

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

“LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO Y LA RECUPERACIÓN DEL SUJETO EN
LAS NOVELAS *LA VIUDA E INVENTAR CIUDADES* DE MARÍA LUISA PUGA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

GUADALUPE MARÍA GARCÍA CARRERA

Directora

DRA. GLORIA PRADO GARDUÑO

Lectoras

MAESTRA CORAL HERRERA HERRERA

MAESTRA FLOR MORENO SALAZAR

México, D.F.

2015

Índice

Índice	1
Introducción	3
Capítulo 1: La hermenéutica como marco metodológico de análisis	10
1.1 La hermenéutica como aproximación a los estudios literarios	10
1.2 El espacio narrativo como elemento de análisis de los textos literarios	18
1.3 Los estudios relacionados con el espacio literario	24
1.4 La metaficción y su relación con la creación de espacios	34
Capítulo 2. María Luisa Puga y su obra ante la crítica	39
2.1 Biografía de la autora	39
2.2 La obra de María Luisa Puga ante la crítica	41
2.2.1 Los ciclos de escritura de María Luisa Puga	43
2.2.2 La infidelidad femenina y la búsqueda de identidad	45
2.2.3 La escritura y los diarios	47
2.2.4 La configuración del espacio	52
2.2.5 Conclusiones del capítulo	56
Capítulo 3. Análisis literario y apropiación hermenéutica a las novelas:	
<i>La Viuda e Inventar ciudades</i>	59
3.1. <i>La Viuda</i>	59
3.2. <i>Inventar ciudades</i>	63
Capítulo 4. La configuración y refiguración de los espacios de los personajes protagónicos femeninos de las novelas <i>La Viuda e Inventar ciudades</i>	68
4.1 La verticalidad de la casa	68
4.2 Casa y universo	74
4.3 El secreto en el cajón, los cofres y los armarios	82

4.4 El nido como símbolo de protección	87
4.5 La concha como símbolo de seguridad	94
4.6 La dualidad de los rincones	99
4.7 La miniatura de la grandeza	105
4.8 La inmensidad íntima	109
4.9 La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera	113
Conclusiones	116
Bibliografía, hemerografía y otras fuentes de información	120

La configuración del espacio y la recuperación del sujeto en las novelas *La Viuda e Inventar ciudades* de María Luisa Puga

Introducción

El objetivo de esta investigación es demostrar cómo las obras *La Viuda e Inventar ciudades* de María Luisa Puga forman parte de las novelas de apoderamiento femenino de los personajes protagonistas. Este análisis se realizará de acuerdo con la propuesta teórica de Gaston Bachelard presentada en su obra *La poética del espacio*. Para este autor, los espacios no son simplemente lugares para habitar como una casa o un departamento, o lugares para guardar recuerdos como lo sería un armario o un cajón. Los espacios son elementos simbólicos para interpretar el proceder del personaje, así como del lector mismo. Interesa especialmente abordar el tema sobre cómo las protagonistas femeninas se van adueñando del nuevo espacio que habitan después de trágicos acontecimientos. Las protagonistas Verónica, la viuda y Lorenza, la huérfana perdieron a sus seres más queridos. Por esta razón, ellas se ven en la necesidad de mudarse de su lugar de origen para empezar una nueva vida en otro estado de México. Al principio para las protagonistas el cambio de residencia resulta complicado, con el pasar del tiempo y el conocimiento del lugar se obtiene confianza en el nuevo espacio hasta convertirlo en su hogar. Esta confianza se extiende al personaje mismo con lo cual fortalece su autoestima y su proceso reflexivo.

El proceso de apropiación de estos espacios para cada uno de los personajes sucede de forma distinta y es sin duda fascinante, por tal motivo planteo como hipótesis de esta investigación: la influencia de la configuración de los espacios ficcionales en la evolución y la apropiación del sujeto de los personajes femeninos protagónicos de las obras *La Viuda e Inventar ciudades*.

María Luisa Puga es una escritora que a pesar de su larga trayectoria y su gran producción literaria no es una de las escritoras más estudiadas o reconocidas en nuestro país. Mi interés es dar a conocer la importancia de su obra y cómo a partir de sus reflexiones logra hacer consciencia en el lector sobre su propia identidad y su sociedad.

Constantemente en la obra de María Luisa Puga hay una estrecha relación entre la apropiación del espacio y la evolución de los personajes femeninos. El eje temático a retomar en el análisis son algunas categorías propuestas en la teoría de Bachelard como: la casa, el nido, la concha, entre otros. A través de ellas demostraremos cómo las protagonistas de sus dos novelas *La Viuda* e *Inventar ciudades*, Verónica y Lorenza reconocen poco a poco su nueva casa hasta adueñarse de ella para convertirla en su hogar. Además se atreven a ir más allá de esas paredes para caminar libremente por el pueblo de Pátzcuaro y Zirahuén. Este proceso de apropiación también involucra un profundo cambio interior que lleva a las protagonistas a lograr su libertad y un punto de vista crítico acerca de su entorno.

Las narradoras mexicanas del siglo XX no han sido lo suficientemente estudiadas y reconocidas; sólo hay algunas que, de acuerdo con Maricruz Castro, son las escritoras mexicanas imprescindibles en las antologías publicadas en el siglo XX: Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo y Elena Poniatowska. Desafortunadamente no están incluidas en este grupo varias autoras que tienen una trayectoria literaria sobresaliente y han sido merecedoras de varios reconocimientos nacionales e internacionales. “Si hojeamos algunas de las antologías sobre la narrativa mexicana o revisamos algunas críticas sobre el tema veremos cómo son mínimas las menciones al quehacer escriturario de la mujer” (Domenella 16).

Hablemos del caso particular de María Luisa Puga: nacida en la Ciudad de México en 1944; publicó su primera novela en 1978, *Las posibilidades del odio*, continuó *Cuando el aire es azul*, *Pánico o peligro* que fue merecedora del premio Xavier Villaurrutia en 1984, a la cual le siguieron *La forma del silencio*, *Antonia*, *Las razones del lago*, *Ceremonia de iniciación*, *La Viuda*, *La reina*, *Inventar ciudades*, *Nueve Madrugadas y Media*, *Diario del dolor*. También publicó libros de cuentos y libros para niños, además de coordinar talleres literarios. En 1996 recibió el Premio Nacional Juan Ruiz de Alarcón en reconocimiento a su trayectoria como escritora.

Los estudios sobre su literatura se han centrado en explorar temáticas como el lenguaje, la relación entre su vida personal y su forma de escribir, los símbolos detrás de las palabras. Ana Rosa Domenella aborda en sus

investigaciones temas como: la orfandad de la escritora relacionada con los personajes femeninos en sus obras (*Escribir la infancia* 147-178), la provincia y su equivalente a la tranquilidad de la madurez espiritual (*Territorio de leonas* 181-193), la importancia de la escritura como parte de la vida de Puga. (*Escrituras en contraste* 293-322). Aralia López a su vez retoma el proceso de la escritura como parte esencial de los personajes femeninos (*Sin imágenes falsas* 521-530), además de abordar algunos temas tabús como la infidelidad femenina y el incesto (“El sujeto construcción...”, 359-378). Linda Christianson (77-86) y Florence Moorhead-Rosenberg (78-91) reflexionan sobre el uso del lenguaje en las obras de la autora.

Esta investigación se centrará en la propuesta sobre la teoría del espacio de Gaston Bachelard. Además de la revisión del análisis y la crítica literaria en torno a la obra de María Luisa Puga realizada por estudiosas de la materia como: Gloria Prado, Ana Rosa Domenella y Maricruz Castro principalmente.

Para estudiar la problemática planteada por la imaginación poética es necesario incluir los hábitos de la investigación filosófica. El motivo de esta inclusión se debe a que el acto poético no tiene un pasado próximo y por otro lado, la imagen poética tiene un ser y un dinamismo propio, es variable. En estos dos aspectos radica la dificultad de su estudio. Para configurar el estudio de la imagen poética debemos llegar a conceptualizar lo que es la fenomenología de la imagen. Entendamos este término como “la imagen que surge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard 9).

Se considera la imagen poética como el producto más fugaz de la conciencia, tiene la característica de representar la subjetividad pura y forma parte de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa. El lenguaje del poeta es el origen de la novedad de esas imágenes. La poesía se reconoce como la fenomenología del espíritu o del alma. De acuerdo a Bachelard, el alma y el espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética. “En una imagen poética el alma dice su presencia” (Bachelard 13).

La imagen poética debe provocar en los lectores resonancias que se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida. La repercusión de estas resonancias deben llevarlo a la profundización de su propia existencia, debe

operar un cambio en su ser. La imagen poética plantea el problema de la creatividad. Los involucrados son: el ser que habla y el lector quien es el partícipe de esta creación ya que despierta en él imágenes borradas. A esta situación se le denomina la fenomenología de la imagen poética. “Todo lector apasionado por la lectura, alienta y reprime, leyendo su deseo de ser escritor” (Bachelard 17-18).

La poética, al fomentar el ejercicio de la creación, aparece entonces como un fenómeno de la libertad. La propuesta de Bachelard en *La poética del espacio* es examinar imágenes poéticas muy sencillas que van relacionadas con “el espacio feliz”. Este espacio se explica de la siguiente forma: el ser humano le da cierto valor a los espacios de posesión, a los espacios amados. Estos espacios tienden a ser ensalzados, porque además de su valor de protección se adhieren a ellos valores imaginados que tienden a dominar a los reales. María Luisa Puga le otorga preponderancia a los espacios como: la casa y los armarios. Estos tienen relevancia en el texto porque no son solamente un lugar o un objeto, son elementos simbólicos a través de los cuales se observa la evolución de la apropiación del espacio de las protagonistas.

La literatura contemporánea da cuenta de la relación de espacios y de su importancia en la configuración de ambientes ficcionales con los mismos personajes. Gaston Bachelard define y proporciona diferentes categorías a los espacios cotidianos como la casa, los rincones, los cofres, entre otros. Algunas de estas categorías pueden ubicarse y analizarse en las novelas de Puga.

En sus obras, la provincia es una tregua al proceso de desgaste y de decadencia de la ciudad. El paisaje lacustre de sus escenarios, Pátzcuaro en *La Viuda* y Zirahuén en *Inventar ciudades*, ayudan a los personajes femeninos a emprender una búsqueda de sentido y su relación con el entorno.

Una de las categorías más importantes en la obra de Bachelard es el concepto de casa que se hace presente a través de un cuerpo de imágenes. Éstas provienen de los recuerdos que cada persona tiene acerca de las casas en donde ha vivido y sobre las que sueña habitar. La casa tiene el poder de integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños; esta relación sólo se logra con el principio unificador del ensueño. El hombre describe su casa como su primer universo, “su rincón del mundo”. Esta terminología empleada por Bachelard es retomada por Ana Rosa Domenella para explicar cómo Puga, en la mayoría de

sus obras, aborda la importancia de la casa como un lugar protector en donde se permite soñar en paz. Se sustenta esta propuesta teórica principalmente en las novelas que se desarrollan en la provincia; se habla acerca de la casa como un lugar de reflexión y de estabilidad.

Otra de las categorías propuestas por Bachelard son: los cajones, los cofres y los armarios. El teórico Bergson compara el funcionamiento del cerebro con los cajones de un escritorio; afirma que los seres humanos agrupan sus memorias de forma similar. Bachelard, quien apoya esta teoría, percibe los cajones, los cofres y los armarios como contenedores de secretos, que sirven para clasificar los conocimientos y las experiencias vividas. Desafortunadamente esta clasificación llega a ser demasiado meticulosa y rigorista, en ocasiones no apoya realmente al ejercicio del recuerdo. En las casas ficticiales creadas por Puga aparecen algunos de estos objetos y en efecto guardan recuerdos preciados de las protagonistas. Ellas, al estar solas en casa, recurren al armario o al baúl para hacer una introspección de diferentes temas evocados por los elementos guardados en ellos como: fotografías, diarios, pinturas, entre otros. Otra de las categorías que Bachelard propone se refiere al nido, a la concha y los rincones. Todos ellos tienen valores de refugio o de reposo en donde la vida se prepara, se concentra y se transforma. Aunque también se asocia con imágenes de soledad. En las obras de Puga relacionadas con la provincia se aprecia cómo las casas de los personajes transmiten esa sensación de ser un refugio con las características de un lugar apropiado para la introspección. Este proceso rinde sus frutos ya que las protagonistas van en la búsqueda del crecimiento personal.

Otra categoría de Bachelard son: los espacios miniatura. En la literatura son objetos provistos de imaginación que confrontan una imagen de la realidad objetiva. A pesar de su tamaño tienen una perspectiva inversa, a partir de la cual se redescubre el mundo. Su diminuto universo contiene amplias estancias, un valor emocional profundo y una enorme belleza. "El detalle de una cosa puede ser un signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza" (Bachelard 192). En la obra de Puga, la migración de las grandes urbes a la provincia se relaciona con el término de la miniatura. La autora experimentó personalmente ese crecimiento espiritual que posteriormente plantea como

propios de los personajes femeninos en sus obras desarrolladas en los pueblos de Michoacán. La apropiación de las miniaturas tiene como resultado la inmensidad íntima que culmina con el proceso de evolución y consolidación del personaje.

La última categoría que abordaré explorada por Bachelard hace referencia a los conceptos dentro y fuera considerados opuestos entre sí. También los compara con la dialéctica del sí y del no. Estas percepciones remiten forzosamente a pensamientos que hacen asociar lo positivo con lo de dentro y lo negativo con lo de fuera. Tal como lo afirma el pensador francés Jean Hyppolite, la oposición formal de los dos términos se convierte en una alienación de hostilidad entre ambos. Esta oposición se tiñe de agresividad y construye barreras entre ellos. La propuesta de Bachelard propone sustituir esa rivalidad y convertirla en una especie de ciclo. En las obras de Puga, este ciclo de aprendizaje a partir de los tropiezos les invita a reflexionar sobre la existencia misma, su valor y su relación con el entorno. El resultado es una evolución que permite a las protagonistas vivir a plenitud y darle un nuevo sentido a su vida.

La propuesta metodológica para este trabajo de investigación será a través de una aproximación hermenéutica a las novelas de *La Viuda e Inventar ciudades* de María Luisa Puga. La hermenéutica posibilita una aproximación a la literatura. Cada texto es como un enigma a descifrar, la participación del lector para cumplir con esta tarea es esencial. Quien lee un texto se enfrenta a una experiencia vital en donde primero debe hacer una interpretación y posteriormente llevar a cabo una reflexión que desembocará en una comprensión o sea una apropiación de aquello que era ajeno. La comprensión y la reflexión se conforman en una sola tarea.

La forma esquemática de esta investigación estará basada en la propuesta de filosofía reflexiva de Paul Ricoeur, sistematizada por Gloria Prado en su obra intitulada *Creación, recepción y efecto*.

El proceso hermenéutico sustentado en un análisis del texto literario es una actividad dinámica, secuencial y multiestratificada que permite una posibilidad sólida, consistente y valiosa de interpretación de un texto. En un primer momento se tiene contacto con el texto de la novela, en este nivel inicial se debe identificar lo que se dice y cómo se dice. En el segundo nivel del proceso hermenéutico se hace una interpretación acerca de lo que se dice, es la lectura entre líneas para

identificar a través del texto manifiesto lo que se dice de manera implícita. En el tercer nivel se debe reflexionar sobre la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado. El cuarto nivel consiste en la apropiación o la comprensión de la reflexión sobre lo interpretado. El quinto nivel se refiere a la autorreflexión, la auto comprensión y a la comprensión de las circunstancias propias que nunca serán exhaustivas. Se hace una introspección, un análisis propio del por qué se realizó dicha interpretación.

Una vez que se han completado los niveles se puede afirmar que un texto se ha comprendido de forma integral. Cabe señalar que esta interpretación no es total y absoluta ya que la significación de los textos es inagotable.

Capítulo 1: La hermenéutica como marco metodológico de análisis

Se parte de la propuesta que a través de la configuración de los espacios los personajes femeninos Verónica y Lorenza de las obras *La Viuda* e *Inventar ciudades* presentan una evolución o crecimiento interior. Este término se refiere al proceso de reflexión a través del cual las protagonistas obtienen una visión crítica, así como herramientas para mejorar su confianza y su autoestima. A través de este marco metodológico se pretende desglosar los conceptos más importantes para explicar la propuesta. La hermenéutica será utilizada como una aproximación al estudio, al término de espacio, así como sus diferentes posturas teóricas sobre el término y algunas perspectivas de análisis.

1.1 La hermenéutica como aproximación a los estudios literarios

Para adentrarnos en lo que se refiere el término hermenéutica es necesario definir y conocer del medio de comunicación humana por excelencia: el lenguaje, así como su proceso. En la obra titulada *Teoría de la Interpretación*, Paul Ricoeur define el lenguaje como el código o conjunto de códigos en el que un hablante en particular produce *parole* (discurso) como un mensaje particular y debe tomar en cuenta que la frase es la primera unidad de significación (17).

Paul Ricoeur retoma de Aristóteles la siguiente fórmula para presentar el proceso de comunicación del lenguaje: alguien dice algo a alguien a propósito de algo. Un enunciador transmite algo, un enunciado, cuya fuerza ilocutoria obedece a las reglas constitutivas que conforman una constatación, orden o promesa. Esta fórmula se asemeja al modelo de comunicación de Roman Jakobson en donde el hablante transmite un mensaje a un oyente por medio de un canal en donde el código y la situación influyen de manera directa en la recepción del mensaje.

Desde tiempos remotos el hombre tuvo la necesidad de comunicarse con sus semejantes; por esta razón inventó el habla, más tarde sintió la necesidad de pasar a la posteridad, de dejar huella al transitar por este mundo, tal motivo lo llevó a la invención de la escritura.

Nuevamente Ricoeur en su obra *Teoría de la Interpretación* define a la escritura como la manifestación de algo que está en estado virtual, que se da en el

habla viva, que fija “lo dicho del habla”, no el acontecimiento. Lo cual significa que la escritura brinda la oportunidad de fijar o plasmar lo dicho, aclarando que esta situación ya implica hacer una interpretación de los hechos. Ricoeur además plantea ciertas diferencias en lo que se refiere al proceso de comunicación y la potencialidad la manera cómo es transmitido el mensaje en el habla y la escritura. El discurso va dirigido a alguien determinado, el texto escrito va dirigido a un lector desconocido; con el simple hecho de saber leer el potencial de receptores es menor que en el discurso.

Por otro lado, entre el escritor y el lector existe la ausencia de una situación común, generada por el distanciamiento, espacial y temporal. El lector para rescatar ese texto de la separación del distanciamiento, requiere hacer una refiguración del mensaje, la que no es necesaria cuando se transmite un mensaje de forma oral.

De acuerdo a Ricoeur, citado en la obra que coordina Valdés intitulada *Con Paul Ricoeur. Indagaciones Hermenéuticas*, afirma hay tres disciplinas encargadas del estudio del discurso oral y escrito.

La **retórica** es la disciplina que se ocupa del uso discursivo del lenguaje, es la técnica del discurso persuasivo. Las figuras de estilo, giros o tropos ayudan a lograr este cometido.

La **poética** que proviene del griego *poiesis* es la fabricación o producción de un discurso en el que por medio de la elaboración de argumentos se difunde una fábula, intriga o trama.

La **hermenéutica** que es el arte de interpretar textos en donde se revela que la distancia geográfica, histórica y cultural que separa el texto del lector y suscita una comprensión inapropiada que sólo se supera mediante la lectura plural o interpretación multívoca.

La hermenéutica tiene como objetivo fundamental interpretar un texto para lograr penetrar en las diversas significaciones que contiene y desplegar el mundo del texto. De acuerdo con Ricoeur, interpretar es traducir la significación de un contexto cultural a otro según una equivalencia de sentidos, es comprender las manifestaciones vitales fijadas de manera duradera incluyendo a la escritura.

La riqueza de la hermenéutica consiste en interpretar los textos en un contexto diferente al de su autor y así los lectores pueden descubrir nuevas

dimensiones de esa realidad a través de sus experiencias y conocimientos. Además, el lector logra tener una visión del doble o múltiple sentido y significación que se encuentran en un texto. La metáfora y el símbolo determinan la amplitud de la teoría de la interpretación. La metáfora es un tropo que clasifica las variaciones del sentido en el empleo de las palabras y el símbolo es una estructura semántica que permite tener varias interpretaciones ya que para Ricoeur es de doble o múltiple sentido. La hermenéutica se preocupa por reconstruir la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores.

Por otro lado, también el proceder hermenéutico ayuda a eliminar las barreras temporo-espaciales que puede haber entre los lectores y el autor de una obra. Esto se refiere, a pesar de tratarse de una obra escrita hace varios años o varios siglos, el lector se identifica con algunos aspectos de ella lo cual lo involucra más a fondo y le da la posibilidad de interpretar de acuerdo a su experiencia.

Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración* define el concepto de mimesis como la representación en cuanto: hacer acontecer la acción refigurada y prefigurada. A su vez propone tres momentos para consolidar la aproximación hermenéutica de un texto literario: mimesis I, mimesis II y mimesis III. El propósito de desarrollar cada uno de estos momentos es: “conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración” (Ricoeur 114). El lector es el operador que a través de su acción de leer hace un recorrido por las mimesis lo cual dará como resultado una interpretación basada en el texto, lo cual Ricoeur llama refiguración mimesis III.

La mimesis I, prefiguración del relato, consiste en representar la acción; es comprender previamente en qué consiste la labor humana en la obra literaria a través de tres rasgos: estructurales, simbólicos y temporales. La trama se construye a través de las acciones desarrolladas en el texto, a ello se le denomina el primer anclaje. Estas acciones implican fines para lograr un resultado y a su vez, las acciones remiten a motivos para explicar por qué alguien hace o ha realizado una acción. También los agentes son parte fundamental para la construcción de la trama ya que son responsables de algunas consecuencias de las acciones. Estos agentes actúan y sufren en circunstancias que ellos no han producido. Para concluir el resultado de la acción “puede ser un cambio de suerte

hacia la felicidad o hacia la desgracia [...] Todos los miembros del conjunto están en una relación de intersignificación” (Ricoeur 117). Dominar los elementos de este primer anclaje estructural se llama comprensión práctica. Entre algunos de estos aspectos se encuentra la configuración del tiempo narrativo. Lo importante es ordenar el tiempo como aquello con lo que actuamos cotidianamente y relacionarlo con respecto al otro.

La mimesis II ocupa una posición intermedia porque tiene una función de mediación, configura la obra misma. Esto es, comprender el antes y el después de la configuración. “Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de la configuración, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de la trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano, designan, efectivamente, operaciones” (Ricoeur 131). Esto es, la trama desempeña una función de integración que le permite operar en un campo de mediación entre la pre-comprensión (mimesis I) y la pos-comprensión (mimesis III).

La construcción de la trama se reconoce como mediadora por tres razones: la primera hace la diferencia entre los acontecimientos individuales y una historia tomada en su totalidad. La segunda razón, la trama integra factores heterogéneos como: agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias y resultados inesperados, entre otros. La tercera razón es la relacionada con sus caracteres temporales propios. “Este paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma entre mimesis I y mimesis II” (Ricoeur 132).

La mimesis III se refiere a la refiguración de la obra literaria, el recorrido de las mimesis se completa cuando el oyente o el lector le concede un significado al relacionarlo con sus vivencias. En esta etapa “se marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector” (Ricoeur 140). A través de la lectura se capta un sentido, se reconoce un horizonte en donde hay una coincidencia en el mundo de ficción de la obra y el lector. “El acto de lectura se convierte así en el agente que une mimesis III a mimesis II” (Ricoeur 148).

Relacionado con la propuesta anterior de Ricoeur en donde se deben completar varias etapas de aproximación. Gloria Prado en su publicación intitulada *Creación, Recepción y Efecto* afirma que para considerar a la obra literaria como una obra de arte se deben seguir varios procesos mentales para comprenderla:

leerla, escucharla, traspasarla, buscar su especificidad, intentar conocer su estructura, su construcción, su forma, en qué radica su ser estético.

Para estudiar la obra literaria existen diferentes campos propositivos de teoría y de crítica literaria, así como de la sociología que buscan encontrar la relación entre la literatura y la sociedad. A pesar de ello, aún quedan muchas interrogantes de cómo llegar a la naturaleza y a la esencia de la obra de arte literaria y cómo abordarla. Debido a esta necesidad, se mantiene la búsqueda de otras posibilidades que nos permiten acceder a otros niveles de estudio, de enfoques, de perspectivas de conocimiento, de explicación, de comprensión, no excluyentes de aquellas primeras propuestas relacionadas con un punto de vista social. “Para ello, deslindamos los campos en los que se inscribe el fenómeno literario: el de la teoría, el de la crítica y el de la creación” (Prado 9).

El texto literario es un texto simbólico, por lo tanto es un texto polisémico que solamente puede explicarse a través del acto de la interpretación.

Roman Ingarden en su texto *La obra de arte literaria* citado en *Creación, Recepción y Efecto* define a la obra literaria de la siguiente manera:

Una formación puramente intencional que tiene su fuente en los actos creativos de la conciencia de su autor y su fundamento físico en el texto, fijada por la escritura o por otro tipo de reproducción, por ejemplo, una grabadora. Por virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesiblemente intersubjetivamente, reproducible y está relacionada con una comunidad de lectores. Como tal, no es un fenómeno psicológico; es trascendente a todas las experiencias de la conciencia, tanto las del autor como las del lector (Prado 11).

De acuerdo a Prado, siguiendo a Ingarden, la obra literaria posee cuatro estratos de estudio: el primero de ellos es el que se enfoca en los sonidos verbales, basado en la materia fónica. En este nivel es donde se garantiza que la intención del autor puede ser reconstruida por los lectores. El segundo se refiere a las unidades de sentido; el estrato semántico en donde se presenta la armazón estructural de la obra. El tercer estrato es el de los objetos representados, lo cual se refiere al conjunto de circunstancias intencionalmente proyectadas. El cuarto estrato es de los aspectos esquematizados bajo los cuales aparecen los objetos

de la obra, además de la constitución y creación de la obra. Estos estratos se refieren a los elementos estructurales de la obra en donde se quedan de lado algunos elementos los cuales pueden ser sujetos de interpretación a partir del texto.

Paul Ricoeur aborda la obra literaria desde una perspectiva metafórica y simbólica. Por tal motivo, él propone que a partir de un estudio literario semántico se puede llegar a un proceder hermenéutico. “El primero sólo afecta las entidades del discurso del rango de la frase. El segundo concierne a entidades de mayor dimensión que la frase” (18). Ricoeur asegura, no es suficiente conocer la estructura de la obra, hace falta suponer su mundo. De acuerdo con su percepción, la hermenéutica es la teoría con la cual podemos apoyarnos para hacer un análisis más profundo a partir de los elementos que no se muestran de forma evidente en el texto. De acuerdo a las propuestas de Ingarden y Ricoeur, Prado concluye:

La obra de arte literaria es una estructura multiestratificada cuyos estratos se encuentran en continua e ininterrumpida interacción, en una dinámica constante en la que cada uno tiene una relación con los otros y con el todo, y éste con cada estrato a su vez. Estructura multiestratificada en la que la armonía polifónica ocurre, y con una referencialidad a la realidad, construida con base en un lenguaje poético, simbólico -por ende polisémico- y metafórico. Concretizada a través del lenguaje, preservada en textos escritos y difundida por medio de las publicaciones. Formación cuyos materiales están relacionados, distribuidos y dispuestos en una forma única, irrepetible que requiere de un lector u observador para ser concretizada. Lector u observador que habrá de interpretarla o reconstruirla a partir por una parte, de las sugerencias que se desprenden de la propia obra y por otra, de sus “prejuicios” o juicios previos (Prado 21-22).

A partir de las anteriores propuestas de estudio, es relevante tener la apertura para considerar esta fusión de horizontes de la creación y la recepción de la obra, y los elementos estructurales y sociológicos ya bien conocidos pero también es preciso incluir nuevas perspectivas.

Las distintas posibilidades de aproximación al texto literario más comunes son: la estructuralista, la semiológica, la funcionalista, la sociológica. Una de las posibilidades más ricas y con mayor espectro es la aproximación hermenéutica, la cual es utilizada en menor medida. El objetivo de la hermenéutica es la actividad de comprender y de interpretar. Debido a la naturaleza polisémica del texto una interpretación definitiva es inexistente, por lo tanto el valor de este procedimiento es la posibilidad de ampliar la experiencia humana, del autoconocimiento y del horizonte del mundo. De esta manera, la riqueza de una aproximación hermenéutica consiste en evidenciar una experiencia vital a partir de la lectura de una obra literaria. El lector debe apropiarse del texto, integrarlo a su propia comprensión y más aún plasmar la interpretación de la autocomprensión. El lector debe enfrentar el texto literario como un enigma por descifrar, como un proceso inconcluso en el cual su participación de descifrador marcará la diferencia porque el resultado debe ser un trabajo dirigido a su comprensión. “Así, texto y receptor o destinatario participan de un mismo acto creador-poético- el del creador del texto” (Prado 27).

El proceso para la aproximación hermenéutica es una actividad dinámica, secuencial y estratificada. El primer nivel se refiere al conocimiento del texto, saber lo que se dice y cómo se dice de manera no explícita. El segundo nivel es la interpretación acerca de lo que se dice. El tercer nivel es la reflexión sobre la interpretación que se ha hecho de lo interpretado. El cuarto nivel conduce a la apropiación de la reflexión sobre la interpretación y lo interpretado. El quinto nivel es referir dicha reflexión a la autorreflexión. Sólo cuando se hayan completado estos cinco niveles podremos decir que la aproximación hermenéutica a un texto literario se ha logrado. Es importante destacar que la interpretación no es absoluta ni definitiva, puesto que un texto es inagotable al igual que las diversas perspectivas de los lectores.

La aproximación hermenéutica al discurso poético se presenta como una posibilidad de estudio sólida, consistente y valiosa por sus múltiples alcances. Este análisis tiene una doble motivación: eliminar “los excedentes” del discurso y una vez liberado dejarlo consolidarse con voz propia. Tres acciones constituyen la operatividad del círculo hermenéutico: comprender, participar en el acontecer de la tradición y continuar determinándolo desde nosotros mismos.

De acuerdo con Paul Ricoeur, citado en *Creación, Recepción y Efecto*, existen tres zonas de emergencia del símbolo: la del fenómeno cósmico o sagrado, la del onírico y la de la imaginación poética. El propósito de este estudio es reunir estas zonas de emergencia en un solo registro. El primer paso de este proceso consiste en analizar los diferentes estratos que conforman un texto- ya sea un relato, poema o novela-. Además de las relaciones que se presentan entre ellos. Esta fase es la exégesis de la construcción simbólica. Posteriormente se hace una reflexión hermenéutica sobre nuestra propia interpretación con el objeto de fundamentarla. De esta manera podremos tener una visión más amplia, aunque nunca exhaustiva de los textos y la posibilidad de lograr una mayor comprensión personal.

