

(RE)COMPOSICIÓN DEL CUERPO/TEXTO EN *DIARIO DEL DOLOR*

IRMA LÓPEZ
Western Michigan University

María Luisa Puga retorna en *Diario del dolor* (2004)¹ a la escritura íntima con su inconfundible estilo conciso, depurado y aparentemente sencillo que caracteriza toda su obra literaria. Dentro de la producción novelística de la autora, el recurso del diario se presenta como estrategia efectiva para armar tramas que tienen como eje central procesos de desarrollo personal. Sus protagonistas reiteradamente registran los distintos niveles de autoencuentro que paulatinamente alcanzan y que les permite desarrollarse como seres humanos más completos y realizados. La escritura autobiográfica en la ficción puguiana detalla los esfuerzos continuos y complicados que los personajes novelescos realizan para reconstruir o rescatar una identidad personal afectada por crisis que generalmente anticipan estados nuevos de autoconciencia. En *Diario del dolor*, el registro de la experiencia personal lo genera el deseo urgente de reestablecer el equilibrio psíquico y emocional que se ha perdido debido al trauma de una artritis reumatoide. La narradora-escritora de cincuenta y ocho años, que abiertamente se identifica con la autora real, encuentra en la intimidad que provee la escritura el recurso preciso para exorcizar, y al mismo tiempo configurar, el incesante malestar físico que golpea su cuerpo y altera su estado anímico. La crónica de esta situación apremiante se

¹ A partir de ahora todas las citas al texto corresponden a esta edición.

transforma en acto de reconstrucción de una identidad femenina que día a día parece diluirse dentro de la severidad de la enfermedad incurable. La página en blanco documenta tanto el deterioro físico y moral de la narradora como las etapas de recomposición de su ser que se va alcanzando en un periodo que abarca aproximadamente década y media (1985-2001). Es decir, la memoria y su agencia lingüística gráfica proveen la vía para deshacer los nudos emocionales que entorpecen la coherencia cotidiana a consecuencia del yugo inexorable que impone la enfermedad debilitante; pero a la vez, la creación dinámica y altamente imaginativa que se labra en el silencio del folio muestra la búsqueda de un lenguaje de creación que identifique y afirme a la narradora como mujer creadora. Puga explora en esta novela múltiples cuestiones de orden individual y colectivo. Por una parte, el texto examina la memoria como dominio del dolor corporal, como protección íntima y como producción de arte, pero, el libro también explora la manera en que la cultura responde a las enfermedades, en un intento de puntualizar el lugar que ocupa el cuerpo enfermo en la sociedad de su tiempo.

Diario del dolor está concebido a base de párrafos relativamente breves que semejan las entradas de un diario personal, cien en total y titulados. Estos retazos de escritura, a manera de viñetas, aunque aparentemente independientes uno del otro, detallan en forma más o menos cronológica la lucha de la narradora-escritora de cincuenta y ocho años con su padecimiento artrítico. El rigor de la enfermedad desvanece su integridad humana y, como consecuencia, la margina del mundo cotidiano que cada día le resulta más difícil de asir. Su narración en primera persona, que viene a ser el texto que el lector tiene en sus manos, se convierte en el sostén de su yo y en la prueba contundente de su capacidad creadora que certifica su existencia y la vincula al espacio público como intelectual y artista de mundos ficticios. En un rasgo dual e irónico, el dolor no únicamente destruye, sino que se transforma en el fármaco milagroso que proporcio-

na la emulsión sanadora a la parálisis creativa que se da en paralelo con la dolencia física. La enferma, por eso, le ofrece un papel protagónico en su relato. Dolor, como nombre propio, ocupa un lugar central en la fábula y su papel de personaje señala el vaivén emocional de ese cuerpo femenino contrahecho por la pérdida de la función en las articulaciones y algunos órganos vitales. La protagonista convierte el tormento físico que la mortifica en el mejor aliado de su talento artístico y así Dolor, con mayúsculas, adquiere un doble papel. Por una parte, constituye la musa de inspiración que la afirma como escritora y, por el otro, se convierte en el espejo que le devuelve su imagen mediante la escritura, que la verifica como mujer, con un cuerpo que late todavía en ese mundo inmediato que se desmorona vertiginosamente frente a ella. En *Diario del dolor* el sufrimiento físico se trastoca en energía creadora y mediante esta alquimia Puga conjuga tema y técnica para puntualizar los elementos fundamentales que se entrelazan en las páginas de este libro sucinto de noventa y dos páginas: el dolor, la creación y las respuestas institucionales hacia el cuerpo enfermo.

