



Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

La autofiguración del yo femenino en  
*Diario del dolor* de María Luisa Puga

Tesis

Que para obtener el grado de licenciatura en Letras Hispánicas

Presenta: Betzabé González Pérez  
Directora de tesis: Dra. Angélica Tornero Salinas

## Contenido

Introducción	2
Capítulo 1.	7
Las escrituras del yo: la autobiografía, el diario literario y la autofiguración como método de análisis	7
1.1. Edad media: conciencia de sí y verdad	9
1.2. Renacimiento: el individualismo y la autoconciencia del yo	11
1.3. Ilustración: sujeto autónomo y la autobiografía moderna	12
1.4. Sospecha del yo, muerte del yo y el giro subjetivo	14
1.5. De la autobiografía al diario literario	17
1.6. La autofiguración	30
Capítulo 2.	33
El yo femenino en las autobiografías y los diarios: breves consideraciones históricas en México	33
2.1 Sobre el ser mujer: el sexo/género	34
2.2 Breve acercamiento a la situación de las mujeres en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX	38
2.3 Acercamiento a las autobiografías de mujeres	46
2.3.1 Sobre la escritura femenina	53
2.4 María Luisa Puga	57
2.4.1 Acerca del ciclo vital de las obras de Puga	59
Capítulo 3.	63
La autofiguración del yo femenino en <i>Diario del dolor</i>	63
3.1 El absurdo existencial del yo femenino en <i>Diario del dolor</i> : la enfermedad como detonante y la muerte	66
3.2. La ambigüedad del tiempo	73
3.3. La autofiguración del yo femenino en <i>Diario del dolor</i>	79
3.4. La autofiguración del yo femenino como mujer enferma: el cuerpo enfermo, la vejez y el dolor	82
3.4.1. El yo en tercera persona: Dolor	84
3.4.2. Sometimiento del cuerpo a la intervención médica: aceptación y resignación	87
3.5. La autofiguración del yo femenino como escritora	89
Conclusiones	94
Referencias bibliográficas	100
Entrevistas y reseñas	106

## Introducción

Las escrituras del yo son una fuente importante para observar las subjetividades y las inquietudes de los autores en un contexto determinado, es decir, bajo consideraciones culturales, sociales, políticas e incluso económicas en las que se están desarrollando. Además, se puede examinar en estas escrituras los mecanismos literarios de los que echa mano, en un momento histórico específico, para elaborar este tipo de escrituras autobiográficas ya que es primordial observar la figura del yo que está fijando el autor a través de estos medios. Por ello, la manera en la que nos aproximamos a cada obra del yo dependerá mucho de su contexto y del tipo de voz que pondera la escritura. En este sentido, para responder a la pregunta general que ha orientado esta investigación, ¿qué figuraciones del yo femenino destacan en *Diario del dolor* publicado en 2004, de la escritora mexicana María Luisa Puga?, hay que demostrar que en este diario literario coexisten diversas autofiguras de la voz narrativa, como mujer enferma, como mujer escritora, y no solo tomaremos en cuenta el texto, sino también el contexto. En lo que respecta al texto, hay clara evidencia de identidad nominal, tal como la entiende Philippe Lejeune (*Pacto* 51-53), y una relación inherente entre la autora-narradora-personaje. Gracias a esta clara relación entre la autora y el yo, es posible aproximarse desde la teoría de la autofiguración de José Amícola. En cuanto al contexto, en décadas recientes se ha establecido una necesidad en las mujeres de buscar su lugar de enunciación más allá de las consideraciones masculinas sobre las cualidades de la escritura literaria, lo que las ha conducido a forjar estas autofiguras.

Una de las principales razones que nos motivaron a abordar esta obra de Puga es el escaso interés que ha tenido como objeto de estudio y también porque la obra fue relegada al momento de ser publicada en 2004, aun dada su importancia, por las características que la

vinculan de manera irrefutable al ámbito de las escrituras del yo. Se hace el hincapié en el hecho de que este “olvido” al que se sometió a la obra deviene más a una cuestión de difusión, no a una cuestión de autoridad que mancillara este diario, lo cual resulta interesante porque ya no se trata de la supresión de la voz femenina; este aspecto se trata en el “Capítulo 3. La autofiguración del yo femenino en *Diario del dolor*”. Asimismo, la figura de María Luisa Puga ha trascendido dentro de la literatura mexicana hecha por mujeres ya que refleja, desde distintas posturas, sus inquietudes en torno a la enfermedad, la vida, el ser mujer, la inmigración, la violencia, entre otros temas.

En las obras de Puga se observan diferentes inquietudes, y en la última etapa estas radican particularmente en la comprensión y construcción de sí misma, procedimiento que se observa en *De cuerpo entero* y *Diario del dolor*, siendo esta última rica en sus aspectos literarios que subvierten el carácter tradicional del diario, aspecto en el cual también se ahonda en esta tesis. Por lo anterior, Puga se posiciona 1) como un referente de la escritura del yo en México desde una voz femenina, 2) la voz femenina de este diario se aleja de los tópicos conferidos tradicionalmente a las mujeres y 3) se logra ver, a través de la autofiguración, a un yo femenino preocupado únicamente en construir una imagen de yo, desde su subjetividad, sin supeditarse a una autoridad masculina y con nociones claras de fijar su ser para la posteridad.

Para entender las ideas de Puga y sus pruritos, se contextualiza el momento histórico en el que se desarrolla, lo que contribuye a poner énfasis en la situación social de las mujeres en México y se hace un breve recorrido que abarca las décadas entre 1940 a 1970, para hilarlo con las formas de expresión con las que contaban las mujeres en un ambiente completamente masculino y en disputa: la articulación de un yo por medio de la escritura. Debido a ello, la

tesis también se articula de acuerdo con la pregunta ¿cómo se construye un yo femenino por medio de la escritura en *Diario del dolor*?

Bajo estas consideraciones, en un primer momento se realiza una revisión conceptual histórica, en la cual se retoma a autores como George Gusdorf, José Camarero, Philippe Lejeune, Álvaro Luque y Manuel Alberca para delimitar las nociones sobre las escrituras del yo en tres momentos históricos importantes: la Edad Media, el Renacimiento y la Ilustración, y se retoman las consideraciones en torno al giro subjetivo con base en Beatriz Sarlo. Más adelante se realiza un repaso de la teoría de la autobiografía, y se continua con la conceptualización de la autobiografía y el diario. Una vez revisado lo anterior, se retoma a Sidone Smith, Brigitte E. Jirku y Bergoña Pozo, Mónica Bolufer, Biruté Ciplijauskait, y a José Amícola para contrastar las consideraciones de la autobiografía masculina con la femenina, debido a que se han encontrado diferencias en aspectos como: 1) la enunciación del yo; 2) los temas, ya que en el caso de las autobiografías femeninas abordan lo doméstico, la maternidad, la sexualidad, el cuerpo, entre otros tópicos; y 3) las mujeres optaban por variadas formas de escrituras del yo entre las cuales se hallan las memorias, las cartas, y los diarios, por mencionar algunos.

En este trabajo, las consideraciones teóricas sobre el diario son importantes porque, como se ha venido dilucidando, la autofiguración se enfoca únicamente en las escrituras del yo, y el diario es una de ellas en donde, además, se complementa con cualidades propias de la autobiografía, por lo que se llega a la idea de que tanto el diario como la autobiografía no se excluyen, sino que se complementan y son consecuentes una con otra, pero lo que las diferencia son las formas de acomodar el discurso. También es necesario destacar este último aspecto sobre la construcción discursiva del diario porque, al analizar propiamente el *Diario*

*del dolor*, observamos que se aleja de las características bases del diario y las reemplaza con elementos que fortalecen la ambigüedad temporal del yo femenino.

Una vez clarificadas las nociones teóricas, se observa en *Diario del dolor*: 1) la autofiguración del yo femenino como enfermo y como Dolor, 2) la autofiguración del yo femenino como mujer y 3) la autofiguración del yo femenino como escritora. Las tres autofiguras permiten entender cómo la autora construye una imagen de sí razonada, y reflexionada. Asimismo, se busca visibilizar el absurdo existencial, tal como lo entiende Albert Camus en *El mito de Sísifo*, al que se enfrenta este yo femenino durante su enfermedad, la artritis reumatoide inflamatoria. El sentido del absurdo se logra con recursos como la ausencia de fechas en las cien entradas que componen este diario literario, y en su lugar se utilizan frases que definen el contenido de cada entrada del diario; la ambigüedad temporal también se refleja al momento de no poder definir en qué momento el yo femenino está escribiendo y también se observa en las anotaciones en torno a la nada que se hacen al momento de referirse a su situación.

En ese escenario, este yo femenino cuestiona su ser mujer como una persona que ha sido llevada inevitablemente a una vejez prematura, siguiendo a Simone de Beauvoir con su obra *La vejez*, provocada por la enfermedad y por el discurso médico. Asimismo, enuncia cómo su cuerpo ya no le pertenece, le parece extraño cada día que despierta; la pérdida de la autonomía de su cuerpo la aflige y busca las maneras de sobrellevar su vida, teniendo en cuenta que esa situación a la que se le ha confinado su cuerpo es un atisbo de la muerte.

Finalmente, este trabajo de investigación insiste en la recuperación de una obra que conforma el corpus de las escrituras del yo en México, cuya portavoz es una mujer, siendo en este caso María Luisa Puga con *Diario del dolor*. Además, este trabajo es de los primeros

en retomar la autofiguración como método de análisis para enfocarse en el estudio de una obra de Puga; la subjetividad que pone de manifiesto la autora a través de la construcción de su imagen de yo impacta a la autora para conocimiento de sí misma; y, por último, este trabajo es importante porque proporciona un marco teórico de las escrituras del yo, de las peripecias sobre las escrituras de las mujeres y de aspectos sobre el sexo/género enfocados a la escritura femenina.

## Capítulo 1.

### **Las escrituras del yo: la autobiografía, el diario literario y la autofiguración como método de análisis**

Las escrituras del yo han sido tema de interés entre los académicos por el entramado complejo de tópicos que generan en su discurso, la larga tradición europea que estas traen consigo, así como los planteamientos metodológicos que se han creado para poder aproximarse a estas escrituras. Con ello, es preciso comprender qué son las escrituras del yo de forma puntual, definir qué es la autobiografía y cómo se relaciona con el diario literario para finalmente comprender qué es la autofiguración como método de análisis. Lo anterior es indispensable para ver cómo se inscribe *Diario del dolor* de María Luisa Puga en las escrituras del yo como diario literario y demostrar por qué y cómo se aplica la autofiguración en esta obra.

Las escrituras del yo son aquellos textos escritos desde el yo, es decir, desde la primera persona cuyo narrador -ya sea el personaje o protagonista- se puede relacionar directamente con el autor -la persona real y física que firma el texto-. Dentro de estas escrituras se encuentran las autobiografías, los testimonios, las memorias, las cartas o correspondencias, los diarios íntimos, las confesiones, la novela autobiográfica, la falsa autobiografía, la memoria ficticia y las autoficciones, y cada una de ellas se gesta y tiene su auge en momentos históricos precisos y, otras más, encuentran una nueva construcción estética en diferentes épocas, por ejemplo, *Diario del dolor* cuya construcción estilística es diferente al diario íntimo convencional, y ello se abordará en el apartado “3.2. La ambigüedad del tiempo”. Dicho lo anterior, no se podría afirmar que todas estas escrituras cumplen con la misma función, ni que el yo se encuentra totalmente visible, sino que emplean estrategias

de ocultamiento (como en el caso de la novela autobiográfica) o hay hibridez entre géneros (por ejemplo, la autoficción).

Es importante tomar en cuenta que más allá de las funciones que subyacen en cada uno de las formas textuales ya mencionadas, el autor mismo tiene objetivos claros al emplear cierta modalidad puesto que le permitirá comprender su yo, su vida, a través de la escritura y, así, cabría retomar lo que dice Gusdorf con relación a la autobiografía: “las escrituras del yo constituyen un cuestionamiento de sí, una búsqueda de sí, un intento de mantener cierta orientación dogmática a través del tiempo, aun cuando la disciplina en cuestión se reduce a la voluntad de una disciplina que no logra definirse de manera precisa” (*Autenticidad* 31).

Hablar sobre el diario literario nos obliga a remitirnos a la autobiografía y generar ese puente de conexión en donde uno influye al otro. Sin embargo, el yo no será el mismo en una autobiografía que en el diario literario porque, en este último género, siguiendo a Ricoeur: “la verdad contenida en el texto debe ser relativizada, en la medida en que este texto no es solo referencial, sino también poético, y es susceptible de ser ficcionalizado” (Luque, *Artículo* 285) y bajo esta perspectiva el yo en el diario busca comprenderse a sí mismo a través de estrategias discursivas ya planeadas y es por ello que la autofiguración como método de análisis permite comprender cómo se está autofigurando el yo femenino en la obra *Diario del dolor* y que esa imagen de yo que la autora está montando sobre sí misma solo es una parte de toda su construcción identitaria, es decir, una parte de su yo femenino.

José Amícola juega un papel importante en este punto porque, con base en su propuesta, la autobiografía no solo es una recapitulación de la vida, sino que es la construcción reflexionada de un yo influenciado por criterios del propio autor y de su entorno por lo que es inevitable no pensar en “relación pragmática” entre ambos y por ende la

construcción del yo, desde la teoría de la autfiguración, será una imagen pública, referencial y racionalizada. En el caso de las autobiógrafas femeninas subvierten la construcción narrativa, impostan la voz masculina (como en el caso de Gertrude Stein), y los espacios de resignificación vistos desde su experiencia, inquietudes y deseos cobran mayor importancia por las exigencias que tienen ellas mismas. Así, el diario literario subvierte su género inicial, el diario íntimo, como se verá más adelante.

### **1.1. Edad media: consciencia de sí y verdad**

El autor que pone de manifiesto su concepción de sí mismo estará atravesado por el contexto en el que se encuentra, es decir, la construcción de su yo y lo que en su escritura debe venir de la mano de las consideraciones ideológicas que se estén gestando en el momento en el que escribe. También forman parte de su yo las angustias de la sociedad o de aquellas cavilaciones que son relegadas y que pueden o no responder a un discurso de autoridad con base en su contexto. Siguiendo esta línea, Amícola al retomar a Lejeune deja entrever que “la escritura del “Yo” [...] es un fenómeno cultural que participa de lo psicológico porque se conecta con la memoria, la construcción de la personalidad y el autoanálisis” (26).

En este punto, es importante mencionar la primera obra autobiográfica ya que es el referente inicial -considerada así por académicos como Gusdorf, Amícola y Camarero, los cuales se retoman por ser los más representativos en este trabajo- para comprender las escrituras del yo y con ello ejemplificar lo anteriormente dicho. *Las confesiones* de San Agustín encuentran su nacimiento en la Edad Media, un momento histórico en donde el yo encuentra su individualidad, lo personal y su interior. El discurso de verdad al que responden estas escrituras se remite a Dios, a la religión y al clero. Amícola hará una distinción muy importante: el público no importa, sino la intimidad del yo, de esta forma “el autor mostrará

asombro por el nuevo modo -la lectura silenciosa- [...] la vida “oficial”, entretanto, ha ido encontrando su refugio en recintos cerrados y alejados del mundanal ruido, salvo en los momentos de mezcla que brindaba el choque multitudinario del carnaval” (24). Comienza a existir en él la angustia de sí mismo una vez que se instaura la idea de la muerte en la cultura europea y trae consigo la necesidad de revisar meticulosamente lo que ha hecho con su vida, sus acciones y persigue el perdón bajo el arrepentimiento que pone por escrito. De esta forma, bajo la dicotomía que se instaura en esta época de bueno / malo, y recompensa / castigo, es preciso buscar las formas para la salvación de uno mismo. En *Las confesiones de San Agustín*, él mismo relata su propia vida para expurgar sus pecados, confiesa sus errores y se arrepiente de ellos con la finalidad de ser perdonado; Gusdorf, lo expone claramente:

El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. Tal destino se desarrolla como un diálogo con Dios, en el que, y hasta el final, cada gesto, cada pensamiento o cada acto pueden ponerlo todo en entredicho. *Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos*. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatorio. El gran libro de San Agustín procede de esta exigencia pragmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica. (*Condiciones 11*, cursivas mías)

Este primer momento histórico con esta obra, permite observar cuatro aspectos esenciales, siguiendo la línea de este trabajo: 1) hay un sujeto heterónomo que depende de un discurso de verdad absoluta, 2) deja en claro que una persona adulta llegando a un punto culminante de su existencia hace el ejercicio de ver su vida en forma retrospectiva con el objetivo de obtener un beneficio antes de la llegada de la muerte, 3) en palabras puntuales de Camarero “coincidiendo con la aparición del individualismo, tras un largo periodo durante el cual la existencia no tenía valor, *es la conciencia de sí mismo del sujeto que aparece con un nuevo valor*” (30, las cursivas son mías), y 4) hay un esfuerzo por decir la verdad de los hechos.

## 1.2. Renacimiento: el individualismo y la autoconciencia del yo

El Renacimiento trajo consigo la fundación de la idea del individualismo y la autoconciencia del yo; es en este momento histórico en el que hay un atisbo de desestabilización en el discurso de verdad absoluta de la Edad Media: las creencias religiosas, la fe y la idea de Dios comienzan a renovarse. El yo se intensifica, es decir, toma más fuerza para poder interiorizar sobre sí mismo, pero ya no tanto con el objetivo de excomulgar los pecados, sino que las intenciones giran en torno a reflexiones de tópicos que le preocupan. Se pueden considerar dos vertientes de textos autobiográficos. La primera vertiente se enfoca en aquellas autobiografías cuya temática será contar las hazañas de guerra con el objetivo de ganarse un lugar en la corte; la autobiografía es un tributo al rey y un producto que genera ganancias más allá de lo económico<sup>1</sup>. La segunda es aquella en donde las autobiografías permiten al yo generar una reflexión interior, como se expuso al principio del párrafo, y considera la idea del “espejo” en donde el yo se reconoce a sí mismo, hay una inquietud por develar su configuración y puede generar una opinión sobre temas de política, la sociedad, el sentir, bajo un enfoque filosófico; el yo está constituido, en buena parte, por sus opiniones.

La obra representativa en esta época son los *Ensayos* de Michel de Montaigne en donde “descubre un mundo nuevo, un hombre natural, desnudo e ingenuo” (Gusdorf *Condiciones*, 12). Es a Montaigne a quien se le considera el precursor de la intimidad y más porque él mismo expone qué es lo que se verá al momento de leerlo: “Quiero que me vean en mi manera de ser simple, natural y común, sin estudio ni artificio. Porque me pinto a mí mismo” (en Luque, *Tesis* 58). En este momento, el hombre comienza a instaurarse en el centro del discurso, sin embargo, el discurso de verdad absoluto de Dios sigue permeando

---

<sup>1</sup> Cfr. Jesús Camarero

parte de la sociedad, pero el hecho de que el yo se permita observarse ya implica un cambio nuevo en los imaginarios sociales que estará permeando a la sociedad y, principalmente, al individuo. Aquí “los *Ensayos* serán uno de los evangelios de la espiritualidad moderna. Desligado de toda obediencia doctrinal [...] el hombre de la autobiografía se impone como tarea el sacar a la luz las partes más recónditas de su ser” (Luque 12).