La obra literaria es una obra de arte ya que funciona como una presencia, un testimonio, como producto de la voluntad y de la personalidad de los seres humanos. Funciona a manera de diálogo, de un discurso simbólico, de un correlato intencional. Es un texto polisémico, interpretable; es materia de análisis, de interpretación y de reflexión que solamente puede consolidarse a través de la propuesta con respecto a ella creada por la diversidad de lectores. Los lectores son quienes dialogan con los textos literarios y a partir de su comprensión hay posibilidades infinitas de interpretación y una inagotable fusión de horizontes.

La lengua es el instrumento de expresión del discurso literario y mediante los actos del habla logrados a través de la lectura se obtiene un referente que puede relacionarse directamente con la vida misma, por lo que es vital desentrañar el sentido de las palabras y de las unidades de sentido para aplicarlo al uso de la lengua:

En la literatura siempre hay alguien (el escritor) que le dice algo (la obra) a alguien (el lector); pero sólo puede haber significado en lo que dice ese alguien, si hay un otro alguien que (mediante una lectura sensible e inteligente) recibe esa palabra y complete su sentido en un acto dialógico y amoroso (Prado 184).

El ser humano utiliza la hermenéutica de forma natural, constantemente pone en práctica su capacidad interpretativa ante situaciones cotidianas en su forma de relacionarse con el mundo, con la sociedad y con él mismo. El lenguaje

es el instrumento para mediatizar, simbolizar y construir su universo. El texto escrito se convierte así en otra posibilidad de conocimiento. De esta manera podemos comprender por qué todo discurso literario tiene una doble relación: con la totalidad del lenguaje y con el pensamiento relacionado con el autor y el sentido que se dirige al interlocutor o lector quien a su vez lo descifra, lo interpreta, lo comprende, lo completa y actualiza. La actividad de comprender una obra literaria va más allá de una interpretación gramatical, requiere de una interpretación psicológica, semántica y estética.

Para sintetizar, el proceso hermenéutico requiere la realización de un análisis, una interpretación y una reflexión sobre la interpretación del objeto de nuestro interés. Después de ello, el lector o interlocutor logra su aproximación a una obra literaria determinada. De este modo, la aproximación al texto literario aquí planteado no se reduce a un análisis sólo formal o estructural, sino que apunta a otros niveles del discurso como es la interpretación de hechos, las condiciones del contexto histórico, social, religioso, artístico, psicológico, tecnológico. Por lo tanto, al texto literario:

Y se le concibe, entonces, como un organismo vivo, elocuente, abierto, no acabado, pródigo en información, posibilidades, sugerencias, promesas, tentaciones, y no exclusivamente como un objeto estético puro cuya finalidad, intencionalidad y referencialidad es el arte por el arte (Prado 186).

1.2 El espacio narrativo como elemento de análisis de los textos literarios

El concepto sobre el espacio citado por Ricardo Gullón en la obra *Teoría de la novela* es: “una extensión tridimensional en que los objetos ocupan posiciones; cabe pensarlo sin referencia a ellos y entonces se llama espacio absoluto” (243). Por otro lado, Nicolai Hartmann citado en el artículo “La espacialidad de la narrativa” escrito por Nicolás Amoroso define al espacio real como:

El espacio en que existen las cosas reales y las relaciones entre estas cosas, en que se desenvuelven los sucesos reales físicos, en que transcurre también la vida humana, en la medida que su curso es el natural

de las cosas y está sujeto a condiciones naturales, y tanto la vida individual cuanto la colectiva e histórica (83).

Ambas definiciones de espacio coinciden en que el espacio existe en el orden de lo real y es un lugar compartido entre el ser humano y los objetos, en donde a su vez se relacionan.

Al retomar a Gullón, afirma que Kant es el primer teórico quien relacionó la idea de espacio vinculada con cierta justificación al espacio literario. Desde la perspectiva de Kant, el autor es el creador de este espacio literario subjetivo; este espacio a su vez se relaciona con los objetos ahí descritos de forma imaginativa. El espacio literario es una invención al cual se le confiere cierta realidad en la obra. “El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia” (Gullón 244). En el artículo de Amoroso se reitera, que en la literatura, el autor es quien describe desde un punto de vista la representación espacial a través de la voz de un narrador o de un personaje de la trama. Él define a la espacialidad diegética como: “el lugar donde transcurren los acontecimientos o hubieron sucedido” (Amoroso 83). Tanto Gullón como Amoroso están de acuerdo en que el espacio literario por lo general es cambiante y desempeña funciones precisas en la obra. También están de acuerdo en que se puede distinguir una relación entre el espacio literario y el espacio geográfico, uno es parte del otro. La novela crea un espacio mítico o fantástico a partir de los espacios reales. La espacialidad tiene diversas representaciones que van desde lo real, en el sentido de apelar a un lugar existente o reconocible o una representación imaginaria que apela a lo abstracto o lo figurado. También están los espacios-metáfora los cuales se confunden o identifican con la metáfora que nace con ellos y los explica. Estos espacios son autosuficientes en cuanto a su significado e interpretación.

El teórico Edward T. Hall estudió la relación existente entre los hombres y el espacio que se inserta en su vida. Trató de demostrar que hay diferentes maneras de instalación y de convivencias que a su vez son aplicados a los espacios creados en las obras literarias. Por otro lado, Amoroso complementa la idea de Hall al afirmar que la espacialidad es ese lugar en donde ocurren ciertos hechos de la trama los cuales transforman a un personaje o le permiten comprender la

importancia de ese preciso espacio ligado a ciertos cambios importantes de la historia.

Por su parte, Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo aplicado a la física. Este científico declaró: “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial” (Gullón 243). Esto es, si no existiera la relación antes explicada, el espacio carecería de elementos distinguibles. Ambos, espacio y tiempo, conforman las memorias y las esperanzas lo cual permite personificarlo y sentirlo cercano a una realidad. Se podría decir que el espacio es una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Por esta razón se le considera a la temporalidad la cuarta dimensión de lo espacial.

El espacio en el contexto narrativo despliega una percepción diversa. Para los lectores es un elemento de análisis susceptible a ser percibido e interpretado ya que forma parte constitutiva del relato. “Con las palabras dichas o escritas, con referentes reales o imaginarios, se construye la espacialidad, que puede presentar o representar un hecho fascinante” (Amoroso 91).

Las descripciones de los espacios en una obra literaria pueden realizarse de formas variadas de acuerdo con el estilo del autor y la época a la que pertenece. En la obra *La novela* escrita por Bourneuf y Ouellet, los autores elaboran una sencilla clasificación: mínimo de indicaciones geográficas, explicaciones metódicas de los emplazamientos y el viaje en donde a través de la presencia de diferentes lugares se mantienen las relaciones de simetría, de contraste, de atracción, de tensión y de repulsión entre los personajes y la espacialidad.

En cuanto a la relación existente entre la época literaria y el espacio se han estudiado ciertas características relacionadas con cada periodo. Por ejemplo, en el siglo XIX, los autores proveían a sus lectores de vasta información en la totalidad del transcurso de la obra con datos y descripciones útiles e interesantes sobre los lugares en donde se desarrollaban las acciones más relevantes de la obra. Siempre con la libertad de introducir otras descripciones cada vez que fuera necesario al ocurrir un desplazamiento espacial. Estas descripciones de los lugares adquieren tal importancia que ya no pueden considerarse un simple telón de fondo sino forman parte de la caracterización de la obra:

Si se buscan la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario de la novela, puede llegar a descubrirse hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar a la narración, al mismo tiempo, su unidad y su movimiento, y cómo el espacio depende de todos los elementos que lo integran (Bourneuf 119).

En etapas posteriores al siglo XIX, en lo denominado novela contemporánea, el espacio circundante se muestra a través de los ojos de un personaje en donde hay una nueva perspectiva. “Esta identificación entre naturaleza y personaje, en la que el paisaje no es sólo un estado de ánimo sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina” (Bourneuf 131). El espacio en este periodo literario adquiere un aspecto opresor el cual definitivamente interviene en las acciones de la obra. La función de este tipo de espacios es reflejar la angustia de los hombres ante ese mundo en donde no encuentran su lugar. Por otro lado, el aspecto del viaje “abre un espacio a los hombres aparece como una promesa de felicidad. El procedimiento frecuentemente utilizado por los novelistas que consiste en expresar lo extraordinario por lo del otro lugar” (Bourneuf 145). Los viajes ya sean reales o imaginarios en la ficción de la obra literaria transmiten el sentimiento de escapar de la condición humana para ir en la búsqueda de un lugar mejor para restablecer un futuro promisorio. Otros espacios más peculiares también característicos de este periodo son los espacios de la corriente de consciencia o el fluir del monólogo interior, las ideas son proyectadas por la fuerza del mismo espacio y a través de la función reveladora del personaje y sus situaciones que lo unen de una forma secreta al espacio donde se originaron las ideas.

Narrar y describir son las dos operaciones necesarias para concretar la sucesión temporal del discurso en una obra literaria. La narración restituye la sucesión temporal de los hechos y la descripción representa los objetos simultáneos y yuxtapuestos en un espacio determinado. Ambas operaciones pueden desarrollarse de forma vasta o general o de forma específica o desde una perspectiva específica. La descripción sirve para que el autor transmita cierta información al lector mediante un personaje informado, la descripción implica la mirada de un personaje de donde surge la necesidad de situarlo ante uno o varios

objetos. Además, la descripción sirve para marcar un ritmo en la narración, anuncia el movimiento y tono de la obra, también puede ampliar las perspectivas de la narración cuando adquiere un valor simbólico o está subordinada al análisis psicológico o de reflexión moral o filosófica:

La descripción provoca de un modo gradual reacciones en cadena en el interior de la narración: la necesidad de describir conduce a la introducción de tal o cual personaje, a situarlo en tal o cual situación y a dotarle de unos motivos. La descripción, pues, muy lejos de ser un añadido decorativo más o menos parasitario, condiciona el conjunto de la economía narrativa (Bourneuf 136).

Una vez que se ha observado la importancia de la descripción para dar a conocer los espacios en una obra literaria se puede entender la relación de la espacialidad con el mundo de la obra desplegado. La descripción pretende obligarnos a contemplar la realidad pero al final se muestran elementos que van más allá de la primera apreciación, a través de la descripción se conocen los indicios reveladores:

Que el novelista concede al mundo y la calidad de esa atención: la mirada puede detenerse en el objeto descrito o ir más allá. La descripción hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explotarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo (Bourneuf 141).

Los estudios relacionados con los espacios ficcionales en las obras literarias tienen diferentes enfoques e intereses. Algunos de los cuales explicaremos a continuación y que fueron citados por Gullón. Joseph Frank en la obra intitulada *Spatial Form in Modern Literature* (1968) fue uno de los precursores quienes describieron al espacio en la novela como una parte fundamental de la construcción literaria. Su propósito era demostrar que el lector debe conectar en las obras contemporáneas las referencias temporales inconexas como parte de un proceso de interpretación individual del texto. A este concepto le llamó "forma espacial" y lo define como: "aquellas obras que en un instante de tiempo

concentran las acciones que pueden percibirse, pero no contarse, simultáneamente. Para espacializar la forma, dice, se detiene el fluir del tiempo y lo que acontece en esos planos se mezcla y yuxtapone” (Gullón 255). Es por ello que la participación del lector es fundamental para lograr captar la relación entre esas acciones, además de desentramar los planos yuxtapuestos.

Otra forma de aproximación es la propuesta por Georges Poulet, para quien el estudio de los ciclos ayuda a dilucidar el significado de la obra. Al igual que Frank, se refiere a un espacio temporal en donde el pasado convive con el presente. Así lo explica: “las imágenes del pasado conviven con las presencias, no menos reales, no menos irreales, de los fantasmas de ese pretérito” (Gullón 259).

Por otra parte, en la obra de Gullón también se presenta la visión de Díaz Rodríguez quien presenta al espacio no sólo como el lugar o hueco donde se encuentran los objetos, sino desde una perspectiva más crítica presenta al espacio como esa fuerza activa, tendenciosa capaz de obsesionar y destruir a su habitante. Determina en el espacio no sólo las distancias físicas sino también las psicológicas.

Con lo analizado anteriormente como la definición, la clasificación y las características con respecto a los espacios literarios podemos concluir que son una pieza clave para la construcción e interpretación de la obra literaria tanto para el autor de la obra en cuestión como por sus lectores. “La representación del espacio en la novela constituye uno de los aspectos concretos del problema crucial de la mimesis” (Gullón 139). El espacio literario posee varios niveles de significación, la perspectiva o el punto de vista del lector depende de las circunstancias y de la posición que asuma ante el texto para explotar esa potencialidad transfiguradora y enriquecedora de interpretación. Finalmente el espacio debe entenderse como una parte fundamental del texto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector son de mayor relevancia que la consideración aislada de cada uno de estos elementos.

Michel de Certeau en su obra *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* identifica con claridad la diferencia entre los conceptos de lugar y espacio. El lugar es: “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio” (de Certeau 129). El lugar es una configuración

de posiciones, lo cual permite la estabilidad. Por otro lado el espacio es: “un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (de Certeau 129). Es necesario tomar en cuenta los vectores de dirección, la velocidad y la variable de tiempo para entender las operaciones que ahí se realizan. “En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes” (de Certeau 129). La relación entre la literatura, el lugar y el espacio es muy estrecha porque incesantemente el lenguaje transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares como parte simbólica de una obra. Como ya se había mencionado en este mismo apartado, las descripciones y las narraciones forman parte fundamental para el entendimiento de los espacios ficcionales. Con el apoyo de estas herramientas narrativas se reconocen dos términos útiles para el trazo de espacios en las obras: el mapa y el recorrido. El primero tiene el siguiente modelo: “Al lado de la cocina está la recámara de las niñas” (de Certeau 131). El segundo “Das vuelta a la derecha y entras en la sala de estar” (de Certeau 131). Ambos términos en una narración ayudan a marcar los límites o las obligaciones de los personajes, aunque en contraste pueden significar nuevas posibilidades o perspectivas para los mismos. El recorrido y el mapa conforman escenas totalizantes en donde elementos de origen diferente se conjuntan y pueden identificarse los elementos culturales que también ahí confluyen.

1.3 Los estudios relacionados con el espacio literario.

En el apartado anterior se mencionaron algunos teóricos interesados en demostrar la justa trascendencia y la importancia de los espacios en las obras literarias como elementos simbólicos que van más allá de lugares ficcionales. Bachelard, Augé, Waugh y de Certeau también trabajaron en profundizar los estudios enfocados en los espacios narrativos.

Uno de los más reconocidos en este ámbito es el francés Gaston Bachelard, quien fue un filósofo y ensayista francés quien dedicó sus últimas textos al estudio de la literatura. En la obra *La poética del espacio* publicada por primera vez en 1957 utiliza el método fenomenológico con el cual se intenta

escribir objetivamente los fenómenos de la realidad con ciertas sugerencias psicoanalíticas retomadas del suizo Carl Gustav Jung. “Para el psicoanalista la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otro lenguaje que el del logos poético” (Bachelard 16).

Resulta de interés utilizar la fenomenología literaria como parte del método de análisis ya que fija la atención en la formación del personaje y cómo se construye a partir de diferentes variantes. Esta construcción forma parte de los rasgos del ser del hombre los cuales pueden ser reconocidos en las novelas sujetas a análisis en esta investigación.

Los estudios de Bachelard se centran en el análisis de los espacios del lenguaje, formados por la imagen y estudiados mediante lo que él llama el topoanálisis. El ensayista francés propone que el espacio ficcional de una novela es fundamental dentro de la trama para determinar el rumbo de los personajes. Este análisis se realiza al examinar imágenes poéticas muy sencillas que se relacionan con “el espacio feliz” del ser humano. Las posibilidades creativas de la imagen van más allá de la simple percepción del lector, estas posibilidades se encuentran en el texto mismo en el cual adquieren una nueva dimensión. Bachelard resume la concepción de imágenes poéticas en la siguiente cita:

En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, que adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes (Bachelard 27-28).

Bachelard demuestra la trascendencia de los espacios vitales para los personajes, así como la trama literaria. Sus observaciones sobre los espacios de la intimidad representados por conchas, cajones y armarios, van acompañados de la reflexión de lo que él llama “la inmensidad íntima”. También habla sobre los contrastes entre los objetos ubicados en espacios grandes y pequeños lo cual

relaciona con la misma dualidad del ser, así como su incesante vaivén en donde se relacionan tiempo y espacio.

Para Bachelard, el concepto con mayor simbolismo en el espacio ficcional es la casa. La describe como el primer universo, “el rincón del mundo”. Afirma que éste es uno de los espacios más felices del hombre ya que tiene el poder de brindar estabilidad a sus habitantes, además de otorgarles la serenidad para integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños. Su estudio no sólo se enfoca en el simbolismo de la vivienda como tal, también presenta una propuesta en cuanto a la estructura de la casa, en donde destaca la importancia de la misma. Explica que la imagen se recrea como un ser vertical, la polaridad va del sótano a la buhardilla. El conjunto de todos sus cuartos y rincones lleva a una conciencia de centralidad. “Hacia el tejado los pensamientos son claros” (Bachelard 48). En el interior de la casa hay elementos u objetos los cuales se identifican como símbolos: uno de ellos es la luz resplandeciente por la ventana. Otro es la lámpara, es el ojo de la casa, quien vigila, es el signo de una gran espera. Estos elementos son reconocidos como una imagen de la poética del alma.

El nido es otro concepto estrechamente relacionado con el de la casa. Bachelard explica que a pesar de su aparente fragilidad, el nido es sinónimo de protección, seguridad y escondite para los polluelos. El nido es equivalente al hogar del hombre. El nido se asocia directamente con la tranquilidad y la intimidad, va más allá de la estabilidad que suele otorgar la casa.

Bachelard con su método fenomenológico de las imágenes poéticas busca encontrar nuevas significaciones a los espacios, así como interpretar sus resonancias en el texto literario. La propuesta guía hacia una búsqueda de la novedad en donde a través del estudio del “espacio feliz” aspira a determinar el valor humano de los espacios explicados a través de las voces de narradores y personajes.

Marc Augé es otro investigador interesado en estudiar los espacios literarios desde una nueva perspectiva aunada a la sociedad y a la antropología contemporánea. Augé es profesor de antropología y etnología de *l'Ecole des Hautes Études en Science Sociales* de París, es director de investigación del CNRS. En su obra intitulada *Los no lugares Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (2002) tiene entre uno de sus objetivos de

estudio conocer cómo la contemporaneidad ha transformado tres elementos: el primero el tiempo en cuanto a su percepción, su uso y la manera en que disponemos de él; el segundo, el espacio y el contraste entre el exceso de lugares y el achicamiento del planeta ante el aumento de la población; el tercero, la figura del ego, el individuo se construye a partir de la singularidad de los objetos, de las pertenencias, de los grupos y la recomposición de lugares. Estas tres figuras, Augé las relaciona con el exceso y forman parte de la materia prima del estudio de la antropología como componentes de la sobremodernidad. Augé define a la sobremodernidad o supermodernidad como:

Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de “sobremodernidad” para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso (Augé 36).

Esta definición se relaciona directamente con la transformación del elemento del tiempo en el mundo contemporáneo. La aceleración del tiempo repercute directamente en la aceleración de la historia, así como también influye en el espacio y en el individuo. “El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía” (Augé 42).

Las sociedades a lo largo de la historia han operado a través de los espacios idealizados. Los nativos tenían la fantasía de un mundo cerrado en donde se conoce todo: las tierras, el bosque, los orígenes, los lugares de culto, las plantas medicinales. Estos lugares postulan su legitimidad y aseguran su estabilidad. La función social es reconocerse en él. Este reconocimiento espacial es lo que expresa la identidad del grupo. “El espacio al que ellos le dieron una forma, tampoco ignora más que ellos las vicisitudes de su historia, su movilidad, la multiplicidad de los espacios a los que se refieren y la fluctuación de las fronteras” (Augé 54). El objeto de estudio del etnólogo son las sociedades localizadas en el tiempo y el espacio al igual que lo hacían los ancestros con la diferencia que existen algunos otros elementos para tomar en cuenta como: la división de clases, las migraciones, la urbanización, la industrialización. Se han ampliado los elementos de estudio. Detrás de estos elementos “existe la transparencia entre

cultura, sociedad e individuo” (Augé 56). Los etnólogos afirman que la organización del espacio y de los lugares es un elemento importante para los grupos sociales, ya que integra prácticas colectivas e individuales. Esta organización da como resultado una identidad compartida (por el grupo social), una identidad particular (de tal grupo o individuo con respecto a los otros) y una identidad singular (ningún individuo o grupo es idéntico a otro). “Este recorrido “es cultural” esencialmente puesto que, pasando por los signos más visibles, más establecidos y más reconocidos del orden social, delinea simultáneamente el lugar, por eso mismo definido como lugar común” (Augé 57). Como se ha referido anteriormente el teórico francés Michel de Certeau insiste sobre la necesidad de que cada lugar posea un orden. Aunque descarta la posibilidad que dos cosas ocupen el mismo lugar a la vez, sí admite que cada elemento del lugar está al lado de otros. Lo cual implica que en un mismo lugar pueden coexistir elementos distintos y singulares.

El lugar antropológico es un término diferente al de lugar común. El lugar antropológico se define como:

Reservaremos el término “lugar antropológico” para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea (Augé 57-58).

El lugar antropológico se refiere directamente a cuestiones geométricas, se establecen tres formas espaciales: la línea, la intersección de líneas y el punto de intersección. Si se interpreta a un lenguaje común, las líneas se refieren a los caminos que conducen a algún lugar; la intersección de líneas son lugares donde los hombres se cruzan o se reúnen para satisfacer necesidades básicas; los puntos de intersección se refieren a ciertos lugares “monumentales” de reunión contruidos por ciertos hombres que los definen como otros con respecto a otros hombres y otros espacios. Por lo general son lugares de alguna tendencia religiosa o política. En la noción de lugar antropológico se incluye la posibilidad de recorridos que ahí ocurren, los discursos que ahí se sostienen y el lenguaje que lo

caracteriza. Como resultado de la importancia que el individuo le otorga al tiempo y al espacio en la sobremodernidad, Augé crea el concepto de “los no lugares”:

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (Augé 41).

Este concepto es lo opuesto a “los lugares” en donde el individuo se relaciona con la identidad y la historia del sitio. El motivo de este fenómeno recae en el aumento de las concentraciones urbanas porque debido a la dimensión de las ciudades los traslados de las poblaciones se multiplican. Los lugares comunes tienen tres rasgos característicos: identificatorios, relacionales e históricos:

El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social (Augé 58).

El concepto “no lugar” presenta dos realidades complementarias:

Los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios [...] pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria (Augé 98).

El teórico Jean Starobinski afirma que la esencia de la modernidad es la conciliación de la “presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica” (Augé 81). Este autor al referirse a los lugares de la modernidad afirma que se preservan todas las temporalidades, se fijan en el espacio y la palabra. Los lugares son como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive. Estos lugares también pueden denominarse “lugares de memoria”. Como antítesis de esta propuesta está la hipótesis de Augé en la que la sobremodernidad es productora

de no lugares. Es decir, los no lugares son opuestos a los lugares antropológicos porque no integran a los lugares antiguos, a los lugares de la memoria, el mundo de la sobremodernidad promete una individualidad solitaria, se enfoca en lo provisional, en lo efímero. Un lugar y un no lugar no existen de forma pura:

El primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo (Augé 84-85).

Augé en su obra explica la diferente postura adoptada por Michel de Certeau sobre el término de “no lugar”. Para de Certeau el “no lugar” hace alusión a una ausencia de lugar en sí mismo, lo explica como una manera de “pasar”. El movimiento que atraviesa los lugares es creador de itinerarios, es decir de no lugares. “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente en pos de algo propio” (de Certeau 116). El viajero es quien hace un este tipo de desplazamiento, sólo obtiene vistas parciales, instantáneas, sumadas y mezcladas en su memoria. El viaje construye una relación ficticia entre la mirada y el paisaje. “El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar” (Augé 91). Los viajeros de ocasión son quienes permiten la aparición y la proliferación del concepto de no lugar. Experimentan la soledad como exceso o vaciamiento de la individualidad en donde el movimiento de imágenes deja entrever borrosamente algunos aspectos. El viajero al pasar de un espacio a otro no encuentra un verdadero sentido, no le permite involucrarse de forma profunda con una

identidad, una relación con el entorno ni con la historia del lugar. Pero sí le permite recrear la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir:

El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud (Augé 106-107).

Para concluir tenemos que Augé propone que la realidad actual de los lugares y los espacios se entrelazan, una situación similar ocurre con los lugares y los no lugares que también se conectan. En la sobremodernidad existen tres figuras del exceso: la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias. Estas figuras encuentran su expresión completa en los no lugares.

Por éstos, al contrario, transitan palabras e imágenes que reencuentran su raíz en los lugares todavía diversos donde los hombres tratan de construir una parte de su vida cotidiana. Sucede inversamente que el no lugar pide prestadas sus palabras al terruño (Augé 112).

La diferencia entre el mundo de la modernidad y la supermodernidad reside en que en la modernidad hay una estrecha relación entre lo antiguo y lo nuevo. La sobremodernidad convierte a lo antiguo en un espectáculo específico, así como todos los exotismos y las particularidades locales. En los no lugares siempre hay un lugar específico para mostrar en escaparate estas “curiosidades”. El espacio de la sobremodernidad sólo tiene que ver con los individuos (clientes, pasajeros, usuarios, oyentes), ellos no están identificados, socializados ni localizados. “El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica” (Augé 114). Por este motivo, el juego social en la sobremodernidad se desarrolla fuera de los no lugares. A pesar de ello, el no lugar actualmente es un componente esencial de la existencia social:

Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan

[...] En el anonimato del no lugar es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos (Augé 122).

Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* y *La invención de lo cotidiano 2. Habitar y cocinar*, aborda diferentes estudios relacionados con el espacio ficcional. Destaca la importancia de la ciudad y el espacio doméstico como elementos de análisis.

De acuerdo a este autor, el hecho urbano se consolida con la literatura contemporánea hasta conformar el concepto de ciudad: “como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas” (de Certeau 106). La ciudad queda instaurada como una posibilidad de espacio ficcional a partir de tres operaciones: la primera es la producción de un espacio propio, la segunda es la sustitución de las tradiciones con un no tiempo, o sistema sincrónico, por último “la creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma” (de Certeau 106). La ciudad como concepto literario es un espacio de transformaciones y apropiaciones, además de funcionar como escaparate para las estrategias sociales y políticas. Este espacio aparece como un símbolo que llega a enaltecer o degradar a los personajes, lo cual permite interpretar la relevancia del espacio urbano como un elemento determinante en los efectos de la vida social.

La ciudad se recorre con los pasos de los peatones, estos pasos tejen los lugares y las hechuras de los espacios:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay un efecto de triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas. (de Certeau 109-110).

Con los pasos, el peatón tiene un proceso de apropiación del sistema topográfico además descubre las relaciones espaciales que ahí pueden establecerse. La enunciación peatonal organiza un conjunto de posibilidades y de

prohibiciones, las cuales constantemente requieren actualizarse debido a los cambios espaciales como: atajos, desviaciones e improvisaciones del andar:

El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes (de Certeau 112).

De Certeau explica que el territorio donde se despliegan y se repiten de forma cotidiana las acciones es reconocido como el espacio doméstico. Este espacio puede ser esa vivienda como un lugar para conseguir paz. “Uno regresa a su casa, a ese lugar propio que, por definición, no podría ser un lugar ajeno” (de Certeau 147). Ese territorio es personal y privado por esta razón, los espacios sin duda alguna, describen la personalidad del habitante. A partir del uso de los objetos, de su colocación en la vivienda es como se dibuja un retrato de los ocupantes. La misma situación ocurre en la obra literaria, la descripción del espacio doméstico y los objetos ahí colocados, así como su uso reflejan algunas características psicológicas del personaje, del mismo modo que lo hacen los elementos simbólicos:

El juego de las exclusiones y las preferencias, el acomodo del mobiliario, la elección de los materiales, la gama de formas y colores, las fuentes de luz, el reflejo de un espejo, un libro abierto, un periódico desperdigado, una raqueta, ceniceros, el orden y el desorden, lo visible y lo invisible, la armonía y las discordancias, la austeridad o la elegancia, el cuidado o la negligencia, el imperio de la convención, los toques de exotismo y más aún la manera de organizar el espacio disponible, por exiguo que sea, y distribuir dentro de él las diferentes funciones diarias (comida, aseo, recepción, conversación, estudio, entretenimiento, descanso); todo compone ya un relato de vida (de Certeau 147-148).

La importancia del espacio privado radica en que es equivalente a un lugar protegido el cual sólo pertenece al individuo, necesita alejarse de los lugares colectivos de la presión del cuerpo social. En los espacios privados los personajes

cumplen con sus funciones básicas como la alimentación, además de realizar otras funciones de socialización como la conversación entre los habitantes. “Es el territorio donde se arraiga el microcosmos familiar” (de Certeau 149).

Aunque el espacio privado brinda protección a sus habitantes también debe hacerse conciencia sobre su movilidad. Es un lugar de paso de circulación constante en donde se cruzan gente, objetos, ideas y palabras. La vida se mantiene y se desplaza se crean nuevas configuraciones de seres y de objetos. Las viviendas del ayer, del hoy y del futuro jamás desaparecen del todo: “las dejamos sin dejarlas, pues habitan a su vez, invisibles y presentes, en nuestras memorias y en nuestros sueños. Viajan con nosotros” (de Certeau 150).

Por lo tanto, de Certeau después de definir los conceptos de lugar y espacio encuentra algunos elementos de análisis relacionados con los espacios ficticiales. Tiene especial interés por explicar la importancia de la ciudad como elemento simbólico en donde los personajes apoyados en este espacio pueden enaltecerse o degradarse debido a la opresión o apoyo que ahí se encuentra del cuerpo social. Por el contrario en los espacios privados, en los cuales se destaca el hogar, simbolizan la protección y el lugar en donde el personaje puede reflexionar en soledad o socializar con su familia siempre en un espacio íntimo alejado de la sociedad y sus reglas. Sin duda alguna, ambos espacios están sujetos a la movilidad que se asocia directamente con el personaje y su desarrollo en la obra literaria.

1.4 La metaficción y su relación con la creación de espacios

Al parecer el término de metaficción surgió por primera vez en 1970 en un ensayo del novelista William H. Gass. Desde ese momento se han realizado múltiples análisis y trabajos a partir de este término debido a la riqueza que aporta a la literatura contemporánea. Una de las estudiosas de la metaficción es Patricia Waugh, en su obra *Metafiction The theory and practice of Self-Conscious Fiction* (1984) indica que el término se refiere a la escritura ficcional contemporánea en la cual se busca la relación entre ficción y realidad, en donde se muestra un especial interés por la autoconciencia. “*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in*

order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 2).