María Luisa admite ante su entrevistadora, Eve Gil, de la revista *Siempre*, poco antes de fallecer, que el tema del dolor (físico o emocional) es una constante en su ficción de una forma u otra (Gil, 2004: 79). Lo mismo podría decirse del elemento autobiográfico, el cual deviene en otra marca distintiva de la escritura de Puga para todos aquellos lectores familiarizados con su *bio* y su *grafía*. Esta característica de su narrativa, así como la autobiografía como técnica novelesca, delinean una intención creadora que compagina cuestiones de orden personal con reflexiones de carácter intelectual y artístico. La frecuencia con que Puga retoma en sus novelas estos dos temas (vida/arte) denota la dimensión narcisista y/o terapéutica que adquiere su labor profesional. Ella misma le confiesa a Eve Gil el carácter emoliente y seductivo que el lienzo literario ha ejercido en ella desde su niñez cuando afirma “Cuando uno tiene una experiencia así [dolorosa], hay que escribirlo porque si no queda ahí atorado”

(Gil, 2004: 78). El compendio de su obra nos muestra tanto el afán de recrear cuidadosa y mesuradamente situaciones personales como destacar su función de paliativo y estimulante para trascender experiencias límite que escapan al control humano y que menguan la identidad por su grado de intensidad. El autorretrato artístico que dejó Puga en su ficción descubre su componente psicoanalítico y la insta en la tradición de otras artistas reconocidas que han utilizado el arte propio como otro medio para llevar a cabo introspecciones diversas —Virginia Woolf, Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington, etc.—. La escritura representó para Puga el lente preferido para la auscultación de su ser dentro de las distintas etapas y circunstancias críticas de su existencia. Esta revisión responde al orden de lo privado, lo que la artista enfrenta a medida que se consagra como escritora, pero además, mediante esas introspecciones la intelectual examina de soslayo, y con rigor, las crisis de la sociedad mexicana en las distintas épocas y circunstancias en que le tocó vivir.

El investigador, por consiguiente, se ve seducido a explorar la interacción entre la vida y el arte de esta estudiosa de la sociedad mexicana para entender en forma más precisa la significación total de esta relación dinámica. La práctica de emplear el mundo imaginario como escenario de la autocontemplación constituye un tropo recurrente en las artes y apunta al afán con que el artista delibera creativamente también con cuestiones de orden narcisista. En el caso concreto de María Luisa, este ejercicio especular es vasto y esa extensión incita a examinar con detalle el diálogo que entabla con este espejo —como confidente, amigo sincero o enemigo que engaña—. La mirada en ese espejo, presente desde sus primeros titubeos con la escritura, transluce el proceso de autoindagación que lleva a cabo siempre. Puga en numerosas entrevistas y ensayos no vacila en apuntar el papel preponderante de la escritura (tanto del diario como de la ficción) en contemplaciones íntimas que se remontan a la niñez con la muerte de su madre, cuando sólo tenía nue-

ve años, la subsiguiente fragmentación familiar y las crisis peculiares de desarrollo que atraviesa antes y después de dedicarse al quehacer literario. La autora le confía a Erna Pfeiffer que su literatura desempeña un papel psicoanalítico porque le “sirve de desahogo” y le permite “ver las cosas con más claridad” (Pfeiffer, 1992: 129). Asimismo le confiesa a Reinhard Teichmann en sus inicios profesionales que a la hora de escribir: “A veces el lector sencillamente no existe. Todo el esfuerzo se va en desentrañar qué es lo que me está pasando a mí” (Teichmann, 1987: 138). Sus aseveraciones documentan el carácter de analista que asume su *corpus* de escritura. Se trata de una función de “oyente” que corrobora las pautas que según Sigmund Freud deben guiar al doctor. Freud señala que el trabajo del profesional frente al paciente debe circunscribirse rigurosamente al de un espejo que revierte la imagen proyectada hacia el objeto. Refiriéndose a este distanciamiento anota: “The doctor should be opaque to his patients, and like a mirror, should show them nothing but what is shown to him” (Freud, 1912: 118). El analista D. H. Winnicott reitera que en esta tarea el psicólogo debe limitarse a ser escucha y servir de luna refractaria de la subjetividad del cliente, evitando interpretar lo que se va enunciando (véase Winnicott, 1971: 86-87). Winnicott concluye que detrás de esta estrategia subyace el principio de que “[I]t is the patient and only the patient who has the answers” (Winnicott, 1971: 87). La actividad creativa de Puga parece ser ese oído y, a la vez, una pantalla de proyección en la que se examina y se configura una amplia gama de representaciones, a manera de una imagen cubista que le permite observarse al unísono en sus partes y en su totalidad.

De tal forma, su creación documenta la imagen revertida que se fragmenta en una serie de variantes que van desde la de un Narciso contemplativo, ensimismado y solitario, a la de un acto iluminador y afirmativo. Los reflejos de sí que emanan de sus textos proporcionan múltiples formas de un yo que fluctúa entre una autocontemplación tenue a otra más intensa de sí y de su realidad, pero siempre hurgando en su