En este periodo destacan dos temas importantes en torno a las escrituras del yo y del yo mismo que vale la pena retomar y es que 1) los tópicos de las autobiografías, su estructura e intenciones cambian por completo en comparación, por ejemplo, con las *Confesiones de San Agustín* y 2) hay una fascinación por el yo y ello trae consigo mayor complejidad en su construcción porque persigue la forma de llegar a lo más profundo e íntimo de sí mismo.

### **1.3. Ilustración: sujeto autónomo y la autobiografía moderna**

Esta etapa es la más importante en torno al yo porque logra concretar su individualidad y normalizarla; la verdad absoluta a la que responde el yo es al hombre, a la ciencia y a la razón. En esta etapa del yo ya no se remite a un sujeto heterónimo sino a uno autónomo y eso trae consigo cierta libertad para poder decir que el Yo soy yo, es decir, tiene la capacidad para discernir entre las ideologías que acepta y rechaza, las cuales contribuirán a definir esa construcción de sí mismo.

La obra representativa en esta época son las *Confesiones* de Rousseau. El autor francés toma como referente las *Confesiones* de San Agustín con el objetivo de llegar a la verdad de la constitución de sí a través de confesar su historia, su relato personal y revisar minuciosamente su vida; pero siempre teniendo en cuenta que es imperativo recordar los hechos como ocurrieron, y acercarse a la verdad lo máximo posible, como una aproximación

fiel a las *Confesiones*, porque “será necesario luchar, sin duda alguna, contra las flaquezas de la memoria y contra las tentaciones de la mentira, pero una higiene moral suficientemente severa, así como una buena fe fundamental, permitirán restablecer la realidad de los hechos” (Gusdorf, *Condiciones* 14).

Rousseau instaaura la autobiografía moderna, pero también se considera que con sus obras “*Las Confesiones y las Ensoñaciones de Rousseau* son el paso de la autobiografía al diario” (Camarero 37); los intereses que subyacen en la obra ya no corresponden, por ejemplo, con los de San Agustín en donde la confesión es el medio que emplea el sujeto terrenal para acceder al perdón divino. La obra misma se hace pública, hay alguien, claramente un intelectual, quien leerá la obra y entablará un diálogo con esta, así como una interpretación de la misma: si le cree o no, será responsabilidad del lector, pero queda afianzado que lo que allí se dijo es nada más que la verdad.

La autobiografía, por tanto, entra en el terreno de lo público y, en el caso de Rousseau, “las *Confesiones* abren un nuevo mercado, proponen un estilo nuevo, y añaden dos nuevas motivaciones: la celebridad y el dinero” (Camarero 33). Si se tiene que cuidar lo que se escribe y el cómo se hace, no estamos hablando ya de espontaneidad sino de un trabajo mucho más consciente con fines que rebasan la intimidad del yo, por ejemplo, en el caso de *Diario del dolor* en donde hay hechos que refieren a la vida real de la autora como la artritis reumatoide inflamatoria que padecía y motivó la obra misma, es sabido que existió un cuidado editorial para lanzarlo al mercado como diario literario y su materia prima para la elaboración de esta obra fueron los propios cuadernos (podrían entenderse como diarios personales, pero Puga los denominaba así) de María Luisa Puga. Se tratará esto en el “Capítulo 3. La autfiguración del yo femenino en *Diario del dolor*”.

Finalmente, para puntualizar en el yo y el trabajo del autor que hace sobre sí mismo en su obra, convendría cerrar con una cita de Camarero, en donde, siguiendo a Gusdorf y sus consideraciones sobre la autobiografía, menciona:

a) las *Confesiones* son la «desacralización» del espacio interior; b) su interés psicológico no está exento de una intención dogmática; c) se sitúan en la encrucijada donde se mezclan la tradición pietista y la evolución de la novela moderna; d) son un medio de conocimiento del ser humano; y e) producirán un efecto añadido, el afán por mostrar las complejidades, abismos y horrores del interior. (46)

#### **1.4. Sospecha del yo, muerte del yo y el giro subjetivo**

Antes de ahondar en este apartado, es prudente mencionar que los estudios en torno a la autobiografía fueron realizados de manera más abundante a mediados del siglo XX, cuando el yo nuevamente ha tomado fuerza una vez que el giro subjetivo ha puesto la mirada en él. Por lo anterior, es preciso recuperar, para fines de esta tesis, que la sospecha hacia el yo se observa en el postestructuralismo a partir de los años 60<sup>tas</sup> cuando “se produjo el luctuoso episodio del acabamiento del autor, óbito o desaparición” (Alberca 24) y los pensadores de esta época tienen su influencia de Nietzsche quien afirma que “no hay ninguna “naturalidad” en el lenguaje a la que se pueda apelar: el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas” (Nietzsche en Lindig 17), así él considera que la experiencia con el mundo se observa bajo tres tropos: la metáfora, la metonimia y la sinécdoque<sup>2</sup>, por lo que el yo terminaría siendo solo una expresión lingüística.

---

<sup>2</sup> Se retoma el artículo “Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica” de Erika Lindig Cisneros dado que ella retoma con puntualidad las consideraciones teóricas sobre el lenguaje que tenía Friedrich Nietzsche y que contribuyen a entender por qué él consideraba que miramos y construimos el mundo a través del lenguaje y la autora genera una postura que no sigue la misma línea, pero valida sus argumentos.

También se tiene en consideración a Sigmund Freud, ya que él considera que el yo se fractura en *Yo, Ello y Súper Yo*, cada una de estas partes tienen intenciones distintas; Freud, con su trabajo psicoanalítico pretende hacer consciente lo inconsciente porque no se puede confiar en la verdad que pregona el yo puesto que “la concepción de un sujeto de una sola pieza ha perdido así el consenso académico, pues 'nadie está provisto de una identidad última” (García en Amícola 21). Con base en lo anterior, el postestructuralismo:

rompió con el concepto de individuo como sujeto autónomo integrado en una sociedad. Muchas de las autobiografías o escrituras del yo contemporáneas comenzaron a cuestionar tanto la auto-referencialidad del género como la hipótesis de representar una experiencia “prototípica”. En el plano teórico, el llamado “linguistic return” reabrió la discusión sobre la desaparición del sujeto y sus consecuencias en los textos autobiográficos. (Jirku y Pozo, 13)

Con las consideraciones anteriores, Barthes instauró la idea de “la muerte del autor” ya que él, en 1968, propuso la idea de que, siguiendo a Alberca, “el Autor era la expresión de la ideología posesiva y egoísta del individualismo burgués, en fin, un bien que había que desamortizar o nacionalizar, pues era una lacra social y un estorbo a la libre circulación de la obra y sus significados” (25). Michel Foucault, por su parte, considera que “el único propósito de la escritura era [...] crear un espacio en el cual el sujeto desapareciera sin tregua” (Luque 171).

Siguiendo esa línea de pensamiento, el giro lingüístico no debe confundirse con las consideraciones del giro subjetivo. El giro lingüístico se puede ubicar a finales del siglo XIX y principios del XX. La hipótesis es que el conocimiento se centra en el lenguaje, el cual construye y determina al mundo por lo que no cabría la posibilidad de pensar en un sujeto, así:

con el giro lingüístico, el lenguaje dejaría de considerarse como acólito del pensamiento, cuando se reivindica, [...] pensamiento y mundo estarían prefigurados,

cuando no constituidos por el lenguaje. La polisemia de las palabras, su diversidad de usos, la recuperación de la unidad perdida entre conocimiento y acción, así como la no neutralidad de léxicos y gramáticas constituyen tantos corolarios del giro lingüístico. (Serna 16)

Sin embargo, el pensamiento, el mundo y principalmente el yo, no son únicamente construcciones artificiales del lenguaje y se puede pensar incluso que hay más elementos a considerar en su cimentación. Así, el giro subjetivo y el giro lingüístico no son lo mismo; el primero se desarrolló concretamente durante los 60<sup>tas</sup> y 70<sup>tas</sup>. El giro subjetivo tiene un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” (Sarlo 22), para poner atención nuevamente en el sujeto quien es capaz de pensar en sí mismo y generar una propuesta de yo, como se ha considerado hasta el momento. En este ambiente, hay un interés en la reconstrucción de las identidades, de recuperar la memoria y las subjetividades: “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 22).

Esta resurrección del yo no deviene de una mera casualidad, sino que el propio contexto social, económico y cultural lo propician. Los académicos ponen su atención en el yo cuando este se vuelve protagonista de una historia, cuando la sociedad le da la aceptación a una historia individual porque esa singularidad llama más la atención en comparación con la historia formal. El yo termina siendo una figura central y las escrituras que se gestan relatan, a través del ejercicio de la memoria, historias individuales e históricas del yo; por ejemplo, no es lo mismo contar la historia de miles de mujeres muertas en el Holocausto comiendo inmundicias,<sup>3</sup> que contar la historia de un yo femenino que a través de sus

---

<sup>3</sup> Véase *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo

memorias relata su vida en un campo de concentración y más impactante es todavía si ese yo femenino tiene referencia en el mundo.

Sería ingenuo no admitir que las escrituras del yo comienzan a tener mayor recepción en un mundo capitalista que los incita y propicia los medios necesarios para permear los imaginarios sociales con la idea de que la individualidad alcanza mayor relevancia y protagonismo, por lo que una vez concluida “la II.<sup>a</sup> Guerra Mundial, los creadores, bajo una mayor precisión e interés mercantilista, tomaron un derrotero en el que el arte y la literatura quedaron reducidos muchas veces solo a la difusión de la firma y a la profusión de la propia imagen, convertidas ambas en objeto artístico” (Alberca 23). Sin embargo, pese a lo anterior, no se puede reducir a las escrituras del yo a simples objetos comerciales, ya que el emplear al yo en nuestros días deja de manifiesto que prevalece una exigencia, una necesidad y una capacidad de decir yo soy yo; además, aún traen consigo una cantidad rica de significación, intenciones y propuestas novedosas cuyo objetivo es develar a un yo en ámbitos que antes podrían ser inimaginables, por ello es que los estudios sobre el yo terminan siendo tan vigentes en nuestros días como el caso de este trabajo.

### **1.5. De la autobiografía al diario literario**

En los subcapítulos anteriores, se hizo una síntesis de cómo el yo se fue develando sobre la escritura en las etapas históricas de mayor eclosión de este y se enfatizó en sus particularidades. Académicos como Philippe Lejeune, George Gusdorf, José Amícola, Álvaro Luque y Manuel Alberca (por mencionar solo a los más representativos en este trabajo), como se ha visto, han rastreado el origen de la escritura autobiográfica hasta las confesiones de la Edad Media y los ensayos del Renacimiento. Es de notar, no obstante, cómo el propio modelo de la autobiografía misma no resulta el punto final en el recorrido de dicho

rastreo, lo que demuestra sobre todas las cosas: primero, lo problemático del concepto “autobiográfico”, segundo, que siguen y seguirán saliendo nuevos textos que se apropien de la voz de la construcción subjetiva, lo que ensancha y complejiza el fenómeno cada vez más. En ese sentido, se retoman las consideraciones teóricas que ayuden a comprender cómo se ha percibido a la autobiografía hasta generar una especie de hibridez con el diario literario. En ese sentido, se retoman las consideraciones teóricas que ayuden a comprender cómo se ha percibido a la autobiografía hasta generar una especie de hibridez con el diario literario.

Siguiendo a Gusdorf, la autobiografía se entiende como un género literario que es necesario concebirlo en su contexto, porque no en todas partes se da de la misma manera, ni responde a las mismas inquietudes, basta con observar los periodos que se toman en cuenta en este trabajo con sus obras representativas. Asimismo, hay que tener muy claro que la autobiografía “no puede darse en un medio cultural en el que la conciencia de sí, hablando con propiedad, no existe” (*Condiciones* 10); de esta manera, una figura de yo se configura y se vuelve representativa porque su cultura le propició las herramientas necesarias para abordarse. Para Gusdorf, la autobiografía es el medio que permite al yo “reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (12), y con ello mismo es importante considerar que no se está hablando de una autobiografía como un relato fragmentado, como vendría a serlo el diario, sino de un relato continuo que inicia en el pasado y concluye con el presente o por lo menos un presente en el que el yo considere pertinente finalizar.

Para reforzar lo anterior, en el *Pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune problematiza la autobiografía y genera un corpus que pretende entender a la misma. Inicialmente, Lejeune define a la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia

de su personalidad” (*Pacto* 50). Es muy preciso al momento de explicar cómo debe ser una autobiografía:

El texto debe ser *fundamentalmente* una narración, pero sabemos el lugar que ocupa el discurso en la narración autobiográfica; la perspectiva debe ser *fundamentalmente* retrospectiva, pero eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción, y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser *fundamentalmente* la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar. (*Pacto* 51)

Con base en lo anterior, es importante observar que la autobiografía puede contener en sí misma subgéneros que le son cercanos y los cuales le pueden servir para examinar con mayor cuidado al yo que se presenta en su relato memorístico por ejemplo, en el caso del autorretrato lo que se busca es capturar un momento preciso para observar esa única parte del yo; si fuese el caso de emplear alguna estrategia del diario íntimo, sería para dar una narración fragmentada de un episodio que no sigue el hilo de eventos que se van contando, y puede llegar, incluso, a ser arbitraria; sin embargo, la autobiografía, no puede ahondar más en ellas porque debe llegar de un punto A a un punto B, es continua y por tanto debe seguir adelante en el relato retrospectivo.

Para Philippe Lejeune es indispensable la identidad nominal en todo texto autobiográfico y todos los que de él deriven (diario íntimo, autorretrato, ensayo), es decir, que la identidad del autor concuerde con el yo narrador / yo narrado: “La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que exista una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, con su nombre en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (*Pacto* 60)<sup>4</sup>. Esta relación entre autor-narrador-personaje solo

---

<sup>4</sup> En el caso de *Diario del dolor*, no contradice esta categoría. La entrada 34. *Pasos dificultosos e inevitables* es en donde el nombre María Luisa Puga que se enuncia explícitamente remite a la autora y, al mismo tiempo, al yo que narra y al yo narrado. Lo anterior, se explicará con mayor puntualidad más adelante añadir capítulo de la tesis en donde se hablará del asunto.

se verá enfocada a las obras que sigan la tendencia, según Lejeune, sobre textos autobiográficos o que salgan de ella.

La autobiografía bajo estas consideraciones es un relato muy oportuno si es empleada para entender la vida de un individuo con todos sus fracasos y aciertos; si la entendemos bajo las consideraciones de Gusdorf es indispensable para saber quién ha sido ese yo en cada uno de esos momentos, cómo se construye, qué lo está influenciando, qué tanto le afecta su contexto, y no se sabrán todos esos hechos sino es a través del autor mismo ya que:

Nadie mejor que yo mismo puede saber en lo que he creído o lo que he querido; únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme, en lo que me concierne, del otro lado del espejo, sin que pueda interponérseme la muralla de la vida privada [...] Nadie mejor que el propio interesado puede hacer justicia a sí mismo, y es precisamente para aclarar los malentendidos, para reestablecer una verdad incompleta o deformada, por lo que el autor de la autobiografía se impone la tarea de presentar él mismo su historia. (*Condiciones* 12)

Sin embargo, el diario íntimo<sup>5</sup>, aunque es una forma textual cercana a la autobiografía, no se puede entender de la misma manera ya que “la autobiografía y el diario son dos prácticas y dos formas opuestas y complementarias al mismo tiempo: lo ideal sería llegar a combinarlas” (Philippe, *Autobiografía* 1). Por lo anterior, el diario no es una escritura que recupera el pasado desde la niñez o que evoca recurrentemente relatos de antaño, sino que, a través de

---

<sup>5</sup> Al considerar a George Gusdorf, Philippe Lejeune y a Álvaro Luque para delinear puntualmente las consideraciones teóricas con respecto al diario, es preciso aclarar que este trabajo emplea el sintagma nominal “diario íntimo” que emplean tanto Gusdorf como Lejeune, y no con el sintagma nominal “diario personal” que acuña Luque. Las razones derivan del hecho de que para Gusdorf lo íntimo remite a “la exposición del redactor por sí mismo, la vigilancia del cuestionamiento de sí” (*Autenticidad* 26) lo cual es importante porque se adecuada a la aproximación a *Diario del dolor*; sobra decir que, además, se considera “diario íntimo” porque la mayor parte del marco teórico se guía a través de Gusdorf, sin embargo, lo que aclara Luque en *El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario* al preferir su denominación: “frente a la consideración general del diario personal como diario íntimo, aquí se prefiere sencillamente la primera denominación, toda vez que la segunda tiende a confundir la naturaleza del texto, que no tiene por qué ser íntimo”, es un aspecto que se va a considerar dentro de este subcapítulo con la finalidad, precisamente, de entender la transición que existe entre el diario íntimo (exclusivo del autor) al diario personal (que es publicado con el objetivo de que sea leído por terceros como el caso particular de *Diario del dolor*).

entradas diarias, el autor captura un momento del día que le es significativo y con ello puede retratarse así mismo o fijar su percepción del entorno.

En este punto y para comprender un poco la función del diario íntimo como la concebimos y su transición a un diario público, vale la pena retomar el antecedente del diario, que recupera Luque de Foucault, que son los *hyponmenata* y según Foucault se pueden entender como “cuadernos de anotaciones personales. En un sentido técnico, «podían ser libros de contabilidad, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria» [...] constituyen «un marco para ejercicios que hay que efectuar con frecuencia: leer, releer, meditar, conversar consigo mismo»” (Luque, *Tesis* 51).

Más adelante, estos *hyponmenata* dejarán de ser solo una herramienta para quien lo usa y, ese tinte impersonal, se convertirá en el medio idóneo para poder abordar la intimidad más recóndita del yo, pero no cualquiera podrá hacerse con la palabra sino solo las clases privilegiadas:

Su uso como libros de vida se generaliza entre las clases cultas, y aparecen *hyponnemata* en donde se ingresan citas, fragmentos de libros, reflexiones sobre las acciones y los pensamientos cotidianos, hasta representar, en última instancia, una forma de subjetivación del discurso. Los *hyponnemata*, en este sentido, se convierten en un medio excelente para el establecimiento de la relación de uno consigo mismo. El propio Foucault señala que no deben ser considerados diarios exactamente en tanto que no construyen un relato de sí mismo ni tienen como objetivo recoger las confesiones del autor; por el contrario, el movimiento es el opuesto: no se trata de decir lo no dicho sino «captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí». (Luque, *Tesis* 60-61)

Con base en lo anterior, observamos que hay un atisbo de lo que será el diario íntimo. Al tener este auxiliar de la memoria, se tiene en cuenta que el yo, en esa necesidad de no olvidar quién es, toma algo externo a él para hacerlo suyo y busca hacerlo una extensión de sí que permanecerá en el tiempo y, como se mencionó en el subcapítulo en torno a la Edad Media,

al instaurarse la idea de muerte, la necesidad de permanecer en este espacio vital se hace más urgente. Dicho lo anterior, el yo, entre todas sus posibilidades de escritura y tomando en cuenta lo que le ofrece su contexto, determinará cuál es la forma más adecuada para poder tener la cercanía necesaria para comprenderse.