La metaficción es una característica inherente a todo tipo de novelas, se puede decir que es quien le ayuda a encontrar una identidad a la historia de ficción. A través de la recreación de memorias, diarios, historias relatadas, escritos periodísticos, documentales y registro de conversaciones se consolida un lenguaje de ficción que en la mayoría de las veces se relaciona con la autoconciencia. Esta invitación a la reflexión en la obra contemporánea se asocia con la constante que refleja la insatisfacción y el cuestionamiento de los valores tradicionales. La metaficción invita a ver la realidad y la historia como sucesos provisionales, como una serie de construcciones y estructuras que no serán permanentes. Los personajes de la mayoría de las obras del periodo literario antes mencionado muestran una oposición a los convencionalismos sociales, así como a sus instituciones. La lucha entre la autonomía personal del personaje y lo tradicional representado por la sociedad invitan a reflexionar sobre las poderosas estructuras sociales de la actualidad.

La metaficción es un estilo de escritura que se relaciona directamente con el posmodernismo. El teórico John Barth define al posmodernismo como: *“awkward and faintly epigonic, suggestive less of a vigorous or even interesting new direction in the old art of storytelling”* (Waugh 21). Es una de las variadas formas experimentales de escritura que ofrece. Se caracteriza por ser cualquier estilo de texto que atraiga la atención del lector a través de un proceso de construcción proveniente de la frustración o confrontación de la narrativa realista o la perspectiva tradicional en donde aparentemente se construye un mundo alterno con ideologías particulares y novedosas. Para los escritores la creación de un texto con este estilo literario es semejante a la construcción de un mundo real en donde es común una confrontación con el yo interno para la comprensión del acontecer cotidiano.

Las teorías relacionadas con el modernismo y el posmodernismo han establecido que tanto la historia mundial como el arte están organizados estructuralmente. Asimismo, la literatura posee esta organización para su creación. En algunos momentos, esa estructura no permite saber claramente cuándo termina y cuándo empieza, de cierta manera se empalman. El análisis de

la estructura se reconoce como la organización convencional de una novela. La estructura sirve de apoyo para facilitar la acción en la obra y ayuda al lector a involucrarse con las situaciones. En los textos donde se involucra a la metaficción la estructura es muy diferente a lo convencional. Se pueden encontrar estructuras en donde una historia se cuenta dentro de otra historia, los personajes leen sobre su propia vida y también se involucra a la autorreflexión de los personajes. En algunas ocasiones se logra a través del uso de elementos como las visiones, los sueños, las alucinaciones y las representaciones pictóricas para darle mayor veracidad, y con ello la estructura resulta poco convencional. Tanto el modernismo como el posmodernismo exhiben en sus obras una sensación de crisis, así como la pérdida de credibilidad en los sistemas autoritarios. Ambos estilos literarios coinciden en que debido al poder de la reflexión individual puede ordenarse el caos de este contexto histórico. La realidad contemporánea está construida a partir de las convenciones sociales impuestas por el mundo y la visión personal o interpersonal. Estas formas sociales operan con el poder de las estructuras históricas y de los marcos de conocimiento que dan como resultado una resíntesis o una nueva perspectiva del modelo de la realidad. Se puede concluir que la realidad ya no se concibe como un orden de jerarquías sino se visualiza como una red en donde se relacionan múltiples realidades. Estar inmerso en esta realidad implica estarse moviendo de una a otra sin tener total conciencia de ello. Algunos teóricos reconsideran la importancia de las convenciones y los hábitos para que el ser humano pueda mantener un orden y le pueda dar un significado a sus acciones cotidianas.

De acuerdo a la propuesta de Waugh la aportación literaria de la metaficción consiste en que a través del estudio de los personajes o los sucesos de las novelas se pueden analizar modelos que parten de la subjetividad pero ayudan a la construcción y al entendimiento de un mundo real. Las limitaciones de estos modelos creados pueden ser la falta de objetividad porque la mirada de quien observa o interpreta puede variar su perspectiva.

Por otro lado, la tarea de la metaficción es lograr el equilibrio en una obra literaria cuando ofrece ambas posturas: las innovaciones propuestas por los estilos o el planteamiento de los personajes y lo tradicional a través de los convencionalismos sociales en la obra, al retomar estas convenciones le dan

cierto control a los textos. De esta manera se logra un equilibrio entre las estrategias literarias experimentales y lo tradicional. Por lo tanto, no se abandona el mundo real planteado en la literatura realista, su propuesta es analizar las convenciones sociales para obtener a través de la autoconciencia una forma cultural relevante y comprensible a los lectores contemporáneos. La reflexión final de la cual es responsable el lector debe reinterpretar el texto y obtener sus propias conclusiones. La literatura muestra la creación de mundos imaginarios que, a través de la metaficción, el lector podrá comprender cómo se reconstruye en la ficción un mundo similar al actual. Se debe reconocer que la escritura de ficción ha alcanzado la madurez a través de la representación precisa de un mundo en donde los lectores han tomado conciencia de los valores y prácticas que se han construido y legitimado.

El propósito del elemento metaficcional en el texto es fortalecer el punto de vista del lector al mostrar en cierto sentido la perspectiva de un mundo real que ha sido problematizado o presentado con una nueva visión a través de la ficción. La expectativa de algunos teóricos literarios como Fowles es que el lector esté consciente de los nuevos significados y valores presentados en la obra para que pueda retarlos o cambiarlos de acuerdo a su interpretación en el mundo real. Se puede tomar como un juego literario en donde en la ficción se construye una realidad alternativa que es necesaria para cuestionar a la sociedad del mundo real. La mayor preocupación es encontrar para el lector el punto preciso con el objeto de lograr comprender el contexto de la realidad y el de la ficción. En la mayoría de las veces este punto entre ficción y realidad está rodeado de tensión narrativa y suele ser el punto central de interés en el texto. Una vez identificado o asimilado por el lector debe hacer un análisis individual de la obra en donde puede lograr el proceso de recontextualización o darle un significado propio de la ficción para aplicarlo a su realidad.

El interés primordial de la metaficción es problematizar los conceptos de la realidad en lugar de destruirlos. Se enfoca en el cuestionamiento de las reglas y los sistemas establecidos por las sociedades. El lector a partir de estas nuevas perspectivas debe informarse, investigar o reflexionar sobre las relaciones de la realidad y la ficción. El papel del lector es de un examinador de las reglas actuales o antiguas con el propósito de descubrir nuevas posibilidades. Debido a lo

anteriormente explicado, la investigación social se ha interesado en los estudios metaficcionales porque muestran una especial sensibilidad por los cambios culturales. Aunque se reconoce que este ejercicio de escritura es un acto ficcional en el que se pueden obtener nociones de la realidad de una época o de una problemática en particular. Algunas técnicas literarias a través de las cuales se logra esta sensibilización social son: el diálogo entre personajes y las reflexiones de autoconciencia, entre otras. Toda metaficción implica la autoreflexión recreada a través del lenguaje.

Los estudios de la metaficción hacen importantes aportaciones a la literatura porque al estar sobre la búsqueda de la relación entre realidad y ficción permiten hacer cuestionamientos sobre las convenciones sociales tradicionales. A través de la recreación de memorias, diarios, historias relatadas, registros de conversaciones, escritos periodísticos y documentales se consolida un lenguaje de ficción que en la mayoría de las veces se relaciona con la autoconciencia. Esa autoconciencia invita a la creación de espacios del ser. Estos espacios se consideran como una nueva propuesta creada en la ficción lo cual tiene como objetivo invitar a los lectores a reflexionar sobre la obra y su identidad.

Capítulo 2: María Luisa Puga y su obra ante la crítica

2.1 Biografía de la autora

María Luisa Puga nació el 3 de febrero de 1944 en la Ciudad de México, empezó a escribir desde niña; a los nueve años llevaba un diario o cuaderno y entonces tomó la temprana decisión de ser escritora. Puga nunca estudió literatura a nivel formal. Tomó cursos y leyó por su cuenta, primero concentró su interés en la literatura inglesa y después en los escritores del *Boom Latinoamericano*; posteriormente, en los escritores austriacos y en los italianos. Su amor por la literatura se nutre de la lectura ininterrumpida de diferentes escritores, desde mexicanos hasta norteamericanos, rusos y franceses.

A los 24 años de edad viajó a Europa y a África del Este y al cabo de diez años regresó a México en 1978, mismo año en el cual publica su primera obra *Las posibilidades del odio* (1978) compuesta por seis novelas o cuentos muy largos que se desarrollan en Kenia. Estas narraciones son textos separados y sus temas centrales son: el odio, el racismo y el colonialismo. Le siguen las obras *Cuando el aire es azul* (1980) y *Pánico o Peligro* que fue merecedora al premio Javier Villaurrutia en 1984. En la galardonada novela se vale de la protagonista para explorar la vida de la Ciudad de México en los años ochenta.

Otras obras de María Luisa Puga son: *La forma del silencio* (1987), como el título lo indica el silencio es el tema en común de los relatos, se explica que constantemente se queda sin decir la historia de un país así como la historia propia; *Antonia* (1989), relata los últimos días de vida de una joven con una enfermedad terminal; *De cuerpo entero* (1990), la autobiografía de la autora; *Las razones del lago* (1992), en la que se dirige a un entorno rural (una población de Michoacán), valiéndose de perros callejeros como narradores; *La ceremonia de iniciación* (1994), el joven protagonista narra sus aventuras en su proceso a la vida adulta en el marco de la colonización de África; *La Viuda* (1994), en donde Verónica una mujer de casi setenta años de edad comienza una nueva vida en Pátzcuaro después de la muerte de su esposo; *Inventar ciudades* (1997), en donde la sabiduría subyace en la mirada de los niños y *Nueve madrugadas y media* (2002) novela con tintes autobiográficos en donde una escritora es entrevistada por un joven como parte de un proyecto escolar. Su última novela

publicada es *Diario del dolor* (2004), este trabajo de escritura tan personal es un diálogo entre Dolor y la protagonista quien atraviesa por una enfermedad que le impide moverse libremente. María Luisa Puga murió en la Ciudad de México el 25 de diciembre del 2004.

Además de novelas, María Luisa Puga escribió cuentos los cuales fueron publicados en diferentes colecciones como *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (1981), *Intentos* (1987) y *Los siete pecados capitales* (1989). Otra faceta de la escritora son los cuentos para niños como *El tornado* (1985) y *Los tenis acatarrados* (1991). Asimismo, la autora tiene libros tan diversos donde la entrevista y el relato confluyen en *La cerámica de Hugo X. Velásquez: cuando rinde el horno* (1983) o donde la reseña advierte *Lo que pasa al lector* (1991), o la crónica titulada *Crónica de una oriunda en el kilómetro X en Michoacán* (1995).

Desde 1985 Puga cambió su residencia de la Ciudad de México a Zirahuén, Michoacán, ahí además de trabajar en su proceso creativo y de escritura también coordinó talleres literarios para niños, adolescentes, adultos y maestros; se llevaban al cabo en un lugar conocido como El Molino ubicado en el poblado de Erongarícuaro. Esa iniciativa ocupó un lugar importante en su vida porque proporcionó un espacio literario a quienes no habían tenido la oportunidad de trabajar con la lengua y disfrutar de la lectura.

La autora también colaboró regularmente en los periódicos *El Economista*, *La Jornada*, *Unomásuno* y *El Universal* además de las *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Nexos*, *La Plaza* (crónica de la vida cultural de Coyoacán). María Luisa Puga consideraba su trabajo periodístico como una conversación entre ella y el lector.

En 1996, María Luisa Puga recibió el Premio Nacional Juan Ruiz de Alarcón como un homenaje a la valiosa aportación a la literatura mexicana y un reconocimiento a su trayectoria como escritora. Su obra ha sido traducida al inglés y al francés en diversas revistas literarias, además de estar incluida en varias antologías.

María Luisa Puga se consideraba como una "fuereña" por haber abandonado la gran ciudad de México dos veces, una en 1968 por diez años, cuando vivió en Europa y África Oriental, y después en 1985, cuando partió a vivir a Michoacán. En este lugar, Puga tampoco forma parte de la sociedad rural y

también allí se considera "fuereña". No obstante, este entorno le proporciona la tranquilidad, la ausencia de distracciones que ella anhela y la necesidad que siente de silencio e intimidad.

Al ser miembro de una generación de escritoras consagradas en la escena literaria, María Luisa Puga tenía una opinión sensata de las mujeres escritoras y del concepto de "literatura feminista". Para ella, el ascenso y reconocimiento del trabajo de estas mujeres muestra una evolución porque su perspectiva presenta una visión más completa al mundo literario, mundo enriquecido con el punto de vista femenino sobre la naturaleza humana y toda una amplia gama de tópicos. Sin lugar a dudas, María Luisa Puga fue una escritora comprometida con su profesión.

2.2 La obra de María Luisa Puga ante la crítica

A casi diez años de la ausencia física de María Luisa Puga debemos detenernos a reflexionar sobre la importancia del legado literario que esta gran escritora mexicana dejó a su país y al mundo. Hasta su último respiro se dedicó al oficio de la escritura "para poder explicarse el mundo", como ella afirmó en diversas entrevistas y charlas literarias. "El proyecto de escritura que marcará la vida completa de María Luisa Puga había comenzado desde la adolescencia y fue dejando huellas autobiográficas en los libros sucesivos" (Domenella, *La escritura que no cesa* 26).

En este capítulo pretendo dar a conocer algunos puntos de vista de los investigadores y críticos literarios sobre la obra de Puga desde 1990 a 2006. He seleccionado los siguientes tres temas específicos: la infidelidad y la búsqueda de la identidad femenina, la escritura de diarios, así como la configuración del espacio. Sin lugar a dudas, estas temáticas son punto de interés por la crítica debido a su constante presencia en la obra de la autora. De acuerdo a mi investigación, son tres novelas en las cuales se enfoca la atención de los estudiosos del análisis literario: *Las posibilidades del odio*, *Pánico o peligro* y *Diario del dolor*.

La primera, *Las posibilidades del odio*, es la primera novela publicada de Puga, por este motivo forma parte de su primer ciclo de escritura del cual se

destaca escribir sobre África debido a su residencia en este país por varios años. A partir de estas vivencias, ella siente la necesidad de expresar sus sentimientos y sus percepciones en el continente africano cuando regresa a vivir a México después de un largo periodo de ausencia. Esta obra es un conjunto de seis textos que se desarrollan específicamente en Kenia. Estas narraciones abordan la temática del racismo y el colonialismo.

La segunda novela es *Pánico o peligro*, la cual fue galardonada con el premio Xavier Villaurrutia. Se le considera como la primera novela urbana escrita por una mujer en México. Pertenece al segundo ciclo de escritura de Puga que se caracteriza por ser la Ciudad de México el escenario donde se desarrollan las obras. Se plasma una ciudad con severos conflictos sociales y con grandes deseos de libertad. La trama de *Pánico o peligro* detalla la vida de cuatro secretarias de edades semejantes: Susana, Lourdes, Lola y Socorro quienes además de compartir oficio, comparten departamento y condición social. Susana es la joven protagonista quien explora la vida en la Ciudad de México en los años sesentas. Ella decide escribir un diario para comunicar sus sentimientos, entender su existencia y su relación con las otras tres jóvenes mujeres, sus amigas desde la infancia. Constantemente ella se cuestiona los estereotipados roles femeninos dictados por la sociedad. “Susana, la protagonista y narradora, se entrega a la inercia, se deja vivir y aparentemente no persigue nada; aunque sin ella saberlo, perseguía el proyecto más ambicioso: hacerse una persona ordenando su experiencia “con palabras propias”, para salir del pánico en que siempre había vivido” (López, *La escritura que no cesa* 51).

La última novela es *Diario del dolor*, ésta fue su última obra publicada en vida por lo cual la crítica se ha volcado en su estudio. Como es de suponer, pertenece a su último ciclo de escritura, el séptimo de su trayectoria literaria. Este ciclo se centra en la “escritura del yo”, destaca la importancia del cuerpo físico pero a su vez la fortaleza del alma que se ha puesto a prueba. Es una obra que está dentro del estilo denominado “literatura de la enfermedad.”

Diario del dolor “A pesar de su título, no se trata verdaderamente de un diario en el sentido que se le daría a la expresión de “diario íntimo” (Pasternac, *La escritura* 102). Este texto se considera una metaficción, porque el personaje protagónico, quien es la escritora misma ficcionalizada, debe lidiar con su dolorosa

existencia debido a una enfermedad que le impide desarrollar sus actividades cotidianas normalmente:

Lo que se desprende de su texto es que el dolor no enaltece ni engrandece. Sólo hace más miserable la vida. El dolor no tiene significado trascendental, es pura inmanencia. No hace mejores a los que sufren, sólo sufren y eso no es bueno. El dolor no enseña nada especial o, en todo caso, sólo a la medicina y a la ciencia (Pasternac, *La escritura* 113).

Esta novela “en suma, no se trata de un diario en bruto, sino de una reelaboración y del resultado de una elección deliberada de ciertos núcleos y del silenciamiento pudoroso de otros (Pasternac, *La escritura* 102-103).

2.2.1 Los ciclos de escritura de María Luisa Puga

Para tener un panorama completo de la obra de María Luisa Puga, la crítica ha dividido su obra en diferentes ciclos de acuerdo a su temática y en la mayoría de los casos coincide con la proximidad de fechas de publicación. Esta clasificación es útil para identificar cuáles ciclos de su trayectoria son los más estudiados, además de conocer de forma general su variada producción literaria.

La información de este apartado fue tomada de “María Luisa Puga: los ciclos de su escritura” (21-23) escrito por Ana Rosa Domenella contenido en la obra *María Luisa Puga La escritura que no cesa*.

Primer ciclo: África y el no lugar de la utopía.

1. *Las posibilidades del odio* (Siglo XXI, 1978).
2. *Cuando el aire es azul* (Siglo XXI, 1980).
3. *La ceremonia de iniciación* (FCE, 1994).

Segundo ciclo: La ciudad de México. Novelas y ensayos.

1. *Pánico o peligro* (Siglo XXI, 1983). Premio Xavier Villaurrutia.
2. *Itinerario de palabras* (Folio Ediciones, 1987), con Mónica Mansour.
3. “El lenguaje oculto de la realidad” (Tinta 5, 1987, pp. 63-67), ensayo.
4. *Ruptura y diversidad* (UNAM, 1990), ensayo.
5. *Lo que le pasa al lector* (Grijalbo, 1991), artículos y reseñas.
6. *La reina* (Planeta Mexicano, 1995).

Tercer ciclo: Cuentos para adultos y para niños. Espacios intermedios entre México y Europa.

1. *Accidentes* (Martín Casillas, 1980), cuentos.
2. *El tornado* (CIDCLI, 1985), libro para niños.
3. *Intentos* (Grijalbo, 1987), cuentos.
4. *Los tenis acatarrados* (CNCA / Cofunda, 1991), libro para niños.
5. *De intentos y accidentes* (ISSSTE, 2001), compilación.
6. *A Lucas todo le sale mal* (FCE, Col. "A la orilla del viento", 2005), libro para niños.

Cuarto Ciclo: Europa. Tras las huellas de Virginia Woolf.

1. *Inmóvil sol secreto* (La máquina de escribir, 1979).
2. *Antonia* (Grijalbo, 1989).

Quinto Ciclo: De provincia a provincia: Acapulco y Cuernavaca.

1. *La cerámica de Hugo X. Velásquez: cuando rinde el horno* (Martín Casillas, 1983).
2. *La forma del silencio* (1987).

Sexto ciclo: Michoacán: Pátzcuaro y Zirahuén.

1. *Las razones del lago* (Grijalbo, 1990).
2. *La Viuda* (Grijalbo, 1994).
3. *Crónicas de una oriunda del kilómetro X en Michoacán* (1995).
Libro por encargo para la colección de "Viajeros" de CONACULTA.
4. *Inventar ciudades* (Alfaguara, 1998).
5. *Nueve madrugadas y media* (Alfaguara, 2002).

En esta etapa recibe, en Taxco, el Premio Juan Ruiz de Alarcón (1996) por el conjunto de su obra publicada.

Séptimo Ciclo: Centrado en su vida y en su cuerpo.

1. *De cuerpo entero* (UNAM/ ECO, 1990). Autobiografía.
2. *Diario del dolor* (Alfaguara/ CONACULTA/ Universidad del Claustro de Sor Juana, 2004).

2.2.2 La infidelidad femenina y la búsqueda de identidad

En la obra de Puga ubicada del segundo al cuarto ciclo de escritura, un tema constante es la infidelidad. A este respecto se reconocen dos tendencias opuestas en cuanto al punto de vista de la infidelidad femenina. Las protagonistas pueden ser infelices de por vida debido a sus sentimientos de culpabilidad o no sentir remordimiento alguno. En ambos casos encontramos la transgresión del rol femenino cotidiano dictado por la sociedad en lo general y la mexicana en particular, así como la continua búsqueda de una identidad propia.

En el cuento de Puga intitulado “Inmóvil sol secreto” la protagonista es una mujer que se atreve a enfrentar los convencionalismos sociales. Ella decide serle infiel a su marido y no siente remordimiento alguno porque culpa al esposo por ser tan indiferente en su relación. Aralia López explica en su ensayo “La inmóvil luna indiscreta” que en este texto se articulan los temas alrededor de los conflictos maritales causados por la infidelidad, se manifiesta la lucha de poder entre sexos debido a la desigualdad y la incomunicación entre los cónyuges. Esta confrontación imposibilita el perdón, el amor, la comprensión. El objetivo de este cuento es evidenciar la constante mala comunicación entre las parejas actuales y sus consecuencias. “Los hombres en general desvalorizan la comunicación sincera con las mujeres. Mientras que ellas, la necesitan, la buscan intensamente” (López, “Inmóvil luna”, 368).

En el mismo ensayo, López explica la infidelidad de la protagonista desde el punto de vista de su esposo Enrique “es una falta de decoro: un desafío a la norma patriarcal que la posiciona como un ser culpable, merecedora de confinamiento” (López, “Inmóvil luna”, 367). Por su parte, la protagonista puntualiza su infidelidad de la siguiente forma “es la resistencia al papel subordinado de la fiel esposa, negándose a mantener el papel tradicional de la mujer como objeto del deseo masculino” (López, “Inmóvil luna”, 368). López concluye que en la literatura contemporánea mexicana las escritoras transgreden la norma de invisibilidad y silencio, tan antiguamente asignada al género femenino.

La protagonista, debido a la falta de comunicación con su pareja, crea un monólogo interior donde se cuestiona sobre su posición en esa fracasada relación

amorosa, inevitablemente se cuestiona quién es y qué significado tiene su vida. Esta introspección la lleva a enfrentarse a una triste realidad de una ruptura irremediable a pesar de sus esfuerzos de recuperar su vida en pareja. Este cuento ofrece la verdad femenina de nuestro tiempo: la mujer pretende encontrar el amor equitativo en pareja pero desafortunadamente en el mayor de los casos al hacer una reflexión profunda se encuentra insatisfecha, incompleta, busca llenar esos vacíos espirituales de la vida, en algunas ocasiones la respuesta es refugiarse en los brazos de otro hombre. La protagonista del cuento ha decidido dejar de ser un trofeo para el amante, prefiere su independencia sexual e intelectual a pesar de la soledad que implique esa búsqueda interior.

Por otra parte, Ana Rosa Domenella analiza la temática de la infidelidad femenina de las obras: *Las posibilidades del odio*, *Antonia*, *De cuerpo entero* y el cuento “Recuerdos oblicuos” en donde la situación es totalmente contraria a la anterior. Las protagonistas al ser infieles sienten una gran culpa debido a la traición de la confianza de su pareja que les impide ser felices y plenas.

El tema del amor en las obras de *Las posibilidades del odio* y *Antonia* se refiere a los amores culpables sucedidos en Roma. En *Las posibilidades del odio* la protagonista Nyambura se enamora en Roma de un fotógrafo inglés, ella no vive su amor con plenitud debido a las diferencias de raza y la gran distancia entre los proyectos de vida en común. En *Antonia*, las dos parejas protagónicas dejan Londres para pasar unas vacaciones en Roma y uno de sus propósitos es tener una aventura italiana por un día. Antonia conoce al austríaco Gunther quien es casado, ella se siente culpable de serle infiel a su novio Jean Claude y decide abandonar al amante sin ninguna explicación. En el cuento “Recuerdos oblicuos” contenido en la colección intitulada *Intentos*, se refiere a la aventura amorosa de un funcionario austríaco maduro, casado que se enamora de una joven secretaria mexicana con intereses de escritora. La anécdota de este cuento nos remite de inmediato a la autobiografía de Puga titulada *De cuerpo entero* en donde refiere una situación similar, además describe: “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” (Puga 26). Esta cita indica que la elección de Roma como el lugar de estas obras no es casualidad, es un referente real de la misma ciudad y de su vida.

Con lo anterior, encontramos puntos de vista opuestos con respecto a la infidelidad femenina, por una parte, la culpabilidad impide la felicidad de las protagonistas. Por el otro lado, la indiferencia ante su infidelidad les permite salir de estas relaciones frustradas para buscar una nueva oportunidad en el amor. Sin duda este abanico de sentimientos en los personajes de Puga invita a la reflexión de realidades actuales como la misma infidelidad, la difícil comunicación en pareja y la búsqueda de identidad.

Otro elemento en común es que la trama se desarrolla en grandes ciudades, característico de las obras que pertenecen a su segundo y cuarto ciclo de escritura. Además los personajes protagónicos femeninos son mujeres jóvenes entre los veinte y treinta años.

La perspectiva sobre la identidad que aún no ha sido abordada es qué ocurre cuando un personaje de un rango de menor o de mayor edad de los ya mencionados ha quedado solo en un lugar de provincia, sin una pareja y se encuentra frente a frente con la reflexión introspectiva de cómo lograr ser único e independiente.

2.2.3 La escritura y los diarios

La escritura fue sólo parte fundamental de la vida de María Luisa Puga, ella afirmó:

Para mí el mundo se hace real en la medida en que lo escribo. Si no toco el mundo con las palabras algo me separa. Estaba escogiendo una posibilidad de monólogo en que prevalecía la libertad, la soledad, la no competencia, el consuelo. El diario como una manera de ser. Las palabras mías, por fin (citada por Domenella, *Escritoras mexicanas* 157).

A partir de la cita anterior, Domenella afirma que el diario como género literario menor tiene la función de apresar el instante, el paso inevitable de la vida para fijarlo por medio de la escritura. El diario a través de su estructura simple y el uso de un lenguaje conversacional es un acercamiento al desarrollo de la conciencia individual.

Por su parte, Nora Pasternac en su ensayo intitulado “María Luisa Puga y su Diario del dolor” el cual forma parte de la colección *La escritura que no cesa* afirma:

El diario es la estructura abierta por excelencia: como no tiene límites ni marcos definidos previamente, ofrece posibilidades infinitas. Puede ser una crónica de acontecimientos, expresión de autoanálisis, búsqueda de la identidad, diario de lecturas, colección de reflexiones morales y hasta políticas, rebelión contra la familia y la sociedad o “laboratorio” en el cual experimentar nuevas formas (Pasternac 103).

El proyecto de escritura de Puga inició desde su adolescencia y fue dejando huellas sucesivas en sus obras. Desde su primera novela se hace evidente la importancia del proceso de escritura:

El joven estudiante José Antonio recuerda Acapulco en las playas de Mombasa y la mexicana que reside temporalmente en Nairobi, asiste como oyente a las clases de literatura africana y le dice a Nyambura-protagonista de la última historia- que está escribiendo un libro sobre Nairobi (Domenella, *La escritura* 26).

Sin duda alguna, Puga hizo de sus diarios las fuentes inspiradoras de escritura y los elementos vitales para explicarse su propia existencia:

¿Por qué Londres? ¿Por qué tras la huella de Virginia Woolf [...] Además del innegable potencial estético de los textos de Woolf , no es casual, por un lado, que la escritora inglesa a la que la joven Puga había con ahínco tuviera la costumbre de anotar los sucesos de su vida en cuadernos (Ostrosky, *La escritura* 61-62).

En sus diarios capturó los instantes más importantes de su vida que posteriormente serían pautas para sus novelas y cuentos. Se observa una constante autorreflexión y cuestionamiento de su identidad. Esta apremiante necesidad de Puga de escribir la vida través de diarios tiene el mismo interés por parte de los estudiosos literarios. Analizar la escritura de diarios de la autora, así como su relación con su vida privada, es el tema central en la mayoría de las

investigaciones, mostrándonos diversos puntos de vista para tratar de responder al interrogante que se plantea ante esta necesidad.

Ana Rosa Domenella habla sobre la extensa colección de diarios de Puga en los ensayos “La obsesión por la escritura” y “Las marcas de la orfandad”. Son centenares, cerca de trescientas de libretas de todo tipo y tamaño que fueron heredados a su hermana Patricia después de la muerte de Puga.

Domenella define al diario como un género literario autobiográfico, o “escritura del yo” utilizado en su mayoría por mujeres. Es considerado como una “especie de protoescritura donde registra todo obsesivamente, pues el oficio de escritor y el vicio de la escritura te convierte en una especie de *voyeur*” (*Escribir la infancia* 156). La escritora puertorriqueña Rosario Ferré comparte la postura de Domenella, sólo agrega que la escritura de un diario “está a medio camino entre el psicoanálisis y la creación artística, frontera en que se funden el conocimiento intelectual y objetivo de una realidad y el conocimiento subjetivo de la realidad interior” (citada por Domenella, *Territorio de Leonas*, 185).

Domenella también analiza la perspectiva de la escritura de diarios a través de los personajes en la obra de Puga. En su ensayo “*María Luisa Puga y Silvia Molina. Dos escritoras consolidadas*” habla sobre los personajes femeninos de la obra *Inventar ciudades*. Licha, la protagonista, es una mujer cercana a los sesenta años que a través de sus diarios escritos hace veinte años recuerda el pasado y toma impulso para continuar con su presente. Ella al releer los diarios es “una especie de conjuro para rescatar el pasado y continuar viviendo en un presente que Licha visualiza como el tiempo de la muerte” (Domenella, *Territorio de Leonas* 185). El otro personaje femenino de *Inventar ciudades* es Lorenza, una niña huérfana que ha sido adoptada por la pareja que habita en Zirahuén. Ella también tiene un diario sugerido por Licha, su madre adoptiva. La niña utiliza su cuaderno como una herramienta para comunicarse con su madre muerta; le cuenta sobre su nueva vida, sus mascotas y la belleza del lugar. A través de la escritura puede sentirse acompañada y es una especie de catársis para afrontar la terrible pérdida.

Pánico o peligro es otra novela de Puga en donde la protagonista lleva un diario. Las críticas Florence Moorhead en su ensayo “A language to call my own: utopian space in María Luisa Puga’s *Pánico o peligro*” y Linda Christianson en

“Lenguaje y significado en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga” hacen un análisis sobre la función que tienen los doce diarios de Susana. De acuerdo a Christianson el propósito inicial de los diarios de Susana es entregárselos a su amante para que la entienda. Posteriormente, estos diarios le muestran a Susana dos realidades confrontadas: su vida rutinaria la cual le brinda seguridad y la violencia en el acontecer diario no muy visible pero siempre presente en el año 1968 en la Ciudad de México. Esta confluencia de realidades descubiertas a partir de su ejercicio de escritura la hace estar consciente del constante peligro, el cual ella ignoraba por su cotidianidad y pasividad ante la vida. “Susana, a través de sus “cuadernos”, describe los sucesos de su vida diaria y en el proceso llega a descubrir quién es, qué es lo que siente y cómo enfrentarse en el futuro” (Christianson 77). Este descubrimiento además de la reflexión personal le permite descubrirse a ella misma y convertirse en una crítica de la situación social y política del momento. “Susana cierra sus cuadernos con un mejor conocimiento de sí misma, con un respeto para los que son diferentes a ella, y con intención de vivir y dejar vivir” (Christianson 82).