mundo interior y creativo. El yo fuerte y a la vez frágil de la artista creadora encuentra en el arte una dimensión gratificante y de valor incalculable para enfrentar la circunstancia difícil por la que atraviesa en el momento en el que está creando. Verónica Valenzuela comenta que en los libros de Puga la observación penetrante de ese mundo inmediato, a menudo amargo y devastador, salta a la vista constantemente. Valenzuela señala que el resultado de esta mirada profunda de la realidad propicia que escritura e imágenes pongan en movimiento sentimientos y contenidos psíquicos inconscientes: “María Luisa era escritura y su dolor se volvió letras”, y añade que: “Los personajes de María Luisa son destacables porque provienen de una observación aguda de sujetos diversos [y posiciones espinosas] que obligan a mirar desde su ser” (Valenzuela, 2005: 44-45). Los títulos mismos de varios de sus libros proyectan estados de angustia y dolor que luego las tramas explayan mediante historias que detallan situaciones adversas con las que los protagonistas se enfrentan en su existencia cotidiana. *Las posibilidades del odio* (1977), *Accidentes* (1981), *Pánico o peligro* (1983), *La viuda* (1994) y *Diario del dolor* (2004) retratan vidas en momentos claves de maduración. Se trata de personajes fuertes, en su mayoría femeninos, cuyos esfuerzos y recursos psíquicos son cruciales para poder sobreponerse a las disyuntivas que el desarrollo personal les va presentando. Son narrativas que nacen desde el límite de la vivencia traumática, pero que al mismo tiempo constituyen el principio de la estabilidad, la claridad mental y el progreso de los/las protagonistas. La ficción de Puga es, por consiguiente, el espacio de juego de la autora, una actividad humana que, según Winnicott, es fundamental para el autoconocimiento. El autor dice al respecto: “It is in playing and only in playing that the individual child or adult is able to be creative and to use the whole personality, and it is only in being creative that the individual discovers the self” (Winnicott, 1971: 54).

En la escritura Puga articula experiencias y posibilidades que van más allá de la pura ficción, pues no hay que olvi-

dar que todos sus libros se construyen de las anécdotas que provienen de sus conocidos “cuadernos”, término que usa la autora para referirse a sus diarios personales. Estos registros constituyen la materia prima con la que se construye el repertorio literario que nos ha dejado y en donde el lector familiarizado con su biografía identifica el cruce de lo real y lo imaginario. Es el laboratorio en el que la pensadora explora ideas, vivencias, sentimientos escondidos y acontecimientos colectivos a la luz de la imaginación. Ella misma lo sugiere cuando dice a través de su narradora anónima: “Hágase de cuenta que practico ante un espejo”, y de esta manera hace concreta su reflexión sobre la eminencia de la escritura en el ámbito de lo personal (35). Por eso, a medida que transcurren los años, también sus crónicas se transforman. Para finales de la década de los noventa, la escritora ha abandonado los relatos asociados con jóvenes solitarias, confundidas y desarraigadas para indagar ahora en la intimidad de la mujer de edad mediana, más consciente de su pasado, en transición para acomodarse a nuevas situaciones del presente, y como es natural en el ser humano, insegura todavía respecto al futuro. El acentuado carácter autobiográfico de *Inventar ciudades* (1998) y *Diario del dolor* (2004) le permite al lector mirar el contenido de los cuadernos de donde la autora extrae anécdotas personales para hacer reflexiones especulativas referentes a un yo más maduro que el de sus novelas iniciales. En estos libros entra en una nueva etapa de meditación, esclarecimiento y desahogo tocante al momento presente de su existencia. En su autobiografía *De cuerpo entero* hace alusión a los múltiples beneficios que conlleva el quehacer creativo cuando se refiere al ejercicio de escribir en sus cuadernos. Dice al respecto: “El cuaderno es como mi grabadora, mi cámara fotográfica, mi conciencia. La sala de gimnasia de la escritura; el lugar de las reacciones secretas; el poder juzgar el mundo”, y luego agrega “Se llega ahí para ver que ha pasado en ese interactuar con el mundo. Para sacar las voces de lo de afuera y examinarlas con calma. Para reordenar las vivencias” (Puga, 1990: 21-22). El re-

gistro del diario —que se extiende luego a la ficción— constituye, por lo tanto, el lienzo en donde el intelecto y la emoción se ponen en orden y toman pleno sentido. Los desplazamientos y variantes del ser que los lectores identificamos en su novelística nos advierten un yo escindido que (re)construye su mundo y la imagen propia repitiendo su presencia y dispersión en un juego de cambios y reflejos que sintetizan diferentes etapas de la (de)formación de la identidad de la mujer/escritora: Maria Luisa Puga.

Concretamente en *Diario del dolor*, la autora se autorrepresenta en su momento más crítico, por lo avanzado y doloroso de la enfermedad incurable, y su protagonista denota esa desolación y angustia existencial. La narradora artrítica dice: “Perdí mi imagen. Esa que tanto tiempo he pasado en construir, que es tan frágil que cualquier cosa la distorsiona. De repente capto una imagen y no la identifico conmigo. ¿Cómo explicar lo que veo? Huesos. Huesos sin volumen” y entonces añade: “Soy algo huidizo, indefinible, algo que se está evaporando” (14). Los comentarios alarmantes de ambas citas condensan la conciencia del personaje de que se encuentra en el momento más vulnerable de su vida. La voz narrativa presenta al sujeto humano en una condición trágica, un estado oscilante entre la imagen enajenante o desconocida (“De repente capto una imagen y no la identifico conmigo”) y la imagen del cuerpo real fragmentado, evidente cuando ella dice: “Huesos. Huesos sin volumen”. Esta especie de descomposición corporal y de identidad ilustra al yo que enuncia carente de un centro definido y estable, un ser humano que sólo parece reconocerse en sus partes desarticuladas. El desfase y ruptura del personaje remite a contemplarlo en una especie de terreno peligroso porque puede ser la antesala de un salto mortal. Sin embargo, en una visión más alentadora, este lindero con la muerte podría verse como el preludeo de un nuevo momento de su existencia y de su estado de conciencia. Los postulados del estadio del espejo delineados por Jacques Lacan resultan apropiados para discernir las posibilidades que se despren-