En ese sentido, lo que hereda los *hypomnemata* al diario es el *capturar* lo que está ocurriendo, lo que pasó, cómo se encuentra el yo, qué siente en ese único momento. Después de los *hipomnemata*, surgirán los diarios de viaje o bitácoras, diario de cuentas, diarios de navegación (por ejemplo, *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón), diarios espirituales (por ejemplo, el de Ignacio de Loyola escrito entre 1544 y 1545)<sup>6</sup>, en estos el yo no ahonda en su intimidad sino que responde a una autoridad para dar cuenta de lo que explora y el diario termina siendo un medio de conocimiento del mundo exterior, pero no genera una reflexión propia de sí, sino que relatan con mayor rigurosidad lo que sus sentidos están captando.

Con todo lo anteriormente dicho, en este cruce se observa que tanto la autobiografía como el diario íntimo toman como materia prima la vida, el yo se encuentra en dos posibilidades de introspección, de esta forma comparten un interés común y esencial pues ambos “aplican la voluntad de una recuperación del yo por el yo: quiero saber dónde estoy, a dónde voy, y este único deseo supone una ruptura, jalona una inflexión en el seno de mi devenir personal” (Gusdorf, *Autenticidad*, 21). Si hay un punto de quiebre en la vida del yo, ese podría ser un momento crucial para que este pueda comenzar con la labor de la escritura con el afán de construirse una y las veces que sean necesarias, y esa reconstrucción de sí, es tan importante para el autor mismo porque implica que genere una distancia para mirarse tal

---

<sup>6</sup> Se puede consultar el apartado “Los antecedentes directos del diario personal” de la tesis de Álvaro Luque Amo para ahondar con mayor precisión en fechas, autores, sitios, entre otros aspectos que pueden ser de interés dentro del rastreo histórico que propone Luque.

como un objeto de estudio, dentro de las rigurosidades que cada uno considere, o bien para develar sus propios enigmas.

Sin embargo, hay que anotar que hay una diferencia entre la autobiografía y el diario íntimo y tiene que ver con la madurez biológica del autor ya que, con base en lo que se ha expuesto hasta este momento, la autobiografía es empleada, dentro de lo que su larga tradición exige, por una vida madura o una vida que tiene experiencias que recordar y contribuyen a la construcción última del yo; pero el caso del diario íntimo, del diario como escritura fragmentada como la conocemos hoy, no exige lo mismo que la autobiografía e incluso tiende a ser menos restrictiva, no limita a su autor para tener que alcanzar un rango de experiencia amplia para poder reconstruirse. Como prueba de lo anterior podemos enunciar *Diario de Ana Frank* siendo su autora muy joven, lo que contrasta con la obra que nos concierne, *Diario del dolor*, en donde el autor es una mujer adulta de 58 años de edad. Sin embargo, actualmente no habría nada que impidiera que un individuo joven escribiese una autobiografía y mucho menos un diario íntimo.

Por otra parte, y continuando con los referentes directos del diario íntimo, se van a mencionar obras que sientan las bases del diario moderno y de lo que se entiende por uno hoy en día. El primer diario moderno corresponde al inglés Samuel Pepys quien estuvo escribiendo desde 1659 a 1669, esta obra “cumple con todas las condiciones del diario personal moderno: está escrito con regularidad, recoge el espacio privado del autor y desarrolla el Yo de tal modo que habilita lecturas diferentes a las meramente referenciales. Este tipo de reflexiones que construyen el Yo diarístico aparecen a lo largo de todas las entradas del diario” (Luque 63).

Sin embargo, quien usará de pretexto la estructura del diario para crear una novela será Daniel Defoe con *Diario del año de la peste* publicado en 1722 y este aspecto llama la atención porque el diario comenzará a perder su cualidad de íntimo para adentrarse a la mirada de lo público. Para el siglo XIX, se encuentran los diarios de Walter Scott y de Lord Byron en donde, siguiendo a Luque, la naturaleza del diario para este momento ya tendrá mucho de literario (*Tesis* 65-66). En el entorno francés, se encuentran obras destacables como el diario de Stendhal que abarcó diecisiete años de su vida desde 1801 a 1818: “en el *Journal* de Stendhal se presencia una configuración del Yo que permite encontrar en el texto diarístico un personaje narrativo” (Luque 66). El diario de Benjamin Constant comprende los años de 1804 a 1816 y contiene la misma carga literaria que el de Stendhal con la diferencia de que no es literario. Finalmente, la obra más importante considerada por los académicos del siglo XIX es el *Diario íntimo de Amiel* que consta de 16 900 páginas:

“Amiel construye el espacio íntimo más desarrollado del diarismo moderno, y por eso su diario es el diario personal por excelencia. Esto repercute además en la construcción de un personaje; el Yo de Amiel se desarrolla fragmentariamente, entrada a entrada, hasta construirse como una forma similar a la del personaje de ficción. Esto último se produce mediante un efecto sencillo; a pesar de su carácter referencial e histórico, en las páginas del diario de Amiel se levanta la construcción de una personalidad *representativa* [...] El diario de Amiel, desde esta perspectiva, se conforma como el diario personal e introspectivo por antonomasia que, además, tiene propiedades literarias manifiestas<sup>7</sup>”. (Luque 69)

El diario íntimo termina siendo el resultado de la disciplina y del compromiso por contar el día a día, tiene la necesidad de llevar con rigor lo que está ocurriendo alrededor del autor y de esa surge un yo que se construye en una espacialidad y temporalidad que puede o no ser

---

<sup>7</sup> En esta explicación, Luque cita un fragmento del diario de Amiel que vale la pena recuperar porque como bien lo señala este académico, se puede observar “el tono lírico de su prosa”: *A 7 de septiembre de 1851. Son las diez de la noche. Un rayo extraño y discreto de la luna, una brisa fresca y un cielo donde flotan algunas nubes hace de nuestra terraza un sitio encantador en esta hora. Estos rayos pálidos y suaves dejan caer del cenit una paz resignada que penetra; son como la alegría tranquila o la sonrisa pensativa de la experiencia, pintados con cierto matiz estoico* (Amiel, 1980: 24, en Luque 69).

consecuente con las siguientes entradas, pero lo único que mantiene un hilo conductor se remite a las entradas fechadas. Las fechas son muy importantes puesto que al hacer el rastreo por la vida de ese autor se puede contextualizar y referenciar lo que se estaba narrando en ese momento; son un ancla que brinda al lector la certeza y seguridad de lo que allí ocurre, pero en el momento en el que la literariedad permea al diario íntimo algunas cosas no podrán ser consideradas como verdaderas pero sí como verosímiles, esto ocurre con *Diario del dolor* cuyas entradas no están fechadas, lo que subvierte la tradición del diario como lo conocemos.

Con base en los ejemplos denotados durante el siglo XIX en Inglaterra y Francia, ya hay una pretensión del autor mismo por otorgarle a su escritura una estética que va más allá de la espontaneidad, la intención de volver su diario literario ya está instaurada, pero ello no quita la necesidad de conocimiento del yo porque ese es el eslabón que no se puede perder de vista. El diario es adoptado por autores cuya fragilidad existencial exige ese autoconocimiento del yo en su día a día para asegurarse de su existencia misma, de plantear sus dudas y adversidades que trastocan a ese yo, por lo que no hay mejor manera de autoafirmarse y confrontarse que haciéndolo de forma diaria; con anterioridad se hacía hincapié en el hecho de que el diario captura el momento, pues es precisamente esa cualidad que ya no teme el yo: mostrarse tal cual es sin ornamentos y, siguiendo a Gusdorf, “el diario íntimo no propone la expresión de una personalidad fuerte, sino una personalidad débil que, consciente de sus carencias, trata de remediarlas a través de la disciplina libremente consentida de una invitación a confrontarse de sí a sí, de un juicio que cada día mide las aberraciones y los desajustes que el sujeto ha cometido” (*Autenticidad* 27).

Hay un precepto que no debe descartarse y que ya en este punto debe tenerse en cuenta: el diario inicia como una forma de autoconocimiento del yo, de desentrañarse a sí

mismo, algo que se mantiene actualmente, pero dentro de esta estructura que propone Lejeune de autor-narrador-personaje -que deben de concordar en las escrituras autobiográficas y diarísticas- se añade uno más al eslabón, y es el del lector, por lo que se interpone el pacto autobiográfico. El lector es tan importante en la recepción del diario porque entabla un diálogo con ella y determina si lo que allí se expone lo acepta o no como verídico. El diario, entonces, ya no se queda solo bajo el resguardo del autor, sino que abre la posibilidad a que alguien más lo lea. Lo anterior, lo dice claramente Luque “la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro” (*Artículo 275*). De esa forma, las entradas narradas son cuidadosamente redactadas, se presta mayor atención a los detalles porque no solo es el autor y el yo en ese juego de autoconocimiento, sino que se involucra a un tercero, quien leerá más que la intimidad del autor en una obra cuyas características diarísticas le permitirán entender ese proceso de reflexión que sostiene el yo diariamente. Si pensamos en la dicotomía de lo privado y lo público, en este momento el diario deja de estar en el espectro de la primera vertiente, la de lo íntimo, para entrar en el terreno de la segunda, es decir, se vuelve una forma literaria que posibilita dar cuenta públicamente de detalles delicados para el autor. Para ello, hace uso de recursos estéticos con el fin de hacer el texto más digerible tanto para él mismo como para el lector.

Por lo anterior, la autobiografía asegura la veracidad de los hechos que está narrando, pero en el caso del diario no ocurre de la misma manera, la idea de que el diario se convierte en literario es posible gracias a que la literariedad le ofrece al autor muchas más posibilidades que las que él mismo puede tener, pero siempre va a tener como base la vida misma. El cómo se diga será dada por las urgencias del yo de develarse y entenderse, por lo que el diario

literario ya no tendrá lo que menciona acertadamente Manuel Alberca “basta asomarse a algunas memorias, diarios, autobiografías, para ver hasta qué punto algunos autobiógrafos se aferran a una sola cara de la personalidad, normalmente a la más fatua y simple, para evitar los perfiles más comprometedores y refugiarse en difuminados dibujos mediante olvidos complacientes” (20). No hay una sola cara para quien escribe un diario literario, de todas las que construye el yo elige aquella con la que tiene conflicto y tendrá que desentrañarla; el diario literario, sin embargo:

respetar el pacto autobiográfico de Lejeune en la medida en que existe esa identidad entre autor, narrador y personaje y es leído como verdadero por parte del receptor; pero también deja espacio para la autoconstrucción del Yo en tanto que emplea los modos de una ficción. Precisamente a partir de este último elemento es como debe interpretarse la literariedad del diario. La escritura diarística es una escritura literaria porque utiliza las formas de la ficción y, por tanto, puede ser leída como escritura ficcional. (Luque 286)

Sin embargo, vale la pena retomar las consideraciones de Luque en torno a la mimesis y la *poiesis* porque aquí entran en juego dos situaciones: 1) el diario íntimo, al ser un subgénero directo de la autobiografía, tendría la obligación de decir la verdad y por tanto vendría a emplear la mimesis. Esa cualidad que se está observando permite que el diario entre en el terreno de la literariedad, y 2) estaría ligada con la *poiesis* que, entendiéndolo bajo las consideraciones de Paul de Man, el yo terminaría resultando una figura retórica, una invención del lenguaje. Lo anterior traería problemas porque la ficción y la autobiografía no pueden cohabitar en un mismo sitio (a no ser que se trate de la autoficción quien sí rebasa esos límites, pero para fines de esta tesis no se ahonda en esta escritura autoficcional) ya que el yo al ser un tropo no es más que mera ficción.

No obstante, el que el autor se haga de herramientas como la *poiesis* no implica que su relato sea menos autobiográfico y que si se inclina a la literariedad deja de serlo, sino que

es un instrumento que le va a permitir desentrañar, asimilar y afrontar las circunstancias que le aquejan a través, en este caso, de un diario literario. De esta forma y porque la autobiografía es una escritura muy cercana al diario se puede decir que este “sería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un Yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura” (Luque 283)<sup>8</sup>.

Es preciso dar cuenta, una vez que se han mostrado algunos de los antecedentes más importantes del diario, qué se puede develar en él mismo y las implicaciones del diario en la construcción del yo. La conjunción entre la autobiografía y lo literario (entre la *mimesis* y la *poiesis*) posibilitan al mismo tiempo al diario literario, y la comprensión de sus características van a permitir la aproximación a *Diario del dolor* de María Luisa Puga. En este caso se van a contrastar las características que recupera tanto Luque como Cuecuecha con el fin de tener consideraciones que enriquezcan las cualidades del diario literario. Siguiendo a Enric Bou, Luque retoma cuatro características del diario literario:

1. Carácter fragmentario: El hecho de construirse a base de entradas diarias es, efectivamente, la única estructura formal que ostenta el diario, y de ahí se deriva su fragmentariedad.
2. Carácter cotidiano: remite al día, a la entrada, a lo que sucede en un espacio de tiempo comprendido en esos márgenes [...]su cotidianidad puede relacionarse con esa atención hacia lo inmediato que señala Bou.
3. Está escrito “desde el presente”: esta característica alejaría a la escritura diarística de la puramente autobiográfica, y es que, necesariamente, la primera está escrita en un *in medias res* vital en contraposición a una escritura que retrocede siempre al inicio.
4. Se deduce de “la experiencia personal”: el Yo es la estructura fundamental de la escritura diarística en la medida en que es el personaje protagonista de la narración y en muchas ocasiones el personaje único, dado que el resto de personajes

---

<sup>8</sup> La discusión en torno a la *mimesis* y la *poiesis* resulta mucho más compleja de lo que se ha expuesto. El propio Álvaro Luque retoma a Paul de Man con mucha más minucia para contrastarlo con las consideraciones que tiene Paul Ricoeur en esa búsqueda de encontrar un acto conciliador entre la autobiografía y la literariedad, entre la *mimesis* y la *poiesis*. Para Ricoeur “la *mimesis* aristotélica ha podido confundirse con la imitación, en el sentido de copia, por un grave contrasentido. Si la *mimesis* implica una referencia inicial a lo real, esta referencia no designa otra cosa que el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La *mimesis* es *poiesis*, y recíprocamente (Ricoeur en Luque 284).”

sencillamente tienen una aparición testimonial. En el diario, pues, todo está visto a través del Yo; no hay nada que escape a su mirada y la narración cobra sentido en relación a su figura<sup>9</sup>. (*Artículo 294-295*)

De todas estas características la más importante concordando con el propio Luque es la cuarta, puesto que el objetivo del propio diario es comprender la construcción de este a través de su focalización y todo lo que se recibe de información, cuestiones sensoriales, sensaciones y emociones, los lugares, entre otras cosas, se ha digerido y asimilado a través del yo narrador. Continuando con las características del diario literario, María del Carmen Dolores Cuecuecha, siguiendo a Silvia Adela Kohan comenta:

1. Exposición fragmentada y separada por las marcas temporales.
2. Discurso espontáneo de la transcripción de los hechos (que parecen casi simultáneos con los mismos).
3. No hay un orden lógico ni una necesaria relación entre cada declaración, entre las frases o las ideas que componen los fragmentos, ni entre los fragmentos.
4. Se suele escribir desde el punto de vista de un narrador en primera persona, el propio autor.
5. Las formas de consignar en los modelos de diarios existentes se caracterizan por:
  - a) tiempo verbal: presente del indicativo (tiempo neutro): estoy.
  - b) tiempo verbal: pretérito perfecto 'he estado' y pretérito imperfecto 'estaba', 'he estado', 'vivía' (47).

Con lo anterior, tanto las consideraciones de Kohan como de Bou concuerdan en cuanto a la estructura del diario íntimo; Bou pone mayor énfasis en la construcción del yo, mientras que Kohan en la cuestión discursiva del diario. Pero la característica número cuatro de Kohan es la que más se va a cuestionar al momento de ver *Diario del dolor*, ya que, pese a que las entradas de este diario son fragmentadas, sí tienen relación unas con otras, sí existe un tema en común: la de entender el dolor. Finalmente, con las consideraciones enmarcadas en torno a la relación de autobiografía con el diario literario es posible entonces ver aplicada la autofiguración, la cual se desarrollará en el siguiente subcapítulo.

---

<sup>9</sup> Por cuestiones de practicidad, se han enlistado las características que destaca Luque de Bou, sin embargo, en el artículo de Álvaro Luque las características están en párrafo continuo.

## 1.6. La autofiguración

La autofiguración es un concepto relativamente joven, y es José Amícola quien la acuña con precisión en su trabajo de investigación *Autobiografía como autofiguración*<sup>10</sup>. En este libro, a través de una lectura de género, emplea el propio concepto para observar al yo femenino autofigurado en sus obras las cuales son sincrónicas, pero lo que las vincula es el hecho de ser mujeres que escriben autobiografías y, por supuesto, que se están construyendo en ellas. Para los fines de este trabajo, es primordial entender la autofiguración bajo las consideraciones académicas de Amícola, porque va a permitir aproximarse a *Diario del dolor* de María Luisa Puga y, por supuesto, se responderá a la pregunta ¿por qué se puede aplicar la autofiguración a un diario literario? La autofiguración termina siendo la teoría más pertinente para entender el yo femenino que se construye en *Diario del dolor*, sin embargo, antes de exponer las razones, es fundamental entender qué implica dicha teoría.

La autofiguración se ha enfocado en la autobiografía. No es para menos si se considera el breve recorrido histórico que se ha hecho en torno a este y cómo ha influenciado tanto a las confesiones, los ensayos como a los diarios literarios. Hay que considerar que existen obras que toman como materia inicial la vida para construir el relato y eso las vincula, pero hay otras que pueden prescindir de este rasgo. Además, se van a diferenciar por la forma en la que se disponga el discurso: si la autobiografía es secuencial y va del pasado al presente, el diario literario terminará siendo una secuencia de entradas fragmentadas que narran el día a día. En el momento en el que se inicia la tarea de narrar la vida, el autor, a través de la

---

<sup>10</sup> En su propio trabajo, José Amícola indica que retoma el concepto de *autofiguración* de Silvia Molloy. Hay que destacar lo que él mismo aclara sobre el término que la autora emplea: “Sylvia Molloy no define el término “autofiguración” (“self-figuration”), pero lo utiliza en contextos generales” (Amícola 44). En ese sentido, Amícola pretende arrojar más luz sobre las consideraciones que se deben tener en cuenta para emplear el término y aproximarse a una obra.

memoria, expone cómo se construye su yo, es decir, cómo se puede observar en la forma en la que convenga a los intereses que está persiguiendo y, al mismo tiempo, permite exponer una parte del yo que es la que inquieta y por tanto tendrá que ponerla de manifiesto a través de la escritura, así la base tanto para la autobiografía como para el diario literario es la vida:

La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir autobiografía es el más referencial de los géneros -entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables- es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. “Mi nombre, más que llamarme, me recuerda mi nombre.” El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando (Molloy, 16).