Por su parte, el análisis de Moorhead considera la escritura de los diarios de Susana como un ejercicio íntimo en donde comparte la opinión de Christianson, “escribir en un diario es crear un lenguaje propio, un lenguaje basado en las sensaciones y construido a través de mirar por la ventana y llamar a las cosas por su nombre” (Moorhead 82). La protagonista al ser cuestionada constantemente por sus amigos cercanos sobre su identidad, decide escribir un diario que provoca en ella una transformación y una reflexión sobre su vida, se hace consciente del hecho de un necesaria evolución interna. La siguiente cita de la novela *Pánico o peligro* lo reitera: “Escribiendo el primer cuaderno me di cuenta de que me gusta. Me gusta escribir. Es una manera de recuperar la vida que uno va gastando casi sin sentir. A mí qué me importa si está bien o mal escrita. No es por escribirla, sino para sentirla” (López, *La escritura que no cesa* 54).

Verónica Salceda en su ensayo intitulado “La historia, dentro de la creación literaria de acuerdo a María Luisa Puga” vincula la obsesión por la escritura de Puga directamente con la historia de México. La escritora a través de sus diarios plasma una forma muy personal de ver a nuestro país y a quienes habitan en él: “es mediante el acto de relatar, que ella deja en la literatura este testimonio

personal, con el cual cada individuo llega a entender su propio papel en el mundo” (Salceda 58). En la novela *La forma del silencio* a través del personaje protagónico, Puga invita a los mexicanos a crear y a disfrutar de literatura nacional porque con este conocimiento se puede entender la vigencia de la propia cultura. A su vez sugiere que los lectores tendrán la oportunidad de realizar un autoanálisis y tener una visión crítica de la sociedad.

La última novela publicada de Puga *El diario del dolor* ha estado sujeta a diferentes análisis, debido a la importancia que le concede a la escritura. Eve Gil en su artículo publicado en el suplemento dominical *Arena* del periódico *Excélsior* (2004) presenta a María Luisa Puga, en la última etapa de su vida. La describe como una persona quien encuentra en la escritura un alivio para su dolor físico causado por la terrible enfermedad que la aquejaba: artritis reumatoide. Dolor es el personaje protagonista de la novela. Pero el dolor plasmado en esta obra no se refiere solamente a una dolencia física sino también a un dolor en el alma. Ella encontró en la escritura una forma de liberarse de ese sufrimiento, ella misma aclaraba que la escritura además de dar muchas satisfacciones también da sin sabores debido a la angustia, la indecisión y el miedo provocado el verter nuestros sentimientos en un papel.

Edgar Lomelí en su artículo “El librero. Dolor y escritura” publicado en el periódico *La Jornada* (2005) hace una interesante comparación entre Susan Sontag y María Luisa Puga debido a que ambas escritoras desafortunadamente murieron a finales del 2004 en fechas muy cercanas. Estas mujeres sufrieron de enfermedades que las aquejaron por largo tiempo, pero a pesar de ello no dejaron de escribir; cercano al final de su vida escribían para aliviar o para olvidar sus padecimientos. Por su parte Susan Sontag, en su obra *La enfermedad como metáfora* plasma los primeros años de angustia debido a su padecimiento de cáncer y su aparente primera batalla ganada ante la enfermedad. María Luisa Puga en su obra *El diario del dolor* en lugar de sucumbir ante el dolor decidió encararlo, le dio una voz y una personalidad. Ante esta valentía, es imposible pasar por alto a estas grandes escritoras quienes nos han dejado físicamente pero su obra seguirá viva mientras los lectores sigamos disfrutando de ellas.

Como se puede observar, la escritura de los diarios es el tema sobresaliente en el estudio de la obra de Puga. Al igual que en su vida, los diarios

acompañaron tanto a la autora como a las protagonistas de sus textos de la mayoría de sus ciclos literarios. Se destaca el estudio de las novelas de la segunda, sexta y séptima etapa. La perspectiva de la crítica coincide en que para la autora es vital la escritura de diarios como parte de su proceso creativo y para las protagonistas como parte de su proceso de introspección para explicar un proceso de evolución y crecimiento interior de las mismas.

2.2.4 La configuración del espacio

La temática del espacio en las obras de Puga es muy relevante por su aspecto simbólico. A través de los espacios, los personajes encuentran respuestas a sus interrogantes existenciales, se conocen detalles de la vida de la autora, además de mostrarse la evolución de su obra y de su espíritu. Se debe destacar que en las obras ya mencionadas hay un referente real a los espacios descritos. Puga destaca elementos generales como el paisaje de Kenia o el tráfico de la Ciudad de México, hasta los detalles de una habitación, un patio o un barandal para recrear las casas habitadas en el transcurso de su vida. Por esta razón, el espacio es un tema abordado ampliamente desde diferentes perspectivas por la crítica literaria.

Ana Rosa Domenella, en sus ensayos “La obsesión por la escritura” y “Las marcas de la orfandad”, profundiza en cuanto al espacio como un retrato de las vivencias de la autora:

Las palabras justas para construir sus cuentos y sus novelas que se alimentan de las experiencias vividas, pero no sólo de material autobiográfico, sino también de sus lecturas: la incesante búsqueda de Virginia Woolf que la lleva a Londres, la admiración por Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti” (Domenella, *Escritoras mexicanas* 158).

Las referencias biográficas de la autora están presentes en la mayoría de sus obras. En la novela *Las posibilidades del odio* la relación entre Puga y Kenia va más allá de un país en donde habitó la escritora. Puga demuestra un acercamiento y hasta cierta simpatía por un pueblo oprimido y su historia. Además de Kenia, otros de los espacios geográficos configurados ficcionalmente analizados por Domenella son: Londres y la Ciudad de México.

En el Reino Unido se desarrolla la novela *Antonia*, en donde Puga radicó debido a su gran admiración por Virginia Woolf; ella afirmaba que se mudó ahí para seguir sus pasos. *Pánico o peligro* se desarrolla en el Distrito Federal en donde muestra la turbulenta vida citadina aunado a lo sucedido en el movimiento estudiantil del 68. “Finalmente, se llega al gran ventanal sobre el bosque de la casa de Zirahuén donde decide vivir la autora con su pareja, desde 1985; y son Michoacán y en particular en los lagos de Pátzcuaro y Zirahuén, los escenarios de sus últimas novelas” (Domenella, *Escritoras mexicanas* 159). En la novela *Inventar ciudades* la protagonista llamada Licha, motivada por la pequeña Lorenza revisa sus cuadernos escritos hacía veinte años en donde se tienen como escenarios diferentes ciudades del mundo como: Nairobi, Oxford, Roma, islas griegas, entre otros. Los cuales coinciden con los lugares reales de residencia de Puga lo cual forma parte de un tejido fragmentario intratextual fortalecido, hay un diálogo entre sus propios relatos.

Como parte del estilo literario de Puga se encuentra una fusión entre el ámbito privado (sus diarios, sus vivencias) y el ámbito público (sus publicaciones) en sus obras. En las novelas publicadas entre los años setentas y ochentas se presenta esta fusión de forma sutil con la intervención de algunos elementos simbólicos o datos referenciados. En las novelas de los años noventa se aprecia una nueva etapa de escritura en donde el material autobiográfico y de ficción no sólo dialogan sino que se retroalimentan. La fusión entre lo privado y lo público se ha hecho más sólida, lo cual permite conocer de una manera más íntima y profunda a la misma escritora.

Linda Christianson en su ensayo “Lenguaje y significado en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga” señala que el papel de la ciudad no es solamente un escenario de fondo en esta obra, sino es un elemento actante para el personaje protagónico. Para Susana, la protagonista de la novela, la ciudad es el escenario de su vida, debido a su personalidad introvertida pasa muchas horas observándola por la ventana. “En la ciudad, cuando menos se puede espiar otras cosas, otros lados” (Puga citada por Christianson 83). Susana está consciente de la variedad y la diversidad de la ciudad, así como de sus contrastes lo cual plasma en sus cuadernos. Al principio del ejercicio de escritura describe a la Ciudad de México como su hogar, un espacio que le brinda seguridad y alegría. “Por la tarde, cuando

los niños empiezan a vender las últimas noticias...me gustaba esa hora...El ruido de los coches se volvía amistoso” (Puga citada por Christianson 83). Posteriormente, cuando a través de la misma ventana observa el rapto de dos jóvenes debido a los problemas estudiantiles de los años sesentas, reconoce la otra cara de la ciudad que la hace sentir pánico. “Salía con miedo, insegura. Menos mal que Lourdes ya vivía conmigo, porque sola creo que me hubiera llenado de terror” (Puga citada por Christianson 83).

En las últimas obras de Puga, el espacio cambia de la ciudad a la provincia enfocándose en Michoacán en donde ella vivió al lado de su pareja desde 1985 hasta su muerte en el 2004. Algunas de estas obras son: *La forma del silencio*, *La Viuda*, *Inventar ciudades* y su última novela *Diario del dolor*. Puga reconoce haber abandonado la Ciudad de México para sentirse “desurbanizada” y llegar a la provincia para encontrar así el silencio y la soledad que se relacionan con una escritura reflexiva, visualizada como el tiempo de preparación de la muerte.

La autora además de enfocarse en espacios geográficos bien definidos también echa mano de recuerdos y detalles como lo apreciamos en su obra *La forma del silencio* “el comedor de su casa de Acapulco, el barandal de fierro y el patio como un agujero negro” (Domenella, *Narradoras mexicanas* 153). En la autobiografía *De cuerpo entero* afirma que en cada una de sus obras hace “un recuento de los cuartos propios o compartidos desde donde ha escrito; de las ventanas de las que ha contemplado la realidad exterior y ha recordado su niñez” (Domenella, *Narradoras mexicanas* 155).

Puga en sus obras tiene un interés particular por las ventanas. Habla sobre las múltiples ventanas de diversas ciudades que sirve a los escritores para mirar, conocer y escribir. En Nairobi:

“mi ventana balcón estaba en el quinto piso de un hotel escuela a las afueras de la ciudad [...] Creo que la novela la terminé en el avión. A lo mejor no. A lo mejor ya fue en Oxford, el caso es que también la guardé y me puse a mirar por mi nueva ventana...Era un ático. Veía pasar a los majestuosos catedráticos de la universidad en su bicicleta” (Sandoval 219,221).

El concepto de “los no lugares” creado por el antropólogo francés Marc Augé tiene relación con algunos elementos de las obras de Puga ubicados tanto

en la ciudad como en provincia. De acuerdo a Augé este concepto ha sido creado debido a la necesidad de explicarse las transformaciones de la contemporaneidad. La supermodernidad o sobremodernidad se relaciona directamente con la transformación del elemento del tiempo en el mundo contemporáneo. La sobremodernidad también influye en la relación del espacio y el individuo.

Puga de forma aislada al concepto de Augé, también aprecia esta nueva forma de vida contemporánea. Estos tiempos de espera fuera de casa son espacios bulliciosos que invitan a la reflexión como una forma de abstracción del entorno. Ella afirmaba que las novelas nacían en el transporte público o esperando turno en el banco, en el supermercado, en el semáforo. “En esos momentos de espera sorda, con el juicio suspendido, colgado del vaivén del día, se deja venir la imagen que abofetea la conciencia suavemente” (Sandoval 220).

Otra postura crítica sobre la obra de Puga se refiere al espacio como un factor determinante en la definición de la personalidad y de la familia. Verónica Salceda en su ensayo “La historia, dentro de la creación literaria de acuerdo a María Luisa Puga” aborda al espacio como un vínculo familiar. Señala que cada autor escribe su historia delimitado por su ciudad de origen, su clase social, su país y hace énfasis en la familia. Puga afirmó “lo primero que aparece en la vida de uno es la familia, siempre se recuerda la infancia partiendo de la mesa del comedor, de la manera en que nos sentábamos unos con otros” (Salceda 57).

Por su parte, Tomás Bernal en su ensayo “De María Luisa Puga: una mirada antropológica”, utiliza la postura de Salceda para relacionar el tema del espacio como un elemento definitorio de la identidad cultural de un país. A su vez, Salceda retoma esta nueva perspectiva y la ejemplifica con la obra *La forma del silencio*. Juan es el personaje amigo de la narradora, que se enfrenta a dos espacios convergentes en su personalidad debido a la influencia familiar y su lugar de residencia, México. El joven Juan es hijo de españoles, sus padres conservan sus costumbres, su cultura, sus creencias y aunque en su casa siga viviendo la historia de ellos, él ha cambiado su rumbo de acuerdo a los aspectos sociales culturales de México.

Bernal toma de la obra *Las posibilidades del odio* el sentimiento constante de dependencia respecto al país colonizador así como una condición de opresión por parte de los colonizados. Esta opresión se convierte en miedo de perder lo

último que queda como parte de tu identidad, el lugar donde habitas: “el espacio donde se vive que se reconoce como único elemento de identidad y arraigo en su vida, es el espacio que protege de lo extraño, de lo lejano” (Bernal 324). De esta forma lo expresa un personaje de Puga: “y el mundo, de pie, era otra cosa. Era encontrar el rincón más apropiado, era rehuir problemas, para defenderse” (Bernal 325). Esta pérdida de espacio vital lleva a los kenianos a rebelarse y luchar por su independencia.

Los espacios en la literatura de María Luisa Puga son de gran trascendencia porque además de acercarnos a la vida de la autora, cada lugar, cada rincón son un símbolo a interpretar. Los críticos literarios al estar al tanto de la importancia de este tema lo han abordado desde diferentes perspectivas que van desde un reflejo autobiográfico, el sentido de pertenencia a una familia y la identidad de un pueblo. Una constante de la crítica inicial a la obra de Puga enfoca su interés en las novelas desarrolladas en las grandes urbes como: Kenia, Londres y el Distrito Federal. En los años noventa se analizan en menor medida las obras con un escenario ubicado en la provincia. De esta forma tenemos la perspectiva planteada por Puga, la ciudad es el lugar en donde se vive aprisa con pocas oportunidades de reflexión y la provincia es en donde la persona puede dedicarse a la escritura, a la introspección y a esperar tranquilamente a la muerte.

2.2.5 Conclusiones del capítulo

Al hacer un balance temático, la escritura y la importancia de los diarios son los preferidos por la crítica para su análisis. Esto se debe a que Puga tenía una enorme pasión por reflejar cada una de sus vivencias y sus pensamientos en sus diarios. La novela de los años ochenta de mayor interés para la crítica ha sido *Pánico o peligro*, la cual pertenece al segundo ciclo de escritura. Sin duda alguna *Diario del dolor* ha sido el centro de estudio en cuanto a la escritura de diarios de refiere debido a que fue su última obra publicada en vida. Las novelas de los años noventa, las cuales forman parte del sexto ciclo de escritura, son las que han suscitado menor interés en cuanto al análisis literario se refiere, entre ellas se encuentran: *Inventar ciudades* y *La Viuda* a pesar de incluir el elemento de la escritura no han sido sujetas tan frecuentemente a este tipo de estudios.

Concluimos, que la obra de María Luisa Puga en la literatura mexicana contemporánea, es una fuente de información muy rica debido a la extensión, la variedad y la calidad de su obra. Como lo afirma López en su ensayo intitulado "Pánico o peligro. Literatura de la diferencia": "María Luisa Puga restituye a la literatura su valor como instrumento de comprensión, explicación, comunicación y valoración de la experiencia humana." (López, *La escritura que no cesa* 58) Por estas razones, su obra amerita una mayor atención por parte de la crítica y una lectura atenta del estudiante universitario. Los tópicos sobre: los espacios, la infidelidad femenina y la búsqueda de identidad, así como la escritura de diarios son los temas más reconocidos por los estudiosos literarios. En cuanto al espacio hay un constante manejo de la dicotomía entre la ciudad y la provincia relacionado con la juventud y la madurez. La infidelidad femenina y la búsqueda de identidad rompen con los estereotipos y los prejuicios femeninos de la mayoría de las novelas mexicanas de esa época. Presenta personajes enfrentados con la sociedad, en donde a pesar de las circunstancias, evolucionan y se convierten en mujeres críticas de su entorno y de ellas mismas. La escritura de los diarios, sin duda alguna es el tema más estudiado, se presenta como una oportunidad de autoanálisis y de reflexión.

A mi parecer, algunos de los elementos pendientes por analizar de los tópicos ya mencionados son: profundizar en el simbolismo en lo que se refiere a la provincia como el espacio recurrente de sus últimas obras ubicadas del quinto al séptimo ciclo de escritura. La provincia como un escenario a partir del cual se puede encontrar el lugar de reflexión y de paz como antesala de la preparación para la muerte. En las novelas de los ochentas se encuentra un constante enfoque en la búsqueda de identidad de las mujeres jóvenes pero queda sin explorar qué ocurre con esta misma búsqueda en las mujeres maduras las cuales se hacen presentes en obras de años posteriores. En cuanto a sus novelas más recientes, *Diario del dolor* ha sido la más estudiada por darle absoluta importancia a la escritura de diarios. Lo cual deja de lado a otras novelas de los noventas han sido poco comentadas como *La Viuda e Inventar ciudades*, las cuales merecen mayor atención debido al interesante manejo de la escritura enfocado en otros formatos como las cartas y un diario primerizo de una pequeña niña huérfana.

Mis tópicos de análisis propuestos aunque retoman temas ya estudiados por la crítica presentan algunos giros como: el protagonismo de personajes femeninos maduros, cercanos a la tercera edad en lugar de mujeres adolescentes o adultos jóvenes, lo cotidiano de vivir en provincia, así como sus dificultades, la toma la decisión de alejarse de las grandes ciudades por voluntad propia o forzada, enfrentar nuevos retos sociales como la independencia después de enviudar y la adopción de una niña por una mujer cercana a los sesenta años. Estos enfoques y los ya explorados convierten la obra de María Luisa Puga un sitio de reencuentro con ella misma y de sus lectores más fieles.

Capítulo 3: Análisis de las novelas: *La Viuda e Inventar ciudades*

3.1 *La Viuda*

La novela *La Viuda* escrita por María Luisa Puga se publicó en 1994 en la editorial Grijalbo. Ésta es la segunda obra de un total de cinco, las cuales conforman el ciclo literario de esta autora llamado “Michoacán: Pátzcuaro y Zirahuén.” El nombre de este ciclo tiene una estrecha relación con la vida de Puga ya que ella y su pareja vivieron en Zirahuén hasta su muerte. Como ellos mismos explicaban, sus razones para salir del Distrito Federal fueron “desurbanizarse”, buscar tiempo para la reflexión y la escritura desde un lugar tranquilo: la provincia.

La Viuda narra las experiencias de Verónica cuando decide hacer un cambio radical en su vida después de la muerte de su esposo. La protagonista tras la defunción de Carlo decide cambiar de residencia, del puerto de Acapulco se muda al pueblo michoacano de Pátzcuaro. Toma esta importante decisión porque quiere recordar los hermosos momentos de su luna de miel que pasó en este lugar colonial, además busca la compañía de su mejor amiga, Pina, quien es muy querida y admirada en este lugar. A pesar de la tristeza, los recuerdos y la insistencia de sus hijos para que regrese a Acapulco, Verónica logra superar varios obstáculos para reorganizar y rehacer su vida como lo afirma en la siguiente cita: “O a lo mejor alguien que comienza una vida, quien quita. Como yo, que a los 68 años voy a aprender a vivir sola. Pina dice que es lo más fácil del mundo. Que no cuesta ningún trabajo” (Puga 11).

El lugar donde ocurren los hechos de la narración es Pátzcuaro. Se describen sus calles, sus monumentos, sus artesanías. “La plaza chica, la plaza Gertrudis Bocanegra. La plaza del mercado. La del pueblo. La de los puestos de comida. La no señorial sino bullanguera” (Puga 77). También se mencionan y describen sin tanto detalle las ciudades de Morelia por ser la ciudad más cercana a Pátzcuaro y Acapulco por ser la ciudad de donde ha llegado Vero. Para la protagonista es imposible olvidar el puerto porque es donde están sus hijos y sus recuerdos al lado de su marido. Otras ciudades michoacanas también mencionadas y descritas en la obra son: Zamora, Zirahuén, Santa Clara del Cobre, entre otras.

El contraste entre Acapulco y Pátzcuaro se presenta de forma recurrente en la novela. Es el enfrentamiento entre el pasado y el presente el cual tiene que asumir Verónica. A partir de esta confrontación de espacios ella logra ser más consciente y reflexiva sobre el pasado, pero tiene mayor peso y trascendencia en la obra la nueva perspectiva sobre su presente y su futuro. “Pina ya no quiere que me ponga nada oscuro, pero pensando que en Pátzcuaro iba a hacer mucho frío no traje nada claro. Nada que me recuerde a Acapulco” (Puga 60).

Otras comparaciones entre espacios se desarrollan sobre las mismas ciudades michoacanas: sobresalen Pátzcuaro y Morelia ya que entre ellas existe una rivalidad histórica de antaño. El interés de Verónica por esta confrontación trae para ella el deseo de estudiar el pasado colonial de Michoacán, lo cual le trae como beneficio entender mejor su presente.

El tiempo en que se desarrolla la historia es en los años noventa. Las cartas con las cuales se comunican los personajes secundarios con la protagonista están fechadas. Además se hace referencia a un evento relevante de la época sobre el cual se reflexiona: la Guerra del Golfo Pérsico que ocurrió de agosto de 1990 a febrero de 1991. El proceso de adaptación de Verónica a su nuevo hogar, Pátzcuaro descrito en la novela es de tres meses, de octubre a diciembre. En cuanto a la organización del tiempo es cronológico aunque tiene algunas analepsis las cuales hacen referencia a los recuerdos individuales de la protagonista, así como los recuerdos en común con su amiga Pina. La amistad entre estas mujeres ha perdurado desde la infancia por lo tanto han compartido todas las etapas de sus vidas con sus respectivas diferencias en cuanto a sus lugares de residencia y condiciones familiares:

Pero lo más sencillo de decirle sería que ella no se casó nunca. Que vive sola desde que murió su madre, hace como treinta y cinco años. Que fue hija única. Y, lo más importante, que salvo los años que estuvimos con las monjas en el D.F., es decir, cuando nos conocimos, jamás ha vivido en otra parte que no sea Pátzcuaro (Puga 11).

El personaje secundario de mayor trascendencia quien acompaña a la protagonista en su nueva vida es su mejor amiga, Pina. Gracias a sus cuidados y sus atenciones, así como su fortaleza, le permite a Verónica sobrellevar su

pérdida y la motiva a rehacer su vida en este bello pueblo michoacano. También Doña Ana, la señora de servicio en Pátzcuaro, le ayuda a organizar su nueva casa y le enseña las costumbres de su pueblo natal lo cual le aporta confianza al enfrentarse al nuevo espacio.

Los otros personajes secundarios quienes aparecen en menor medida son los hijos de Verónica: María Teresa, Ernesto y Diego. La relación que mantiene con ellos es a través de cartas hasta su reencuentro al final de la novela para celebrar Nochebuena en familia.

La presencia de Carlo, el difunto marido y Doña Oti, la nana de Acapulco son personajes entrañables para la protagonista que a pesar de su ausencia física están presentes en su mente en todo momento. Como parte de su nueva rutina, le gusta dialogar con su marido para aclarar las situaciones que le causan conflicto o interrogantes. “Qué triste es todo esto, Carlo, nosotros, de jóvenes, qué optimistas éramos” (Puga 106).

En cuanto a la relación deseo y realidad del personaje protagónico. Verónica con su llegada a Pátzcuaro tiene la esperanza de superar la pérdida de su marido y reorganizar su vida sin tener altas expectativas. Admite que solamente piensa sobrellevar la situación. El proceso de adaptación a esta nueva vida no le resulta tan complicado y supera sus expectativas porque a pesar de los obstáculos logra fortalecerse y planea para enfrentar su futuro y disfrutar del presente.

El uso de los sentidos en esta novela es trascendente porque a través de ellos la protagonista se va familiarizando con el nuevo entorno. El sentido de la vista sobresale del resto, la luz percibida a través de este sentido toma cierto simbolismo en la obra porque constantemente sufre cambios al igual que los estados de ánimo de la protagonista. “Nunca había visto esta luz. ¿Será por los fresnos enormes de allá fuera? ¿Por la cantera de la basílica?” (Puga 14).

Otros sentidos a los cuales se hace constante referencia es al olfato y al oído debe aprender los nuevos olores y sonidos para adquirir seguridad y posteriormente hasta se vuelve crítica de las percepciones que le desagradan. Como ya se mencionó en párrafos anteriores, esta novela además de la dualidad provincia-ciudad también presenta una constante crítica a la diferencia de clases sociales la cual es muy fácil de observar en un pueblo como Pátzcuaro. Verónica muestra una profunda preocupación por la situación social del país y

específicamente del lugar donde ahora reside. Le cuesta trabajo comprender cómo existen estas grandes brechas sociales, en Acapulco no lo había notado por estar ocupada con su familia. “Tampoco las clases sociales estaban tan consolidadas. Todos éramos más pueblo...no había esta pobreza tan...tan profesional que hay ahora” (Puga 50).

La narración de la novela está en primera persona del singular ya que la mayor parte es un monólogo interior de la protagonista. También constantemente está la presencia de diálogos entre Pina y Vero en su mayoría. El tipo de narrador por su conocimiento es equisciente. Por su participación es un narrador intradiegetico protagonista. Verónica es quien narra a través de su fluir psíquico y de monólogos interiores su nueva experiencia de vida.

La estructura externa de la obra está dividida en 30 capítulos intitolados e innumerados. Solamente se presentan espacios para marcarlos. Dentro de estos capítulos están incluidas las cartas que Verónica envía a sus hijos y viceversa. Se alterna la diégesis con el formato epistolar lo que desemboca en un registro metaficcional.

El lenguaje de la obra es sencillo y coloquial, lo cual es una característica de la escritura de Puga. La escritora recrea un lenguaje de una mujer adulta con un nivel social medio y con un nivel académico promedio. Es por ello que Verónica con su nueva afición a la lectura, tiene una mirada inocente ante los hechos históricos. Este asombro se recrea en el lenguaje, posteriormente se aprecia su conocimiento y entendimiento de los mismos a través de juicios críticos. Cuando Verónica conoce a Gerardo, un joven profesor del Distrito Federal, se muestra la diferencia de edades a través del lenguaje a ella le cuesta trabajo entender los términos de la sociedad contemporánea. “-Desde hace rato lo estaba viendo. ¿Se siente usted mal? – ¿Mal? No. Bueno, estoy un poco desvelado y crudo. Pero estoy bien. ¿Me veo de plano tan amolado?” (Puga 45).

En cuanto a los recursos estilísticos a pesar de no ser abundantes se usan las antítesis, las comparaciones como apoyo a los contrastes de la obra en cuanto a provincia y ciudad, así como el pasado y el presente de la protagonista. Uso de metáforas y personificaciones para explicar la belleza y la seguridad que brinda el lugar. “La luz, dios santo, esta luz tan...cómo se dirá, tan apropiada para una viuda, creo. Es melancólica, serena, callada” (Puga 15).

Los tópicos literarios son los temas recurrentes de la novela los cuales tienen un carácter local en su mayoría como la problemática de diferencia de clases sociales en nuestro país. Así como las reglas sociales impuestas, en este caso en particular a una mujer viuda de edad madura. Las cuales Verónica decide transgredir.

También la novela aborda temas de carácter universal como son: el amor, la unión familiar, el proceso de adaptación a nuevos espacios. Sobre todo se destaca la importancia de buscar la libertad individual y la realización personal a través del conocimiento. Nunca es tarde para aprender y buscar las respuestas que en la vida aún no podemos resolver.

3.2 *Inventar ciudades*

La novela *Inventar ciudades* se publicó en 1998 por la editorial Alfaguara. Esta obra es la penúltima que forma parte de su sexto ciclo literario ya antes mencionado. De acuerdo con la crítica, esta novela “descubre una de las facetas de la infancia que la literatura mexicana había soslayado: la sabiduría que subyace en la mirada de los niños” (contraportada).

Inventar ciudades narra la historia de Lorenza, una niña huérfana y su adaptación a una nueva familia conformada por Carlos y Licha una pareja de la tercera edad, amigos de la difunta madre. Ellos decidieron mudarse de la ciudad al campo con el objetivo de tener una vida tranquila y reflexiva pero con este evento inesperado deben reestructurar por completo su cotidiano vivir. Debido a estas circunstancias surgen nuevas interrogantes y retos para esta familia recién conformada:

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 13).

Aunque no se menciona abiertamente, a través de diversos indicios como los pueblos cercanos que frecuenta la familia, se puede deducir el lugar donde se

desarrolla la mayor parte de la historia, es el pueblo de Zirahuén, Michoacán en donde habitan los nuevos padres en una gran casa en el bosque.

El contraste entre la provincia y la ciudad se presenta constantemente en la novela debido a que la niña solamente ha vivido en la gran urbe de la Ciudad de México. Ella sin duda añora la vida citadina y los padres adoptivos se ven en la necesidad de inventarle una ciudad para su adaptación al nuevo espacio. A su vez, Carlos y Licha también recuerdan cómo lograron este mismo proceso al mudarse al pequeño Zirahuén tras vivir la mayor parte de sus vidas en el Distrito Federal. Esta decisión se tomó con el propósito de descansar en sus últimos años de vida en un lugar tranquilo rodeado de naturaleza. “Quizás hubo un tiempo en el que Carlos ponía su esfuerzo al lado de otros hombres. Cuando llega a esta historia ya no cree en proyectos, agrupaciones, comunidades. Ya no cree en ciudades. No está desengañado; está aquietado. Quiere ver las cosas de frente” (Puga 47).

Otros lugares cercanos a los cuales se hace referencia en la novela son pueblos de mayor tamaño que los personajes adultos llaman “ciudades chiquitas”, así como los lugares de la costa del estado donde pasan las vacaciones.

El tiempo en que se desarrolla la historia es en los años noventa, aunque no se muestra de forma explícita en el texto, hay un indicio del estreno de la película *Jurassic Park* en 1993. Desde que llega Lorenza a Zirahuén hasta su completa adaptación es el transcurrir de un año de eventos. La organización del tiempo es cronológica aunque tiene algunas analepsis las cuales hacen referencia a los escasos recuerdos de la niña sobre sus padres y su vida en la Ciudad de México. “Sí lloviznaba y podía sentir las gotas en el pelo, pero no era esta cosa de la lluvia como antes, en la ciudad. Todos decían siempre: ¡llueve! Como si fuera algo muy grave” (Puga 29). También están presentes los recuerdos de Licha los cuales retoma a partir de la relectura de sus diarios a través de los cuales ayuda a la pequeña a su proceso de adaptación. Lorenza decide conocerlos y comenzar su diario para contarle a su difunta madre sobre su nueva vida.