den de esta precariedad que avasalla a la hablante. La falta de identificación consigo misma, el desencuentro de la narradora proyecta un retorno a la forma del ser preedipal que Lacan denomina la etapa “imaginaria” del niño, aquélla cuando todavía no existe una identificación de coherencia (aunque sea ilusoria) del yo consigo mismo. De acuerdo con Lacan, esta fase está caracterizada por una diferencia borrosa entre sujeto y objeto (Lacan, 1979: 2-7). En el caso del personaje puguiano, el lector percibe la separación del yo de la enferma con su cuerpo, y esta autodesconfiguración identifica su retorno al principio del no ser. Se trata de una vacuidad que, irónicamente, se advierte esencial para que el personaje pueda desde ese abismo edificar una subjetividad nueva que se acomode mejor a su situación actual de enferma. La reconstrucción de su identidad resulta más coherente con su circunstancia presente y le permite librar en forma más saludable y creativa las batallas con la enfermedad y los cambios que ésta impone a diario en su persona. La protagonista detalla los ajustes eminentes que debe hacer cuando le indica a su personaje Dolor: “No se tiene memoria del dolor hasta el momento en que llegas para quedarte. Es cuando nos tenemos que adaptar, o aprender a ser alguien distinto de lo que éramos y a usarnos de otra manera. Qué raro ha sido y qué nuevo. Por eso te he escrito tanto” (91).

En *Diario del dolor* la visión del yo consigo mismo fluctúa constantemente entre una imagen completa y otra fragmentada, que dan lugar a altibajos emocionales que confunden y desestabilizan la identidad de la enferma. La visión clara y enamorada del Narciso del mito clásico queda trastocada en la novela por el reflejo de un enfrentamiento espantoso de sí que sobresalta e intimida al personaje. La refracción especular del cuerpo doliente magnifica para la protagonista una verdad solapada y alarmante respecto a lo que irremediamente se ha perdido de ella y al incierto porvenir que la aguarda, un destino que parece encaminarla hacia un abismo real: la muerte. El terror que impone la posibilidad seria de un final inevitable, que se avecina, agita

su estabilidad psíquica y su entereza emocional precipitando su desorientación existencial. La mujer lo advierte cuando dice: “Perdí el pasado y el futuro. Ambos son irreales. Que si la prótesis, la operación. Que si cuando no me dolía. Ya no soy así y no seré de otra manera. No lo puedo imaginar” (16). La narradora articula en estos comentarios su perplejidad, la ausencia de memoria para autenticar su pasado y su futuro, así como los alcances desastrosos del trauma. Estas observaciones agitantes las proyecta de nuevo a través de un conglomerado de autorrepresentaciones desconsoladoras que manifiestan su desvanecimiento existencial. “Soy este presente raro y largo que no me permite ver hacia donde se dirige y en el cual estamos contenidos Dolor y yo como incómodos pasajeros de un solitario vagón de tren” (16). Las dos citas anteriores resumen el extravío del sentido del tiempo, de la dirección y de la memoria que vive la mujer, e ilustran, además, una identidad borrosa que flota en un aparente espacio vacío.

Bajo el peso de las tribulaciones psíquicas y anímicas que se enuncian, el lector también detecta la clave que el personaje le ofrece para entender la energía creadora que se gesta en la situación agravante por la que atraviesa. La suspensión que la protagonista experimenta desde su abatimiento físico y mental, se refiere al umbral de un nuevo proceso autorrepresentativo que se germina a la par. La vacuidad psíquica puede concebirse como encarnación de una metáfora del origen y el abismo que, según Jacques Lacan, escenifica el momento previo a la coherencia del yo, de acuerdo con sus propuestas en su estudio del estadio del espejo. En términos lacanianos, esta fase del no-ser constituye la antesala de la entrada del infante al orden simbólico: el lenguaje que da expresión a la identidad y a una individualidad unitaria del niño. En el caso de la narradora enferma, la confusión y la subsiguiente obscuridad o pérdida de identidad que experimenta como resultado del desencuentro que provoca la severidad del dolor, puntualiza ese preludeo lacaniano que se da anterior a la etapa de afirmación del yo. La existencia de la

mujer se autentifica mediante el texto que el lector tiene en sus manos, pues su relato oral y escrito (la palabra) le otorga licencia o tarjeta de identidad como sujeto histórico y artista creadora. Así, en consonancia con Lacan, el lenguaje certifica la presencia del sujeto humano (Lacan, 1979: 80-83).