Con lo anterior, se percibe la inquietud de este por saber quién y cómo se está configurando en el acto de la narración: si me recuerdo de alguna manera, en un momento específico, es porque en ese momento se puso en juego una parte de mí. El volver a rememorarse en una parte de su vida es comprender cómo estaba funcionando esa imagen que busca contarse nuevamente frente a alguien más. De esa forma, la imagen de yo que se está montando en el relato es la que conducirá hacia la autofiguración.

La autofiguración la entiende Amícola como “a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14). Para el autor es importante recalcar que la autofiguración se trata de construir una imagen pública la cual se contrasta y nutre con la que tiene el autobiógrafo de sí mismo. Bajo este criterio podemos ver dos cosas: el yo no está completo, sino que hay varios elementos que lo construyen y devienen del exterior por lo que es necesario cotejarla con la idea que se tiene de uno mismo, con la que se proyecta hacia los

demás; el yo en su totalidad es complicado de observar, entonces, solo una parte es la que se puede abordar en ese relato autobiográfico.

De esta forma, la autfiguración busca cierto grado de referencialidad más no de veracidad en el relato al momento de construir al yo. La autfiguración tiene como requerimiento sustancial el abordar a una figura de yo, y el diario literario está influenciado por ella, por lo que la construcción y la comprensión del yo no está negada en el diario. En el caso de *Diario del dolor* de María Luisa Puga y respondiendo a la pregunta inicial, al ser el diario literario un relato próximo de la autobiografía tendrá en su contenido elementos referenciales a la vida del autor pero más allá de ello, la literariedad permite al autor mismo abordar los temas que le afligen con mayor libertad de su yo, y en el caso de *Diario del dolor* lo que se persigue es entender cómo se autoconstruye, se autorrepresenta el yo femenino, a quien se vincula directamente con la autora, en tres condiciones: como mujer, como enferma y como escritora en un escenario único y sensible.

Con ello, la autfiguración es una teoría útil porque permite aproximarse a ese yo femenino de *Diario del dolor* para entender cómo, a través de la escritura, se está autfigurando. Es decir, cómo está construyendo su imagen de yo que se enfrenta a la enfermedad, la artritis reumatoide inflamatoria, que la conduce inexorablemente a ponerle frente al dolor y a la muerte en un momento sensible, lo que acentúa el absurdo existencial que ya traía consigo.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Este aspecto se va a recuperar y a profundizar a lo largo del capítulo tres.

## Capítulo 2.

### **El yo femenino en las autobiografías y los diarios: breves consideraciones históricas en México**

Las autobiografías femeninas han merecido un lugar específico en los análisis debido a que abordan tópicos y formas discursivas que no se parecen en su totalidad a la escritura masculina. Es necesario considerar lo antes mencionado porque va a determinar en buena medida las inclinaciones femeninas por cierto tipo de escritura del yo. Por esa razón es primordial el observar con cuánta libertad contaban las mujeres para escribir y enunciarse en la escritura a partir de su yo, y acotar ese contexto de escritura autobiográfica con relación al momento histórico de María Luisa Puga. Lo interesante en la escritura de esta autora es que se deslinda, por lo menos en *Diario del dolor*, de temas confinados únicamente a las mujeres, por ejemplo, la maternidad, y si aborda el tema de lo doméstico, no será como convencionalmente se observa, es decir, como madre o cuidadora, conocida como el “ángel del hogar”. Es importante entender cómo ha cambiado el papel de la mujer en México durante las décadas de los cuarentas hasta los setentas de manera breve y puntual, cómo se inscribe dentro de las instituciones educativas, y cómo cambia la concepción y el quehacer de ella en función consigo misma y de las masculinidades. Lo anterior va a permitir entender por qué María Luisa Puga no tiene como preocupación fundamental la maternidad, ni el hogar sino construir su yo por medio de la escritura a partir de la escritura autobiográfica.

Sin embargo, antes de abordar ese asunto es importante comprender cómo se construyen o qué se observa en las autobiografías femeninas y, por supuesto, en los diarios; qué tópicos se abordan y con esto distinguir la forma discursiva que emplean, es decir, si es fragmentaria o lineal. Una vez que se entiendan esas consideraciones, el contexto permitirá

comprender al diario literario porque, como se ha visto hasta ahora, la autobiografía y el diario no se excluyen, sino que se complementan. De esta manera, la recuperación del contexto histórico en torno a la vida y obra de María Luisa Puga resultará de gran ayuda para discernir en *Diario del dolor*. Es destable, que, al tratarse de un diario literario sin mucho auge en su momento de publicación, merece la pena retomararlo en la actualidad por medio de trabajos de investigación, pues su desapego hacia los tópicos que en su momento se consideraban destinados a las mujeres lo vuelven un texto ejemplar para la época. La obra de Puga se concentra únicamente en la autofiguración de su yo femenino para explorar una subjetividad tocada por la muerte, el dolor y un absurdo existencial a la que la confinó la enfermedad. De esta manera, *Diario del dolor* se coloca como una escritura del yo que ya no tiene como urgencia construirse a partir de la maternidad, la feminidad o el hogar.

## **2.1 Sobre el ser mujer: el sexo/género**

El poner la mirada sobre el papel que juegan las mujeres en la sociedad ha llevado a cuestionarse ¿qué es el ser mujer? y ¿cuál es el papel que tiene la mujer en la sociedad? El planteamiento ya resulta bastante amplio y ha sido trabajado por historiadoras, filósofas y pensadoras que buscan entender si esta construcción del ser mujer deviene de una naturaleza propiamente o si ha sido un mero constructo social. Asimismo, es importante entender que, pese a que las mujeres se han desarrollado en una sociedad con ciertas normativas o reglas sociales masculinas, no dejan de tener ellas mismas su propia subjetividad que las ayuda a

discernir su entorno y lo que ellas son por sí mismas. Joan Scott<sup>12</sup> puntualiza que el enfoque de “la historia de ellas” reescribe y reconoce su participación en diferentes épocas por lo que:

se basa exclusivamente en la agencia social de las mujeres, en el papel activo que tuvieron las mujeres en su historia, y aquellos aspectos de su experiencia como mujeres, que son nítidamente distintas de la experiencia de los hombres. Las pruebas utilizadas en este tipo de investigación documentan las expresiones, ideas y acciones de las mujeres. La explicación y la interpretación se estructuran dentro de los términos de la esfera de las mujeres: mediante el examen de la experiencia personal y de las estructuras familiares domésticas, de las reinterpretaciones colectivas (propuestas por mujeres) de las definiciones sociales del papel de las mujeres y de las redes de amistad femenina que proveían un sustento físico y emocional<sup>13</sup>. (Scott 39)

Esa recuperación de las experiencias de las mujeres permitió dar cuenta de que ellas no podían tomarse como individuos aislados en la historia oficial, sino que se les debía observar a partir de lo que ya se conoce; entender cómo participaron, y se les negó la iniciativa en un principio. Gracias a esa búsqueda, se dieron a conocer los medios que algunas mujeres empleaban para resignificar los escenarios en los que habitaban, es decir, la investigación recuperó memorias, cartas, diarios y experiencias de ellas. Este último aspecto se va a abordar en el apartado “2.3. Acercamiento a las autobiografías de mujeres”.

Continuando con lo anterior, estas investigaciones exhaustivas derivan de distintas problemáticas, y entre ellas se encuentra la de definir o delinear qué es ser mujer, la cual

---

<sup>12</sup> Se retoma a Joan Scott con su obra *Género e historia* porque realiza sus consideraciones teóricas en el siglo XXI, época muy cercana a Puga. Al hacer un recorrido basto, Scott es importante para este estudio porque da atisbos, en su primer capítulo, de las consideraciones en torno a género que son importantes para esta tesis.

<sup>13</sup> En su trabajo “La historia de las mujeres”, Joan Scott hace un breve recorrido sobre las propuestas historiográficas que han permitido entender la figura de la mujer dentro de la historia oficial. Este apartado es de importancia porque es el inicio de lo que devendrá posteriormente con la concepción del sexo/género políticamente hablando con el fin de entender la posición de las mujeres. Únicamente se retoma este aspecto porque es el principio de las consideraciones que también observa la autobiografía femenina, es decir, el acto reflexivo de las mujeres a partir de su individualidad. Sin embargo, este enfoque de “la historia de ellas” observa a las mujeres de manera aislada o como mujeres que no tiene ninguna relación con lo que se conoce en el ámbito social y cultural ya aprendido. Por lo que, en ese sentido, no se va a retomar más allá de lo que ha sido citado.

interesa principalmente para fines del presente trabajo. Simone de Beauvoir<sup>14</sup>, quien cuestionó el ser de la mujer, planteaba que la idea de mujer se ha elaborado a partir de la mirada masculina, la cual le funciona y sirve a él, es decir:

La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer, no en sí, sino en relación con él; la mujer no tiene consideración de ser autónomo [...] La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad. (*Segundo* Beauvoir 36)

La otredad a la que se confinó la figura de la mujer, siguiendo el marco mexicano durante el siglo XX, provocó que no tuviese una voz propia sino una que le fue impuesta, y con ello devinieron más imposiciones y tareas a realizar que el hombre no podría efectuar porque no correspondía con su sexo y mucho menos con su género. En ese sentido, la importancia del binomio sexo/género es muy importante porque permite entender cuáles son los problemas a los que se enfrentan tanto las mujeres como los hombres, principalmente estas últimas, porque a ellas se les confina a ámbitos privados. Su incursión en el terreno de lo público fue gradual, ya que las mujeres o tenían que adoptar consideraciones masculinas para poder posicionarse, o aceptar las tareas que les eran impuestas de acuerdo con su sexo/género.

Siguiendo a Elsa Muñiz, la categoría de género se presentó a finales del siglo XX como una manera de análisis que permitiría entender las desigualdades existentes entre las mujeres y los hombres. Con ello, la autora entiende la categoría de género como dos conjuntos, el primero “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se

---

<sup>14</sup> Se retoma a Simone de Beauvoir porque, pese a que sus ideas son fundadas en el siglo XX en un contexto francés, define claramente la posición de la mujer con respecto a los hombres; situación que se ve en México con ciertos matices acorde a la época y el espacio mexicano de 1940-1970.

basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y, *el segundo*, el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (las cursivas son mías 65). Con base en lo anterior, la misma autora destaca cuatro elementos que se relacionan con el género y que deben ser puntos importantes para observar al momento de generar un análisis con base en esta perspectiva:

En primer lugar, los símbolos disponibles que evocan múltiples representaciones – por ejemplo, Eva y María como símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental– pero también los mitos de luz y oscuridad, de purificación y polución, de inocencia y corrupción. En segundo lugar, los conceptos normativos [...] se expresan en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, y adquieren básicamente la forma de oposiciones binarias fijas y afirman de manera categórica e inequívoca el sentido de hombre y mujer, de lo masculino y femenino. *El tercer aspecto se refiere a las relaciones de género*, este tipo de análisis debe incluir una idea de la política y una referencia a las instituciones sociales y a las organizaciones. [...] El género se construye a través del parentesco, pero no exclusivamente a través de este; también se construye a través de la organización económica y política. El cuarto aspecto del género es la identidad subjetiva. *La identidad subjetiva* necesita examinar la forma en la que se construyen sustancialmente las identidades de género, y relatar sus hallazgos a través de una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones históricos-culturales específicos. Hasta ahora los mejores esfuerzos que se han hecho en este campo han sido las biografías, y los tratamientos colectivos. (las cursivas son mías Muñiz, 66-67)

Con base en las consideraciones de Muñiz entendemos que a la mujer se le otorgan maneras de actuar bajo ciertas lógicas que contribuyen al funcionamiento de la sociedad, es decir, la mujer adopta conductas y actividades impuestas por la sociedad. Para poder entender el sexo/género es importante comprender el contexto social y cultural en el que se encuentran, porque cada una de estas etapas históricas traen consigo cambios significativos que modifican el actuar femenino. Si la mujer en el siglo XIX tendía a creer que su mayor aspiración era la maternidad, esta dejará de tener cierta efectividad en el siglo XX, y lo mismo va a ocurrir con la idea de matrimonio, de vestimenta, de ser y de hacer. El ser mujer no es, entonces, una idea que deviene naturalmente sino una construcción social que es benéfica

para sostener la sociedad patriarcal. El ser mujer se resignifica en lo que hacen y piensan, algo que trasciende lo que han dictado las masculinidades y las autoridades.

## **2.2 Breve acercamiento a la situación de las mujeres en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX**

La mujer ha tenido que enfrentarse a la sociedad en la que está inscrita para revelar su inconformidad e incluso para abrirse camino dentro de una sociedad cuya apertura era ofrecida a las masculinidades. El que pudiese encontrar su voz e individualidad no fue un proceso inmediato, y no es que no la tuvieran, sino que su capacidad de elección giraba en torno a la estabilidad de otros, es decir, hacia el cuidado. El papel que jugaba la mujer se consolidó y afirmó en buena medida de la mezcla de culturas entre España y México, porque

es sabido que las mujeres en la Nueva España dependían casi absolutamente de los hombres, dependencia justificada en la cultura patriarcal española, aun no siendo original ni exclusiva de ella [...] En muchas de las más antiguas civilizaciones, la mujer estuvo supeditada a la voluntad del varón, haya sido padre, hermano o esposo. En la religión cristiana, basada en principios judaicos, esta postura es refrendada por San Pablo, uno de sus pilares fundamentales, de tal manera que la mentalidad novohispana, respecto a la posición de las mujeres, no fue sino consecuencia de una tradición ancestral. (Lozano 39)

En ese contexto y siguiendo con Lozano, las mujeres tenían una obligación como madres, hermanas o hijas. Sus angustias se inclinaban en el mantenimiento del hogar, esto considerado en la clase media, y en donde el cuidado de la virginidad, el matrimonio, la lactancia y la menstruación eran los temas que más preocupaban a las mujeres. De igual manera, el vínculo más importante que debían mantener las mujeres era el del matrimonio con el objetivo de procrear y mantener unida a una familia.

Más adelante, durante el siglo XIX en México, las mujeres mantenían esa posición de mujeres cuidadoras del hogar, pero Carmen Ramos Escandón puntualiza que el hecho de

que a las mujeres se les tomara en cuenta a partir de la legislación entre 1870 y 1890 produjo un replanteamiento del papel de la mujer tanto en la sociedad como en sí misma. Sin embargo, la autora considera que la ley<sup>15</sup> fue un instrumento del patriarcado porque “la legislación, al determinar los derechos y las responsabilidades de cada individuo, de hecho otorga y a la vez limita, los espacios de poder de cada cual” (*Legislación* 94). Más adelante, se verá que la mujer tiene, una vez dentro del matrimonio, una obligación más fuerte hacia su pareja. Pero para que esto funcione se requiere de una “moral social” en donde una comunidad valide lo afirmado por el Estado, porque “la moral social norma, regula y acaso condiciona las relaciones entre los individuos de diverso sexo y al hacerlo, construye en las conductas que prescribe, las diferencias entre los géneros, elaborando así la normatividad social de las conductas genéricas y de las relaciones de género” (*Legislación*, Ramos 94).

Con base en lo anterior, se observa que tanto el Estado y sus instrumentos, la sociedad, como la familia disciplinan las conductas de las mujeres y sus obligaciones para poder mantener el orden que sostiene el sistema de las masculinidades. La mujer en este punto es y existe con base en lo que se espera que ella haga. Sin embargo, en esta época del México decimonónico, como lo define Ramos, sí hubo algunos que consideraban pertinente que la mujer se “educara”, es decir, “algunos reformadores republicanos defendieron la idea de que las mujeres debían educarse porque tenían una contribución valiosa que ofrecer a la sociedad” (*Legislación* 97), pero esta necesidad, nuevamente, tenía como finalidad contribuir al sistema patriarcal más que a ellas mismas, dado que

su papel consistía en ser madres educadas y consumidoras frugales, aunque también podían participar socialmente como artesanas productivas, o bien, si su clase se los

---

<sup>15</sup> En este apartado, Carmen Ramos trabaja la legislación en el análisis del Registro Civil, enfocado en el estado de Jalisco, y el Código Civil de 1870 al introducirse en el derecho familiar. Lo último es importante porque se observa a la mujer como “objeto de derecho” (94).

permitía como supervisoras de instituciones de beneficencia. Los educadores de la época señalaban que las mujeres tenían iguales capacidades intelectuales que los hombres, y atribuían las deficiencias de la situación femenina únicamente a la falta de instrucción. (*Legislación* 97)

Esto resulta importante retomarlo porque la mujer encuentra espacios de inserción limitados y que tienen que ser validados por una institución o por su propia pareja. Pero el hecho de que se considere que la mujer debe ser educada deja entrever que no es más que la necesidad misma de que eduque a sus hijos y no para permitirles a ellas proponer algo a través de sus reflexiones o estudiar para sí mismas<sup>16</sup>.

Para principios de la década de los años veinte del siglo XX, la mujer se enfrenta a nuevos planteamientos con relación a la sociedad mexicana. Se presentaron disidencias en las mujeres y actitudes que se salían del control social (por ejemplo, la prostitución o las vampiresas, es decir, mujeres que manipulaban y usaban a los hombres a conveniencia de ellas, también el adulterio se evidenció más, porque era fácil cometerlo que separarse) por lo que se buscó solución en la medicina.

Problemas que hoy se verían con cierta normalidad como el síndrome post-parto, en este contexto histórico era inclasificable e incluso aberrante que una madre no tuviera un “instinto” materno o que no aspirara al matrimonio, solo por poner dos ejemplos. El hospital

---

<sup>16</sup> Hasta este punto se ha hablado de la mujer de forma general. Sin embargo, es claro que entre las propias mujeres existen diferencias tanto de raza, etnia y clase social, por mencionar algunas. Es por ello que se hace la mención de otro artículo de Carmen Ramos Escandón: *La construcción social de la esposa y la madre en el México porfiriano: 1880-1917*. En este plantea las diferencias sociales y étnicas entre las mujeres: mujeres rurales, mujeres urbanas, entre las indígenas, entre las mestizas y entre las occidentales; además plantea que la sociedad misma recriminaba el actuar de las mujeres indígenas con adjetivos que las descalificaban y las definían como “poco higiénicas o descuidadas con sus hijos”, pero lo hacía también con las mujeres de clase alta por tener una vida “llena de frívolidad”. Vale la pena mencionar el artículo porque plantea esa importante distinción entre las mujeres mismas en México. Sin embargo, como cuestiona la maternidad, el papel de esposa, el matrimonio, las reformas y el código civil en función del matrimonio y entre los actos de adulterio, es preciso solo mencionarlo ya que para los fines de este trabajo se busca continuar con la inserción de aquellas mujeres que lograron incursionar en el ámbito académico. Lo anterior es planteado de esa manera porque se pretende vincular el contexto con la autora María Luisa Puga, además de que la autora misma no plantea en su obra *Diario del dolor* la maternidad o el ámbito doméstico como se conoce en este ámbito tradicional.

psiquiátrico La Castañeda albergó a muchas mujeres que no cumplían con el papel de mujer determinado por la sociedad, a algunas se les diagnosticó con “locura moral”, o se les adjudicó a algunas cierta “perversión femenina”, pero la Castañeda no solo tenía a mujeres con padecimientos, sino que ingresaban niños, ancianos y otros sujetos que no entraran dentro de la normalidad de la sociedad.