Los personajes centrales de la obra son la nueva familia integrada por: Carlos, Licha y Lorenza. Aunque la aparición de personajes secundarios como: Fabián, el mejor amigo de Lorenza, su familia, así como la presencia del enorme

árbol custodio de la casa y el perro Huérfano tienen un gran valor para el proceso de crecimiento de Lorenza.

En la novela se reitera que el deseo de Licha y de Carlos es brindarle a Lorenza una familia sólida y amorosa para compensar las dificultades que ha enfrentado en su corta vida. Debido a la inocencia de Lorenza, ella no tiene un deseo manifiesto en la obra, sólo quiere jugar y ser una niña.

Esta novela presenta un proceso de mejoramiento de los protagonistas por lo tanto los deseos de la pareja se cumplen y Lorenza disfruta de su nueva vida y familia.

Además de la dualidad provincia-ciudad también se presenta una marcada crítica a la diferencia de clases sociales. A través de los inocentes ojos de Lorenza se observa esta problemática de nuestro país. La familia de Fabián y la mayoría de la gente del pueblo conforma la clase trabajadora de escasos recursos, Lorenza y su familia son de clase media y además provienen de la ciudad por lo tanto, en algunos momentos de la diégesis sufren de discriminación pero también gozan de algunos privilegios. Este conflicto es uno de los más complicados a los cuales Lorenza se debe enfrentar y comprender. Esta preocupación se observa en el diario de la niña: “No entiendo lo de la pobreza. En la ciudad veía a los niños pobres en los semáforos bendiciendo chicles. Tu desias que de eso bibian. Sus papas los mandavan a las esquinas, pero aca mamá todos son pobres” (53-54). (Cita textual tomada con faltas de ortografía para recrear el diario de Lorenza y denunciar la baja calidad educativa del país).

En la novela los subtítulos referentes a los sentidos como: la mirada, el tacto y el oído; sirven de pauta para mostrar los diferentes puntos de vista de los personajes principales. A través de los sentidos, cada uno de ellos describe los espacios que los rodean, así como sus percepciones del acontecer diario. Este recurso estilístico permite al lector conocer a fondo a los personajes y adentrarse en la temática de la obra de forma verosímil.

La narración en la novela se alterna en primera persona del singular y también en tercera persona del plural. De forma constante se presentan diálogos entre los personajes. El tipo de narrador por su conocimiento es omnisciente en algunos momentos de la obra, prevalece el narrador equisciente. Por su

participación es extradiegético en menor grado que el narrador intradiegético protagonista y observador.

La estructura externa de la obra está dividida en 23 capítulos que no están numerados pero sí intitulados. A su vez estos capítulos tienen subtítulos referentes a los sentidos ya mencionados: mirada, tacto, oído. En los capítulos (a excepción de dos, que no tienen subtítulos) se inicia con el subtítulo de: mirada. El orden de tacto y oído se alternan.

El lenguaje de la obra es sencillo y coloquial, lo cual es una característica de la escritura de Puga. En la obra hay una marcada diferencia entre el lenguaje de los adultos de un nivel cultural alto, así como la gente del pueblo de un bajo nivel educativo. Además está la presencia de Lorenza de quien se recrea una narración infantil, la cual se acentúa con el inicio de la escritura de su diario con lo que se incursiona de nuevo en la metaficción en donde a modo de denuncia de la baja calidad académica de nuestro país está plagada de faltas de ortografía y errores de redacción. Los cuales con mucho cariño y paciencia mamá Licha corrige ante la sorpresa del poco apoyo por parte de los maestros de la primaria.

En cuanto a los recursos estilísticos a pesar de no ser abundantes se usan las antítesis, las comparaciones como apoyo a los contrastes de la obra en cuanto a provincia y ciudad, así como la vida adulta y la niñez. El uso de metáforas para explicar la belleza y la seguridad que brinda la naturaleza del lugar. Los juegos de palabras para explicar el carácter despistado y alegre de Licha, así como la personificación de sentimientos los cuales explica a través de sus diarios. Al referirse a Lorenza se usan las hipérboles para destacar la grandeza con la cual mira la niña a su alrededor. “El árbol era como un hombre corpulento que estuviera de pie ahí, dispuesto, esperando instrucciones: haz esto, haz aquello; vigila” (Puga 157).

Los tópicos literarios son los temas recurrentes de la novela los cuales tienen un carácter local en su mayoría como la problemática de diferencia de clases sociales en nuestro país. La injusticia y el abuso de los cuales sufren la gente del campo, así como la discriminación de los habitantes foráneos quienes llegan a instalarse a un nuevo lugar de residencia.

También la novela aborda temas de carácter universal como son el amor, la unión familiar, el proceso de adaptación a nuevos espacios. Sobre todo se destaca

la importancia de la familia como el núcleo de la sociedad y abre la posibilidad a la diversidad familiar o familias poco convencionales. Un hogar con una familia unida es una base sólida para mejorar no solamente la vida de un individuo, sino también los valores de nuestro país y con la posibilidad de trascender al mundo entero.

Capítulo 4: la relación entre la teoría sobre los espacios en *La poética del espacio* de Gaston Bachelard y las novelas *La Viuda e Inventar ciudades* de María Luisa Puga

De acuerdo a Bachelard, el alma y el espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética. La imagen poética tiene un ser y un dinamismo propio, en estos dos aspectos radica la dificultad de su estudio.

Para lograr el estudio de la imagen poética, Bachelard define la fenomenología de la imagen. Entendamos este término como “la imagen que surge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard 9).

Se considera la imagen poética como el producto más fugaz de la conciencia, tiene la característica de representar la subjetividad pura, a su vez forma parte de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa.

La imagen poética debe provocar en los lectores resonancias que se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida. La repercusión de estas resonancias deben llevarlo a la profundización de su propia existencia, debe operar un cambio en el ser.

La propuesta de Bachelard en su obra *La poética del espacio* es examinar imágenes poéticas sencillas que van relacionadas con “el espacio feliz” del ser humano a lo largo de su existencia. Este “espacio feliz” se explica de la siguiente forma: el hombre le da cierto valor a los espacios de posesión, a los espacios amados. Estos espacios tienden a ser ensalzados, porque además de su valor de protección se adhieren valores imaginados que tienden a dominar a los reales.

4.1 La verticalidad de la casa

Si hablamos de “un espacio feliz” la vida comienza protegida en el tibio regazo de una casa. El cuerpo de imágenes evocado al hablar del objeto casa se relaciona con la estabilidad. La casa tiene el poder de integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños.

El concepto de casa presenta un cuerpo de imágenes. Éstas provienen de los recuerdos que cada persona tiene acerca de las casas en donde ha vivido y sobre las que sueña habitar. “El hombre vive la casa en su realidad y su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard 35). El hombre describe a su casa como su primer universo, “su rincón del mundo”.

La escritora María Luisa Puga muestra un especial interés en destacar la importancia de la casa en sus obras, principalmente las que se desarrollan en la provincia. La autora describe en varias novelas la casa como un lugar de reflexión y de estabilidad.

Este sentido de protección que brinda la casa para los personajes se presenta de forma semejante en las novelas *La Viuda* y en *Inventar ciudades*. Las coincidencias entre ambas obras son varias: los personajes protagónicos después de tener pérdidas familiares, se mudan de lugar de residencia para construir un nuevo hogar. Verónica, la protagonista de *La Viuda*, después de la muerte de su esposo, decide trasladarse a Pátzcuaro para comenzar con una nueva vida con la ayuda de su amiga Pina. En *Inventar ciudades* la pequeña Lorenza después de quedar huérfana y ser adoptada por Licha y Carlos, debe mudarse del Distrito Federal a Zirahúen a integrarse a esta nueva familia. “Al verla sentada en el sofá, pasando páginas, mirando de reojo los muebles, la mujer se dio cuenta por primera vez de lo que estaba pasando. La metí en mi vida. Me la traje. Así lo quiso su madre...” (Puga, *Inventar* 13).

Puga plantea en las novelas estudiadas una relación evolutiva entre el espacio y el personaje. La protagonista de *La Viuda* compara a su difunto esposo con una habitación en donde ella se sentía segura, protegida. “El marido es una habitación. Una está ahí cómoda, protegida y así va por el mundo. ¿No hasta fui a Europa? Cincuenta años viví en esa habitación” (Puga, *La Viuda* 10). En esta cita se observa cómo la autora relaciona la seguridad brindada por un espacio con las personas que amamos. A lo largo de la obra podemos ver cómo ella, al carecer de esa “habitación segura” decide buscar esa tranquilidad por sí misma cuando decide mudarse de ciudad, del puerto de Acapulco a su nuevo hogar en Pátzcuaro. Verónica cambia drásticamente de espacio para reencontrar esa ansiada seguridad.

Puga a través de la protagonista con su audaz comportamiento, busca romper o cuestionar el imaginario tradicionalista sobre la mujer viuda: la vida de ella se acaba cuando muere el marido. Las viudas al no tener más a su pareja se alejan del mundo, sólo viven de recuerdos, sólo esperan su muerte porque no cuentan con un proyecto de vida propio. En cambio, Verónica desea sobreponerse a los recuerdos y quiere tener experiencias nuevas, conocer, leer, ser dueña de su vida y de su espacio.

En *Inventar ciudades*, en los primeros capítulos de la obra hay una relación opuesta entre cómo es el espacio y el sentir de los personajes. “Ahí las dos, en la cocina colorida y optimista. El cuerpo de la mujer inclinado sobre el de la niña. La mujer tensa, la niña vencida” (Puga, *Inventar* 27). La realidad de los personajes no es sencilla; la niña huérfana tiene el reto de integrarse a una nueva familia y Licha, su madre adoptiva, debe ayudar a Lorenza a lograrlo pronto. Esta tensión se contrapone a la agradable descripción de la cocina, lo cual funciona como un símbolo de esperanza. La alegría y la armonía del hogar se contagiarán a sus habitantes. La relación de inicio entre los personajes y los nuevos espacios es difícil, se aprecia tensión y melancolía, pero también se vislumbra la esperanza.

La temática de la esperanza se fortalece a través de la relación existente entre los personajes y el espacio, también con la relación de tiempo y de espacio. El tiempo al inicio de las obras se maneja de forma subjetiva, no se tiene una conciencia precisa del mismo en un espacio determinado. En *La Viuda*, la protagonista, después de cincuenta años regresa a Pátzcuaro al lugar en donde pasó su luna de miel. Ella cree que todo seguirá igual que en el pasado, pero se da cuenta de lo contrario. “Pero qué tonta, pues ya nada es lo mismo, cómo no se me ocurrió. Ni Acapulco, ni la ciudad de México, y Pátzcuaro seguramente tampoco. Han pasado cincuenta años...” (Puga, *La Viuda* 9). Al inicio de la novela, Verónica imagina que Pátzcuaro, al cual regresa después de varios años, seguirá igual; al darse cuenta de los cambios sucedidos en el pequeño pueblo, reconoce en ella misma esa necesidad de evolucionar, su vida no debe seguir como hace cincuenta años.

En cuanto a la estructura de la casa, Bachelard explica que la imagen se recrea como un ser vertical, la polaridad va del sótano a la buhardilla. El conjunto de todos sus cuartos y rincones nos lleva a una conciencia de centralidad. Se

reconoce “al centro de la casa, como el centro de fuerza, la zona de mayor protección” (Bachelard 62). Por su parte, el sótano es el ser oscuro de la casa, es quien participa de los poderes subterráneos. En el sótano el miedo se racionaliza lentamente porque las tinieblas subsisten noche y día. “Hacia el tejado los pensamientos son claros” (Bachelard 48).

En el caso de Puga, en las obras estudiadas, sólo habla de desvanes o segundos pisos, nunca de sótanos. En varias entrevistas realizadas a la autora afirmaba que las posiciones elevadas permiten ver el mundo desde otra perspectiva. “Era un ático. Veía pasar a los majestuosos catedráticos de la universidad en sus bicicletas. Oía las campanadas de alguna iglesia importante. Mi estudio, entiéndase, se parecía al que sale en la portada de *A room of one's own*” (Puga, *De cuerpo entero* 51).

En *Inventar ciudades*, la recámara de Lorenza está ubicada en un ático. Licha y Carlos tienen que hacer varias modificaciones a sus habitaciones para lograr su estancia en este espacio. Esta situación en la novela confirma la propuesta de Bachelard y Jung sobre las ventajas de estar en lo alto de la casa. Los nuevos padres deciden darle como recámara el ático para otorgarle privacidad, pero a la vez integrarla a la familia y sobre todo lograr que ella se sienta segura para así encaminarla a un futuro prometedor. Lorenza, al conocer su recámara, siente una atracción inmediata por ella, lo describe como un lugar mágico:

-Éste es tu lado de la casa-está diciendo la mujer mientras corre la cortina. Antes aquí era el estudio de Carlos, pero ahora va a ser la sala de todos y allá arriba tu cuarto. Mira, este escritorio es para que hagas tu tarea. Puedes invitar a tus amigos cuando quieras. Un tapanco con barandal de madera (Puga, *Inventar* 12).

Una situación similar ocurre en la novela *La Viuda*, en cuanto a la posición geográfica de las ciudades en las que se mueve la protagonista. Verónica vivió en Acapulco por cincuenta años, ciudad que se encuentra ubicada al nivel del mar y después de enviudar se muda a Pátzcuaro, ciudad localizada a mayor altitud y con mayor cercanía al centro del país. Esta posición le permite ver su vida desde otro ángulo, puede ver todos los tiempos: los recuerdos de Acapulco, su presente, su

nueva vida y el futuro con varios proyectos como la apertura de una cafetería. A diferencia de lo que sucedía en Acapulco su vida era acelerada, inmediata, su tiempo sólo le alcanzaba para ver el presente.

Bachelard asegura que dentro de la casa hay elementos que se identifican como símbolos. La luz resplandeciente por la ventana, es uno de ellos, se vuelca en referencias de esperanza. Al igual que la lámpara, es el ojo de la casa, cuyo símbolo es de una gran espera. En varias de las obras de Puga aparecen ambos símbolos y además lo relaciona con elementos vivenciales.

Puga constantemente habla sobre la luz de las ventanas de los diferentes lugares en donde vivió y a su vez recreó en sus obras. “Mi ventana balcón estaba en el quinto piso de un hotel escuela a las afueras de la ciudad” (Sandoval 219). Para la autora las ventanas son una oportunidad de mirar las cosas a través de una perspectiva diferente, a través de ellas se ve el porvenir, se vislumbra el futuro trazado por el personaje no por los convencionalismos sociales. “Creo que la novela la terminé en el avión. A lo mejor no. A lo mejor ya fue en Oxford, el caso es que también la guardé y me puse a mirar por mi nueva ventana...” (Puga, *De cuerpo entero* 50).

En la obra *La Viuda* también está la presencia de las ventanas. La protagonista va en búsqueda de la luz que emana de ellas dentro de su nueva casa, como símbolo de esperanza ante un porvenir prometedor. “Sí quisiera mover algunas cosas. Aquí en la sala, este sofá lo quiero hacer hasta allá, de manera que la mesita pueda quedar junto a la ventana [...] ¿Hacia dónde muevo la cama? –Para acá. Quiero que quede frente a la ventana” (Puga, *La Viuda* 15-16). Además, hace constantes referencias a las ventanas de otros hogares vecinos que le dan sentimientos reconfortantes. “Mira aquellas son las ventanas de mi casa. ¿Las reconoces? –Qué elegantes son. Qué seguras. Mira cómo miran todas las ventanas a la estatua de don Vasco” (Puga, *La Viuda* 27).

También en esta obra se hace una especial alusión a la luz. Desde su recorrido de la Ciudad de México a Pátzcuaro, la protagonista nota la particularidad de la luz de este pueblo típico; la asocia con la melancolía y la tranquilidad de la cual va a disfrutar: “Qué bonita luz. Es una luz oscura, rojiza, húmeda. Esto debe ser ya cerca de Morelia” (Puga, *La Viuda* 10). La luz le brinda a Verónica la estabilidad y la tranquilidad que se hacen presentes a lo largo de la

historia. Poco a poco se apropia de esa luz, la identifica como reflejo de ella misma. “La luz, dios santo, esta luz tan... cómo se dirá, tan apropiada para una viuda, creo. Es melancólica, serena, callada. Trae todo adentro” (Puga, *La Viuda* 15).

En la obra *Inventar ciudades* se reitera el simbolismo de las ventanas. A través de ellas Licha espía a Lorenza sin que ella se percate. La observa para tratar de entenderla, mientras la niña disfruta del bosque que rodea la casa. La luz es un elemento muy importante en la obra, sobre todo para Lorenza. Quien admite tener miedo por la oscuridad del bosque y necesita tener la luz prendida de su habitación durante sus primeras noches en Zirahuén. Esta luz le brinda protección y le ayuda a superar esos temores mientras toma confianza en su nueva casa: “-¿Y ya estás bien instalada? ¿Te gusta tu nueva casa? –No sé. Me da un poco de miedo. En la ciudad siempre hay luces. –Pero aquí hay árboles, pájaros. Tú enciendes y apagas la luz cuando quieras” (Puga, *Inventar* 19). Posteriormente Lorenza asegura en el diario dedicado a su mamá que ya no tiene miedo y puede apagar la luz por las noches y caminar a oscuras por la casa. Éste es el fragmento en donde da cuenta de la situación:

¿Viste como lla no tengo miedo? Carlos y Licha ya apagaron la luz. Lla no dejamos la puerta abierta y yo me duermo con la luz apagada. Si quiero ir al baño la ensiendo pero tambien puedo bajar sin ensender porque lla me se las escaleras ((Puga, *Inventar* 91). (Cita textual del diario de Lorenza en donde tiene constantes y repetidas faltas de ortografía, de ahí que las citas textuales las reproduzcan).

Bachelard analiza también la relación del espacio con el cosmos. Las casas de las grandes urbes, al estar lejos de la naturaleza, tienen una falta de cosmicidad. La ciudad provoca un espacio mecanizado en donde la vida íntima huye por todas partes, por tal motivo surge el deseo de estar lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Puga aborda ambos espacios en sus obras, maneja diferentes casas ubicadas en la ciudad y en la provincia; se apega al planteamiento del ensayista francés y las diferencias entre los mismos.

Puga ubica como vivienda fundamental de la ciudad a los departamentos. Los describe como espacios reducidos relacionados con la opresión y la juventud.

Las casas corresponden a la provincia, en donde se recrean lugares espaciosos que rodean de tranquilidad y seguridad a sus habitantes de edad madura.

En *Inventar ciudades* está presente una estrecha relación con la cosmicidad que se plantea desde el inicio de la novela:

Entre los árboles, no oculta, pero con la clara intención de no ser distinguida a la primera ojeada, está la casa alta, de grandes ventanales. Se diría que espía al bosque. Que entre el bosque y ella hay un diálogo o cuando menos una intención. Se creería que la casa está de puntas tratando de ser tan alta como el bosque (Puga, *Inventar* 11).

La casa está ubicada dentro de un bosque porque así lo decidieron Licha y Carlos porque fueron en búsqueda de paz después de una atareada vida en la ciudad; a través de la armonía con la naturaleza logran encontrar una nueva forma de vida. La pareja decide alejarse de la ciudad a pesar de los negativos comentarios de sus amigos. “Para eso se habían venido a vivir al pueblo: para estar solos en la realidad. En lo real de la realidad [...] Se había salido para construir una soledad reflexionadora en el silencio” (Puga, *Inventar* 21, 23). Ellos están seguros, esta vida tranquila será un acierto el futuro de Lorenza a pesar de que ella al inicio extrañe las grandes urbes. Mientras avanza la narración, la niña a la par que toma confianza y seguridad disfruta cada vez más de las ventajas de este acercamiento con la naturaleza. “Comenzó a caminar por la terraza con una leve sonrisa. Luego se pasó a la tierra, pisó el huinumo con cuidado; pisó las hojas mojadas” (Puga, *Inventar* 29).

4.2 Casa y universo

Bachelard afirma que cuando los poetas y los escritores hablan sobre leer una casa o una habitación se refieren a un análisis de la intimidad del ser. Por esta razón plantea los conceptos de las casas del presente y del pasado para explicar a profundidad la relación existente entre el personaje con los espacios ficticiales.

Las casas del presente se definen como el lugar ficcional actual en donde residen los personajes de una obra en donde realizan sus acciones cotidianas. Por otro lado, también se encuentran las casas del pasado que son los lugares de la

infancia, de la juventud en donde ya no residen los personajes, son las casas del recuerdo. De las casas del pasado solamente se tiene memoria de las acciones que fueron fundamentales y marcaron el destino de esos personajes. Entre las casas del presente y del pasado hay una estrecha relación, la adaptación del personaje al espacio presente depende en gran medida de los recuerdos.

Las casas del pasado pueden observarse en la obra de Puga en donde hay una mezcla de recuerdos personales y ficcionales. La autora en la obra *La Viuda* describe detalles de su casa de Acapulco a través de una anécdota relatada por la protagonista de la novela. Verónica compara su confusión y su emoción de estar en Pátzcuaro con los sentimientos de su primera fiesta colegial. Además de su sentir, recuerda los detalles de la distribución de su casa de la infancia, retoma la misma importancia que le da a los detalles en su nuevo hogar. “Me acuerdo en casa de mi mamá, cuando yo tenía como 16 años. Iba a ir a mi primera fiesta. Me pidió que fuera a la tienda a recoger algo y volvió a salir del cuarto. Me tuve que vestir y frotar la cara con crema” (Puga, *La Viuda* 21).

En el caso de Lorenza en *Inventar ciudades* es una niña que tiene pocos recuerdos del pasado inmediato. Debido a su corta edad, esos recuerdos son vagos y en algunos momentos le causan más confusión que alegría. Sus memorias se centran en eventos ocurridos en espacios abiertos; recuerda el parque, el rancho pero en muy pocas ocasiones recuerda el interior de su antigua casa:

Se le había olvidado que ella había llegado... ¿Cuándo? Hacía tiempo. Que antes estaba en la ciudad... en un apartamento. Su mamá la llevaba al parque. Como siempre que recordaba ese antes, se hacía bolas. Se aturdía. Ruidos, imágenes, sensaciones incomprensibles. Se recordaba agarrada de la mano de su madre. Su madre de otra manera, no como ahora, cuando le escribía en el cuaderno (Puga, *Inventar* 61).

Para Puga el puerto de Acapulco es un lugar de gratos recuerdos ya que ella vivió en esta ciudad. Por esta razón describe esta alegría a través de Verónica, quien forjó su familia en este puerto. Al ser una mujer adulta sus recuerdos son más claros y detallados. Si se comparan con los de la pequeña Lorenza, no lo son. Sólo sabe que el Distrito Federal es equivalente al recuerdo de

sus padres y su lugar de seguridad. La percepción del espacio está estrechamente relacionada con la edad de los personajes y la forma en la cual se enfrentarán a su presente.

Bachelard afirma que los recuerdos del pasado no son totales, sino son recuerdos intermitentes de algunos objetos, rincones, momentos “La acogida de la casa es entonces tan completa como lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también” (Bachelard 99). Los recuerdos de estos elementos en apariencia insignificantes son los lazos de identificación que se pueden establecer entre el autor y el lector de una obra literaria.

La imagen de los recuerdos se establece en una cooperación de lo irreal y lo real. La irrealidad se filtra en la realidad de los recuerdos que están en nuestra historia personal. “El ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón” (Bachelard 89). Puga en las obras estudiadas muestra estos recuerdos específicos de las casas del pasado como la mesa del comedor del hogar de sus padres en Acapulco, la ventana de su departamento de Inglaterra, el olor a tierra mojada del jardín en Zirahuén. La autora integra estos detalles a la narración de la historia. Estos elementos dan verosimilitud al texto, de esta forma el lector se identifica con la obra y a su vez recrea sus propios recuerdos. Los personajes a partir de un acción concreta del presente recuerdan una situación del ayer de la cual sólo se tiene memoria de ciertos elementos y no la totalidad del suceso. De igual forma puede ocurrir en el lector.

En ambas obras analizadas se concretan las propuestas de Bachelard, los personajes perciben estos recuerdos a partir de detalles de un espacio específico. En la novela *La Viuda*, Verónica afirma: “Pero un café es un café, eso que ni qué. Y sabe sabroso en cualquier parte. Era mi saludo al mar cada mañana. Antes siquiera de que saliera el sol [...] Igual que aquí, mirando el jardincito y los muros desde esta cocina” (Puga, *La Viuda* 19).

En la obra de *Inventar ciudades*, Licha relee sus diarios para obtener esos recuerdos elaborados a partir de detalles ahí descritos y explicados. En cuanto a Lorenza, ella también tiene un diario en donde inicia su propio registro. Aunado a esto, Licha reconoce la importancia de conjuntar estos recuerdos, por este motivo

respetar los pequeños objetos atesorados por Lorenza los cuales van construyendo su nueva vida:

Iba y venía por la casa, dejando pedacitos de presencia. Ahora se trataba de un tronco no muy grueso y chaparrito. Se había quedado en la mesa del centro. Licha dejaba que las cosas se quedaran donde Lorenza las iba dejando (a menos que fueran muy aparatosas) (Puga, *Inventar* 86).

Bachelard afirma que en la literatura además de las casas del presente y del pasado también existen las casas del porvenir. Éstas se caracterizan por ser más sólidas, más claras y más vastas en comparación con las del pasado porque en ellas se preparan pensamientos, en ocasiones graves y tristes; se dejan a un lado los sueños para dar cabida a los pensamientos. Verónica, la protagonista de la novela *La Viuda*, antes de conocer la casa del porvenir siente incertidumbre, sabe que la llegada al nuevo hogar es un paso trascendental en su vida. “Ya vamos a llegar. Tengo ganas de ver mi casa. En cuanto ponga el pie en ella sabré si me va a funcionar o no” (Puga, *La Viuda* 11). Cuando conoce su nueva casa le trae sentimientos de melancolía al recordar lo que dejó en su antiguo hogar en Acapulco, pero está segura que su nuevo espacio le agrada:

Este gran espacio melancólico es la sala. Aquí están mis muebles, el sofá, los dos sillones, el librero de nogal (que se ve chiquito aquí, por cierto, en la casa de Acapulco era como un Dios) [...] Este pedacito de sol que cae en el patio...aquí es donde me voy a venir a sentar cuando extrañe mucho Acapulco (Puga, *La Viuda* 14).

En esta obra se afirma la propuesta de Bachelard porque a pesar de los recuerdos de Acapulco, este nuevo espacio le ofrece un lugar de reflexión en donde puede ver desde otra perspectiva todos los tiempos de su vida.

Pero Verónica no es la única que se plantea la visión de una casa del porvenir sino también su amiga y anfitriona Pina. Ella siempre ha vivido en Pátzcuaro, su hogar es herencia de su madre y ella tiene planes concretos para esa casa en el futuro, que sea un legado cultural para su querido pueblo. En esta situación además de presentarse la relación entre espacio y cultura, se apoya la

perspectiva de Bachelard ya que Pina posee ideas sólidas y claras sobre el futuro de su espacio vital:

-Museo será cuando me muera, eso sí. Pero una de las cosas que he hecho en esta vida mía, Vero, en esta larga vida mía, es esa casa para eso: para que sea un Pátzcuaro dentro de Pátzcuaro. Que cada habitación sea una muestra, un rasgo de lo que es este lugar. Que cada objeto artesanal esté en su contexto real, no como adorno, sino cumpliendo con su función.... (Puga, *La Viuda* 24-25) .

En la obra se hacen constantes comparaciones entre las casas del pasado y las del porvenir como se puede apreciar en la siguiente cita: “Qué descanso no ver vegetación tropical. Ver estos muros en lugar de mar. Aquí en el patio me siento medio enclaustrada. Allá adentro no” (Puga, *La Viuda* 15). Aunque en el fragmento anterior la protagonista habla sobre sentirse enclaustrada en algunos espacios de su nueva casa debido a su periodo de adaptación, también siente alivio de dejar atrás ciertos elementos del pasado como la vegetación tropical. Estas comparaciones logran presentarle al lector la perspectiva de la protagonista que va modificándose. El ambiente que al inicio le enclaustraba posteriormente le da libertad.

En *Inventar ciudades*, no se aborda tan a fondo el tema de las casas del porvenir. Esto se debe a la recreación de la visión del personaje infantil, Lorenza no tiene expectativas tan claras para el futuro como algunos de los personajes adultos de Puga. Ella vive día de día sin esperar nada. A diferencia de la perspectiva de la niña, los nuevos padres, sobre todo Licha hace una comparación entre las casas del pasado y del porvenir, lo interesante es que en ocasiones se refiere a la misma casa de Zirahuén. Desde la llegada de la niña se presentan modificaciones importantes en el espacio: un nuevo acomodo en los muebles para dejar libre el cuarto de Lorenza, nuevas rutinas y hasta la convivencia familiar ha sido afectada:

La música le recordaba una mañana de Navidad en casa de uno de sus hermanos, cuando todos habían bajado a la sala en pijama para ver a los niños abrir sus regalos. Esa sensación huidiza, frágil, de pertenecer a un grupo, una familia (palabra tan odiada por Licha). Pero era eso lo que

Carlos y ella querían crear para Lorenza..., un lugar que fuera su lugar, como esta casa era para Licha (Puga, *Inventar* 51).

En ambas obras se hace una reflexión acerca de la importancia del cambio y la renovación de una persona y su estrecha relación con la casa. En *La Viuda*, esta transformación llega a la vida de la protagonista, ella deja de vivir de recuerdos de Acapulco decide emprender una nueva forma de vida que va de la mano con su mudanza a Pátzcuaro. “Casas que crecen con la vida de uno. Que cambian cuando uno cambia; se renuevan; desechan espacios para abrir nuevos” (Puga, *La Viuda* 17). De forma involuntaria le sucede lo mismo a Lorenza de *Inventar ciudades*, ella al quedar huérfana debe mudarse del Distrito Federal a Zirahuén donde residen sus padres adoptivos, Licha y Carlos. Ahí ella debe iniciar una nueva vida para crecer de forma sana.

De acuerdo a Bachelard lo que une la casa del pasado más próximo al porvenir más cercano es la acción doméstica “se siente nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas [...] los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo” (Bachelard 100). En la obra *La Viuda* después de que Verónica conoce su nueva casa, a través de las tareas domésticas cambia su percepción inicial sobre ella. La melancolía da pie a la vida, a la alegría, a una nueva oportunidad de tener una identidad propia. Paulatinamente hay una ruptura con el pasado para dar paso a un esperanzador porvenir. “A ver, pues, la cocina [...] Todo está tan vivo, dios mío, estos jitomates, las calabacitas, las manzanas y peras. Hasta parece que gritan impacientes: ¡Se murió tu marido, no la vida!” (Puga, *La Viuda* 15). Al avanzar en la diégesis, la protagonista hace suyo el espacio: inicia la creación de su hogar. Le cuesta trabajo separarse de algunos espacios como la sala por la seguridad y la tranquilidad que le brindan. “¿En dónde me voy a poner cuando doña Ana llegue a limpiar aquí? (Puga, *La Viuda* 21). También logra una identificación especial con su patio por su “silencio antiguo”, ella aprende a disfrutar de esa quietud, de esa soledad.