El título mismo de la novela, *Diario del dolor*, evoca las dos coordenadas temáticas que se entrelazan —suplicio y escritura— las cuales forman un tejido de cuerpo/texto que sirve para afirmar un yo precario que teme esfumarse con la enfermedad y resucitar la creatividad como una fuerza regeneradora. Las descripciones de pánico, agotamiento y frustración que emanan de sus diálogos con el personaje Dolor, muestran el suplicio que acompaña tanto el proceso de (re)nacimiento propio, como la gestación artística. La narradora hace alusión al papel de la escritura en su nueva etapa de existencia y de acomodo con un cuerpo en deterioro permanente cuando dice: “El cuaderno sirve para inventar las palabras con las que voy a decir o a decirme. O sea sirve para ensayarlas. Hágase de cuenta que practico ante un espejo” (35). El ejercicio de escribir funciona, entonces, de dos maneras complementarias. Por una parte, es un acto de descubrimiento personal (la nueva mujer que emerge a medida que se reconstruye en la página del cuaderno), y por otra, este ejercicio se convierte en una prueba tangible de su talento creativo. El resultado es un registro social que ilustra con destreza la realidad oculta y muchas veces marginada de la discapacidad física en un mundo en el que la individualidad desaparece frente a la impersonalidad de la burocracia. La mujer lo concibe de esta forma cuando comenta que en la condición de enferma “tienes expediente. Solo así existes” (87).

La narradora propone más tarde en su relato que la tragedia de la enfermedad se torna eventualmente en el remedio liberador de su yo, pues el dolor no sólo desempeña un papel crucial en su autenticación como escritora, sino además tiene un impacto directo en la reflexión y en el estudio de cuestiones que van más allá de lo puramente personal. Asienta en algún momento que: “el dolor va a ser síntoma de cu-

ración no de enfermedad” (91). Es decir, la escritura provee el (re)curso para el fortalecimiento de una imagen sólida de sí que le permite discutir con el dolor sus propias deficiencias corporales y le ofrece el lienzo para registrar momentos trascendentes del mundo a su alrededor. La voz que narra materializa en su reflexión arte/vida las concepciones de la autora referentes a la escritura como un tapiz que descifra, revierte y sostiene, una identidad siempre fluctuante y resbaladiza. Puga habla de esta función revitalizadora de su trabajo creativo en su autobiografía breve *De cuerpo entero* cuando dice: “Es cierto que el sentido de continuidad, de pertenencia, de resumen está muy definitivamente en la escritura...” (Puga, 1990: 54). El tema identidad/escritura forma el eje de la estructura de *Diario del dolor*, y este grado de importancia dentro de los asuntos que discute la obra acorta la distancia entre autora y personaje. El resultado de este nexo —familiar para el lector que conoce su biografía y su literatura— se convierte en una sola voz, en una identidad fusionada que rebasa la ficción imaginaria, y pasa a otra práctica discursiva que se circunscribe a una autobiografía novelada. Esta referencialidad está caracterizada por la transparencia con que la autora detalla los procesos difíciles, lentos y conflictivos que circundan la autobúsqueda. El autorretrato literario que Puga ofrece de sí connota una apertura franca, chocante y, con frecuencia, angustiante, sin embargo, también está caracterizada por el entusiasmo por la vida. La preferencia por finales abiertos y tonos reflexivos que caracterizan su ficción proponen posibilidades y esperanzas futuras. Estas estructuras son rasgos de un estilo y una actitud de confianza que contribuyen a definir el acento marcadamente optimista que define su obra entera.

Diario del dolor corrobora la actitud realista y a la vez abierta y curiosa con que el personaje persigue su rutina cotidiana, pese a las condiciones extremas en las que se desenvuelve con el cuerpo doliente y debilitado por la artritis que, por instantes, le provoca una parálisis verbal. Esta pausa momentánea puede interpretarse, por lo menos, como una

metáfora de tres intenciones por parte de Puga. En primer lugar, podría verse como el anhelo de configurar los momentos extremos del dolor y la respuesta de la narradora a esta experiencia indecible. El trauma resulta, en ocasiones, superior a la voluntad de relatar eficazmente las batallas diarias que la artrítica libra para no doblegarse completamente a la inutilidad. La voz narradora se apaga durante períodos insostenibles y en esos vacíos verbales se esfuma tanto su persona como la escena que está tratando de evocar. Este titubeo narrativo, sin embargo, no lo sabemos directamente del personaje, sino que la estructura misma de la obra nos ofrece la pista para intuir en dónde inicia y termina la ola devastadora que cubre al cuerpo doliente.

Los intervalos entre un fragmento y otro constituyen la clave para detectar y evocar la aflicción tremenda que la acompaña y que se agudiza en ocasiones. Las cien relaciones breves del texto como entidades autónomas, que no se organizan o entrelazan a partir de un orden de causa efecto, abren huecos en el andamio de la narración y recrean la ausencia de voz referida a la insuficiencia del lenguaje que encuentra el ser humano para nombrarse y detallar su agonía. El fallo de la palabra para expresar sensaciones intensas constituye la manera en que la enferma alude a su identidad suspendida y erosionada —aunque sólo sea circunstancialmente— por el trauma corporal y por la alienación que éste impone. Elaine Scarry, en *The Body in Pain*, afirma que el dolor destruye el lenguaje, y precisamente la incapacidad de la narradora de identificarse y representar su estado agravante durante esos estados aflictivos hace que su ser se extinga del texto (Scarry, 1987: 19-20). Esta borradura temporal que se transmite mediante las fracturas físicas de la página connota ofuscación y reitera la pérdida del orden simbólico (la identidad coherente). De esta manera, el deterioro corporal y anímico de la mujer se configura en esa zona de inactividad que delata la dificultad que encuentra para traducir adecuadamente sus vivencias con las herramientas verbales que tiene a su disposición. Scarry señala que la imposibilidad de codificar registros

de la experiencia del dolor a otro ser humano es indicio de la incapacidad del ser humano de producir lenguaje en situaciones mortificantes. La autora arguye que: "Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language" (Scarry, 1987: 4). El carácter irrepresentable del dolor físico y psicológico queda así plasmado visualmente en el texto mediante la forma física como Puga concibe su novela.