Lo anterior se retoma del capítulo “De mi narrativa nací, mi narrativa me sostiene: las autoras de sí” de Cristina Rivera Garza y se hace principalmente porque recupera uno de los atisbos más importantes sobre las mujeres que crean sus propias narrativas para entender las enfermedades que se les diagnostican y resignifican el espacio de lo doméstico, de la maternidad y del ser mujer propiamente. El escribir a partir de su propia subjetividad les permitía entenderse e interpretar su entorno, y a su vez abordaron temas que no se decían con naturalidad, como la sexualidad, además:

Al estructurar la narración de sus experiencias con el padecimiento, las internas daban énfasis a aspectos y temas con frecuencia ignorados en el cuestionario médico. Como mujeres que intentaban describir sus síntomas y explicar las causas de sus condiciones, se convertían en autoras de sí mismas en sus tensas interconexiones con los médicos del hospital psiquiátrico. Sin embargo, en lugar de emplear estrategias rígidas de oposición, ellas manipulaban pasajes fundamentales de su vida que las ayudaran a escapar de o expandir las estrechas funciones que les asignaban los médicos. (Garza 142)

Por otra parte, la inclusión de las mujeres en ámbitos como la educación fue paulatino y “los procesos de modernización del siglo XX coadyuvaron a promover la educación media y superior para todos los mexicanos bajo el fundamento de que, a través de la preparación técnica y profesional, se fortalecerían los nuevos espacios laborales más orientados hacia la industria y los servicios” (Santillán 177). Esta idea benefició a las mujeres porque encontraron un espacio de estimulación intelectual y de generación de ideas, además “para la década de los años treinta, el hecho de que las universidades comenzaran a tener mayor

asistencia de mujeres, posibilitó abrir un foro, aunque limitado, donde se escuchaban voces femeninas hablando sobre sí mismas” (177).

En un escenario en donde las mujeres podrían entrar a la universidad, la cuestión sería en que áreas sería permisible o menos “peligroso” -peligroso porque podría atentar contra la idea de mujer patriarcal que se ha propuesto anteriormente- que incursionaran y algunas eligieron “medicina o enfermería y las disciplinas humanísticas (filosofía, letras, historia y pedagogía) y *estas* se habían convertido en áreas de estudio feminizadas por su cercanía con el magisterio y las semejanzas que se suponía tenían con la maternidad. En cambio, las científicas o tecnológicas seguían considerándose áreas masculinas” (las cursivas son mías, Santillán 180)<sup>17</sup>. La mujer del siglo XX cobró fuerza en su proceso intelectual y en la búsqueda de sí misma a partir de las áreas académicas que eligieron. Además de foros en donde participaban mujeres, también existió la revista literaria *La rueca*<sup>18</sup> creada por Emma Saro y Carmen Toscano en 1941, y estuvo vigente durante once años. Gracias a este espacio

---

<sup>17</sup> Si se quiere ahondar sobre las estadísticas que se tienen con relación en las mujeres que entraron a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o al Instituto Politécnico Nacional (IPN), se sugiere ir al subcapítulo “Mujeres en la educación y la cultura” que corresponde al capítulo cuatro “Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924 – 1953)” del libro *De liberales a Liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753 – 1975)*. Las estadísticas que se tienen corresponden a las décadas que enuncia el subcapítulo.

<sup>18</sup> Julia Tuñón cuenta con un artículo titulado “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento”, en donde ahonda más en las implicaciones culturales que influenciaron la creación de una revista literaria como *Rueca*. Es importante pensarlo porque enuncia la situación de las escritoras en un contexto mexicano en donde las posibilidades de crear argumentos se ven censurados por la opinión masculina, entre otros factores. Además, el hecho de que aborde los imaginarios sociales que tenían en cuenta las mujeres es fundamental para entenderlas y, a su vez, el contexto histórico en el que se encuentran. Sin embargo, el artículo sigue ideas de Foucault quien considera que los sujetos son determinados por discursos de poder, y lo mismo aplica a las mujeres; en ese sentido, este artículo se retoma por su aporte a las percepciones históricas en torno a la mujer en México y su análisis, pero no se va a retomar más allá debido a la línea de pensamiento que sigue el presente trabajo.

las mujeres cuestionaron los imaginarios sociales que se les habían impuesto y reconstruían su percepción del mundo a través de la creación literaria, la reflexión e investigación.

La idea de mujer que va a seguir imperando durante el siglo XX en México, bajo el discurso masculino, es la de aquella que encuentra su realización en la maternidad, el cuidado y el hogar. Sin embargo, eso no quiere decir que predominar esa idea en su totalidad, porque una publicación de Ana Salado Álvarez en *Excélsior* en 1941 asentó por escrito lo que estaba ocurriendo con las mujeres y definió en ese momento y, para la posteridad, lo que podrían llegar a hacer ellas no solo en el ámbito académico como se podría suponer en *Rueca*, sino que además podrían llegar a ser mujeres irreverentes, pero porque transgredían la idea de ser mujer desde la óptica masculina:

la autora aseguraba que la “chica moderna” además de tener ideas sanas también ostentaba “las más torcidas y enfermas”, y se le reconocía porque trabaja, estudia, es desenvuelta, viaja sola, habla idiomas, tiene ideas, deseos de conquistar derechos, que lee, que discute, que es inconforme, que lanza su actividad a todas direcciones y proyecta su personalidad en las demás mujeres, como la que fuma, bebe, es indolente, maleducada, sale sola con los amigos, es libre y frívola, viste con desvergüenza, desprecia el hogar y el matrimonio y cree en el control de la natalidad, en el divorcio y en iguales derechos, absolutamente hablando para hombres como para mujeres. (Santillán 185)

Las décadas de los cincuenta a los setenta se verán marcadas por importantes logros de las mujeres, por ejemplo, para 1953 la obtención del voto femenino que otorgó Adolfo Ruíz Cortines les permitió trascender ámbitos políticos y acceder “a procesos electorales, puestos en el poder y su desarrollo dentro de los partidos políticos” (Maza y Santillán 198) y profundizar en los espacios culturales y sociales como ciudadanas de México en pleno ejercicio de sus derechos.

Para los años sesenta, algunas de ellas entrarían en organizaciones estudiantiles que tuvieron su influencia en un fuerte movimiento contracultural que dejaba de lado el

conservadurismo político que, tras la época de posguerra, “recuperó el discurso de domesticidad, reconstruyó el patrón cultural de la mujer dedicada al hogar y, a través de los medios de comunicación y las revistas del corazón, la regresó a «su esfera»” (Maza y Santillán 214). Sin embargo, también existieron movimientos literarios como “La Onda”, encabezado por José Agustín, que cuestionaban figuras con rangos políticos altos y a la adultez misma; algunas obras se inclinaban por una escritura tipo *Bildungsroman*; estos escritores eran criticados por desentrañar aspectos de sus vidas o de su entorno desde una visión joven que no tenía, según algunos críticos, pleno conocimiento de sí. Finalmente, los movimientos estudiantiles que culminaron el 2 de octubre de 1968 contaron con mujeres activas que cuestionaban y reaccionaban contra el estado, su familia, los líderes estudiantiles y contra el ser mujer establecido por la sociedad:

las mujeres que participaron en el movimiento estudiantil transgredieron los esquemas impuestos a su género en, por lo menos, dos espacios: desafiaron a la autoridad de su núcleo familiar, al apelar a su derecho de salir a las calles, y al contingente de líderes universitarios del CNH compuesto exclusivamente por hombres. (Maza y Santillán 216)

Las mujeres dentro de estos movimientos sentaron una idea alejada del hogar, ya no solo eran madres o esposas, sino ciudadanas o hijas que se inquietaban ante la opresión del Estado y una vez que ocurrió la matanza de los estudiantes en Tlatelolco, ellas “se encargaron de alimentar a los presos, sirvieron de abogadas, doctoras y maestras y, algo vital, fueron un enlace muy importante entre la cárcel y el espacio público” (Maza y Santillán 217). Estas mujeres en el escenario público dejaron una pauta para las generaciones que les precedieron; no habría necesidad de limitar una voz que ya habría encontrado lugar. En este escenario, María Luisa Puga estaría un tanto alejada de la situación estudiantil ya que se encontraba en Europa, pero ella mostraría su inconformidad ante otras situaciones sociales, aunque ello se

verá en el apartado “2.4 María Luisa Puga”. Finalmente, las mujeres ya no pudieron salirse de la escena pública porque entre más observaban las desigualdades a las que estuvieron sometidas, más existió la necesidad por cambiarlas. Ya no hubo retorno a la mujer silenciada<sup>19</sup>, se mostraron como una disidencia ante un Estado que las estaba determinado a actuar y ser de cierta manera en beneficio del sostenimiento de ese sistema patriarcal y cierro con una cita importante de Adriana Maza Pesqueira y Martha Santillán Esqueda, la cual refleja los atisbos de las mujeres durante las décadas venideras con respecto a su situación y su capacidad de decisión:

Así pues la mujer liberal, tan mal vista en las décadas precedentes, a partir de los sesenta, y a pesar del conservadurismo aún existente en México, se convirtió en un modelo perseguido por las jóvenes de los años setenta: era bien visto estudiar, saber de política, de ciencia, de arte, trabajar, controlar el número de sus hijos, ejercer una sexualidad más abierta (aunque en pareja) –y hablar del tema–, así como para disminuir la dependencia económica y moral hacia los varones. Las estructuras mentales habían sido, finalmente, trastocadas de manera más profunda y considerable. (242)

Esta percepción en torno a la idea de mujer no le es indiferente a María Luisa Puga porque para ella la mujer no siempre se debe pensar en función de los otros ni en los espacios de lo doméstico, la maternidad ni lo establecido por las masculinidades. Tampoco se trata de victimizar o ver a la mujer por sus logros de manera distante o separarla de sus congéneres, así:

La mujer mexicana se libera, trabaja, crea no solo hijos y familias; también arte. La mujer se incorpora en el quehacer de la sociedad desquiciando el comportamiento tradicional de esta: en la mayoría de las situaciones sociales, políticas y culturales faltaba y en algunos casos sobraba. Ya nada es tan tradicional. Ya se escucha constantemente una voz que a destiempo pregunta: ¿y por qué?, y detrás de esa voz muchos jóvenes, muchachas y muchachos secundan la pregunta ¿por qué? [...]

---

<sup>19</sup> Nuevamente, en este apartado se alude a las mujeres que tuvieron acceso a la educación pública. Sin embargo, se señala que la actitud reaccionaria de las mujeres no permeo en todas, ni mucho menos en los estratos sociales bajos en donde las circunstancias de las mujeres eran completamente distintas a la de las estudiantes. Estas mujeres de sectores rurales, indígenas o en pobreza extrema, requieren un análisis cuidadoso que les permita encontrar también su luchas y problemas sociales a los que se han enfrentado.

comenzamos a comprender que en el poder el ser mujer no es una garantía de nobleza [...] la mujer comenzó a verse como persona. A saber que ser madre o esposa no es suficiente para justificar una vida. Pero también tuvo que aprender que el ser mujer no nos hace automáticamente admirables. (Puga en De la Torre 131-132)

### **2.3 Acercamiento a las autobiografías de mujeres**

Las autobiografías femeninas han cobrado mayor importancia dentro de los análisis literarios porque cuentan con varias cualidades narrativas que las hacen representativas y cada una de ellas aborda inquietudes, a partir de su yo, que no se podrían externar con facilidad. El hecho de que las mujeres tengan lugar dentro de las escrituras del yo abre interrogantes del tipo: ¿cómo se enuncia el yo femenino?, ¿qué espacios y tópicos están retomando o resignificando?, si el eje central es su vida, ¿qué buscan al contarla?, ¿qué tipo de escrituras del yo les son más preferentes a las mujeres? Es clara la opresión social a la que se ha confinado a la mujer, se le otorga una función y objetivo dentro de la sociedad que sirve para mantener a la familia, y su experiencia con el mundo es limitada en algunos casos y nulo en otros. El primer problema al que se enfrentan las mujeres es, precisamente, la enunciación del yo, porque

todo el asunto radica en quién ejerce el dominio del yo y cómo se posiciona el sujeto de la enunciación en el texto. El uso del yo que narra extiende su poder a toda la esfera del “Yo presunto”, tanto en el dominio del “Yo que se era en el momento en que se ubica cada dato de la experiencia”, como en el del “Yo del ahora narrativo”. (Amícola 203)

El dominio del yo narrativo está, en algunos casos, supeditado a quienes lo acreditan; el hecho de que alguien escriba a partir de su subjetividad, implica cierta autoridad, dominio y apropiación sobre el entorno para poder calificarlo y explicar cómo ese entorno afecta directamente al yo; se observa, entonces, que el yo no está aislado y sus palabras tienen efectos fuera del texto porque la autobiografía contiene elementos referenciales que pueden

ser consultados ya que “la identidad se va construyendo en un proceso de intercambio con los otros y que la escritura de la propia vida (así como la lectura de la vida) pasa por modos de corrección que impiden una visión coagulada de estos hechos” (Amícolá 125). Es por ello que este tipo de escritura del yo resulta interesante para las mujeres, porque obliga a realizar un autoconocimiento de sí a través de la reflexión y del razonamiento para resignificar su condición de ser mujer, de los espacios en donde se desenvuelve, entre otros aspectos. La referencialidad en la autobiografía tiene sus reservas en algunos casos, por lo que algunos escritores prefieren otro tipo de escrituras, como la novela autobiográfica en donde los valores de verdad y ficción se subvierten, pero al mismo tiempo

El novelista [...] cede su protagonismo al narrador. Este principio formal de distanciamiento entre narrador y autor conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad por parte de este, pues quien allí habla, opina, sanciona o actúa no es él sino otro, y por tanto no se le puede responsabilizar de aquello que no le es atribuible. El carácter ficticio del narrador y de todo relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato. (Alberca 71)

Sin embargo, en el caso de las mujeres lo urgente es, precisamente, hablar sobre sí mismas o, por lo menos, abordar las consternaciones con relación en su género, por supuesto no siempre fue así, y habría algunas escritoras que se inclinarían por la novela autobiográfica. Se observa que “la forma «personal» parece ser una característica destacada de la escritura femenina, pero a través de los siglos su uso y su función cambian considerablemente. En sus principios, la prosa femenina se limita a Cartas y Memorias” (Ciplijauskaitė 1).

La autobiografía no fue el primer medio para redactar, y, si lo hacían, no eran las protagonistas de su narración, por lo que observaban y cuestionaban su entorno a partir del papel de madre, hija, esposa, o cualquier otro que se le fuese asignado en el ámbito doméstico. De esta manera: “las mujeres escribían sus autobiografías sin tratar de ocupar una posición

narrativa autoritaria. Recurrieron desde el principio a subgéneros como las memorias, las confesiones religiosas, las cartas o los homenajes a sus maridos y amigos” (Jirku y Pozo 10).

Aquellas mujeres que perseguían un deseo de escritura personal debían elegir “entre una narración íntima y una narración objetiva, lo que significa, por un lado, su deseo de introspección; por otro, la aspiración a ser aceptada y, sobre todo, perdonada por los lectores” (Jirku y Pozo 10). Las escrituras del yo hechas por mujeres inicialmente estaban influenciadas por los ejemplos masculinos, pero ello no imperó en su totalidad.

Siguiendo a Jirku y Pozo, las mujeres escribían autobiografías con el objetivo de buscar y entender su identidad a partir de fragmentos de su vida que “aunque no completamente integrados, supusieran una cierta coherencia” (10). Se puede observar que lo anterior aún permea en *Diario del dolor* porque es una búsqueda angustiada por encontrarle razón a la vida, al yo femenino y hacerle frente al dolor que deriva de una enfermedad, es en sí una búsqueda que pretende definir al yo doliente y enfermo de María Luisa Puga. Es un diario fragmentado, pero que mantiene la coherencia temática a lo largo de las cien entradas, *Diario del dolor* es entonces:

esa conversación silenciosa, ese diálogo a gritos mudos, este tú a tú que la doliente establece, de manera activa y sin misericordia alguna, con su otro Otro, su símil, su sombra interna. Su Dolor. Porque lo cierto es que, desde que apareció, desde que se dio a conocer, es decir, desde el mismísimo inicio de este diario, tal como queda anotado ahí, la autora no volvió a estar sola. (Rivera 38)

Por otra parte, la autobiografía una vez aprehendida por las mujeres las pone como sujetos activos y “la mujer pasa de ser el objeto de la autobiografía, inspirada por la cultura patriarcal, a ser el sujeto, lo que provoca una alteridad de voces e historias” (de Vos 29). Citando a Sarah de Vos, quien a su vez sigue a Jelinek, las autobiografías femeninas encuentran su contenido temático en detalles de lo doméstico, dificultades familiares y en personas que las

influenciaron (31). Pero esos temas no fueron los únicos que imperaron, sino que hablar del cuerpo -antes ausente en las autobiografías como lo señala José Amícola- ocupó un lugar importante en las autobiografías de mujeres y “la aparición de una nueva sensibilidad en la segunda mitad del siglo XX ha permitido el surgimiento de textos escritos sobre el cuerpo y a partir del cuerpo” (Amícola 204). Esa inquietud sobre el cuerpo se ve reflejada, por ejemplo, en los diarios de las mujeres de la Castañeda, así como en el propio objeto de estudio: *Diario del dolor*.

La autobiografía femenina una vez en escena se enfrentó a diversas formas de rechazo y eran, en buena medida, coaccionadas a escribir bajo ciertos criterios, pero haciendo énfasis en su narración a los binomios hombre/mujer, cuerpo/alma, activo/pasivo como lo comprende Smith y solo eran aceptadas si mantenían la construcción narrativa masculina, por lo que

las contribuciones de la mujer al género autobiográfico se han considerado tradicionalmente como tipos diversos de contaminación, obras ilegítimas, amenazas al mismo canon autobiográfico; sus trabajos se tachan de anómalos y se estudian en capítulos aparte o al final de capítulos, o bien se los silencia o alaba en tanto imiten modelos masculinos y perfeccionen, por tanto, la imagen del hombre. (Smith 95)

Asimismo, la construcción estilística de las autobiografías de mujeres es totalmente distinta en comparación con la de sus congéneres porque “la estructura de las autobiografías masculinas se caracteriza por la linealidad, la regularidad, la coherencia y la armonía. Las autobiografías femeninas, al contrario, son discontinuas, irregulares, fragmentarias y episódicas” (de Vos 33), sin embargo, no dejan de existir autobiografías de mujeres cuya estructura sea lineal y se aleje de esa fragmentariedad observable en las escrituras de ellas. Por ejemplo, José Amícola advirtió que las mujeres al escribir autobiografías tendían a impostar la voz masculina o recurrían a maneras de hablar sobre la mujer a partir de la visión

masculina; por ejemplo, con el análisis que realiza Amícola a *The autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, observa que es la propia Stein quien toma la voz de Alice Toklas, su pareja, para hablar de sí misma por lo que “se ha comportado como mujer masculina que utiliza a su compañera, como normalmente lo hacen los varones, para que refracte su propia luz y, así, dé -a lo Velázquez- la grandeza del propio genio” (Amícola 131). Asimismo, más adelante explica Amícola que el escenario donde se gesta la narración es el espacio doméstico como se suele hacer convencionalmente, incluso es importante señalar que esta autobiografía subvirtió a la autobiografía misma y se gestó en una época de vanguardias cuyas producciones desestabilizaban y cuestionaban la norma en el ámbito del arte.