En *Inventar ciudades* a diferencia de *La Viuda*, se deben reinventar las rutinas, así como la modificación de espacios con la llegada de Lorenza. Carlos y Licha como pareja, han creado su ir y venir diario bastante distante uno del otro.

De acuerdo a los nuevos padres, la niña debe tener una organización en su vida para hacerla responsable y disciplinada. Pero estos cambios de forma indirecta llegan a acercar a la pareja. Por lo tanto, estas nuevas rutinas benefician a la familia y la unen así como lo plantea Bachelard en la unión del pasado y porvenir a través de las rutinas domésticas:

Así es como Lorenza viene a quedar instalada entre la vida y las cosas. O las cosas de la vida, o, más todavía, la vida de las cosas. Y de eso ella sabe. Mientras espera a que Licha termine con su taller, camina por los pasillos de ese Museo de Artesanías, por sus patios arbolados, sus salas llenas de objetos artesanales, llenas de silencio, ya que aparte del grupo que está con Licha, no hay un alma (Puga, *Inventar* 13).

En cuanto a la construcción y la apreciación literaria de una casa, Bachelard hace la diferencia entre géneros. La mujer construye y renueva la casa desde el interior mientras que el hombre lo hace desde el exterior. En ambas obras se presenta esta situación en donde las protagonistas de las novelas no sólo exaltan la importancia de la casa como su refugio pero también como su lugar de reflexión, un espacio para la construcción personal. En *La Viuda*, Verónica siempre habla de cómo ella dedicó toda su vida al hogar y a sus hijos mientras que su esposo por cuestiones de trabajo estaba poco tiempo en casa y debía resolver todos sus asuntos desde afuera:

Porque estabas en el barquito conmigo todo el tiempo, pero también estabas en otro lado. Yo sentía cada mañana cómo te bajabas y te ibas a otra parte. A la oficina. A vivir ocho o diez horas haciendo, diciendo, pensando quien sabe qué. Tus construcciones, tus albañiles, tus cosas que apenas si tenían eco en la ropa sucia que cada mañana recogíamos Doña Oti y yo (Puga, *La Viuda* 59-60).

En *Inventar ciudades*, la perspectiva masculina sobre la casa se analiza más a fondo debido a la presencia del personaje de Carlos. Licha constantemente hace la diferencia en cómo su marido al llegar a casa todo le parece sencillo, ahí no hay problemas como en el exterior porque ya trae las respuestas. Carlos reitera constantemente esta postura en donde asegura que su casa es el único lugar de

paz. Contrario al actuar de Licha quien ocupa sus momentos solitarios para reflexionar desde el interior de su morada, el personaje masculino tiene sus momentos de introspección fuera de ella, su traslado en carretera es su lugar preferido:

Una vez cumplida la diligencia, el deber, el regreso, lo que Carlos quiere es llegar a su casa. Sentirse (él, el solucionador) guarecido por su casa, libre de las miradas de todos. Oír la presencia de Licha y ahora de Lorenza. Aunque en la casa no ve como en la carretera; no piensa igual ni en las mismas cosas. En la casa escucha (Puga, *Inventar* 63-64).

En los espacios ficcionales también es significativa la época del año en la que se sitúa esa casa. Según Bachelard, el invierno evocado en la literatura aumenta el valor de la habitación de la casa y la escasa lucha en el exterior del hogar. El invierno le otorga edad a los recuerdos, bajo la nieve la casa es vieja. En el caso de *La Viuda*, el final de la obra es invierno, culmina con la celebración familiar de Nochebuena y Navidad. Este invierno simboliza que la lucha interna de la protagonista ha terminado, este invierno da paso a la tranquilidad futura. En Pátzcuaro, donde se desarrolla la historia, a pesar de ser invierno, no hay nieve, el clima es templado e invita a la acción: pasear por el parque, tomar un café en la plaza. Verónica ya no sufre por los recuerdos sino está en la búsqueda de un futuro prometedor y una identidad propia. Es una mujer libre en un invierno con un clima perfecto para convivir en familia, para buscar nuevos proyectos, para ser libre.

La diferencia entre ciudad y provincia de acuerdo a Bachelard es que en la ciudad la tormenta se vuelve ofensiva, el cielo manifiesta su ira con claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil. En la novela *Inventar ciudades* todos los personajes, incluso el perro llamado Huérfano, adoptado por la familia, se sienten protegidos por el espacio acogedor de la casa ubicada en el bosque de Zirahuén. Lo mismo le sucede a Verónica, la protagonista de *La Viuda*, Pátzcuaro le da la tranquilidad que necesita para iniciar su nueva vida.

4.3 El secreto en el cajón, los cofres y los armarios

Los cajones, los cofres y los armarios, en nuestro país también conocidos como roperos, son los escondites del ser humano donde encierra y disimula sus recuerdos. Estos objetos pertenecen a una vida secreta; a través de sus contenidos valuamos nuestra intimidad. Esa misma intimidad de la cual gozamos dentro de nuestra casa. En las obras de Puga aparecen algunos de estos objetos y en efecto guardan preciados recuerdos de las protagonistas. Ellas, al estar solas en casa, recurren al armario o al baúl para hacer una introspección de diferentes temas evocados por los elementos guardados en ellos como: fotografías, diarios, pinturas, entre otros.

En la novela *La Viuda*, Verónica en su antiguo baúl atesora los objetos que le recuerdan a Acapulco, a sus hijos y su difunto esposo. También en la obra *Inventar ciudades* se habla sobre la importancia que tienen para Licha sus diarios guardados celosamente en los armarios de su casa. Los personajes adultos son quienes recurren a estos escondites. Lorenza al ser una niña aún no tiene ese hábito de recordar a través de los objetos almacenados.

Si hablamos particularmente de los armarios o los roperos, su interior es un espacio de intimidad que no se le abre a cualquiera. Este mueble no es cotidiano, es probable que no se use todos los días, “lo mismo que un alma que no se confía, la llave no está en la puerta” (Bachelard 113). El filósofo Milosz, a quien retoma Bachelard en su obra afirma “el armario está lleno del tumulto mudo de los recuerdos” (Bachelard 113). En su interior se encuentra la historia de la familia, la historia de las estaciones, así como un sin número de recuerdos.

En la mayoría de los casos, ese armario conserva cierto orden que protege a toda la casa de un desorden sin límites. Para conservar este orden, Bachelard y otros autores afirman que el ama de casa y las personas cercanas o dueñas de este mueble le dan una especial atención y cuidados. En la vida personal de Puga los roperos jugaron un papel muy importante, ya que ella a lo largo de su vida fue guardando sus diarios ahí. En la obra *La escritura que no cesa* ha quedado el registro que en su casa de Zirahuén, donde Puga vivió cerca de veinte años, conserva cientos de libretas con sus notas y experiencias ahora resguardadas por su viudo Isaac Levín.

Al observar esta práctica de la autora de registrar sus vivencias en papel, la libreta cumple con la función de un armario: guardar y almacenar. La libreta no conserva cosas materiales como en el caso de un armario; en su caso contiene memorias, reflexiones, situaciones que la autora continuamente consultaba para transformarlas en historias de ficción.

Puga recreó su hábito de guardar libretas en los armarios de su hogar en la novela *Inventar ciudades*, en donde Licha, la protagonista, en el transcurso de la diégesis se dedica a ordenar sus diarios, releerlos y reflexionar sobre cincuenta años de vida. Lorenza, por iniciativa propia y alentada por su madre adoptiva, decide empezar a escribir las experiencias de su nueva vida en una libreta dedicada a su difunta madre. Éste es el medio de comunicación y vínculo entre ellas. Para ambos personajes, de acuerdo a su nivel de madurez, sus diarios son una oportunidad de reflexión, de cuestionarse sobre su situación actual, así como problemáticas sociales. Estos pensamientos vertidos las hacen evolucionar hacia un futuro más claro. Esta cita se refiere al interés compartido de Licha y Lorenza por los cuadernos, lo cual las va uniendo cada vez más:

-¿Estos cuadernos lees? ¿Tantos? – Son los cuadernos que he escrito a lo largo de mi vida. Los sigo escribiendo como tú el tuyo. -¿Y tú a quién le escribes? No tocaba. Miraba el altero irregular de cuadernos con curiosidad. –A nadie. A mí. Comencé a escribirlos para entender el mundo. Las cosas que no sabía ni cómo preguntarle a nadie. Cosas que sentía y de las que no oía hablar. Las iba poniendo en mi cuaderno. Cosas que pensaba y no encontraba a quién decírselas (Puga, *Inventar* 85).

Por su parte en la obra *La Viuda*, aunque no se hace presente un armario físico con libretas como en *Inventar ciudades*, también se muestra un importante espacio de escritura que cumple con la función de almacenar recuerdos. Este espacio es la correspondencia entre la protagonista y sus hijos. En estas cartas más que contar anécdotas actuales se hacen referencias a situaciones del pasado, cuando Verónica todavía estaba con ellos en Acapulco. Se puede observar una revaloración del papel de madre por parte de los hijos, agradecen sus atenciones y reflexionan sobre cuánto extrañan su presencia. “Ernesto sale con que un desayuno para intercambiar experiencias, o algo así dijo. Te lo juro,

mamá, dijo: A ver cómo se siente Acapulco sin mi mamá. ¿Lo puedes creer? Pues ahí nos tienes sentados sin saber muy bien qué decir” (Puga, *La Viuda* 36).

Los cofres o baúles también son un testimonio de la necesidad humana de guardar secretos. Si, a su vez, este objeto tiene una cerradura aumenta el nivel de interés y el riesgo de sufrir la violencia de la curiosidad o del hurto. “En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables para nosotros y para quienes legaremos estos tesoros. El pasado, el presente y el porvenir se hayan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial” (Bachelard 119). La función del cofre o el baúl se relaciona directamente con la casa, al abrir el mueble se da paso a una vida oculta, protegida por una estructura; esto también ocurre al abrir la puerta de una vivienda y conocer lo que ocurre en su interior.

En *La Viuda* la presencia de un baúl es fundamental en la obra. En relación con este mueble se asocian dos propuestas de Bachelard: la importancia de los objetos que contiene, los cuales se relacionan directamente con preciados recuerdos y la violencia aplicada a las cerraduras como símbolo de violación a la intimidad.

Desde el inicio de *La Viuda* se plantea que Verónica no ha podido viajar con su enorme baúl, lleno de recuerdos, de Acapulco a Pátzcuaro. Algunos de los objetos contenidos en el mueble son: el álbum de construcciones de su esposo Carlo, un florero de plata antigua, unos cojines bordados por doña Oti, un mantel de encaje de bolillo de Acapulco, un costurero, una piedrita de playa, un cuadro pintado por uno de sus hijos y muchas fotos. Cada uno de ellos tiene un significado especial para la protagonista, no es casual su presencia: el álbum de construcciones de su esposo representa la admiración que ella sentía por él, particularmente por su trabajo y por su capacidad de resolver cualquier situación. En la novela, el florero de plata antigua es una pieza muy preciada porque es una herencia de familia. Este objeto está hecho de plata, el metal representativo de Taxco, otro municipio del estado de Guerrero cercano a Acapulco. Los cojines bordados por doña Oti tienen unas palmeras, símbolo de la añoranza por su lugar de origen costeño y además la admiración por las habilidades manuales de quien la apoyó en su casa por muchos años. Doña Oti era como las manos de Verónica en cuanto a las tareas del hogar. La hija de Verónica, Teresa reconoce la labor de su nana Doña Oti y decide conservar sus servicios después que su madre se

muda de residencia. El mantel de encaje de bolillo de Acapulco que solamente usó una vez después de casarse; ahora en su nueva casa se pone diariamente sobre la mesa del comedor para recordarle sobre su feliz matrimonio de cincuenta años que ya es sólo un recuerdo. Su costurero hecho en Hungría es probablemente un obsequio del viaje a Europa que realizó con Carlo, este objeto representa su vida entregada totalmente a su familia. La piedrita de playa es símbolo de la melancolía con respecto al mar “pero además en Acapulco uno mira al mar, siempre al mar” (Puga, *La Viuda* 40). El cuadro del mar que pintó de niño su hijo Diego, es la vista que tenía Verónica desde la habitación de su casa. Así como la infancia de Diego se terminó para dar paso a la madurez, así también la estancia de Verónica en Acapulco concluyó para permitirle libertad y una nueva forma de vida. Por último, las fotos en donde a través de imágenes atesora los momentos más importantes de su vida.

Al retomar la segunda propuesta de Bachelard sobre la violencia aplicada a las cerraduras sucede que después de la larga espera de Verónica, llega el baúl a su nueva casa. Desde el inicio de la entrega ella se da cuenta que su baúl había sido maltratado, además la cerradura y el candado que protegían el interior fueron violentados, aunque afortunadamente su contenido estaba intacto. La protagonista se siente muy triste porque fue ella quien cuidó con tanto esmero este mueble y ahora lo encuentra muy estropeado. Además del deterioro físico de tan querido objeto, la ruptura de esta cerradura le da a la protagonista la sensación de que violaron su intimidad. Un extraño entró a su vida, violentó sus recuerdos.

El significado del baúl para la protagonista se va modificando en el desarrollo de la obra. En un inicio, siente la apremiante necesidad de tenerlo con ella lo antes posible. Está segura de que el baúl le dará una sensación de pertenencia en su nuevo hogar.

“Es el baúl en sí lo que me importa, le dije a Ernesto. Siempre lo tuve en mi recámara, [...] Y es que antes nunca fui viuda. Y si llegara mi baúl todo sería perfecto...” (Puga, *La Viuda* 28-29). Poco a poco al irse adaptando a su nueva vida integra esos objetos contenidos en el baúl y el mueble decide regalarlo al mismo señor que violó la cerradura. “Esto es justamente lo que no tengo que hacer. Lo que no debí hacer: abrir el baúl y mirar hacia atrás. Hay que mirar para afuera” (Puga, *La Viuda* 34). El baúl que al inicio de la obra simbolizaba un anhelo,

la esperanza de vivir a través de los recuerdos, llega a convertirse en una especie de liberación del pasado a través de la pérdida voluntaria de este objeto. Sintetizando, el baúl contiene los elementos más representativos para Verónica sobre su vida en Acapulco. Éstos se vinculan al matrimonio, a los hijos, a la igualdad de relaciones sociales. Los objetos contenidos en el baúl se refieren solamente a su vida dentro de la casa no alude a un vínculo social con el exterior.

La situación de relacionarse con el exterior cambia radicalmente en Pátzcuaro. Verónica decide irse a vivir ahí por un vínculo de amistad. Esta apertura social, le permite relacionarse con otras personas quienes ahora forman parte de su nuevo entorno. Afrontar la socialización individual, no en pareja, es un nuevo reto en la vida de Verónica porque en Acapulco solamente estaba dedicada al hogar y a su familia sin mirar al exterior. Las nuevas relaciones interpersonales le ayudan a fortalecer sus relaciones familiares a través de la escritura de cartas para relatar sus nuevas experiencias.

Bergson compara el funcionamiento del cerebro con los cajones de un escritorio; afirma que los seres humanos agrupan sus memorias de forma similar “desearía que hubiera aquí y allí, en el cerebro, cofrecillos para recuerdos que conservaran fragmentos del pasado” (Bachelard 109). Bachelard, quien apoya la postura de Bergson, percibe los cajones, los cofres y los armarios como contenedores de secretos, que sirven para clasificar los conocimientos y las experiencias vividas. Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. Desafortunadamente esta clasificación puede llegar a ser demasiado meticulosa y rigorista y en ocasiones no apoya realmente al ejercicio del recuerdo.

En la novela *Inventar ciudades*, la protagonista tiene almacenados sus diarios en los armarios de la casa, ahí guarda sus recuerdos. Durante la narración se hace el recuento del ordenamiento por categorías de estos diarios lo cual la lleva a releerlos y de esta manera obtiene nuevas enseñanzas a partir de su pasado. Lo mismo sucede con los librereros que eventualmente recorre para retomar alguna lectura de antaño. Las asocia con momentos relevantes de su vida y ahora las mira desde otra perspectiva:

Recorrí los librereros que la habían acompañado toda la vida, desde que tímidamente se fueran llenando en su primera casa de soltera, hacía unos veintisiete años. Antes habían sido los librereros de la familia [...] Libros que

la habían acompañado por todos lados (se había llevado a *Ulyses*, de James Joyce, la primera vez que se fue a Londres) (Puga, *Inventar* 108).

Por otro lado, en la novela *La Viuda*, los cajones también tienen la función de guardar recuerdos: “Mis cincuenta años de casada están guardados en algún cajón con naftalina, igual que tuve ese mantel que ahora tengo puesto en la mesa” (Puga, *La Viuda* 51). Aunque algunos recuerdos se mantienen almacenados, otros salen a la luz como el mantel que ahora decora la mesa del comedor del nuevo hogar. Esta situación permite inferir que los recuerdos siempre van a estar presentes en la vida de la protagonista y que al integrarlos a su nuevo entorno se avecina un cambio. Verónica decide no vivir más del pasado sino afrontar el presente y ver hacia el futuro.

4.4 El nido como símbolo de protección

Si hacemos la siguiente relación pájaro-nido, hombre-casa, el segundo elemento es el hogar del primero. Pero esta asociación en la literatura va más allá de un lugar donde habitar, el nido tiene múltiples connotaciones. El nido, a pesar de su fragilidad, brinda protección, seguridad y escondite para los polluelos recién nacidos. Para el hombre su hogar es equivalente al nido, es una morada suave y caliente “el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. El ser que habita en un refugio se estrecha contra sí mismo, se acurruca, se oculta, se esconde” (Bachelard 125).

El nido también proporciona tranquilidad, ésta se asocia inmediatamente con la imagen de una casa sencilla que bien puede encontrarse en una casa presente o del pasado. La tranquilidad se relaciona estrechamente con la intimidad. “Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas” (Bachelard 134).

Puga en sus obras desarrolladas en provincia presenta la perspectiva del nido protector y apacible propuesta por Bachelard. Las casas y los pueblos donde habitan los protagonistas les brindan la seguridad y la tranquilidad que buscaban y no tenían en las casas del pasado, la mayoría ubicadas en urbes de mayor

tamaño. Como lo vemos en la siguiente cita de la obra *La Viuda* en donde Verónica afirma lo siguiente:

¿Qué oía yo en Acapulco además del ruido de mi casa? Ése lo espiaba, lo vigilaba en cuanto abría los ojos. Cada chirrido, cada voz, cada tos. No, pero afuera, en la noche o en la madrugada [...] Era como una mancha de ruido de vacación; a veces era gorda, otras no, pero un ruido que nada tenía que ver con la naturaleza, con el tiempo, con nada más que la vacación. Lo oigo desde que no lo oigo. Un ruido que estuvo dentro de mí 68 años, y de pronto ya no (Puga, *La Viuda* 41).

También se presenta esta misma situación en la novela *Inventar ciudades*. En esta cita el narrador explica brevemente los motivos que tuvo la pareja para abandonar la Ciudad de México y buscar refugio en Zirahuén, Michoacán: “él se salía de la ciudad huyendo del agobio de sus culpas; ella, buscando el lugar de la pareja. Ambos hablaban de silencio, paz, soledad. Pensar” (Puga, *Inventar* 54).

En la obra *La Viuda*, Verónica reconoce desde su llegada a Pátzcuaro como un lugar tranquilo, “muy de viuda”. Esta serenidad transmitida por el lugar se relaciona con la protección de su nueva casa. “Qué bonito mi cuarto. Cuánto me cobija. Hay mundo por todos lados y mi cuarto me cobija” (Puga, *La Viuda* 42). Poco a poco ella disfruta de este nuevo espacio y lo hace suyo al incorporar en él los recuerdos de Acapulco “Estas fotos...estoy tan acostumbrada de poner los ojos en ellas que...la verdad es que no sé si hice bien en traerlas...es raro mirarlas y no oír el mar. Mirarlas y no sentir aquel otro espacio. Aquella otra vida. De todas maneras las voy a colgar” (Puga, *La Viuda* 32). Verónica además de adaptarse a su nuevo hogar empieza a hacer cambios significativos. Por ejemplo el mantel que ahora decora la mesa del comedor había estado guardado por años en un cajón en su casa de Acapulco. No se usaba porque era un regalo de bodas, sólo se ponía para ocasiones especiales. En Pátzcuaro esa ocasión especial, es iniciar con una nueva vida, siente la necesidad de tener a la vista esos recuerdos para darse fuerza y continuar.

En *Inventar ciudades*, tenemos dos perspectivas opuestas sobre la protección que brinda la casa planteada por Bachelard. La postura adulta de Licha y Carlos, la cual se asemeja a la de Verónica y la postura infantil de Lorenza. De

inicio entre ambas hay una gran diferencia, pero con el transcurrir de los acontecimientos se acercan cada vez más. Por su parte Carlos y Licha ven a su hogar como un lugar hermoso en medio del bosque el cual brinda protección y tranquilidad a sus habitantes y visitantes. Ellos esperan que Lorenza comparta la misma sensación, sobre todo porque es un ser desprotegido. "Lorenza dormida, bien enfundada en una casa que no la guarecía del mundo, pero, esperaba Licha, le daba fuerzas para enfrentarlo" (Puga, *Inventar* 132).

Lorenza, al ser una niña, siente mayor curiosidad por lo desconocido. Esto se traduce en el exterior de la casa, el contacto con la naturaleza. Ella no lo ha disfrutado en su corta vida porque vivía en la Ciudad de México donde tenía poco contacto con el exterior, sólo iba al parque y regresaba al apartamento. Su curiosidad da como resultado que ella sienta más confianza en el exterior de la casa que en el interior. El lugar predilecto de Lorenza es el bosque, cerca o arriba del árbol Esteban. Esteban es adoptado por Lorenza como su padre, se arroja entre sus ramas para escribirle a su mamá y curiosamente es el primer lugar en donde se puede comunicarse con su difunto padre:

Hola, Esteban, murmuró [...] La niña se inclinaba y recogía algo. Parecía estar hablando [...] -¿Por qué no puedo estar con ustedes? ¿Ya no me quieren? Te adoramos, ya lo sabes, pero a ti te toca vivir y tienes que tratar de vivir bien [...] Vivir bien no quiere decir portarte bien, hija. Quiere decir fijarte en todo. Buscar entender todo. -Antes no me decías eso, papá (Puga, *Inventar* 29-30).

Esta situación de la comunicación con el padre ocurre fuera del hogar; sucede cuando van a la playa, al museo donde Licha imparte sus talleres, entre otros. La presencia del padre es como un ángel guardián que la protege fuera del hogar porque dentro de él no lo necesita debido al apoyo de sus padres adoptivos.

Licha y Carlos sienten preocupación por Lorenza cuando se muda con ellos porque ella no se siente del todo segura en casa pero posteriormente son testigos de cómo va adquiriendo esa confianza que inicia del exterior al interior de la casa. "La veo salir con su cuaderno bajo el brazo a caminar por el bosque y por la ventana me la topo en los lugares más inverosímiles. El bosque parece su casa. La cobija creo que más que su cuarto" (Puga, *Inventar* 68). La primera vez que

Lorenza habla de su nueva casa como un hogar es al estar lejos de ella, cuando la llevan Licha y Carlos a conocer el mar. A pesar de que disfruta de esta nueva experiencia, extraña su hogar. Ya entiende la diferencia entre un lugar de vacación y su lugar de anclaje al lado de su nueva familia. Lorenza al estar con Carlos en el pueblo de Playa Azul pregunta: “– ¿Verdad que va a poder dormir en mi cuarto? - ¿Aquí en el hotel? –No, allá, en nuestra casa. “Nuestra.” Sí, vamos bien, parece” (Puga, *Inventar* 101). En este preciso momento es cuando Carlos sabe que su esfuerzo y el de Licha han rendido sus frutos porque a sólo tres meses de tener a Lorenza con ellos, ya siente la confianza y la seguridad para sentirse parte de ese hogar.

El cambio de ciudad de las protagonistas va de la mano con otros aspectos en sus vidas. Las modificaciones de sus hábitos y sus costumbres las llevan a tener aficiones que a su vez repercuten directamente de manera positiva en sus nuevas formas de vida. Verónica de *La Viuda* siente gran curiosidad por la lectura y la música, Lorenza de *Inventar ciudades* se interesa también por la lectura y la escritura de un diario.

La unión de los elementos antiguos que serían los recuerdos de cada una de ellas y los nuevos, sus vivencias y sus aficiones, les permite adueñarse de su espacio. Verónica de *La Viuda* muestra esta relación: “Pero lo que sí voy a hacer para que sea distinto, para que se sienta que es otra época, otra vida, otro todo, es que voy a poner aquí una foto de Pina y yo ahora. Una foto en donde estemos en la Plaza Grande” (Puga, *La Viuda* 32). La idea de esta nueva imagen la cual ocupará un lugar significativo en la casa, propone que la figura del marido es desplazada por la de su mejor amiga. El vínculo de amistad en este momento de cambio es aún más importante que los vínculos familiares. Esta amistad a su vez abre la perspectiva de relacionarse con el exterior, ser parte de él; contrario a lo que sucedía en Acapulco donde su vida giraba en torno a su casa, al interior.

El caso de Lorenza es un poco diferente porque ella no tiene muchos recuerdos de eventos o lugares pero sin duda alguna su fortaleza de continuar proviene de sus padres. Sus nuevas aficiones la conectan directamente con ellos, la lectura le hace recordar los cuentos narrados cada noche por el padre y el diario tiene la finalidad de mantenerse unida a su madre a través de la escritura. Siente su presencia en todo momento, así lo describe en su diario:

Hiba de la mano de su mamá y su papá por el bosque. Ellos se estaban riendo y ella no entendía porque caminaban tan despacio. “- ¿Adónde vamos “– A ningún lado- desian riendose muy contentos. Después ya no estaban. Ella estaba sola en el bosque pero oía sus risas y por eso no sentía miedo (Puga, *Inventar* 67).

El proceso de adueñarse del nuevo espacio sucede de forma contraria entre Verónica y Lorenza. Verónica, después de varios días de su llegada, la seguridad y la tranquilidad del interior del hogar se extienden al exterior. Caminar sola por las calles de Pátzcuaro la renuevan y la llenan de paz. “Vámonos. Aquí me esperas, casa, voy al mundo y al rato vuelvo [...] Qué ansia, cómo quisiera uno caminar más de prisa; correr; ser más ligera...ser menos vieja ésa es la cosa” (Puga, *La Viuda* 43). Es mucha la confianza que Verónica siente en las calles de Pátzcuaro, por este motivo se aventura sola a visitar lugares más lejanos de su hogar, de cierto modo rumbos desconocidos en donde llega a perderse pero rápidamente corrige el camino. “¿Para allá, dije? Pero ésta no es la calle; es aquella. Da lo mismo. Van paralelas” (Puga, *La Viuda* 78).

Por el contrario, Lorenza inicia a sentir confianza y seguridad en el exterior, en el bosque, en el cerro y posteriormente llega hasta el hogar. Esta sensación la plasma en su diario: “¿Viste como lla no tengo miedo? Carlos y Licha ya apagaron la luz. Lla no dejamos la puerta abierta y yo me duermo con la luz apagada...Lla se me toda la casa perfecto y afuera mas” (Puga, *Inventar* 91).

Las nuevas aficiones de Verónica y Lorenza colaboran de forma directa para ampliar la perspectiva ante su nueva vida y adaptarse a su nuevo espacio. Si hablamos sobre Verónica, la lectura le proporciona nuevos conocimientos acerca del pasado del lugar donde ahora vive, los cuales la llevan a comprender mejor su presente, además de aportarle una mirada crítica que a lo largo de la obra se va agudizando. “Hace un mes yo no sabía nada, y ahora... es como estar adentro, pero de una manera muy nueva. Por un lado Pina me cuenta la historia y por otro ya lo leo y no suena igual” (Puga, *La Viuda* 40). A partir de las lecturas acerca de la historia de Pátzcuaro que Pina le recomendó, Verónica ahora se cuestiona sobre la problemática indígena de México, la posesión de las mejores tierras por parte de los poderosos, la situación ambiental y hasta su propia identidad y

posición social. “Los indígenas venían desde lejos, con hijos, mujeres y comida a trabajar en la catedral de Don Vasco. No les pagaban. Venían porque así eran las cosas” (Puga, *La Viuda* 42). Esta situación acerca de los indígenas la hace reflexionar sobre su condición de mujer dedicada al hogar. Ella en Acapulco trabajaba de sol a sol, sin recibir un sueldo y a veces ni siquiera el reconocimiento de su familia. Así como los indígenas iban a trabajar a la catedral porque así eran las cosas, Verónica también se comportaba de esa manera porque así lo dictan las reglas sociales, no tenía la elección de hacer su vida de otra manera.

Una vez que Verónica conquista su nuevo espacio se vuelve una crítica sobre la situación de Pátzcuaro, así como de otras problemáticas nacionales como: la invasión de productos extranjeros, la pérdida de las tradiciones mexicanas, la contaminación ambiental, la toma de las calles por el comercio informal y la indiferencia de la población ante estas situaciones. “Es imposible transitar. Por más que cada año le pedimos al INAH que haga algo, sucede siempre lo mismo: los tiangueros se salen con la suya. Han de dar una buena lana porque cómo va a ser que esto de la fayuca sea un problema de todo el país” (Puga, *La Viuda* 79).

En *Inventar ciudades*, la afición de Lorenza que le despierta mayor interés y le aporta interesantes reflexiones a su vida es la escritura del diario. A través de este ejercicio del supuesto diálogo con su madre empieza a reflexionar sobre su entorno y las diferencias que observa en su nueva vida. Se cuestiona sobre la pobreza que observa en el pueblo, sobre la diferencia de clases sociales, la sumisa forma de pensar de sus compañeros de escuela. Empiezan sus cuestionamientos sobre su actualidad, a su vez continua un proceso de maduración que inició con la muerte de sus padres:

-¿Y nosotros por qué no somos pobres? [...] - Porque tus padres y abuelos y sus padres no han sido pobres nunca. Han educado a sus hijos, han tenido una casa...- Pero yo estoy en escuela de pobres -interrumpió Lorenza-. El pueblo es de pobres. Aquí vivimos en un lugar de pobres. Vivimos con ellos... (Puga, *Inventar* 80).

Ante estas reflexiones y la toma de conciencia de nuevas perspectivas de vida, tanto Verónica como Lorenza rompen con los prototipos de viudez y de

orfandad. Verónica reconoce su situación: “lo propio de una viuda sería levantarse, hacerse un café y luego disponer con Doña Oti la comida. Tejer. Tejer un buen rato. Podar las plantas también. Ir a la basílica. O seguir leyendo lo del *Antiguo Colegio de Pátzcuaro*” (Puga, *La Viuda* 42). Pero no lo hace, decide salir sola a la Plaza Grande.

Lorenza tampoco es la clásica huérfana desprotegida que sufre y llora ante la vida. Ella es una niña fuerte con ganas de enfrentar un futuro prometedor. Lorenza junto con Licha y Carlos van creando día a día nuevos proyectos y retos. “¿Y tú, Esteban, me vas a esperar a que regrese? Es sólo una semana. Voy a aprender a nadar” (Puga, *Inventar* 82).