En segundo lugar, las pausas narrativas que se asocian con la estructura fragmentaria del texto pueden estimarse como alegoría de la conquista de la adversidad a través de los actos minúsculos de la vida diaria, en este caso en particular, del acto creativo. Los silencios podrían entenderse, desde este ángulo interpretativo, como el momento en que el artista se aleja por segundos de la composición para retomar luego el trabajo emprendido con la mirada fresca que ofrece el descanso y la distracción. Este respiro le da fe concreta y contundente de su existencia, pero a la vez impulsa su instinto artístico en un juego de posibilidades infinitas. Por consiguiente, el silencio en esta historia es parte integral de la composición, pero también nos habla de la función dual que tiene en el texto, como se observa en el escrito número diecinueve titulado "Cuando el desánimo se impone" (19). La enferma inicia el párrafo señalando la pérdida de la voz a la hora de expresar su circunstancia lastimosa, pero el hecho mismo de aludir a la imposibilidad de la representación del dolor es una afirmación del éxito comunicativo y de la ratificación de su existencia. Declara entonces: "Es la falta de palabras. ¿Cómo definir esta nueva situación?", y agrega: "Un momento de suspensión en el vacío. Vacío de sentido en las palabras" (20-21). El aceptarse fuera de la representación constituye una imagen de presencia/ausencia narrativa que lleva al lector a considerar no sólo lo que dice esta descripción respecto al cuerpo como sitio de trauma destructivo, sino además, como fuerza creadora aun en las circunstancias críticas. Es decir, el dolor innombrable en esta historia a fin de cuentas se recrea textualmente mediante los espacios

en blanco que configuran lo abstracto y conjuntamente traduce la energía revitalizadora, fenixia, que emana muchas veces del abismo de la experiencia traumática. Los huecos de silenciamiento dibujan el retraimiento del sujeto al lugar de la nada —en el que no existe una verbalidad coherente que exprese lo indecible e invisible (el dolor)— y entran de este modo en contienda con el lenguaje —en tanto medio representativo e incluyente—. La fragmentación de la narración en viñetas le sirve así a la intelectual mexicana para exponer los conflictos y las tensiones que pugnan en el relato mismo como medio de representación fidedigna de una vivencia personal o ajena. Puga convierte esta historia en una reflexión de la escritura como un sistema de comunicación imperfecto, pero a la vez (como se describe anteriormente) eficaz en cuanto a configurar la identidad de la narradora presente y ausente en su escritura.

En tercer lugar, la estructura física del texto insta a apreciar este libro como una pieza de arte formada de una textura dual que explora lo abstracto (el dolor) y examina la experiencia de lo real. En este sentido la autora fusiona las dos tendencias que imperan en el arte contemporáneo y que se refieren tanto a provocar una catarsis lírica y poética (cuando se enfatiza la obra como pieza de arte) como a propiciar una mirada al mundo y a los acontecimientos históricos que se suceden (la idea de participación y de compromiso) (véase Springer, 2005: 46). La apertura del texto en estas dos vertientes permite el florecimiento de la imaginación del lector, ya que lo invita a darle significados asociativos a esta historia y explorar el entramado de metáforas y alusiones que presenta y que lo llevan a experimentar la pieza de arte de distintas maneras. De tal forma, Puga, la artista, invita a ponderar problemas y preguntas que la *praxis* de la literatura no termina de resolver: ¿qué representa la literatura? Una posible respuesta a esta conjetura la ofrece la obra misma en su título (*Diario del dolor*) que podría enunciarse como el intento de proporcionar una percepción más intensa de lo real, al mismo tiempo que el texto favorece el disfrute

de la literatura como un compendio de palabras que producen imágenes que apuntan a la experiencia del mundo. Visto de esta manera, la ficción busca liberar al lector del peso de la realidad buscando los límites del arte novelesco en el cual es invitado a co-crear. Es decir, los silencios de la narradora aluden también a un tipo de lenguaje que le habla al lector desde el vacío como un modo de representación, y en el que éste sirve de narratario que completa una historia lineal con su propia experiencia e imaginación. El lector da continuidad al relato y articula más coherentemente distintos momentos del sujeto que los fragmentos dejan sueltos; así él mismo termina una historia que había quedado trunca por el mutismo del personaje. El lector hilvana en esta recomposición imágenes múltiples de autorrepresentación que ilustran distintas facetas de la narradora en cuanto a enferma, persona social y artista comprometida con su arte.