La autobiografía es un terreno en disputa y tensión, por una parte, se observa que las mujeres la toman con la finalidad de autoexplorarse, entrar al espacio de lo público con temas conferidos al espacio privado. El hecho de que ellas se hagan con la palabra y, además, tomen a la autobiografía para hablar con su propia voz sobre ellas y sobre la mujer, ya implica una revelación contra el silencio en el que se hallaban y un cuestionamiento al status quo con relación a la construcción de las propias autobiografías. Incluso se llegan a posicionar dentro de las escrituras del yo por los imaginarios sociales que logran proyectar, lo que lleva a reconsiderar su valor desde la óptica masculina; así el hecho de que las mujeres escriban en un ámbito enteramente masculino ya se observa como una transgresión porque

la voz femenina perturba potencialmente el discurso androcéntrico. No importa el nivel de compromiso que la autobiógrafa asume en su esfuerzo por autorrepresentarse: el mismo acto de asumir el poder de autoexplorarse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo. (Smith, 95)

Aun cuando existan autobiografías hechas por mujeres, existe la posibilidad de que estén permeadas por una fuerte visión masculina como se observa con Gertrude Stein, pero también

con la autobiografía de Eva Perón, la cual es bastante discutible y poco clara con respecto a la cuestión de autoría ya que, siguiendo a José Amícola, se puede entender como una autobiografía autorizada porque aparece su firma, pero en realidad es un texto con autoría intervenida. Primero, porque debía de obtener cierta aprobación para narrar según qué aspectos de su vida, segundo, porque aquello que cuenta tiene como objetivo construir la figura de Juan Perón desde una supuesta visión femenina, hablar sobre el papel que juega ella misma como su esposa dentro del gobierno y sobre el Estado. Sin embargo, *La razón de mi vida* no es enteramente una autobiografía masculina ya que como apunta Amícola, desde el título hasta el escenario radioteatral que sirve de fondo para las memorias ya es de por sí “melodramático”. Sin embargo, está velada por las masculinidades en un intento por calibrar la palabra de la mujer, entonces:

*La razón de mi vida* no fue, en rigor, el resultado de un “libre encargo”. Eva Perón estuvo constreñida y esta compulsión sobre la historia de su vida señala el hecho de que se pueda hablar aquí de una “autoría impropia” o más específicamente de una “autoría intervenida” [...] es un texto que muestra los vestigios de una herida de género, pues se coloca en la misma línea de intervención o censura de escrituras de otras mujeres [...] Eva Perón se exhibe de igual modo como autora bajo tutela masculina, con una autoría intervenida y un texto censurado y corregido por algunos varones que la rodean. (Amícola 173-174)

Me importa rescatar las autobiografías de Gertrude Stein y de Eva Perón por cuatro aspectos:

1) por el ambiente doméstico en donde sitúa Stein, en partes, su narración, 2) el ámbito público en el que se encuentran Eva Perón y Stein como escritoras ya consolidadas, 3) por la ansiosa necesidad de construir la imagen de sí mismas a partir de la otredad, 4) la fuerte visión masculina y su autorización que permean sus obras.

Lo anterior me es importante porque al momento de analizar *Diario del dolor* se observa un escenario doméstico que se aleja completamente de la maternidad, como el caso de Stein, es decir, María Luisa Puga sitúa su narración en la casa de Zirahuén, Michoacán

como resultado de la artritis reumatoide inflamatoria que la aqueja; María Luisa Puga no escribe su diario en función de otros o para o con el objetivo de glorificar o edificar la imagen de alguien más, sino que escribe su diario para proyectar una imagen de yo como mujer enferma, como mujer entrada en la vejez y como escritora. Además busca evidenciar el absurdo existencial en el que se encuentra pero, más allá de ello, su diario literario está pensado en un segundo momento para contribuir a la vida de aquellos enfermos en estado terminal, por lo que *Diario del dolor* tiene un doble propósito. Sin embargo, en este caso se pondrá el énfasis en el primero: el diario de María Luisa Puga para observar la autofiguración. *Diario del dolor* contiene una voz femenina que no atiende a un discurso masculino, sino que parte de un lenguaje informal mezclado con uno literario y, a veces, se torna ingenuo, el espacio-tiempo en ocasiones tiende a ser ambiguo, pero contribuye a la construcción de su absurdo existencial.

Con esas consideraciones, *Diario del dolor* no está completamente alejado de la visión masculina porque Puga está inmersa en este sistema, sin embargo, esta cosmovisión no es el centro de atención en la subjetividad de María Luisa Puga. Al contrario, en la escritura de Puga se observa una necesidad urgente por dejar una imagen de yo a la posteridad en el momento preciso de su enfermedad que fue plausible y consciente; a partir de su ser mujer y de su subjetividad toma los espacios femeninos, como el doméstico, para tratarse como mujer escritora, como mujer doliente, como mujer enferma y ya no como madre, hija, esposa o pareja (pese a que en el diario habla de su pareja, Isaac Lavín, no es el centro de su narración sino que aparece en las entradas en donde él es su apoyo, mas no opaca la imagen de yo de María Luisa Puga). Entonces, podemos ver que las autobiografías femeninas al encontrarse en un contexto patriarcal toman diversas estrategias narrativas para poder entrar

en escena pública, pero ya a finales del siglo XX se encontrarán autobiografías o escrituras del yo de mujeres que se desapegan de los roles sociales que les habían conferido por su sexo-género, y se observa una voz femenina más clara que atiende mucho más a sus propias inquietudes y necesidades, logran romper los binomios de activo/pasivo o cuerpo/alma, como señala Smith (94), para conjuntarlas y hacerlas funcionar en su voz. Ocurre entonces lo que señala Amícola, una vez entrado el siglo XXI existen “otro tipo de voces y que, ya adueñadas del género autobiográfico, las mujeres no necesiten ni refractar ni impostar la propia voz” (Amícola 140).

### **2.3.1 Sobre la escritura femenina**

En este inciso se va a abordar el tema de manera breve y se va a hilar con los aspectos ya dichos en el subcapítulo anterior sobre la autobiografía femenina. El decir que existe una escritura femenina trae consigo inquietudes y problemas teóricos al momento de cuestionar tal afirmación. El planteamiento adjudica ciertas cualidades propias y exclusivas a las mujeres que le son inherentes y se ven reflejadas al momento de su escritura; cuando se clasifica de manera tajante que hay una escritura masculina y una femenina, se está diciendo en realidad que, de acuerdo con el binomio sexo/género, las habilidades y capacidades de narrar son diferentes porque responden a ciertas capacidades al momento de escribir. Sin embargo, más que aceptar lo dicho, considero que no se trata de que existan cualidades propias de ciertos individuos que les permite escribir de cierta manera, sino que más bien se trata de individuos que están insertados en contextos que los permean en cierta medida y los ayudan a consolidar sus imaginarios sociales y, por supuesto, su subjetividad. Además, no se trata de decir que la escritura femenina es la única que aborda temas de lo privado -como lo doméstico, la maternidad, los lazos afectivos, entre otros- por conveniencia, sino que los trata

porque es el lugar que se le ha dado y por ello busca la manera de entenderlo a partir de su narración y lo resignifica con base en cierta sensibilidad.

Lo anterior, abre tres interrogantes a responder en este apartado: ¿cómo se ha pretendido definir la escritura femenina?, ¿existe algún tipo de esencia femenina que permeen sus escritos?, ¿las escrituras hechas por mujeres deberían abordarse separadas de las masculinas? Con estas preguntas podemos considerar que si bien no se va a dar una respuesta absoluta que pretenda dictar qué es una escritura femenina, y si existe, cómo debe ser, por lo menos sí se van a proporcionar los puntos teóricos importantes en torno a esta cuestión. En la introducción que realizó Patricia Elena González en el libro *La sartén por el mango*, hay una serie de problemáticas al momento de abordar las escrituras femeninas, sintetizando lo que González desarrolla, 1) “la escritura femenina se trató de definir reaccionado ante la literatura masculina” (13), es decir, la escritura de ellas dependía de las escrituras masculinas para poder encontrar su importancia en su significado, por lo que por sí mismas no podrían tener una individualidad, 2) “se intentó señalar algunas tendencias de una escritura femenina” (14), pero con base en las investigaciones de Marta Traba, esto abrió más interrogantes que respuestas puesto que, como bien señala González, no se podían analizar las escrituras femeninas sin un corpus o una metodología adecuada para estas escrituras y mucho menos se podía definir las tendencias femeninas “basándose en escritoras de diferentes procedencias geográficas y sociales, sin tener en cuenta sus circunstancias” (14), 3) Josefina Ludmer reaccionó en oposición a una categorización y esencia femenina porque “«lo femenino» difiere radicalmente según las clases sociales según su procedencia de los países centrales o de tercer mundo según la experiencia” (15), además ella consideraba que era necesario rechazar cualquier categorización de lo femenino por conducir a una esencia femenina.

Entonces, la situación inicial sobre las escrituras femeninas es que no se debe pensar en ellas en función de las masculinas, ni comparándolas con el objetivo de determinar cuáles tienen mayor importancia y valor, de lo contrario pueden ser consideradas obras con deficiencias, obras ilegítimas o que son una amenaza para el canon literario como se dijo en el subcapítulo anterior con respecto a las autobiografías. Asimismo, todo análisis debe considerar el contexto de la obra y de la autora, ello permitirá adaptar la metodología de análisis para aproximarse a ellas sin demeritar sus aportes y comprendiendo las razones por las cuales esa escritura se está manifestando de cierta manera.

Retomando el concepto de “esencia femenina” ya señalado por Josefina Ludmer, se le ha atribuido a la mujer cualidades específicas, aspectos que le son adjudicados de manera única por el hecho de pertenecer a ese sexo/género. Tal concepto retiene la atención de las autoras porque, al parecer, urge categorizar y clasificar las obras escritas por mujeres. Tanto la mujer como su escritura se muestran en un terreno donde alcanzan la luz como objeto de estudio que desestabiliza lo convencional y hay que ser conscientes de sus mecanismos. También se le puede atribuir esas dudas a su escritura debido a que no se encuentra definida como tal, así, cuando Simone de Beauvoir habla sobre el ser mujer, comenta “tropezar con el misterio es la única forma de descubrirlo. La mujer es el enigma y plantea enigmas; sus múltiples rostros, al sumarse, componen «el ser único en el que nos es dado contemplar el último avatar de la Esfinge»; por esta razón, la mujer es revelación” (*Segundo Beauvoir* 240).

Si la escritura femenina no es delineada, es porque tampoco queda claro cuáles son las cualidades de la mujer, si es misterio hay que desentrañarlo. Ante ello, se adjudica cierta “esencia femenina” a sus obras, pero ello trae más preguntas que respuestas porque se puede caer en la idea de que la mujer nace con esa esencia que la motiva e impulsa a ser de cierta

manera; todo lo que haga se verá cubierto con un manto determinado desde su nacimiento, lo que trae consigo que existe una esencia tanto masculina como femenina que logra una escritura para cada cual, sin embargo, “usar el lenguaje paternal o el lenguaje maternal implica dos tipos diferentes de esencialismos y ninguno de los dos ofrece una solución satisfactoria para el problema de la representación de la mujer” (de Vos 29). Incluso el atribuir esa esencia femenina a su escritura aísla las producciones de ellas sin permitir la comunicación activa, ante ello una primera crítica feminista buscaba determinar los abusos de autoridad que padecían las escritoras y plantear un método de análisis para no tergiversar su contenido, pero

Esta primera crítica feminista que buscaba fijar un sistema de propiedad-identidad de lo femenino, parece suponer que la cultura de las mujeres es una cultura independiente que se trama en una división paralela y alternativa a la cultura de los hombres. Esta visión autorreferencial de la construcción femenina la priva de una comunicación plural y dialógica con las múltiples redes de la cultura en las que se inscriben los signos “hombre” y “mujer”, y confina por lo tanto lo femenino al reducto separatista de una identidad completamente aparte. Lo masculino y lo femenino son fuerzas relacionales que interactúan entre sí como partes de un sistema de identidad y poder que las conjuga tensionalmente. (Richard 16)

Continuando con Nelly Richard, hay que tener cuidado al observar la literatura femenina para no “caer en las trampas del esencialismo que amarra sexo e identidad a una determinación originaria” (26), porque el hablar de una esencia remite a una naturalidad con la que se nace y en lugar de permitir acercarse a los textos objetivamente, se predispone el análisis y su lectura porque deben ser leídas y entendidas bajo ese esencialismo, e incluso fija la escritura para que funcione de maneras ya específicas con respecto a esa esencia.

Finalmente, no se debe apelar al hecho de una esencia femenina porque no siempre se escribe bajo ciertos preceptos, sino más bien se debería entender el contexto bajo el cual la escritura surge, comprender las circunstancias de la autora y sus motivaciones, entonces

se podrá discernir la construcción de su subjetividad. Incluso con lo que enlista Nelly Richard sobre la “condición sexual, la pertenencia del género y la experiencia del texto” (26) se puede llegar a ahondar y entender mucho mejor la escritura femenina porque no se está limitando su significado a cierta manera de ser, ni se está observando en un escenario aparte del de sus congéneres, sino que está existiendo en un mismo terreno en donde también puede tener valiosas contribuciones.

## 2.4 María Luisa Puga

María Luisa Puga fue una escritora mexicana que nació el 3 de febrero de 1944 en la ciudad de México y falleció el 25 de diciembre de 2004. Su familia la conformaba su padre y su madre, quien murió cuando ella aún era una niña, y tenía dos hermanos y una hermana. Incluso se ha llegado a pensar que el vacío que dejó su madre lo intentó compensar con la escritura en sus extensos cuadernos que escribió a lo largo de toda su vida<sup>20</sup>. Fue una mujer que viajó y vivió en diferentes lugares como Acapulco, Mazatlán, Londres, Roma, Madrid, París, Fiskardo (Grecia), Kenia, Distrito Federal y Zirahuén (Michoacán), y de esos sitios tomó sus experiencias para escribir algunas de sus novelas. A los 24 años viajó a Europa y a África del Este y regresó a México en 1978, momento en el que ella incursionó como escritora de literatura mexicana, “a finales de los años setenta con *Las posibilidades del odio* (1978). No era común que una autora mexicana escribiera una novela en torno a África - específicamente sobre Nairobi-, y su realidad como continente colonizado” (Cuecuecha 17).

---

<sup>20</sup> En una entrevista, Elena Poniatowska infiere la razón de los incesantes diarios personales de María Luisa Puga: “Podría yo deducir que todos esos cuadernos en los que ella vaciaba los sucesos de su vida son una larga e infinita carta dirigida a su mamá. En el fondo y pensándolo bien, ese diario, a lo largo de 100 mil cuadernos, es su mamá, y llenar sus páginas la consoló de todo, de los insomnios y los sinsabores, el dolor físico y la desesperación” (p. 6).

En torno a su vida personal, se casó y luego se divorció, finalmente, mantuvo solo una relación con su pareja Isaac Lavín, ella creía que existía una pauta para poder vivir con alguien: “«La fórmula es vivir juntos, pero solos, o vivir solos, pero juntos. Se trata de un aprendizaje de lo que es el otro, el diferente»” (Puga en De la Torre 127). Ello es importante porque en *Diario del dolor* se infiere que es Isaac Lavín “EL HOMBRE” y no se observa la figura de él como una pareja que acapare su atención sino un complemento para ella, la pareja que está en momentos en que lo necesita. Destina la entrada “50. Y me acuerdo de mi pareja”, para hablar sobre cómo él la ayuda, su ingenio y su solidaridad: “Lo que hacía el HOMBRE (hace) es facilitarme la vida. El hombre inventaba artilugios que sustituía los movimientos que no puedo hacer” (Puga 47), y se observa su gratitud a través de una explicación, lo más detallada posible, sobre la plataforma que creó para hacerla bajar a la alberca.

María Luisa Puga se mudó a Zirahuén, Michoacán en 1985. En un lugar llamado “El Molino” en Erongarícuaro, coordinó talleres literarios destinados para niños, adolescentes, adultos y maestros. De esos talleres, surgieron experiencias reunidas en el libro *La gimnasia literaria con rutas olímpicas* (2009):

Porque María Luisa era una maga para impartir sus talleres y no solo con los niños. Todos: niños, adolescentes y adultos disfrutaron y aprendieron por igual. Los niños se volvieron adolescentes y regresaban a los campamentos. Los adultos regresaban porque, de manera lúdica, perdieron el miedo a escribir y encontraron que tenían un lenguaje propio o porque María Luisa les enseñó a apropiárselo. (Smith en García 10)

Recibió los premios Xavier Villaurrutia en 1984 y el Juan Ruiz de Alarcón en 1996. Lamentablemente en 1994 fue secuestrada, hecho que poco le gustaba recordar, y debido a las aparatosas caídas que tuvo, la exposición a la intemperie y la experiencia de tal hecho le provocaron un dolor agudo, el cual se intensificó en 2001 cuando le diagnosticaron artritis reumatoide inflamatoria, además todo esto se complicó con el enfisema pulmonar producto

de la costumbre de fumar. Para 2002 estuvo confinada a una silla de ruedas; a finales de 2004 logró caminar apoyada de un bastón y una andadera, estos elementos desfilan en *Diario del dolor*. En uno de sus exámenes de rutina se le detectó cáncer avanzado en ganglios e hígado, razón por la cual falleció en diciembre de 2004.

#### **2.4.1 Acerca del ciclo vital de las obras de Puga**

La escritura de María Luisa Puga parte de su experiencia y de un incesante hábito de escritura que reflejaba en sus cuadernos:

Ella misma refirió en su autobiografía *De cuerpo entero*, que escribía diariamente en cuadernos donde dejaba asentadas sus ideas y reflexiones tanto de su existencia como de la literatura. Lo que también manifestó en varias de sus novelas al crear personajes que se van construyendo la propia existencia mediante un reflexivo diálogo con un posible interlocutor implícito (a manera de diario). (Zaldívar 132)

Se puede observar que en su escritura existía una inquietud por cuestionar aspectos sociales, culturales y de la propia existencia de la mujer, además “la escritura de Puga es el resultado de una confrontación consigo misma y con los otros en función del espacio” (García 11). María Luisa Puga estaba comprometida con la escritura y con su enseñanza. Veía en ella el medio idóneo para expresar sus reflexiones en torno a diversos temas que observaba en los lugares en donde vivía o le afectaban directamente y esos tópicos eran el

viaje, identidad, búsqueda de ser escritora, vivir en el extranjero, vivir en provincia (la «fuereñez»), enfermedad, relaciones de pareja, ciudades inventadas, crítica social mexicana y momentos específicos que aluden a la vida de la propia María Luisa, lo que le otorga el acento autobiográfico. (García 19)

El carácter autobiográfico permea con mucha mayor visibilidad en su libro *De cuerpo entero* y en *Diario del dolor*, sin embargo, mucho se ha discutido sobre cuántos aspectos autobiográficos permearon en la mayoría de sus obras, incluso “María Luisa Puga en ciertas ocasiones admitía que había aspectos autobiográficos en sus novelas y cuentos; mientras en

otras afirmaba que no necesariamente incluía su autobiografía en su obra” (Cuecuecha 18). En cualquiera de los casos, cada una de sus obras tenía un objetivo y una razón de ser porque sabía, María Luisa Puga, en cuáles abordar completamente su autobiografía sin estrategias de ocultamiento y cuáles solo retomaba lugares que visitó para hacer el fondo de su narración.