Algunos otros cambios en la vida de Verónica a partir de su mudanza es que ahora se interesa por interactuar y mejorar su entorno, así como, sin darse cuenta, algunas veces va rompiendo normas sociales para una mujer de su edad y estatus. “Esto sí no lo podría hacer en Acapulco. Salir sola y sentarme en una banca. La gente creería que me he sentado porque me siento mal. ¿Qué hace Doña Verónica sola en el Zócalo?, dirían” (Puga, *La Viuda* 43). Para la sociedad, la mujer siempre se relaciona con movimiento, estar ocupada ir de acá para allá; así como lo hacía Verónica en Acapulco y como lo hace Licha en Zirahuén. La mujer estática se relaciona con la enfermedad o la ociosidad. Verónica descubre que el estar sólo observando desde la banca de un parque le da tiempo para pensar, imaginar y tomar sus propias decisiones. Se siente libre después de cincuenta años de estar dedicada a su familia. La quietud de Verónica no tiene una connotación negativa, es el espacio de reflexión que le permite entender su presente y planear el futuro. Esta situación también le permite relacionarse con personas diferentes con quien comparte coincidencias a pesar de la desaprobación de Pina: como el joven que conoce en la plaza o el rancharo que abrió su baúl. En el caso de Gerardo Pedraza, el joven, al igual que ella es un recién llegado a Pátzcuaro. Tanto Gerardo como Verónica vienen de grandes urbes, él del Distrito Federal y ella de Acapulco. La coincidencia es que ambos se están desarrollando en un nuevo espacio con el propósito de cambiar el rumbo de su vida. Debido a la diferencia de edades, lo que le proporciona paz a Verónica, le provoca aburrimiento a Gerardo.

En *Inventar ciudades*, Lorenza experimenta al estar en contacto con la naturaleza la independencia, así como un gran respeto hacia ella. Mientras que Verónica tiene muchos momentos de quietud, Lorenza con su juventud es lo contrario. Diariamente realiza acciones encaminadas a aprender más sobre la vida, conocer cada lugar, cada situación, cada sentimiento. Es una pequeña que está aprendiendo a vivir, así lo describe Licha: “Sus zapatos eran de niña que va y viene por el mundo sin miedo” (Puga, *Inventar* 86).

4.5 La concha como símbolo de seguridad

Sin duda alguna una concha es una hermosa creación de la naturaleza, su variedad de formas invita a quien la observa a imaginar. Debido a su belleza y variedad, la literatura le ha otorgado una gran diversidad de simbolismos y significados. Bachelard explica que desde la antigüedad la concha es el emblema de nuestro cuerpo porque encierra el alma que anima al ser entero dentro de una envoltura exterior, así como sucede con los moluscos; dentro de la concha hay un pequeño ser que mueve esa compleja estructura, sin ella se vuelve inerte; igual que la creencia de cuando el alma se separa del cuerpo. Pero si vinculamos la concha con el concepto de casa, Bachelard especifica “hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella” (Bachelard 141). Este planteamiento afirma, la acción de vivir tiene mayor peso que el de edificar, sólo a través de las vivencias cada persona va construyéndose un destino y va vislumbrando un futuro.

En el caso de las dos obras analizadas en esta investigación, encontramos esta particular percepción. En *La Viuda*, Verónica, desde su llegada a Pátzcuaro, tiene la decisión de darle un rumbo diferente a su vida. Sale de Acapulco para buscar un mejor futuro diferente al de estar estática y llorarle al difunto marido. Poco a poco se incorpora y disfruta de ese cambio de vida en donde se adueña de sus nuevos espacios; en primera instancia de su casa y posteriormente del pueblo. Decide edificar su vida día a día, va paso a paso. A su llegada no tiene planes a futuro, su único deseo es lograr adaptarse a Pátzcuaro. “Ya vamos a llegar Tengo ganas de ver mi casa. En cuanto ponga el pie en ella sabré si me va a funcionar o no” (Puga, *La Viuda* 11).

La situación es diferente en *Inventar ciudades*, Lorenza no tiene un plan de vida definido después de quedar huérfana. Ella es una niña a quien sólo le interesa el presente. De cierta forma los planes le son impuestos por sus padres adoptivos: Licha y Carlos. Gracias al amor de la pareja, la menor se adapta poco a poco a su nuevo espacio y logra una felicidad plena en el bosque, en su casa y en el pueblo:

De esto pues, se ha tratado la vida, medio pensaba, medio soñaba Licha. Un estar juntos y saberse solos al mismo tiempo. Porque Lorenza sabe, aunque todavía no tenga palabras para decírselo. Una sensación de paz enorme. Estar contenida en esas respiraciones; en esas proximidades” (Puga, *Inventar* 172).

Lorenza al ser una niña, vive cada día al máximo sin tener planes a largo plazo, se sorprende a cada momento con los detalles de la vida. Como ella misma lo afirma “aquí era el lugar de inventar” (Puga, *Inventar* 71).

En *La Viuda* y en *Inventar ciudades* hay una estrecha relación de los personajes con la edificación. Además del interés personal de Verónica por la construcción, también son las actividades laborales de las personas quienes la rodean. La protagonista además de ser ama de casa, confiesa que si hubiera podido estudiar sería arquitecta al igual que Carlo, su esposo. Por otro lado, su amiga Pina se dedica a los bienes raíces; a la compra venta de terrenos y casas en Páztcuaro y poblaciones cercanas. También Verónica al tener mayor conocimiento sobre la historia del pueblo expresa su profunda admiración por el maestro cantero quien edificó la Catedral “me cae mejor su maestro cantero, Hernando Toribio de Alcaraz. No sé porqué me lo imagino como mi marido. Él trabajaba y ya. Allá Don Vasco que se las arreglara con los poderosos. Él edificaba” (Puga, *La Viuda* 40).

Lo mismo sucede con Lorenza, ella también tiene una estrecha relación con personas enfocadas en la edificación. Carlos se dedica principalmente a la construcción de viviendas en Zirahuén y sus alrededores. Por otro lado, Licha se dedica a escribir, ella asegura que a partir de esa actividad puede construir su vida, puede entender el mundo. Por su parte Lorenza tiene la oportunidad de participar en la construcción de un cuarto en la casa de su amigo Fabián.

Verónica y Lorenza se identifican y se relacionan con las personas que se dedican a la construcción porque ellas están construyendo una nueva vida, tanto en su interior como en el exterior. Por su crecimiento interno pueden cambiar su futuro poco prometedor debido a sus condiciones sociales de aparente fragilidad. Verónica es una viuda de edad madura pero comprende que su única misión en Pátzcuaro es fortalecerse cada día debido a su descubrimiento interior y a la libertad de hacer su voluntad “Pero aquí sentada sola puedo decir todo lo que quiera. Puedo ver lo que quiera muy bien envuelta en mi chal. Nadie más que yo sabe que aquí adentro estoy yo” (Puga, *La Viuda* 44). Lorenza también se enfrenta a difíciles circunstancias, es una niña huérfana que no tiene parientes cercanos pero con la ayuda de Licha y Carlos el porvenir es prometedor, ella vive llena de alegría y de amor.

Tanto el nido como la concha tienen valores de refugio o de reposo en donde la vida se prepara, se concentra y se transforma. Estos espacios le dan tranquilidad y confianza a quien los habita. Aunque también se hace presente la imagen de la soledad. En las novelas de Puga que se desarrollan en la provincia se aprecia cómo los hogares transmiten esa sensación de ser un refugio con las características apropiadas para la reflexión. En *La Viuda*, el lugar de refugio de Verónica es la habitación de su casa nueva, en donde puede llorarle a los recuerdos, pero también adueñarse de su porvenir:

Sí quise una cama nueva. Le pedí a Pina que se encargara de eso (de todo lo demás se encargó sin que yo se lo pidiera). Pero ¡mira qué colcha, qué preciosura de colcha! Creo que voy a llorar tantito antes de bañarme. Nada más cinco minutos, recostada así (Puga, *La Viuda* 15).

Aunque paulatinamente el sentimiento de tranquilidad y comodidad se extiende al resto de la casa, ella logra sentir lo que expresa Bachelard “diríase que [la casa] puede acogernos en todas las mañanas de nuestra vida para darnos la confianza de vivir” (Bachelard 86).

Para Lorenza de *Inventar ciudades*, el lugar donde le gusta refugiarse desde su llegada es en las ramas de Esteban, el árbol que custodia la casa desde el bosque. Su enorme figura le hace recordar a su padre, por ello siente tanta confianza al treparse en él. “Llegó hasta donde estaba el árbol y tocó el tronco.

Hola, Esteban, murmuró [...] La terraza quedaba en alto y toda esta parte era bosque cerrado, que descendía hasta el camino” (Puga, *Inventar* 29). Poco a poco la confianza que inicia en el exterior, en el bosque circundante a la casa, se va extendiendo al interior y posteriormente al pueblo. Después de siete meses de compartir su vida con la pareja, Lorenza está totalmente adaptada a su nueva vida y espacio.

Contrariamente a la postura de tranquilidad que ofrece la provincia, en algunos episodios o en la totalidad de algunas de las obras de Puga desarrolladas en las grandes urbes se plantean situaciones de tensión y malestar para los personajes. En el caso particular de las obras referidas, los personajes huyen de lugares más urbanizados con el propósito de descansar del caos de las ciudades. Este fragmento extraído de la obra *La Viuda* ubica cómo Verónica se ha adaptado al pueblo y como ahora se siente incómoda en una ciudad bulliciosa, lo único que quiere hacer es salir de ahí cuanto antes. “Qué horrible vida la de los morelianos, palabra. Cuánto más prefiero la locura del D.F. que ese híbrido de vida urbana y pueblo que es Morelia. Nadie sabe bien a bien lo que hace, desde la secretaria hasta el abogado” (Puga, *La Viuda* 50). La situación de la pareja de *Inventar ciudades* es más evidente, ellos aseguran haber estado cansados de la Ciudad de México, necesitaban un lugar en donde disfrutar de la tranquilidad para dedicarse a escribir. A su vez relacionan sus lugares de vida con su etapa de juventud y de madurez, la juventud requiere del caos de la ciudad para crecer y forjarse, la adultez necesita de la provincia para reflexionar y enriquecer el alma:

La ciudad es una vivencia de juventud, pensó acomodándose en la oscuridad y el silencio [...] Se habían salido para construir una soledad reflexionadora en el silencio. El pueblo estaba a un kilómetro y medio de distancia. La ciudad de México a cinco horas, pero en realidad varios años más lejos (Puga, *Inventar* 22-23).

Bachelard afirma que quien habita en una concha siempre tiene preparada una salida para buscar un lugar más grande o mejor. Es un ser que va en la búsqueda de crecimiento, de evolución (Bachelard 147). En las obras de Puga ya que las protagonistas sienten seguridad en sus nuevos espacios inician con el ejercicio de la escritura de diarios o de cartas lo cual les ayuda a lograr una

evolución integral. La escritura se inicia ante una hoja o cuaderno en blanco, en donde día a día se hace la recopilación de las vivencias, de las reflexiones, de las palabras citadas por otras personas. Este ejercicio de introspección ayuda al crecimiento interior de quien lo hace y además refleja una actitud crítica ante la vida.

En el caso de la obra *La Viuda*, Verónica logra este ejercicio de introspección al escribir correspondencia a sus hijos. Desde su llegada a Pátzcuaro cada carta es la evidencia de su evolución interna. “Yo me la paso saliendo con Pina y, no lo van a creer, leyendo y oyendo música. Ernesto luego va a querer saber qué leo. Te lo digo de una vez: la historia de Pátzcuaro, por ahora. Me interesa muchísimo” (Puga, *La Viuda* 52). En el caso de Licha y Lorenza en *Inventar ciudades* su ejercicio de escritura es aún más serio y profundo. Licha tiene almacenados en un baúl un gran número de libretas, diarios, en donde día a día va explicándose la vida. “Los cuadernos que se dejaban manosear, apilar, ventilar, ya que todo el tiempo en el que los había estado escribiendo (los seguía escribiendo) iban a dar a un baúl que cambiaba de casa, de ciudad, de país” (Puga, *Inventar* 169). Por su parte Lorenza decide escribir un diario para contarle a su difunta madre cómo es su vida actual, es su medio de comunicación, es una manera de tenerla presente cada día. “Esa noche, ya en su cama, Lorenza escribió: ¿De dónde soy yo mamá? ¿De aquí?” (Puga, *Inventar* 61). Estos procesos de escritura las ayudan a comprenderse así mismas, así como su entorno.

La concha concede la función de habitar y permite una intimidad completamente física. Bachelard asocia la concha con el término de “ciudad fortaleza”. En las obras analizadas de Puga, la intimidad permite a los personajes momentos de reflexión que gesta en ellos ideas de cambio para mejorar su interior y su entorno.

Verónica decide cambiar de residencia para continuar con su vida, sabe de las dificultades a las cuales se enfrentará en Acapulco, la soledad será una terrible consejera. Ya instalada en Pátzcuaro una de sus pasiones es entregarse a la lectura de la historia del lugar. Este conocimiento de su entorno la lleva a querer mejorar el presente de esa sociedad:

Esto es tu casa, esto, todo este cielo y cantera y estatua de Don Vasco [...]
 -En nuestra época de jóvenes no se consumían drogas como ahora, pero tampoco las clases sociales estaban tan consolidadas. Todos éramos más pueblo...no había esta pobreza tan...tan profesional que hay ahora (Puga, *La Viuda* 50).

A pesar de su corta edad, Lorenza de *Inventar ciudades*, al interactuar con su nuevo entorno, también se cuestiona sobre los problemas más evidentes de su comunidad. Su conflicto principal es ante la pobreza, a pesar de las explicaciones de los mayores no está satisfecha. Al no encontrar una respuesta que la satisfaga decide entablar en el diario un diálogo con su madre: “¿Ustedes eran pobres cuando eran chicos? ¿Se les acababa el dinero? Pero estudiaron y luego pudieron trabajar muy bien. Pero entonces es que no entiendo... ¿Esa es la injusticia que dise Carlos, mamá?” (Puga, *La Viuda* 166).

Al retomar el término de “ciudad fortaleza” visto como un fenómeno de aislamiento positivo. Verónica en *La Viuda* logra vivir feliz, en soledad, en su nuevo hogar del cual ella es la propietaria. Nuevamente esta perspectiva rompe con el estereotipo de viudez en donde la afectada en la mayoría de las situaciones no es dueña de nada, pierde tanto sus posesiones materiales como sus deseos de vivir porque todo lo tiene en función de otras personas. Verónica además de poseer una propiedad material también ella es dueña de sí misma, toma sus propias decisiones sin consultar a nadie. En el caso de *Inventar ciudades*, la “ciudad fortaleza” es la casa en donde habita la familia. Carlos y Licha decidieron mudarse de la Ciudad de México para huir de las problemáticas urbanas, es su rincón del mundo donde se sienten protegidos. Esta misma experiencia le es transmitida a Lorenza, vive feliz y tranquila en esa casa y sus alrededores. Al estar de vacaciones alejada de Zirahuén siente melancolía por ese hogar que la cobija.

4.6 La dualidad de los rincones

El punto de partida para abordar esta temática reside en que el rincón de un espacio cualquiera, de una casa o de un cuarto, es un lugar en el cual nos gusta acurrucarnos, disfrutar de ese aislamiento. Los rincones abordados desde el punto

de vista literario tienen dos tipos de connotaciones: una negativa y una positiva. De esta forma se propone una dualidad del término.

De acuerdo con la propuesta de Bachelard, la primera connotación define los rincones como lugares restrictivos que ocultan la vida, como resultado de esta opresión impera el silencio y la escasa oportunidad de momentos reflexivos. En este caso el rincón tiene el valor de la inmovilidad por lo reducido del espacio y por la barrera imaginaria que se construye alrededor del cuerpo. Entonces “el rincón es un espacio de negación del universo” (Bachelard 171). Ahí se ubica un mundo gastado, una rutina en donde se cristalizan las acciones, las tristezas, los pesares, las melancolías.

En la obra de Puga esta connotación negativa de los rincones se encuentra en las obras que se desarrollan en grandes urbes, estos episodios se manejan como un proceso de enseñanza para el personaje. En la novela *Inventar ciudades*, Carlos habla sobre una experiencia negativa de cuando residía en el Distrito Federal. Su rincón en esa gran urbe, su hogar, fue destruido por diversas circunstancias relacionadas con la desatención, la monotonía y el estrés:

¿Qué nos pasó?, se preguntó Carlos, sirviéndose una nueva cuba. ¿Fue la ciudad? O la manera en que nos fuimos desarrollando por separado, ella con los niños, yo con mi trabajo, ambos resentidos. A ella no le gustaba que la dejara sola con los niños. Fui un padre ausente, escribí y salvó. Pero a mí no me gustaba verme atrapado en ese mundo materialista, inhumano, mundo ojete que no obstante me daba el dinero que mis hijos necesitaban. Un sorbo. No lo necesitaban; les enseñaron a necesitarlo (Puga, *Inventar* 112).

Esta desagradable experiencia del pasado, lo lleva a tomar acciones para cambiar su vida futura. Cuando conoce a Licha deciden mudarse a un pueblo, alejado de las grandes ciudades para evitar la inercia de las urbes. Así pretenden dedicarle más tiempo a su relación y evitar cometer los mismos errores. Su propósito de vivir en Zirahuén es mantener unida a su familia y darle la cantidad y la calidad de tiempo necesaria.

De acuerdo con la propuesta de Bachelard, la connotación positiva de los rincones radica en que ese lugar, a pesar de la inmovilidad, invita a habitarlo, se

convierte en el “espacio del ser”. En el instante cuando se sale de ese rincón, el ser se revela a sí mismo. Esta situación se propicia debido a la limitación de espacio, a la intimidad así transmitida por el rincón y al reposo que ofrece; esto da como resultado la introspección del ser. Sin importar su estado de ánimo en este espacio, el hombre medita sobre la vida, la muerte, las pasiones y trae a su mente los recuerdos:

El soñador, en su rincón, ha deshecho el mundo en un ensueño minucioso que destruye uno a uno todos sus objetos. El rincón se convierte en un armario de recuerdos. Habiendo franqueado los mil pequeños umbrales del desorden de las cosas polvorientas, los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden (Bachelard 178).

La connotación positiva acerca de los rincones es más frecuente en la obra de Puga comparado con lo negativo, sobre todo en las historias que se desarrollan en provincia. La autora asume a la provincia como los rincones del ser, son lugares de reflexión que no forzosamente tienen que estar físicamente delimitados, pero al compararlos con la extensión de las ciudades se hace evidente la reducción del espacio. En la novela *La Viuda*, ese rincón es Pátzcuaro y los pueblos aledaños como Zirahuén. “Las casas de Pátzcuaro son así. Son “adecuadas” para las necesidades que tiene la gente. Creo que Pátzcuaro es así, siempre y cuando aceptes lo que Pátzcuaro es: un lugar inmóvil. No estancado. Inmóvil. Es igual desde que Pátzcuaro es Pátzcuaro” (Puga, *La Viuda* 23). Este fragmento además de describir la apreciación que tiene la protagonista sobre su nuevo hogar establece una estrecha relación con su comportamiento. Verónica ha dejado de ser una persona activa las veinticuatro horas del día como le sucedía en Acapulco cuando atendía a toda su familia. Ahora tiene momentos de ocio para ocuparse de ella; tiene tiempo para leer, para escuchar música, para imaginar. Esta aparente inmovilidad le da la oportunidad de gestar en su interior un cambio. Ella, con el transcurrir de la obra está al tanto de esta evolución y la importancia de esta aparente ociosidad para poder mirar el mundo a través de otros ojos. “Nunca imaginé que iba a poder pasar mi tiempo así: de ociosa. Pero es que no es ocio exactamente. Es...es como un aprendizaje. Aprendo a ver las cosas que

nunca vi antes. La historia, por ejemplo. La arquitectura; la gente” (Puga, *La Viuda* 52).

Por su parte Licha de *Inventar ciudades*, también está consciente de cómo el cambio de la ciudad a la provincia le ha traído la oportunidad de tener una nueva vida enfocada en la escritura, la reflexión y la familia:

Cuando atardecía, Licha se inquietaba. Ella siempre había tenido problemas con esa hora del día: el crepúsculo. Esa hora de su vida ahora. Había sido peor antes de conocer a Carlos. Viviendo en la ciudad. El anonimato que destilaban los faroles de ciudad al comenzar a encenderse. Las ventanas en los edificios. El trajín de la gente (Puga, *Inventar* 73).

Una vez instalada en Zirahuén al lado de Carlos y de Lorenza el atardecer se había convertido en sus momentos preferidos del día debido a la convivencia familiar.

Como lo afirma Bachelard, la soledad y la tranquilidad de los rincones hacen reflexionar sobre la muerte. Verónica lo hace con frecuencia. Al habitar un lugar como Pátzcuaro, lo considera su rincón de reflexión. Por este motivo ella afirma que a pesar de la muerte de su esposo lo siente cerca, habla con él, le pregunta cosas. Este momento de cercanía con Carlo se consolida el Día de Muertos en su ofrenda. “Ese cielo, por ejemplo, es el mismo de Acapulco, pero allá estaba lleno de estrellas y acá se siente lleno de muertos. De muertos que nos miran con suavidad, con dulzura. No me asustan; me dan paz” (59). No teme a la muerte, aunque se lo cuestiona. Está segura que a pesar de sus años y sus pérdidas lo que realmente desea es conocer más:

Y ahora me esfuerzo por despertarme, por no caer en ese pozo que es el sueño, por no irme... ¿será miedo a la muerte? ¿Por qué hay tantas cosas que no sé? Me desespera mucho. Me pasaría las 24 horas hablando con Pina. Ella sí sabe. Todo lo sabe. A lo mejor porque ha vivido sola tanto tiempo (Puga, *La Viuda* 59).

Verónica se siente ignorante en muchos aspectos y decide aprovechar cada día para aprender. Por este motivo, Verónica no comprende la actitud desinteresada ante la vida de un joven con quien charla en la plaza:

...sólo queda aquel joven de allá, con la cara entre las manos... ¿está llorando? No, se acaba de levantar, ni siquiera se peinó. Y a lo mejor no ha dormido ni comido, pero pobre no es. Se levanta y se estira. Viene hacia acá [...] Se sienta en la grada y vuelve a poner la cara entre las manos. ¿Parranda? Se queda muy quieto. Seguro no es de aquí. Creo que no se ha fijado en mí (Puga, *La Viuda* 44).

Después de charlar con el joven en varias ocasiones, Verónica no puede entender cómo alguien tan joven tenga tan mala actitud ante la vida y muestra tan poco interés en el futuro que debiera aprovechar al máximo como ella lo hace.

La apreciación de la muerte por parte de Lorenza de *Inventar ciudades*, es muy parecida a la de Verónica. El tema le resulta bastante cotidiano, no le teme porque de alguna manera es un lazo con sus padres, pero sí le causa mucha curiosidad. Por este motivo entabla monólogos en donde se cuestiona qué sucede en el cielo:

-Ahorita que estaba viendo las estrellas, pensaba que mi papá y mi mamá están allá sentados, viéndonos. Allá es su sala y las estrellas son sus sillones... Lo que no logro imaginar es qué hacen todo el día. Si salen y van de visita. Si ya tienen amigos allá (Puga, *Inventar* 90).

Desde la llegada a su nuevo hogar busca los medios para seguir en contacto o sentir la presencia de sus padres. Principalmente el árbol Esteban la mantiene cerca del padre y la escritura del diario cerca de la madre. “-El otro día se trepó en Esteban y ahí comenzó a escribir, pero también hablaba. Escribía, hablaba. Parecía contenta, como si estuviera con sus dos padres” (Puga, *Inventar* 69).

Bachelard propone que en los rincones se guardan algunos objetos los cuales pueden reconocerse con dos connotaciones. Los objetos apegados a connotaciones negativas son los “objetos de soledad”. Son objetos que traen a los personajes tristes recuerdos, por lo cual son olvidados y abandonados en los rincones. Los objetos con connotación positiva son los llamados “objetos-recuerdos” los cuales ayudan a los personajes a poner en orden el pasado, tienen

un gran valor sentimental y son atesorados en los rincones como trofeos de vida, ellos ayudan a crear áreas de confort.

En las obras aquí analizadas se hace mayor referencia a los “objetos-recuerdos” aunque también algunos se descartan. En el rincón de Verónica lo relacionamos las cosas que ha traído desde Acapulco y las va incorporando a su nuevo hogar. Recién llegada a Pátzcuaro, quiere encontrar en ese nuevo espacio un lugar para todos sus recuerdos contenidos dentro de un baúl, así como ese mismo objeto. Conforme avanza la obra, varios de estos objetos ya no tienen cabida en este nuevo hogar, en esta nueva vida. Sobre el baúl Verónica afirma: “Ya no lo quiero. Ya no lo quiero. Aquí en la sala se ve absurdo y en la recámara no lo quiero...Se salvaron el florero y el cuadrito de Diego. Son los únicos que cobraron vida aquí” (Puga, *La Viuda* 61). Verónica decide ser selectiva con sus recuerdos, no quiere recordar la monotonía y la rutina de su antigua vida, sólo quiere las cosas que le recuerdan la vida, la naturaleza contenida en el florero y el cuadro, el movimiento del mar pintado por su hijo. Los objetos no deseados no se convierten en “objetos de soledad” porque decide regarlos a quien les encuentre un nuevo valor en lugar de dejarlos abandonados a su destrucción.

En *Inventar ciudades*, Licha es quien posee “objetos-recuerdos” al igual que Verónica, también los tiene almacenados. Estos recuerdos están contenidos en sus diarios. A la llegada de Lorenza, Licha decide leer y ordenar los cientos de libretas, como un ejercicio de mirar hacia el pasado para reflexionar sobre el presente. La presencia de la niña le ha traído sentimientos de responsabilidad y dudas sobre si ha logrado ser una mejor persona a lo largo de su vida. El análisis de los diarios le da las respuestas que busca:

No era para saber nada. Era para reconocerse en un presente. Comenzaba a trazar la línea desde una edad un poco menor a 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” (Puga, *Inventar* 138).

Lorenza, al ser tan joven, no trae consigo ningún “objeto-recuerdo”, sólo tiene en su mente algunas imágenes confusas. En su nuevo hogar es donde empieza a atesorar ciertos objetos que conforman su presente:

Era muy cuidadosa para comprar, no porque le preocupara el dinero, sino porque todos los objetos que adquiriría “se iban a vivir con ella”, como solía decir. Si no llegaban hasta su tapanco era porque se había equivocado y entonces el objeto se quedaba abajo, yendo de acá para allá hasta que Licha preguntaba: -¿Esto ya no? – Y lo regalaba a alguien (Puga, *Inventar* 117).

Al igual que Licha, para Lorenza su diario es el registro más importante de su acontecer cotidiano, su cuaderno tiene mayor valor que los objetos materiales. La perspectiva de Puga sobre la situación de los recuerdos del pasado en *Inventar ciudades* es que los niños sólo tienen la mirada puesta en el presente, no tienen un registro claro del pasado. A partir de cierta edad, probablemente cerca de la adolescencia, los humanos empezamos a hacer un recuento de lo acontecido hasta ese momento de nuestra vida, y es así como empieza la conformación del pasado desde un punto de vista personal.

4.7 La miniatura de la grandeza

De acuerdo con la psicología, el gusto del ser humano por las miniaturas, es un deseo ancestral que proviene del interés de regresar a la infancia; es una alegre asociación con el recuerdo de los juguetes. La miniatura crea ilusión a quien las observa o las colecciona, por lo general son objetos con esta característica pero también pueden incluirse experiencias.

Los espacios miniatura en la literatura son objetos provistos de imaginación que confrontan una imagen de la realidad objetiva. A pesar de su tamaño tienen una perspectiva inversa, a partir de la cual se redescubre el mundo. Esto es: su diminuto universo contiene amplias estancias, un valor emocional profundo y una enorme belleza. “La miniatura es uno de los albergues de la grandeza. Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay abre el mundo. El detalle de una cosa

puede ser un signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza” (Bachelard 192).

En las obras de Puga aquí analizadas, la migración de las grandes urbes a la provincia se relaciona con el término de la “miniatura” planteado por Bachelard. La autora experimenta personalmente ese crecimiento espiritual al mudarse de la Ciudad de México a Zirahuén, posteriormente plantea su sentir en sus novelas desarrolladas en los escenarios de los pueblos de Michoacán.

Esta experiencia vivencial de Puga sobre la provincia se recrea a través de los personajes de sus obras. Las menores dimensiones de estos espacios, al compararlos con las grandes ciudades ayudan a mantener un ritmo de vida más relajado lo cual permite a los personajes reflexionar sobre sus vidas. Esta perspectiva se encuentra en ambas obras analizadas, hay diversos ejemplos en los cuales los personajes adultos de las novelas dejan en claro la visión de que la provincia es un mejor lugar para disfrutar de la última etapa de la vida. En *La Viuda*, Verónica y su amigo Gerardo tienen una discusión sobre la vida en el Distrito Federal: “– Pero usted se cansó de la ciudad de México. - Aquello es un infierno. Todavía peor que cualquier otra cosa” (Puga, *La Viuda* 46).

Por su parte, en *Inventar ciudades*, Licha y Carlos hablan de la plenitud de su vida en este hermoso espacio de Michoacán: “¿Por qué te fuiste tan lejos, a un lugar tal aislado? – Busqué lo no ciudad. La gente no ciudad. Busqué el sonido de la naturaleza. El otro sonido, la otra gente” (Puga 24). Para Lorenza, su visión es similar a la de los adultos, la diferencia radica en que ella no tiene recuerdos claros sobre la ciudad y además tampoco tomó la decisión de mudarse a un pueblo. La realidad de la niña en su nuevo hogar es que siente tranquilidad y alegría:

Lla bes como Fabian dise que el no puede tener miedo porque es de aquí pero a mi me parese que si tiene miedo y mucho. Miedo como cuando yo hera mas chica y me llebabas al parque. Yo tenia miedo. Aquí no tengo” (61). (Cita tomada del diario de Lorenza por ello se copian las faltas de ortografía y acentuación).

En la misma obra encontramos otra situación en donde se engrandece lo pequeño. El estereotipo de la viudez recae en la miniaturización de la persona

quien lo vive, sobre todo, si se trata de una mujer. Esto es, una mujer viuda debe pasarse la vida llorando por el difunto marido; ella debe morir en vida al no tener el apoyo de la pareja. Puga reconfigura el concepto de cómo debe ser una mujer viuda. Verónica, a pesar de extrañar mucho a su marido se da la oportunidad de vivir plenamente como un individuo libre de prejuicios. A través de sus reflexiones va adquiriendo una admirable fortaleza interior hasta convertirse en una persona independiente; obtiene fortaleza a partir de los recuerdos y del incondicional apoyo de su familia. Debido a esta confianza obtenida desarrolla un gran sentido crítico de su entorno, además de avidez de conocimientos:

Toda la vida he abierto los ojos y me he levantado de inmediato. Para acompañar a Carlo en el desayuno; despachar a los niños a la escuela. Abrir los ojos y dejar que el mundo se metiera enterito pidiéndome hacer cosas. Diligencias. Ires y venires. Ellos en sus ocupaciones. Yo yendo y viniendo para facilitarles la existencia. Ellos confiados en que al regreso todo en la casa estaría ahí para recibirlos. Día con día. Doña Oti y yo dando vueltas por todos lados, recogiendo unos pantalones aquí, una muñeca allá, un carrito. Cuántas veces habré recorrido aquel espacio. Mirando como general que revisa sus tropas...Y ahora, por costumbre, hago lo mismo, pero ya no tengo tropas. La única huella aquí soy yo y apenas llegué ayer. ¿Qué puede desordenarse en esta sala? Nunca había estado sola así. Nunca había estado sola. Nunca había estado en mi vida. ¿Y qué se hará con la vida de uno? (Puga, *La Viuda* 19).