El tríptico autobiográfico que florece de la intimidad reflexiva se vierte en una escritura que representa la reconexión entre el cuerpo enfermo y su entorno. La narradora señala inicialmente esta separación cuando se dirige a su personaje Dolor y le indica que: “Hay mundo en torno nuestro, podemos escucharlo y sentirnos contenidos por él, pero yo al menos no me siento parte de él. No me siento parte de nada más que de mi cuerpo tan raro, tan desconocido y al mismo tiempo tan mi casa” (16). La escritura estimula la memoria desde su exilio psíquico con el mundo de afuera y, además, la palabra le permite cruzar la fisura abismal entre el silencio (aislamiento) y la comunicación (como fuerza psicológica y artística que le provee el re-curso para seguir adelante). Este ejercicio es la tabla de salvación que la reintegra y le da continuidad a su diario vivir, como ella misma lo dice: “Escritura. Esa cae a los pies con un alegre tintineo. A tientas la levanto buscándole el derecho y el revés. Hay que saber cómo se usa. Hoy, ahora, en esta situación” (21). Se gesta, de esta manera, un texto autorreflexivo que, según Ana Rosa Domenella: “[E]n el caso de Puga puede vincularse con lo genéricamente femenino” (Domenella, 2001: 183).

El autorretrato recurrente que hace de sí la narradora constituye, por consiguiente, una reiteración de su determinación y fuerza de carácter para conquistar las limitaciones corporales que impone la artritis reumatoide, además de darle prueba muy concreta de que la enfermedad no ha destruido totalmente su espíritu anímico y creativo. El cuaderno y la pluma se convierten en el certificado de vida, pero también en posibilidades para que la artista experimente con nuevas formas de redactar y construya textos distintos a todo lo que había elaborado hasta ese entonces. Esta intención de actualización creativa aparece cuando la mujer-escritora le habla a su personaje Dolor sobre la necesidad de poner al día su escritura y transformarla “Cuando los cambios se hacen reales” (91). “Eso es lo que estoy haciendo a mi escritura, querido y venerable amigo: la actualizo, y en esta versión, la que contiene operaciones, tú resultas obsoleto porque, por un lado, todo va a doler, y por el otro, el dolor va a ser síntoma de curación, no de enfermedad” (91). La renovación artística configura la obra siempre inacabada que se nutre tanto del mundo de la imaginación como del acontecimiento. Se produce así un arte híbrido que se ubica entre lo autobiográfico y lo novelesco, entre el texto privado (el cuaderno) y el libro público (la novela). Este motivo literario forma parte del estilo propio y recurrente en la obra de la autora, quien dedica muchas páginas de su ficción a detallar su experiencia con la escritura y su proceso de formación como escritora.

No sorprende, por consiguiente, que la mayoría de sus personajes novelescos femeninos escriban en una variedad de formas que van desde cuadernos, diarios y folios de carta, hasta proyectos más rigurosos, como novelas. Las historias que esas protagonistas desarrollan entretejen reflexiones sobre la escritura y el proceso de representarse como escritoras. Este tema que se asocia con la metaficción remite a un contexto extratextual que le permite al lector observar y entender el arduo trabajo de la profesión del escritor. En *Diario del dolor* el relato se convierte en una crónica que elu-

cida, a medida que se construye, el aspecto pujante que conlleva todo acto de creación. Por eso cuando indica que “el dolor va a ser síntoma de curación, no de enfermedad”, y también de creación, está revelando la autorreferencialidad del proceso creativo en cuestión y el sentir mismo de María Luisa Puga respecto a los momentos dificultosos o “pedregosos” que están contenidos en la creación literaria (Gil, 2004: 78). En su entrevista con Eve Gil, Puga se refiere al binomio escritura/dolor cuando señala que: “Siempre hay un dolor que se pierde cuando uno empieza a escribir, pero hay un dolor que nace de la indecisión, del miedo, de la angustia, a veces durante la escritura, pero sobre todo en el momento de comenzarla”, y luego agrega: “Es una especie de miedo doloroso y creo que a cualquiera que escribe le ocurre” (78). Este nivel de metaficción que está presente en todo el libro se hace más preciso cuando la misma María Luisa Puga se inserta como protagonista del texto que leemos. El anonimato de la narradora se anula cuando inesperadamente, en un único momento en el relato, se nombra para realzar el aspecto oficinesco, deshumanizante, de la consulta médica. En la sección treinta y cuatro titulada “Pasos dificultosos e inevitables” dice: “Estamos ante la impenetrable cara de la burocracia. Ese rostro está cercado por miles de pasillos numerados (en realidad son cuatro) que te golpean la conciencia cuando la voz en el micrófono [te nombra]”, y continúa: “Seré yo cuando digan: María Luisa Puga, pasillo (?) y entonces ya no habrá marcha atrás” (33). El nombre de la autora dentro del libro vuelve al lector consciente del acto creativo y le permite observar a la par la evolución del yo femenino desde las experiencias dolorosas del cuerpo/texto.

