libros escritos en los albores del nuevo milenio. Con la intención de mantener una mirada fresca y limpia de prejuicios, esta escritora recurrió al desplazamiento como medio privilegiado para la decodificación de los discursos que constituyen las identidades de género, nacionales, raciales, políticas, entre otras. Ya fuera desde Roma, Nairobi, Londres, la avenida Insurgentes o el kilómetro X de la carretera a Michoacán, la propia experiencia de la escritora le llevó a reconocerse como heredera de la tradición cultural e histórica latinoamericana, desde la cual se convirtió en una aguda analista de las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales del México contemporáneo. La particularidad de la escritura de Puga radica no sólo en los múltiples entrecruces de la historia personal con su universo literario, razón por la cual se evidencia la propia autoreflexividad de la escritora consciente de su papel dentro de su realidad, sino porque a través de su obra se repite la obsesión de encontrar un lenguaje propio para así recuperar la identidad y el poder de expresión. Desde múltiples ventanas, María Luisa Puga concibió voces y estilos pausados, bien cercanos a las experiencias sensoriales de los personajes, que se debaten por sobrevivir y definirse desde sus propios términos en una época caracterizada por la complejidad e inestabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BRADU, FABIENNE (1987), "María Luisa Puga. Todos los otros el otro", en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE, pp. 118-135.
- GARCÍA, ARTURO (1994), "La fuereñez es ahora el ángulo que nutre...", en *La Jornada*, 31 de diciembre, p. 26.

- HIND, EMILY (2003), "Entrevista con María Luisa Puga", en *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, pp. 173-184.
- KAPLAN, CAREN (1996), *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press.
- LÓPEZ, IRMA M. (1997), "Autobiografía interminable. La novelística de María Luisa Puga", *Texto Crítico*, 4, 5, pp. 73-82.
- PUGA, MARÍA LUISA (1981), *Las posibilidades del odio*, 2ª ed., México, Siglo XXI Editores.
- (1987), "Recuerdos oblicuos", en *Intentos*, México, Grijalbo, pp. 47-54.
- (1989), *Antonia*, México, Grijalbo.
- (1990), *De cuerpo entero. El espacio de la escritura*, México, UNAM/Corunda.
- (1995), *Crónicas de una oriunda del kilómetro X en Michoacán*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1997), *Inventar ciudades*, México, Alfaguara.
- (2002), *Pánico o peligro*, México, FCE.
- (2004), *Diario de dolor*, México, Alfaguara.
- SAID, EDWARD (1990), "Reflections on Exile", en Russell Ferguson *et al.* (eds.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, Nueva York/Londres, MIT Press, pp. 357-366.
- SALCEDA, VERÓNICA (1990), "La historia dentro de la creación de María Luisa Puga", *Dactylus*, 10, pp. 54-60.