En la cita anterior, el concepto de la miniatura va mucho más allá del simple relativismo entre lo grande y lo pequeño. En varias ocasiones, la literatura tiende a darle mayor fuerza a lo ínfimo ya que es poseedor de la grandeza y en la mayoría de las veces lo pequeño es quien manda a lo grande. En la novela *La Viuda*, Verónica prefiere mudarse a un pueblo y una casa de menores dimensiones comparada con la que tenía en Acapulco. A pesar de esta miniaturización de su mundo, ella tiene mayor fuerza interior y voluntad de realizar acciones a las que anteriormente no se atrevía, tal vez por el qué dirán o por su ocupada rutina. Este pequeño espacio la ha llenado de grandeza y de fuerza para superarse.

Para Lorenza, al igual que para Licha, el estereotipo social de orfandad se engrandece, no la miniaturiza. Lorenza en lugar de sentirse poco protegida o arropada por su condición de huérfana en una nueva familia, reacciona de forma contraria aunque de forma paulatina. Ella poco a poco va sobreponiéndose a sus miedos como la oscuridad y la dimensión de la casa. El amor de la pareja le hace tomar confianza de su nuevo hogar y su familia adoptiva. El enorme bosque en donde interactúa con sus padres difuntos en lugar de hacerla sentir pequeña la hace sentirse parte de esa grandeza.

Bachelard analiza los sentimientos asociados con la miniatura en la literatura: la paciencia, la paz, la tranquilidad y la precisión. La paciencia por la dedicación de armar o de conformar lo pequeño. La paz que invade al alma al pensar en los espacios de menores dimensiones, se relaciona con menos preocupaciones. La tranquilidad y la precisión que se requieren para miniaturizar el mundo (195).

Cada uno de estos sentimientos es expresado por Verónica, una vez adaptada a su nueva vida en Pátzcuaro. Su nuevo hogar le transmite tanta serenidad que al llegar la época de Día de Muertos en donde el centro del pueblo se transforma en un lugar ruidoso y ocupado, ella siente una invasión a su espacio:

A lo mejor viene alguien y me dice que me quite...qué cambio de plaza, qué diferente atmósfera. La melancolía habitual se encrespa en ruidos que... son los radios que traen...son los camiones. Es eso. Los camiones en los que traen sus cosas. Los camiones que han invadido la plaza (Puga, *La Viuda* 63).

En *Inventar ciudades* los sentimientos descritos por Bachelard también están presentes. La paciencia, la paz, la tranquilidad y la precisión son valores practicados por Licha y Carlos como un ejemplo a seguir por la niña. Posteriormente debido al empeño de los padres son transmitidos a Lorenza y consigue adoptarlos como valores propios de su nueva vida:

Ya iba a cumplir un año de vivir en el pueblo con Carlos y Licha. Ya había cumplido nueve años. Ya se había acostumbrado. Vivía para enfrente, con las manos llenas de presente. Muy amiga de Fabián, del árbol Esteban y

del perro Huérfano. Muy confiada entre el hombre y la mujer, quienes seguían mirando en su dirección, aunque sin tanta perplejidad (Puga, *Inventar* 211).

De acuerdo con Bachelard, para cada uno de nosotros existe un microcosmos personal relacionado con nuestra propia historia. Los objetos familiares que se atesoran a lo largo de nuestra vida son un ejemplo de este microcosmos. Para Verónica, ese microcosmos está contenido en el baúl. Ahí dentro hay una selección de diversos objetos que representan sus recuerdos más preciados. Entre ellos se encuentran sus fotografías familiares que son su más valioso tesoro porque a través de estas imágenes está conformando su microcosmos personal. Ella desea compartir con sus nuevas amistades estos recuerdos y recalca la necesidad de tenerlas cerca de sí. Para Licha su microcosmos está contenido en sus armarios y sus baúles donde guarda sus diarios. Cuando llega Lorenza decide releerlos para tomar conciencia de su presente a través de la recuperación de sus recuerdos. Su objetivo es compartirlos con Lorenza para explicarle la vida, así como ella la comprendió a través del proceso de escritura.

4.8 La inmensidad íntima

Para definir el término de inmensidad, Bachelard retoma las palabras del poeta Jean Lescuré en donde afirma que la inmensidad es un tema poético inagotable. La inmensidad se agranda a través de la contemplación y ésta, a su vez, es un valor humano. Bachelard agrega que la inmensidad es una categoría filosófica del ensueño la cual posee una inclinación innata por la contemplación, esta actitud provoca un estado del alma particular. “La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo” (Bachelard 221).

Al aplicar ambas posturas, la de Lescuré y la de Bachelard a la obra de *La Viuda*, encontramos que la protagonista Verónica tiene como nueva actividad en su vida: la contemplación. Esta actividad se refiere específicamente a que dispone y organiza su tiempo sólo para sus actividades. Al estar lejos de Acapulco, donde

se encuentran sus hijos y sin tener que ocuparse del marido, tiene mayor tiempo libre para sus nuevas aficiones: la lectura, pasear por el pueblo, escuchar música. La contemplación de Verónica es una de las actividades pasivas que la invita a reflexionar y a criticar su entorno, lo cual antes le era imposible debido a su gran carga de actividades físicas asociadas con el hogar y el cuidado de la familia, las cuales la tenían inmersa en la rutina:

Hazte de cuenta que yo, durante cincuenta años, viví en el país de la pareja, del hogar, de la familia...eso. Y ahora regreso [...] De todo esto, hace un mes yo no sabía nada, y ahora... es como estar adentro, pero de manera muy nueva (Puga, *La Viuda* 39-40).

La cita anterior coincide con la afirmación de Bachelard en la cual sostiene que la inmensidad interior de una persona le encuentra nuevos significados al mundo en el que habita. La grandeza oculta de cada persona le da mayor profundidad de pensamiento, se aprecia una transformación en la intensidad del ser íntimo. Para Verónica esa inmensidad interior se traduce en una mayor apertura, tolerancia y pluralidad gracias a la adquisición de nuevos conocimientos y de perspectivas de vida a través de la lectura.

Para Lorenza de *Inventar ciudades*, la contemplación también es parte de sus actividades cotidianas. Ella al ser una niña no tiene muchas responsabilidades por cumplir, sólo ir a la escuela. Por este motivo parte de su tiempo lo dedica a observar desde las ramas de Esteban o con la compañía de Fabián. La contemplación de su nuevo hogar la lleva a cuestionarse situaciones incomprensibles para ella como: la diferencia de clases sociales, el miedo que los niños tienen a sus mayores y el miedo de sus compañeros a cuestionar la autoridad: “A veces se fijaba en las conservaciones de Fabián con su padre. No eran para nada como las de ella con el suyo. Eran muy serias y Fabián casi nunca decía nada. El papá decía todo” (Puga, *Inventar* 161).

Bachelard y Lescure asocian el término de la poética de la inmensidad con sentimientos de calma, paz y serenidad. La unión entre el espacio íntimo y el espacio exterior estimulan un crecimiento personal. Al cambiar de espacio, al abandonar las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio innovador, el cual provoca un cambio en la naturaleza del afectado. Esto se puede

apreciar en el personaje de Verónica, puede evolucionar debido a la presencia de esta novedosa tranquilidad que le brinda el pueblo de Pátzcuaro. Para ella este espacio la engrandece, la fortalece, la llena de confianza y aclara su situación en el mundo. Toma mayor conciencia de la problemática social que la rodea y siente una gran preocupación por estos nuevos temas.

La inmensidad interior de Verónica llega a reflejarse en el exterior y ella se convierte en un ejemplo a seguir; así lo afirman sus amigos: Pina y Gerardo. En un diálogo entre Verónica y Pina se lo da a conocer:

Estuvimos más de una hora en la carretera...voy a servirme un jerez. Y mientras, tú de lo más a gusto. Te digo que me das envidia. – Pues yo tenía la impresión de que así es cómo vives tú, ¿qué no?

-En teoría sí pero ya ves en la práctica. Se me va la vida en diligencias, en hablar con gente, en cumplir este o aquel protocolo. Voy a terminar por entender, viéndote, que sólo si uno cambia de lugar... (Puga, *La Viuda* 95).

En otra conversación Gerardo opina lo mismo que Pina al dialogar con Verónica: “me gustaría llegar a su edad y hacer lo que está haciendo, palabra” (Puga, *La Viuda* 104).

Una vez que Verónica empieza a engrandecer su interior y aumenta su confianza ante el nuevo espacio, se aventura hacia el exterior. Inicia con caminatas solitarias a zonas lejanas a su hogar a donde no ha ido con su amiga Pina, además de realizar viajes cortos a pueblos cercanos en compañía de su amiga:

Pero aquí el ruido es otra cosa. Nunca había venido a pie. Sólo había pasado en coche con Pina. La plaza chica, la plaza Gertrudis Bocanegra. La plaza del mercado. La del pueblo. La de los puestos de comida. La no señorial sino bullanguera. Ya me debería ir, Pina no tarda en llegar. Pero quiero ver un poquito (Puga, *La Viuda* 77).

El concepto de inmensidad utilizado por Bachelard permite interpretar la viudez desde otro ángulo. Así como en la cita anterior en donde se comparan las dos plazas: la plaza de Don Vasco es la grande, es la señorial y de Gertrudis Bocanegra es la pequeña, es la bullanguera. La viuda creada por Puga no sólo se

asocia con el silencio, la calma y la espera hasta el fin de la vida sino también con el bullicio, el gentío y los nuevos proyectos.

La iniciativa de Verónica de conocer nuevos espacios, surge a la vez que expande sus conocimientos y su gusto por su nuevo hogar. Estas acciones engrandecen sus horizontes imaginarios y de superación personal. Así como Verónica se admira a su llegada con la inmensidad de la escultura del gigante que custodia la entrada de la casa de su amiga Pina así se va sorprendiendo ella misma de su nueva perspectiva de la vida:

A lo mejor no está nada mal que me haya venido de Acapulco, no nada más por mí. La gente tiene que dejar de tener padres para convertirse en un verdadero adulto. Y los padres, liberados de la carga de los hijos tienen que seguir viviendo su vida; haciendo todo eso que no hicieron por estar criando a los hijos. Moverse, cambiar, sorprenderse... que no se conviertan en tristes retratos envejecidos de sí mismos, como mi hermana Virginia y su marido (Puga, *La Viuda* 106).

Después de varios meses de estancia en Pátzcuaro, Verónica reflexiona sobre los beneficios que le brinda el haberse mudado de ciudad. Ella ha crecido en su interior y espera que esta inmensidad se proyecte hasta Acapulco a donde dejó a sus hijos. Posteriormente, cerca del final de la novela, puede reiterar que su grandeza interior ha llegado hasta sus hijos. Ellos en su reunión navideña aceptan también haber reflexionado, evolucionado tras la ausencia de su madre.

Lorenza tras algunos meses de estancia en la casa de Zirahuén, consigue tener la paz y la seguridad en su nueva casa. A partir de la conquista de este espacio tendrá un crecimiento interior el cual se hace evidente al agudizar su apreciación crítica de los acontecimientos que le causan curiosidad como: la pobreza de sus compañeros de escuela y los diferentes oficios de los padres de sus compañeros.

El proceso de apropiación de los espacios de Lorenza es inverso al de Verónica en *La Viuda*. La confianza de la niña inicia en el exterior del hogar, en el bosque que circunda la casa y en los caminos cercanos recorridos con Fabián. Posteriormente la confianza del exterior la lleva al interior del hogar, goza de su estancia en su cuarto, ayuda en la cocina. Al obtener esta seguridad la niña

acepta acudir a un campamento de verano en donde estará varios días fuera de casa. Ella supera este reto sin dificultad. Lo mismo ocurre en su viaje a Estados Unidos, ella también muestra dominio de este espacio. “No ve el lugar. Ve a la gente. Gracias al pueblo ve a Estados Unidos de otra manera” (Puga, *Inventar* 199). Por lo tanto, la grandeza interior de Lorenza se logró con sus méritos, tuvo el respaldo de sus padres adoptivos. Estas experiencias la llevan a tener con el transcurso de los meses un dominio absoluto de su casa, su pueblo y hasta del extranjero.

4.9 La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera

Los conceptos dentro y fuera son considerados opuestos entre sí, Bachelard lo compara con la dialéctica del sí y del no. Mientras que otros filósofos relacionan dentro con cuestiones referentes al ser y fuera con el no ser. Estas percepciones remiten forzosamente a pensamientos que asocian lo positivo con lo de dentro y lo negativo con lo de fuera. Tal como lo afirma el pensador francés Jean Hyppolite, la oposición formal de los dos términos se convierte en una alienación de hostilidad entre ambos. Esta oposición se tiñe de agresividad y construye barreras entre ellos.

La propuesta de Bachelard referente a estos conceptos es plantear varios matices: sustituir esa rivalidad y convertirla en un ciclo:

Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de copias sin fin (252).

Esta aportación resulta particularmente interesante al aplicarla a la novela de *La Viuda*. El proceso de recuperación de Verónica, después de enviudar, sucede de esta forma. Ella decide mudarse de Acapulco a Pátzcuaro para salir de su ser, en un intento de afrontar la vida sin su esposo y sus hijos. Después de un proceso de reflexión y de autovaloración se enfrenta a su familia y sus amistades totalmente renovada con muchos ánimos de continuar con su búsqueda interior:

De veras, Pina, te estoy hablando en serio, te estoy hablando de las posibilidades del cerebro humano de conquistar otros espacios reales en los que la vida experimenta de otra manera, no te rías.

-Es que lo increíble es que me lo estés diciendo tú. Tú que hace un mes eras la persona más convencional del mundo.

-Soy una viuda. Y no te estés riendo así porque me voy a enojar. Soy una viuda y tengo tanto derecho como cualquiera de descubrir el mundo (Puga, *La Viuda* 97).

Contrario al crecimiento individual de la protagonista debido a su cambio de residencia tenemos a Gerardo, el joven amigo de Verónica. Él también decide mudarse del Distrito Federal a Pátzcuaro con la intención de buscar una motivación, pero este cambio de espacio lejos de ayudarlo, empeora y hace más crítica su situación ante la vida:

Comienzo a ser plenamente adulto y sé (y tengo derecho de vivir de acuerdo con lo que sé) que un mundo como éste no me interesa. En cambio yo veo que ya acabé de estar aquí. Me harta la arquitectura colonial...la arquitectura punto (Puga, *La Viuda* 102).

Con las perspectivas en contraste de las citas anteriores, Puga sostiene que el cambio personal no está asociado forzosamente a un cambio de residencia o de vivienda, sino tiene que venir de adentro, debe ser una decisión personal.

Una situación similar ocurre con Lorenza *de Inventar ciudades*, aunque ella no toma la decisión de mudarse del Distrito Federal a Zirahuén. Logra adaptarse y ser muy feliz en su nuevo hogar. Ella desde el inicio muestra toda la disposición de cooperar con los esfuerzos de sus padres adoptivos para su incorporación a su nueva familia.

Otra perspectiva de Bachelard referente a los conceptos de dentro cuando nos referimos a lo concreto, a lo real y lo de fuera se refiere a lo desconocido. En la novela *La Viuda*, nuevamente la protagonista sigue este proceso. Para ella lo de dentro comienza en su nueva casa en Pátzcuaro. Tarda varias semanas en adueñarse de ella, sentirse cómoda e identificarla como su espacio. Posteriormente se atreve a ir más allá de esas paredes y conocer por cuenta

propia lo de fuera, el resto del pueblo a donde sólo se atrevía a salir en compañía de su amiga Pina. Poco a poco lo de fuera deja de ser desconocido para ella, se apropia por completo de Pátzcuaro y quiere conocer cada vez más sobre él:

Cinco y media. Aquí dejo la lectura. Quiero ir a caminar un rato. Ésta es la hora más bonita. Al rato vengo, salita, aquí me esperas. ¿Por dónde? El inevitable recorrido de la Plaza Grande. Es desde aquí que puedo comenzar a ver el mundo. Desde cada uno de sus costados (Puga, *La Viuda* 100).

Por su parte, Lorenza muestra un proceso diferente. Para ella al inicio de la novela el adentro es el exterior de la casa, concretamente el bosque. El afuera sería la casa que por la enormidad y la diferencia con su antiguo hogar le da miedo. Con el paso de los días se apropia del interior de la casa y lo de afuera es el pueblo a donde sólo quiere ir acompañada de sus padres. Más tarde también toma confianza en este espacio.

Por lo tanto, la novedad provoca curiosidad a los personajes protagónicos y a su vez les otorga fortaleza con lo cual se atreven a enfrentar por cuenta propia lo que hay fuera. Hay una interrelación existente entre el dentro y el fuera. Uno y otro se retroalimentan cuando el sujeto establece una interconexión entre ambos espacios. Esta determinación define su nueva forma de vivir y de pensar.

Conclusiones

Las novelas *La Viuda* e *Inventar ciudades* escritas por María Luisa Puga son obras en donde hay una relación de correspondencia entre la evolución de los personajes y la configuración de los espacios ficcionales. A través del análisis literario basado en la propuesta teórica de Bachelard se observa la apropiación de los espacios interiores como: las habitaciones y su casa en general y los espacios exteriores como: las calles y lugares públicos. Al lograr esta apropiación de espacios las protagonistas recurren a la creación de espacios de escritura para compartir estas experiencias. Estos espacios de escritura varían en cada uno de los personajes: Verónica se mantiene en contacto con sus hijos a través de cartas y Lorenza se comunica a través de la oralidad con su padre y a través de la escritura de un diario con su madre. Los procesos de apropiación de espacios ficcionales y la creación de espacios de escritura dan como resultado un crecimiento interior de ambas protagonistas a pesar de la diferencia de edades.

A pesar de este contraste, las protagonistas Verónica, la viuda y Lorenza la niña huérfana, logran completar su proceso de apropiación del espacio de manera diferente. Verónica comienza por el interior de la casa porque ahí coloca los objetos que le remiten a su pasado de los cuales obtiene fortaleza interior, posteriormente una vez obtenida la confianza en el interior conquista el exterior, las calles y las plazas de Pátzcuaro. Lorenza, debido a su curiosidad por el bosque, logra el proceso de forma inversa. Al carecer de objetos del recuerdo alojados en sus espacios interiores, Lorenza tiene una conexión inmediata con el exterior, por lo tanto inicia por apropiarse de él. Posteriormente cuando inicia a recolectar sus propios recuerdos como: sus nuevos juguetes y sus hallazgos en sus excursiones con Fabián, ella los resguarda en el interior de la casa y paulatinamente también se apropia de este espacio.

Como se mencionó en el marco metodológico, Waugh describe a la metaficción como un estudio a través del cual los personajes o los sucesos de las novelas pueden analizar modelos que parten de la subjetividad pero ayudan a la construcción y al entendimiento de un mundo real. Justamente es así como lo hacen los personajes femeninos de las obras, a partir de sus ejercicios de escritura como las cartas de Verónica y el diario de Licha y Lorenza ellas relatan y

recuerdan sus experiencias para tener un entendimiento de los acontecimientos. A su vez, este ejercicio las lleva a estar cerca de las personas que aman, les permite un acercamiento con el exterior pero a su vez con su interior. Las reflexiones que implican esta creación de escritura las ayuda a desarrollar su proceso de evolución personal.

A pesar de las diferencias en los procesos de apropiación de los espacios, así como los espacios de escritura; ambas protagonistas son trasgresoras, no son personajes débiles refugiadas en el llanto. Ambas mujeres poseen un alto sentido de fragilidad, de vulnerabilidad, de protección pero toman la decisión de sobreponerse a estos obstáculos. Esta fuerza interior las convierte en protagonistas insólitas en el panorama de la literatura mexicana tradicional. A partir de la trama de estas obras se propone que el lector realice una reflexión sobre el valor del respeto a la libertad del sujeto con especial atención en el sujeto desvalido o menor como lo sería una mujer viuda y una niña huérfana. Propone una postura de respeto a la diferencia y al otro.

Además del respeto al individuo también en las obras se propone un vínculo entre el sujeto y su entorno. En esta mirada hay una apuesta por el sujeto ciudadano y no con uno centrado en sí mismo. La afición por la lectura y la creación de espacios de escritura permiten a las protagonistas reflexionar sobre la sociedad en la que se desenvuelven y buscar mejores condiciones de vida no sólo personales sino también actuar para el bien común.

En las novelas las protagonistas configuran los espacios ficcionales al enfrentarse al reto de un cambio de residencia a partir de una pérdida familiar. Esta configuración se logra a partir de un proceso el cual también implica una evolución personal. El estado de ánimo de las protagonistas al inicio de las novelas es de tristeza, miedo y desolación; conforme sigue el proceso de adaptación a los nuevos espacios su estado de ánimo mejora y tiene la voluntad de cambio. Como resultado, las protagonistas consiguen la apropiación de los espacios y reconocen que están frente a una visión esperanzadora en su futuro. No hay una notificación del sentido trágico de la condición femenina como en la mayoría de las obras literarias que destacan los estereotipos sociales femeninos. El planteamiento poco convencional al retar esos condicionamientos sociales en estas obras las llevan a ser consideradas como novelas de crecimiento interior o

de aprendizaje porque invitan al lector a reflexionar sobre estas situaciones de género y también sobre su propia condición.

En cuanto a mi aprendizaje, esta investigación me permitió hacer un trabajo de reflexión sobre la importancia de los espacios en la literatura. Es necesario interpretar la elección del escritor a este respecto porque su decisión no es fortuita, es un elemento simbólico lo cual le puede dar mayor verosimilitud a la obra literaria así como un elemento de conexión con los lectores. También se debe conceder la misma relevancia a los objetos contenidos en los espacios tanto interiores como exteriores. Todos ellos conforman el imaginario de los personajes los cuales pueden fortalecerlos o debilitarlos, también estos objetos pueden funcionar como indicios que le permiten al lector percatarse sobre la evolución o la degradación de los personajes. En cuanto a lo académico concluyo que esta investigación me permitió obtener nuevos conocimientos con respecto a la literatura, además de mejorar mis capacidades de análisis e interpretación.

En lo personal estuvieron a prueba mi perseverancia y mi paciencia. Pero debo reconocer que al igual que las protagonistas tuve un proceso de evolución interna que me hace comprender la importancia de los ejercicios de escritura y de lectura, así como reflexionar sobre la relevancia de los espacios propios.

Sin duda alguna, la literatura nos hace conocernos de manera más profunda y nos invita reflexionar sobre la importancia de nuestro entorno para conformar personas críticas y dispuestas al cambio. Al ser mujer tengo especial interés por dar a conocer literatura femenina en la cual los personajes estén fuera de los estereotipos sociales. Admiro los escritores que presentan mujeres fuertes y luchadoras sin importar la edad. Esta actitud aunque a veces complicada quiero que sea un reflejo de mí. Estas novelas me hacen reflexionar sobre los tipos de personajes que deben trascender en la literatura los cuales pueden ayudar a los lectores a empoderarse, a ser lectores comprometidos y con un sentido crítico para ser elementos de cambio en la sociedad.

“María Luisa Puga restituye a la literatura su valor como instrumento de comprensión, explicación, comunicación y valoración de la experiencia humana.” (López, *La escritura* 58) Al hacer referencia a la cita anterior, sin duda alguna, María Luisa Puga dejó un gran legado literario a nuestro país y al mundo a través de su literatura sencilla y apegada a lo cotidiano. Sus historias y sus protagonistas

le permiten al lector reflexionar sobre un futuro más esperanzador creado a partir de su crecimiento interior y la preocupación de su entorno.

Bibliografía, hemerografía y otras fuentes de información

- AMOROSO, Boelcke Nicolás. "La espacialidad en la narrativa". *Revista Fuentes Humanísticas* 11. (2001): 83-91. Impreso.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares Espacios del anonimato Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción Margarita Mizraji. 7ª. Reimpresión. España: Gedisa, 2002. Impreso.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. 9ª. Reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- BERNAL ALANÍS, Tomás. "Las posibilidades del odio de María Luisa Puga: una mirada antropológica" *Temas y variaciones de literatura* 12. Revista de la UAM-Azcapotzalco. (1998): 317-328. Impreso.
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet. *La Novela*. Traducción de Enric Sullá. España: Editorial Ariel, 1975. 115-146. Impreso.
- BRUSHWOOD, J.S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso. Colección Breviarios.
- CASTRO, Maricruz. "Narradoras mexicanas del siglo XX" *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 8. (1995): 16-18. Impreso.
- , Laura Cázares y Gloria Prado, ed. Introducción. *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus / UAM-I, 2004. 11-35. Impreso.
- CHIUNTI SÁNCHEZ, Guadalupe. "Escritura de mujeres y crítica literaria feminista" *Temas y variaciones de literatura*. 12 Revista de la UAM-Azcapotzalco. (1998): 299-316. Impreso.
- CHRISTIANSON, Linda. "Lenguaje y significado en Pánico o peligro de María Luisa Puga" *Cuadernos de Literatura del Departamento de Letras*. 4 Universidad Iberoamericana (1990): 77-86. Impreso.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000. 103-142. Impreso.
- , *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Traducción de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1999. 135-150. Impreso.

- DÍEZ BORQUE, J.M. coord. *Métodos de estudio de la obra literaria*. España: Taurus, 1985. Impreso.
- DOMENELLA, Ana Rosa. "María Luisa Puga: del colonialismo a la utopía" *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. México: El Colegio de México, Colegio de la Frontera, 1988. 238-248. Impreso.
- , compiladora. "Las marcas de la orfandad" *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México, 1996. 239-258. Impreso
- , coord. "María Luisa Puga y Silvia Molina. Dos escritoras consolidadas" *Territorio de leonas cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: UAM-I/Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2001. 181-193. Impreso
- , "Introducción" en *Territorio de leonas cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: UAM-I/Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2001. 19-44. Impreso.
- , "María Luisa Puga y Luis Arturo Ramos. Cuerpos velados y develados en y por la escritura." *Escrituras en contraste femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus / UAM-I, 2004.293-322. Impreso.
- , "La obsesión por la escritura." *Escritoras mexicanas voces y presencias*. París: Indigo & coté-femmes éditions, 2004. 157-168. Impreso.
- , *María Luisa Puga La escritura que no cesa*. México: Tecnológico de Monterrey/UAM/ Fonca/ Conaculta, 2006. Impreso.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducción de Helena Lozano Miralles. 2ª. ed. España: Lumen, 1997. Impreso.
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. Traducción de José Luis Bernal. México: Taurus, 2000. Impreso.
- GIBALDI, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6ª ed. Nueva York: The Modern Language Association of America, 2003. Impreso.
- GIL, Evelina. "Diálogos con el dolor II." *Excélsior* 27 de marzo 2005, *Arena* Suplemento dominical: 14. Impreso.
- , "Diálogos con el dolor." *Excélsior* 17 de octubre 2004, *Arena* Suplemento dominical: 14. Impreso.
- GÜEMES, César. "Todo lo vivido es susceptible de escribirse". *La Jornada Virtual*. 28 de febrero 2003: s/p.

- GULLÓN, Agnes y Germán. *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. España: Taurus, 1974. 243-265. Impreso.
- LOMELI, Edgar. "El librero. Dolor y escritura." *Jornada* 9 de enero 2005, La jornada de en medio suplemento cultural: s/p. Impreso.
- LÓPEZ, González Aralia, coord. "Literatura de la diferencia". *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. México: El Colegio de México, Colegio de la Frontera, 1988. 251-258. Impreso.
- , coord. "La móvil luna indiscreta". *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, 1995. 521-530. Impreso.
- , "Dos escritoras mexicanas y una utopía comunicativa". *El sujeto construcción y deconstrucción de la Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I*. Año 21, No. 50 (2001): 359-378. Impreso.
- LÓPEZ, Irma M. "La Viuda: recuento de una vi(u)da en la madurez". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad de Texas del Paso*. Vol. 1, No. 1. (1995): E.E.U.U. 99-104. Impreso.
- , "María Luisa Puga: nuevas visiones, nuevas estrategias en el desarrollo de la experiencia social femenina". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad de Texas del Paso*. Vol. 1, No. 3 (1996): E.E.U.U. 81-84. Impreso.
- LÓPEZ, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. 2ª. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México Campus Acatlán, 2000. Impreso.
- LORENZANO, Sandra. "La escritura como cura". *Reforma* 2 de enero 2005, El Ángel, Suplemento Cultural: s/p. Impreso.
- MASSEY, Doreen. "Espacio, lugar y género". *Revista Debate Feminista*. Año 9, Vol. 17 (1998): 39-46. Impreso.
- MONTES, Elizabeth. "La construcción del ser y la novela en las razones del lago de María Luisa Puga". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad de Texas del Paso*. Vol. 1, No. 3 (1996): E.E.U.U. 85-89. Impreso.
- MOORHEAD-ROSENBERG, Florence. "A Language to call my own: utopian space in María Luisa Puga's Pánico o peligro." Boise State University s/f. Impreso.

- OLIVARES, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, 1997. Impreso.
- PRADO, Gloria. *Creación, Recepción y Efecto Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*. México: Diana, 1992. Impreso.
- , "Autobiografía, historia y ciudad en el relato de ficción *Castillos en la tierra*, de Angelina Muñiz-Huberman". *Territorio de leonas cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: UAM- I/Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2001. 105-113. Impreso.
- PUGA, María Luisa. *Pánico o peligro*. México: Siglo Veintiuno, 1983. Impreso.
- , *Antonia*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.
- , *De cuerpo entero*. México: Corunda, 1990. Impreso.
- , *La Viuda*. México: Grijalbo, 1994. Impreso
- , *Inventar ciudades*. México: Alfaguara, 1998. Impreso.
- , *Nueve madrugadas y media*. México: Alfaguara, 2003. Impreso.
- , *Diario del dolor*. México: Alfaguara/ Conaculta, 2004. Impreso.
- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges. México: Siglo XXI Editores, 1995. Impreso.
- , *Tiempo y narración I*. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores, 1995. Impreso.
- SALCEDA, Verónica. "La historia dentro de la creación literaria de María Luisa Puga" s/f. 54-60. Impreso.
- SANDOVAL, Adriana. "La Puga: una amistad entrañable". *Revista Debate Feminista*. Año 16, volumen 31. (2005): 219-227. Impreso.
- VALDÉS, Mario J. y otros. *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. España: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Azul Editorial, 2000.
- WAUGH. Patricia. *Metafiction The theory and practice of Self-Conscious Fiction*. E.E.U.U.: London and New York Routledge, 1984. 1-61. Impreso.