La discapacitación física le da una condición de extranjera en el mundo “normal” que la rodea, no obstante todos sus esfuerzos por establecer puentes con ese mundo de afuera. “Ya no tengo brazos, cara o piernas. Ni siquiera silla de ruedas. Estoy aquí y allá fuera quedó mi vida”, dice la mujer, cuya única conexión con la esfera pública es el proceso autorrepresentativo que se lleva a cabo al momento de la narra-

ción. Esta práctica le permite insertarse desde ese “no lugar” como persona social, con voz y forma, para también nombrar las prácticas marginales que impone en el enfermo la burocracia de las instituciones de salud pública. Estas actitudes de indiferencia y ausencia de compasión están relacionadas con la impersonalidad con que se trata a los enfermos, una deshumanización que convierte a las personas en número clínico —“205836” para la narradora— y les roba su identidad como seres pensantes (38). La parte administrativa y mecánica del sistema borra la constitución natural del cuerpo y su individualidad, hasta transformarlo en lo que la protagonista llama una “mancha amorfa” (34), para hacer hincapié en la disminución humana que desaparece al paciente como ser. Así, lo enuncia cuando habla de su pérdida de identidad dentro de la institución: “Soy muchedumbre y como tal me muevo” (34-35), y reitera más adelante: “[M]i verdadera identidad: 205836” (38). El personaje alude a las agencias de bienestar social y su indiferencia hacia las necesidades prácticas y humanas de los lisiados cuando menciona que sólo se existe en el “expediente” médico (87). Puga tampoco deja pasar la ocasión para referirse al encallosamiento del profesional, acostumbrado a tratar con la muerte, cuando se refiere a la falta de sensibilidad que exhibe hacia el enfermo. El relato noventa y uno manifiesta este comportamiento frío y carente de aliento cuando el personaje se refiere a los consejos médicos que recibe en su estado terminal; repite las palabras del nutriólogo: “¿Para qué operarse? ¿Usted es una escritora, ¿no? ¿Por qué no se compra una cama de hospital?... Dormirá mejor. Cierto, va a quedar un poco contrahecha, pero lo que usted hace es escribir, ¿no?” (86). Las palabras del experto le plantean que su cuerpo humano, de mujer, se ha perdido por la artritis y que no tiene más cabida dentro de la sociedad normal. Su narración, entonces, constituye el espejo que le devuelve y mantiene su integridad humana y le provee la plataforma para delatar a una comunidad ajena y apática hacia las necesidades vitales de los enfermos. De tal manera, si en la realidad institucional sólo existe como cla-

sificación o como abstracción (“enferma”) —incluso como pérdida— su realidad anatómica se vuelve veraz en su imaginación. El relato estructura y simbólicamente renueva el cuerpo desgastado. La actividad creativa de la narradora se presenta como vehículo de acceso al exterior y como texto que hace inteligible los valores culturales respecto a los cuerpos enfermos.

En conclusión, la creación dinámica y altamente imaginativa que la protagonista labra en el silencio del registro privado del cuaderno, invierte entonces el sitio del poder del cuerpo humano. Es decir, el tormento no confina o avasalla a la enferma, sino que la anima a (re)componer el cuerpo/texto que la afirma como mujer creadora. Al final, el dolor diario se ha transformado en un “diario del dolor” que testimonia la ardua y agonizante tarea de expresar ambos: la fuerza creativa del intelecto y el poder arrollador de la enfermedad, que amenaza con destruir la identidad y el cuerpo humano, pero no lo consigue. Por consiguiente, con una narrativa que dialoga en forma y en contenido con toda su producción (crítica y de ficción), María Luisa Puga nos deja en *Diario del dolor* trazos de un cuerpo entero, un *corpus* autobiográfico saludable y depurado.

BIBLIOGRAFÍA

- DOMENELLA, ANA ROSA (2001), “María Luisa Puga y Silvia Molina. Dos escritoras consolidadas”, en Ana Rosa Domenella, Luzeleña Gutiérrez de Velasco, Nora Pasternac, Gloria Prado, Graciela Martínez-Zalce (eds.), *Territorio de leonas: cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 181-193.
- GIL, EVE (2004), “María Luisa Puga/Autora de *Diario del dolor*”, *Siempre*, 12, pp. 78-79.
- FREUD, SIGMUND (1912), “Recommendations to Physicians Practicing Psycho-analysis”, *Standart Edition*, 12, pp. 110-120.
- LACAN, JACQUES (1979), *Ecrits*, Trans. Alan Sheridan, Nueva York, Norton.

- PFEIFFER, ERNA (1992), *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- PUGA, MARÍA LUISA (2004), *Diario del dolor*, México, Alfaguara/ Universidad del Claustro de Sor Juana/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (1990), *De cuerpo entero*, México, Ediciones Corunda.
- SCARRY, ELAINE (1987), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford UP.
- SPRINGER, JOSÉ MANUEL (2005), “En los límites del vacío: la pintura de Olivia González”, *Tierra Adentro*, 134, pp. 46-48.
- TEICHMANN, REINHARD (1987), *De la onda en adelante*, México, Editorial Posada.
- VALENZUELA, VERÓNICA (2005), “María Luisa Puga murió en diciembre”, *Tierra Adentro*, 134, pp. 44-45.
- WINNICOTT, D.W. (1971), *Playing and Reality*, Middlesex, Penguin.