Entre sus obras representativas se encuentran como novelas *Las posibilidades del odio*, (1978), *Pánico o peligro* (1983), *Cuando el aire es azul* (1980), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1989), *Las razones del lago* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994), *La viuda* (1994), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998) y *Nueve madrugadas y media* (2002); sus cuentos *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (2001) *Intentos* (1987) y *De intentos y accidentes* (2001); y otros como *El tornado* (1985), *Los tenis acatarrados* (1991), *A Lucas todo le sale mal* (2005) y *Diario del dolor* (2003)<sup>21</sup>. Cuecuecha realizó una interesante tabla, basada en las consideraciones de Manuel Alberca, en donde contiene las obras con mayor y menor número de caracteres autobiográficos, lo cual invita a reflexionar que, en la última etapa de su vida existió una urgencia por dejar una imagen de yo para la posteridad con base en una idea madura y fundada, aspecto que no ocurre en sus obras iniciales -por ejemplo, *Pánico o peligro* que cavila entre lo autobiográfico y lo ficcional- al ser completamente novelas y no autobiografías como *De cuerpo entero* o *Diario del dolor*, que son de sus últimas obras:

Periferia A	Centro autoficcional	Periferia B
1. A=N=P	1. A=N=P	1. A=N=P

<sup>21</sup> El listado se basa principalmente en el que realizó Elsa Leticia García Argüelles en *Las seducciones literarias. Representaciones de la literatura femenina en América*, pero también se contrastó con el que realizó María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza en su capítulo “La autoficción” en *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción*.

<p>2. Novela personal</p> <p>– Invención</p> <p>+ Referencialidad</p> <p>*Ambigüedad próxima al pacto autobiográfico</p>	<p>2. Novela personal</p> <p>Mezcla indisoluble de elementos “ficticios autobiográficos”</p> <p>*Vacilación lectora ambigüedad plena</p>	<p>2. Novela personal</p> <p>+Invención</p> <p>+Ficticio e irreal</p> <p>*Ambigüedad próxima al pacto novelesco</p>
<p>* <i>La forma del silencio</i></p> <p>* “Recuerdos oblicuos”</p> <p>* “Inmóvil sol secreto”</p> <p>* <i>Las razones del lago</i></p> <p>* <i>Inventar ciudades</i></p> <p>* <i>Nueve madrugadas y media</i></p> <p>* <i>De cuerpo entero</i><sup>22</sup></p> <p>* <i>Diario del dolor</i></p>	<p>* <i>Pánico o peligro</i></p> <p>* <i>Antonia</i></p>	<p>** <i>Cuando el aire es azul</i></p> <p>**Las posibilidades del odio</p> <p>** <i>La viuda</i></p> <p>** <i>La reina</i></p> <p>** <i>La ceremonia de iniciación</i></p>

<sup>22</sup> *De cuerpo entero* no aparece en el listado de Cuecuecha. Pero por el tema de esta tesis es necesario colocarla en este recuadro porque sí es autobiográfica y, por tanto, entra dentro de las escrituras del yo.

*Los signos de – o + indican cantidad del rasgo.*

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

*\*\*Novelas que no están incluidas en este estudio y que presentan una mínima o nula cantidad de datos autobiográficos de la autora, es decir, se aproximan más a la ficción (Cuecuecha 34).*

Finalmente, la transición que se ha observado sobre las obras de María Luisa Puga es importante al retomar las consideraciones de la doctora Cuecuecha y se puede clasificar en cinco etapas, todas en función con la vida de la escritora y con un carácter autobiográfico:

1. La niñez y adolescencia con la obra *La forma del silencio*
2. La juventud en México y Europa con la obra *Pánico o peligro y Antonia*
3. Transición entre la juventud y la adultez durante su estadía en Roma y Grecia con la obra *Recuerdos oblicuos y Nación*
4. La madurez con las obras *Las razones del lago e Inventar ciudades*
5. La vejez con las obras *Nueve madrugadas y media y Diario del dolor*

*Diario del dolor* es, entonces, una obra en la etapa última de la autora en donde busca crear una imagen de yo particular en su estado como enferma, como mujer que está atravesando por una etapa difícil que la conduce inexorablemente ante la muerte, de esa manera la imagen de yo que está creando ya está premeditada y razonada como se ha dicho con anterioridad.

## Capítulo 3.

### La autofiguración del yo femenino en *Diario del dolor*

En el capítulo dos se señaló que algunas de las novelas de María Luisa Puga cuentan con tintes autobiográficos, lo que permite entender las inquietudes de la autora a lo largo de su trayectoria como escritora. Por una parte, los lugares en los que estuvo, como Europa y México, motivaron la espacialidad de algunas de sus novelas, en las cuales se mencionan diversas ciudades. También la obra de Virginia Woolf tuvo mucha influencia en Puga, la cual se refleja en *Antonia* y solo en la cuestión diarística que prevalece en *Diario del dolor*. Por otra parte, el tema de la escritura, la muerte y la enfermedad no solo se observan en *Diario del dolor* sino que al inicio de su carrera como escritora pone de manifiesto estos temas en, por lo menos, *Las posibilidades del odio*, *Pánico o peligro*, *La forma del silencio*, *Antonia*, *Las razones del lago* e *Inventar ciudades*, y cada uno de esos tópicos son una constante angustia que permea a sus personajes femeninos. Incluso, se puede afirmar con puntualidad que *De cuerpo entero* y *Diario del dolor* son las dos obras en donde sí se sostiene una cuestión autobiográfica, y ambas están en la última etapa de vida de María Luisa Puga. Importa retomar *Diario del dolor* porque es un antecedente de las escrituras del yo por parte de una voz femenina, y porque se le dio muy poca atención en México. Esa “desaparición fugaz” la pone en evidencia Ave Barrera al hablar sobre la reedición y publicación en 2020 de *Diario del dolor*, la cual forma parte de la colección Vindictas, dice al recordar cómo fue la primera edición en Alfaguara:

Sandra Lorenzano tuvo el cuidado editorial de esta obra. La impulsó con mucho cariño, pero el libro prácticamente desapareció. No sabemos por qué azar del mercado editorial haya desaparecido. No está en librerías, no está en bibliotecas lo que es más curioso. Fue muy fugaz la salida del libro en Alfaguara. (Barrera 9:48-10:17)

Pese a la desaparición del libro, en su momento existió la intención de distribuirlo principalmente entre cierto público lector. Esa primera edición de *Diario del dolor* estaba pensada para que lo leyeran y escucharan personas con padecimientos similares a los de Puga o enfermos en fase terminal, por lo que el diario también iba acompañado de un CD con la propia voz de la autora narrando cada entrada. Este proyecto trascendió al punto de presentarlo a los enfermos; sin embargo, ya no estaría ella para hacerlo:

Este libro pequeño tiene como fin compartir la experiencia de la enfermedad de la autora de artritis reumatoide, pero también tiene la idea de sanar a los demás, ya que la misma autora brindó a la Secretaría de Salud y al INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) su distribución en las clínicas. [...] Al director del INBA se le ocurrió llevar el volumen y el disco a la Secretaría de Salud, lo acompañaron Puga y Levín. El secretario, Julio Frenk, acogió la propuesta. El programa empezaría en febrero o marzo de 2005 con la escritora y se volvería a presentar el libro en los primeros meses de *ese* año. La idea *era* que el libro se *distribuyera* en las clínicas, “pero desafortunadamente ya sin ella para leer, explicarlo o comentarlo”. (García 185, cursivas son mías)

Por otra parte, *Diario del dolor* es un diario literario que surge de la escritura constante de Puga en sus llamados cuadernos por lo que “no es el diario íntimo, en bruto, más bien es una selección de sus vivencias” (Cuecuecha 202). Este hecho es relevante porque refuerza la idea de que el diario que presentó Puga de manera pública estaba pensado para ser leído por terceros, como se propuso con base en Luque en el primer capítulo, y con ello decide qué es lo que va a mostrar. No solo es abordar la intimidad de Puga frente a la enfermedad que la aqueja, sino dejar una imagen de yo para la posteridad tal como ella consideró adecuado fijarla, por lo que *Diario del dolor* es el producto de esa reflexión y análisis de esa parte de su existencia que la confronta con una etapa final de su vida. Este planteamiento hace posible que el estudio de la autofiguración resulte un enfoque funcional para aproximarse a esta obra de Puga porque son evidentes los rasgos autobiográficos; la relación que existe entre autora

y personaje es totalmente estrecha y comparten identidad nominal: “Seré yo cuando digan: María Luisa Puga, pasillo (?) y entonces no habrá marcha atrás” (Puga 34).

De acuerdo con José Amícola, para realizar un examen de la autofiguración es fundamental que haya una imagen pública y por tanto referencial dentro del texto autobiográfico. *Diario del dolor* se ciñe a los aspectos examinados desde este enfoque pese a que es un diario literario porque su base se encuentra en sus diarios personales. Puga encontró en la escritura el medio perfecto para construir una imagen que le permitiera comprender a su yo en crisis y logra establecer lo que Amícola propone: conectar el yo con “la memoria, la construcción de personalidad y el autoanálisis” (26). No hay que dejar de lado el hecho de que María Luisa Puga comenzó a escribir *Diario del dolor* en el año 2003 y en ese mismo año lo termina; en 2004 fue publicado, pero lamentablemente ella ya no alcanzó a verlo. Gracias a sus cuadernos, considerados como ese “soporte, cajón de sastre para a partir de ahí confeccionar sus novelas, relatos u obra con estructura de diario” (Cuecuecha 203) logró estructurar *Diario del dolor* y se basó en memorias que abarcaron década y media aproximadamente, es decir, entre 1985 y 2001; en esos años el dolor arribó con fuerza en la vida de María Luisa Puga, y el diagnóstico de la artritis reumatoide inflamatoria también se hizo presente durante esas décadas.

Finalmente, los análisis que existen sobre *Diario de dolor* observan tres tópicos importantes y recurrentes en el diario: la muerte, el dolor y la autorrepresentación enfocados al cuerpo. No se pueden dejar de lado estos tópicos porque atraviesan todo el diario. En este caso se pretende observar este diario literario como una escritura del yo en donde la autora se autofigura como mujer, mujer enferma y mujer escritora, siendo este último el que le permite entender la situación que está atravesando a través de las palabras. Si bien es cierto

que las cuestiones autobiográficas son evidentes, en este caso es fundamental no desdeñarlas porque gracias a estos indicios autobiográficos se advierte la subjetividad de María Luisa Puga frente a un escenario de vulnerabilidad y contacto directo con la muerte porque, pese a que existen algunos momentos de humor en el diario, hay desesperación, inseguridad, miedo, dolor y pérdida de la autonomía del cuerpo. Las anteriores consideraciones nos permiten entender que María Luisa Puga atraviesa un momento de crisis cuyo ambiente se puede entender como un absurdo existencial, este último explicado a partir de las consideraciones de Albert Camus en el *Mito de Sísifo*.

### **3.1 El absurdo existencial del yo femenino en *Diario del dolor*: la enfermedad como detonante y la muerte**

En las obras de María Luisa Puga existe una notoria inquietud sobre su propia existencia. Esto se ve reflejado en sus personajes los cuales se enfrentan a la dicotomía vida/muerte, en diversos escenarios y constantemente recurren al diálogo consigo mismos, a la reconstrucción de la vida y, en la mayoría de los casos, están en constante crisis existencial. Por ejemplo, en *La forma del silencio*, el tópico principal de los relatos es el silencio; en *Pánico o peligro* la narradora-personaje va construyendo su vida y la de sus amigas a partir de sus experiencias y constantes reflexiones, en ella la angustia del tiempo y de lo que ocurre en su ciudad se hacen presentes; en *Antonia*, la narradora escribe un diario para plasmar sus experiencias e inquietudes, incluso da cuenta del cáncer al que se enfrenta su amiga. La enfermedad de esta le permite crear reflexiones profundas sobre la vida y la muerte con relación a la enfermedad. De esta manera, la narradora se sumerge en una introspección sobre sí misma y su vida, al mismo tiempo que su amiga Antonia “afirma que su objetivo al llegar a Londres es aprender a vivir” (Montes 260); en *La ceremonia de iniciación*, el joven

narrador da cuenta de sus experiencias conforme se va insertando en la vida adulta en una África colonizada; y, finalmente, en *La viuda e Inventar ciudades* los tópicos se centran en la sabiduría y la reconstrucción de la vida una vez pasada la muerte de un ser querido. De esta manera, los personajes de María Luisa Puga se encuentran en constante conflicto entre sus circunstancias y su vida; la introspección y la reflexión sobre cómo se está construyendo su yo frente a otros los conduce a estos espacios de intimidad, de diálogo, y de introspección en torno a la existencia de sí mismos.

Puga deja entrever sus inquietudes existenciales desde el principio de su escritura, en un primer momento se remite al proceso de la vida misma en sus personajes y gradualmente las va a intensificar hasta llegar a la referencialidad plena de sí, como en el caso de *De cuerpo entero* y en *Diario del dolor*. En *Diario del dolor* las inquietudes existenciales, que ya presentaba la obra de Puga, se intensifican gracias a la enfermedad por la que atravesó en ese momento de su vida. Por estas razones, resulta oportuno abordar la crisis existencial que atraviesa el yo femenino de *Diario del dolor* con la finalidad de entender cómo se está presentando aquí, y para ello se van a retomar las consideraciones teóricas del filósofo Albert Camus en el *Mito de Sísifo* por lo siguiente: 1) Camus retoma la dicotomía entre vida/muerte, 2) la idea de absurdo es oportuna para entender el proceso complejo por el que atraviesa un yo al cavilar entre lo conflictivo de su existencia y de terminar con ella, 3) Camus sugiere que habría un atisbo para pensar que vale la pena la existencia misma. Con lo anterior, las consideraciones teóricas de Camus, las cuales se desarrollarán más adelante, permiten entender el proceso complejo que atraviesa el yo femenino al hacer consciente la idea de muerte, y la lleva a confrontarse con su realidad, con un atisbo de esperanza de poder continuar su vida.

En el instante en el que el yo femenino del *Diario del dolor* se detuvo para comprender en qué momento de su vida comenzó el sufrimiento por causa de la artritis reumatoide, comenzó la incertidumbre, la angustia, el sufrimiento y el dolor de vivir enferma y de no saber qué va a ocurrir con su futuro. Albert Camus considera que el absurdo lo puede llegar a sentir cualquier persona y comienza, en un primer momento, con la nada, es decir, con ese vacío que es vivir sin motivo, sin algo que justifique el porvenir o que haya un punto en donde la rutina se rompió, se desestabilizó y no conduce a ningún sitio, en donde la existencia misma crea más dudas sin respuestas, así:

Todas las grandes acciones y todos los grandes pensamientos tienen un comienzo irrisorio. Y lo mismo la absurdidad. El mundo absurdo extrae su nobleza, más que de ningún otro, de este nacimiento miserable. *Si la nada* representa ese singular estado de ánimo en el que el vacío se vuelve elocuente, en el que la cadena de gestos cotidianos se rompe, en el que el corazón busca en vano el eslabón que la reanude, entonces es como el primer signo de la absurdidad. (las cursivas son mías, Camus 27)

El yo femenino reconoce la nada una vez que se hace presente en la vida del yo femenino, precisamente cuando entabla diálogo con Dolor producto de la artritis. En ese momento reconoce que está inestable; vacío es la palabra que emplea y se relaciona con la nada al ser un estado de quiebre. Cuando el dolor y la enfermedad irrumpieron en la cotidianidad del yo femenino, ella no ha vuelto a ser la misma, y persiste la escritura aun cuando Dolor se lo ha intentado negar, así escribe para entender ese estado de vacío como lo llama:

Aquí estoy, pero en el vacío. Estoy colocada en el vacío. Si creías que la espera era lo peor, espérate a estar alguna vez en el vacío. Con lo único que se me ocurre compararlo es con un haberte quedado en la anestesia, no muerta, solo anestesiada, se siente rarísimo. (Puga 36)

En este momento, en el que los médicos no le puedan dar una solución a su enfermedad, que no puede encontrar la manera de quitar o por lo menos aminorar las dolencias de la artritis,

se queda bajo la incertidumbre porque no se tiene la certeza de vivir una vida plena; esta se trunca y la percibe, en ese estado de la nada, como:

seguir un trayecto numerado, clarísimo, aunque no se lograra nunca ver su diseño total, y de repente se truncó... no, eso es demasiado brusco. Se desinfló. Todo lo caminado se desinfló. Ya no veías la línea y mucho menos los números. Eso, mi querido Dolor, se llama vacío. Te quedas colgado sin tener en dónde pisar. Te metes en una cabina de teléfono, que se te aparece como paradero en el espacio, y comienzas a marcar números, pero sabes que es un gesto de inutilidad”. (Puga 37)

Aquí se observa algo muy importante, ella al estar enferma y no hallar solución comienza a desapegarse de su exterior para hacer una introspección a sí misma y su dolor, entonces ocurre lo que advierte Camus “este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo” (29). Si para ella, solo existen voces ajenas y amables, “distantes e irreales”, no hay más que la confirmación de sentirse ajena al mundo y, más adelante, ajena a su propio cuerpo. Ya no se siente parte de este y por tanto se reafirma su entrada en un absurdo existencial. Asimismo, Camus enuncia que en el momento en que el hombre “despierta” y se percata de que en sí la vida es difícil de llevar, es cuando comprende su quehacer en el mundo y propone dos aspectos: suicidio o restablecimiento. Este yo femenino duda entre uno y otro, no enuncia a la idea de suicidio como una opción para terminar con el sufrimiento que la aqueja, sino que reconoce cómo funciona y en ese diálogo con Dolor se percibe como si se lo dijera a sí misma en la entrada “88. No es fácil, Dolor”:

Decir que se acabó una etapa, una vacación, una manera de estar en el mundo. No es fácil aun si no somos capaces de imaginarnos ahí para siempre. [...] Te vi precipitarte a los ritos: comer más temprano, todo con una actitud suicida: si se va a acabar, que se acabe pronto. Pobrecito, mi Dolor, te pasó lo que nos pasa a todos: no sabemos vivir el último día de algo como el último día de algo. Lo vivimos como el final. (Puga 69)

Lo que también se percibe en este apartado es que está dejando abierta la posibilidad de morir por un factor externo a ella; lo desea, pero ella misma no quiere ponerle final a su vida. En

este momento de reflexión, fue consciente de lo corto que puede ser el disfrutar de la vida al estar enferma. Ese momento de distanciamiento con su rutina le brinda la perspectiva necesaria para entender por qué vivió en ese lugar como si fuera el último y es porque en realidad tendrá que regresar a su rutina y olvidar la tranquilidad momentánea, no hay idea de suicidio, pero vivió en ese momento como si pronto fuera a morir. En la entrada que precede a la citada anteriormente, “89. ¿Habría depresión posvacacional, Dolor?”, el yo femenino entiende por qué vivió ese momento como si fuera el último y es porque allí no volverá; su hogar es la rutina y costumbre, y la agobia porque es el ambiente de su sufrimiento, y nuevamente entabla diálogo con Dolor para advertir esa congoja que le provoca su enfermedad:

Lo que yo quiero saber es si también tú sientes una ligera depresión por ahí. Un como cansancio que supongo se debe a que volvimos a ser lo que éramos antes de la vacación. ¿No lo encuentras medio pesadón? Eso de que llegas descansado después de una vacación es una gran mentira que todos olvidamos. También allá supimos de incomodidades, pero eran de otra manera, no como las de aquí y por eso las aguantamos con tanta gracia: se iban a quedar allá. Las de aquí son las de toda la vida, caray. (Puga 70)

Camus señala que el día en el que el hombre se asombra y se pregunta el porqué, se despierta la conciencia y el nacimiento de lo absurdo. La rutina y la costumbre se detienen, ya no hay mañana, ni futuro, todo está en pausa. En el caso del yo femenino, ocurre una cuestión similar, debido a que en un primer momento se niega a aceptar el dolor y sufrimiento que le provoca su enfermedad. Una vez que le hace frente, dialoga con Dolor para entenderlo y ser consciente de cómo afecta a su cuerpo, y lo confronta con la muerte de manera ineludible. Durante las primeras sesenta entradas del diario, aproximadamente, se observa un agotamiento e intento por asimilar su proceso de enfermedad, y es consciente de su cruda situación en relación con el tiempo, tal como lo señala Camus:

llega un día y el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Afirma así su juventud. Pero al mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. Ocupa su lugar en él. Reconoce estar en cierto momento de una curva que confiesa que debe recorrer. Pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo. (Camus 28-29)

Lo importante de la cita anterior de Camus con la entrada “66. ¿Sabes qué?”, es que precisamente el yo femenino es plenamente consciente de su existencia en el mundo y su relación temporal con este. La expresión las “broncas”, en la siguiente cita, se puede entender como la reflexión constante que tiene al dedicarse como escritora -labor que más adelante se hace presente en congresos y con su compromiso al escribir en sus cuadernos-, y ello la conduce inevitablemente a la muerte por el reiterado ejercicio del pensamiento:

A veces me canso de tener broncas con el mundo, Dolor, no sé si me vences tú, o me vence el haber estado viviendo ininterrumpidamente durante 58 años. Ya sé que puedes llegar a los 70, 80, 90. Me parece francamente fatigante, Dolor, y no porque vayas a estar tú ahí, sino porque... Es fatigante. Las cosas comienzan a ser repetitivas. Esto tú no lo sabes, no tienes edad. A ti no se te ha muerto nadie y ahora tienes catarro y no llegas a entender qué es esa muerte chiquita; ese ensayo amable con la muerte, pero tú no tienes idea de la muerte, Dolor. (Puga 57)

En algunas de sus entradas, el yo femenino enuncia sus inquietudes con las siguientes palabras: “desazón, doloroso, lástima, frágil, autocompasión, inútil, dificultoso y miedo”, entre muchas más. Esos sentimientos y adjetivos se agolpan constantemente en el imaginario del yo femenino para darle variados matices a sus entradas en situaciones diferentes, por ejemplo, las mañanas, las terapias, en la alberca, en la playa, en los congresos y, principalmente, en su hogar; gracias a esa plena conciencia de su situación, de ser incluso brutalmente honesta, le permite identificar sus posibilidades y sus alcances porque “lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites” (Camus 67). Sin embargo, pese a que es complicado o ya ha vivido lo suficiente, admite que no quiere dejar de hacerlo: “hablemos

de cosas que no he querido decir desde que llegaste: tengo miedo, tengo miedo de que me duelas más, tengo miedo de quedarme más imposibilitada de lo que estoy, tengo miedo de morirme” (65). Frente a ese escenario de incertidumbre, no niega su enfermedad, ni la rechaza, sino que la asimila y aprende a convivir con ella y acepta vivir por lo que reafirma que “vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es, ante todo, contemplarlo” (Camus 73).

Sin embargo, el yo femenino no pretende quedarse en ese torbellino de incertidumbre, sino que busca las maneras de darle solución y estabilidad a su vida. Aquí vale la pena retomar el mito de Sísifo que recupera Camus porque, de manera breve, este personaje es un ejemplo del hombre absurdo ya que “lo es tanto por sus pasiones como por su tormento” (152), y al momento de descender de la gran cima por su roca encuentra un tiempo en donde es plenamente consciente de su destino, sabe de antemano que debe realizar la ardua tarea de llevar nuevamente su roca arriba, pero ese espacio es suyo porque observa y es capaz de discernir entre lo que puede como lo que no puede obtener, y lo que está sujeto a hacer. Con lo anterior, solo cuando este hombre logra “contemplar su tormento”, es capaz de aprehender su destino porque “el hombre absurdo dice sí y su esfuerzo no cesará nunca. En lo demás, sabe que es dueño de sus días” (Camus 155), es decir, que su mirada centrada en su vida le brinda la oportunidad de reconstruir el porvenir. Con lo dicho anteriormente, en la entrada “95. No te quieres ir, ¿verdad?”, el yo femenino pone un cerco con el Dolor y con su enfermedad:

¿Qué no te aburres? Se ha terminado tu etapa conmigo. No tengo más que decirte y lo que tú dices es repetitivo. Me quiero ir a otras zonas de mi existencia y tengo que cerrar este diario. Necesito que entiendas que este ciclo se acabó. Puedes no irte de mí nunca, pero de mi escritura sí te vas a tener que ir porque ya terminamos contigo. (Puga 73)

En las entradas que preceden a la 95, se reitera la idea de dejar a un lado el tema del dolor porque en su porvenir Dolor ya está “obsoleto”. El yo femenino ha tomado su vida, nuevamente para encaminarla hacia donde más le conviene gracias a la escritura, pese a que sabe, una vez más, que mientras persista la enfermedad en su cuerpo, habrá dolor diario, pero ello no quita que, una vez superada la crisis, pueda seguir viviendo.

### **3.2. La ambigüedad del tiempo**

En el capítulo dos, se enlistaron las características del diario desde las consideraciones teóricas de Bou y Kohan, quienes concuerdan en que las entradas son diarias y marcadas por una temporalidad. Sin embargo, *Diario del dolor* se caracteriza por tener cien entradas, las cuales no se pueden denominar diarias y con esta característica rompe con una de las bases iniciales del diario. Cada una de las entradas está enumerada y cuenta con una frase que resume el contenido, por lo que no se sabe en qué día, mes o año se está escribiendo cada una de estas. Se ha propuesto, con base en el estudio de Cuecuecha, que las entradas se pueden leer de manera arbitraria:

Algunas críticas a la obra de Puga (Hernández, Enríquez, 2008) señalan que estos fragmentos funcionan a manera de entradas, que tienen continuidad, pero no un orden lógico; apreciación con la que estoy de acuerdo y agregó que los fragmentos, incluso, sugieren una lectura aleatoria. (Cuecuecha 204)

Con esta observación muestro mis reservas puesto que la invitación a leer los fragmentos de manera arbitraria -similar al juego que realiza Cortázar y lo menciono porque Puga misma lo refiere en una de sus entradas, más adelante se va a atender- saltando de un fragmento a otro podría resultar contraproducente porque no se puede saber qué fue lo que aceptó en su vida si antes no se conoce la forma y localización. A continuación, muestro algunos fragmentos imprescindibles para comprender esa aceptación que solo se entiende cuando se da cuenta de

la forma de Dolor y los cuales contribuyen a reforzar la idea de coherencia y cohesión que existe en el diario. En la entrada “4. La aceptación”:

Llegó, llegó para quedarse, pero no me puedo acostumbrar a él [...] Y cómo me cuesta acostumbrarme, la que cambia soy yo. Soy desconocida [...] Quisiera tomarlo por los hombros, con fuerza y sentarlo a mi lado. Está bien, pero quédate quieto. No me estorbes. No me tapes. Quieto ahí. Parece que acepta, que es sumiso y que con tal de quedarse hará lo que yo le diga. (Puga 18)

La entrada “1. La forma” prepara al lector para entender que el dolor afecta al yo femenino de manera física; de esta manera, la primera entrada construye, en un primer momento, el motivo de la escritura del diario:

Es desazón, incomodidad, posturas imposibles. Produce que el cuerpo no se esté quieto [...] Y tiene una manera de manifestarse siempre sorpresiva, casi juguetona: jamás sé por dónde: el cuello, las rodillas, los antebrazos, la cintura. Desde que llegó no he vuelto a estar sola. (17)

Otro ejemplo de esto es la entrada “2. El espacio”, en la que hay una afirmación precisa: “entendemos mi cuerpo y yo, que el espacio ya no es nuestro; tampoco es del dolor, es de los dos. Y hay que aprender a compartirlo” (Puga 17), por lo que parte 1) del reconocimiento del dolor y su ubicación, 2) aceptación de su cuerpo doliente y enfermo y el hecho de que, mientras esté Dolor, deberá acoplarse y 3) pese a que ese cuerpo extraño, transfigurado por el dolor no le parece propio, lo va a aceptar. De esta manera, observamos que desde el inicio del diario hay una construcción lógica y secuencial sobre la percepción del yo ante la llegada de Dolor. Asimismo, y como señalé en el capítulo anterior, a partir de la entrada 95 comienza a poner limitaciones a Dolor para que ya no influya en su vida, pueda cerrar el diario y comenzar con nuevos proyectos con su computadora, su nueva amiga. Esas entradas finales

muestran a una Puga resiliente<sup>23</sup> que no se observa todavía en las entradas iniciales porque no ha asimilado su realidad y la lleva gradualmente a un absurdo existencial.

Aun cuando se ha dicho que hay fragmentos que tienen secuencia o que puede entenderse mejor si se ha leído el antecedente, hay otros como la entrada “16. En estas condiciones, cómo hacer una cama”, “43. La otra silla”, “58. Babotazo”, que muestran aspectos singulares sobre su dolor que no mantienen una continuidad con las entradas que le anteceden y preceden; tratan aspectos que el yo femenino puede repetir en su día a día, son rutinarias, pero merecen ser mencionados por lo menos en una ocasión para comprender cómo actúa ante tales estímulos, por lo que se quedan fijados en esas entradas; se puede inferir que al término de escribir otra entrada, puede existir alguno de los aspectos que se mencionan en estas, porque despertar de la cama y acomodarse, tener un golpe o usar la silla para dirigirse a otros lugares de su casa y recurrir a su bastón, son hechos que pueden ocurrir en cualquier otro momento.

La única entrada que podría dejar el diario de manera abierta y dejar al lector expectante porque no ofrece una certeza contundente sobre la posteridad es la última: “100. En fin. Así es esto del dolor diario” (76). El título y el contenido breve son consecuentes, y esta entrada deja abierta las posibilidades de que ocurran nuevos hechos o que se repitan, porque Dolor nunca se fue del cuerpo del yo femenino, sino que ella comprendió cómo funciona en su vida, y allí lo aceptó. Con todo lo anterior, se asume que sí existe continuidad

---

<sup>23</sup> De acuerdo con la RAE dentro de sus dos acepciones se puede entender el concepto de resiliencia como “la capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos”. Esta acepción es la que más conviene porque la segunda acepción refiere a materiales, los cuales recobran su estado original. En este caso, el yo femenino sí se adapta tanto en las necesidades que requiere su cuerpo, como el hecho de cambiarse a una computadora para comenzar nuevos proyectos. Asimismo, asimila, acepta y confronta su situación con su enfermedad, y logra continuar con ella. En el artículo titulado *Conceptualización teórica de la resiliencia psicosocial y su relación con la salud* (2016), la resiliencia se entiende como un mecanismo de defensa que surge ante situaciones de riesgo y vulnerabilidad y que “una persona resiliente es capaz de superar y aprender de las adversidades” (García del Castillo, García del Castillo-López, López, Días 64).

lógica y secuencial en las entradas de *Diario del dolor*. Se reconoce que existen entradas que abordan aspectos puntuales y frecuentes sobre su vida que valen la pena ser enunciados por lo menos una vez, y pueden encontrarse antes o después de cualquier otra entrada porque no mantienen el hilo de pensamiento y reflexión del yo femenino; sin embargo, para mantener el ritmo de introspección del yo femenino, es necesario leerlo en orden.

Cuecuecha retoma a Kohan, como se indicó en el capítulo uno, y es Kohan quien puntualiza que puede que no exista una relación temática entre una entrada diaria con la que le va a preceder, es decir, “no hay un orden lógico ni una necesaria relación entre cada declaración, entre las frases o las ideas que componen los fragmentos, ni entre los fragmentos” (47). Sin embargo, *Diario del dolor* subvierte, en principio, esta consideración teórica ya que desde el título se indica el contenido temático del diario: abordar el dolor, en diferentes circunstancias de la vida del ella y en donde todo se centra en la casa de Zirahuén, Michoacán. Por supuesto, el yo femenino escribe cuando sale de su hogar, pero de manera limitada por la artritis; los lugares fuera de este son el médico, la playa, Durango y Monterrey, en este último asiste al séptimo Encuentro de Escritores cuyo tema es “Los territorios de la violencia”. Sale al hospital porque es necesario y asiste a los encuentros en Durango y Monterrey porque así puede olvidar un poco su dolor diario, pero esta voz narrativa es consciente de que no puede mantener ese tipo de salidas:

La verdad, yo no sé si voy a hacer un viaje así otra vez. No sé si voy a poder invitar a algo semejante. Ya no aguanto mucho. Cuando me duele me da miedo. Siento que ya no voy a poder más. Y no es tu culpa. Es la naturaleza que he adquirido: artrítica reumatoide inflamatoria. (Puga 61)

Con lo anterior, este diario se aleja de las consideraciones de Kohan porque cada entrada está cohesionada con el contenido y con el título de esta, es decir, lo que se anuncia en el título es lo que se va a desarrollar a lo largo de la entrada, por ejemplo, “39. Vuelta a la normalidad”,

cuestiona “la normalidad”, el tiempo y camino individual del yo femenino porque con Dolor no hay “letrero de llegada”, sino una flecha de “seguir yendo”, por lo que inicia con las siguientes interrogantes: “pero ¿qué es la normalidad? ¿Dónde está? ¿Antes de Dolor? ¿Con dolor aceptado? ¿En los caminos de Nutrición?” (38), y las desarrolla; asimismo el tema de esta entrada responde a un nivel mayor, a la acotación temática que hace el título: hablar sobre el dolor.

*Diario del dolor* subvierte el tiempo, pero afirma su eje temático. El hecho de que no haya una temporalidad en cada entrada permite entender el absurdo existencial por el que atraviesa el yo femenino, porque más allá de registrar diariamente los hechos que se le presentan día con día, se trata de guardar evidencia de los días en donde la consciencia del yo está ejerciendo una introspección sobre sí misma. Este aspecto temporal, se contrasta con las consideraciones teóricas que Luque retoma de Bou y es sobre el “Carácter cotidiano” que se enunció en el primer capítulo. Ese carácter cotidiano responde a la escritura que se efectúa dentro de los márgenes de un día. Si bien es cierto que el yo femenino, en algunas de sus entradas alude a la noche o al día, no siempre va a ser de esa manera, por lo que solo trastoca sutilmente esta consideración; escribe dentro de un margen temporal reconocible y fácil de asimilar como parte de un día, pero no se puede determinar en todos los casos si sigue una tendencia a escribir solo por las noches, por ejemplo.

La cuestión temporal es muy importante porque ayuda a ordenar la consciencia, a construir el pensamiento y se logra organizar un itinerario de acuerdo con las necesidades de cada persona, pero en el caso del yo femenino, esta capacidad de seguir el ritmo temporal común y de hacer sus actividades, se ve afectada por el dolor; esa ambigüedad temporal concuerda con sus etapas de crisis lo que la lleva, como observa Camus, a situarse con relación al tiempo:

Perdí el pasado y el futuro. Ambos son irreales. Que si la prótesis, la operación. Que si cuando no me dolía. Ya no seré así y no seré de otra manera. No lo puedo imaginar. Soy este presente raro y largo que no me permite ver hacia dónde se dirige y en el cual estamos contenidos Dolor y yo como incómodos pasajeros de un solitario vagón de tren. 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. Con todo y ese intruso. (22)

Como se ha dicho con anterioridad, el tiempo está trastocado al no existir entradas fechadas, al no saber si el yo femenino tiene una tendencia a escribir por la mañana, por la tarde o por la noche; lo que sucede en realidad es que escribe bajo el estímulo de plasmar esa parte de su día en donde Dolor está obligándola a escudriñar entre su consciencia, o escribe cuando ella misma tiene la fuerza para poder escribir dejando de lado la afección corporal, porque para el yo femenino la escritura es el ancla que pone todo en perspectiva, es el sitio idóneo para poner las cosas en orden y, además el cuaderno es estabilidad y seguridad: “Me refugio en la silla de ruedas, en mi cuaderno, en mi bolso” (26). De esta manera y gracias al orden que posibilita la escritura logra apuntalar con precisión fechas cruciales para el yo femenino que guían su consciencia y construcción de sí misma. Hay una entrada en especial en donde sí se da cuenta de la temporalidad de la escritura y de la acción: “Mal momento para asomarse. No se ve nada en la madrugada. No se oye nada; ni siquiera los gallos han comenzado a cantar” (39).

En otras entradas se puede inferir la temporalidad de los hechos más no de la escritura que registra, por ejemplo, en los congresos se puede inferir que ocurrieron al mediodía o por la tarde, pero el momento de la escritura no es claro. En la entrada “48. Hablemos en serio”, evoca tres años importantes en la vida del yo femenino: el primero es 1985 cuando comienza el dolor y a cojear, en 1994 el secuestro y en 2001 cuando se intensificó el dolor. Al ponerlos de manifiesto, se hace clara la relación del pasado con su presente, además, ahí mismo refiere

al momento en el que se encuentran en esa entrada de reflexión: “Ya estamos a mediados de año. Ya llevamos nueve meses de convivir abiertamente” (Puga 44). Siguiendo la lógica temporal del mundo real con este que es ficticio -es posible realizarlo dado que hay marcas lógicas con los hechos que recupera y no se distorsionan con sus referentes- el yo femenino lleva dialogando con Dolor desde octubre: “nos conocimos abiertamente desde octubre de 2001” (68), hasta junio, entendiendo que se refiere al año 2002.

La falta de marcas temporales no corta el sentido de este diario literario, tampoco el hecho de que no se diga con certeza si se escribe en cierto horario del día; estas marcas tampoco se requieren para que tenga sentido lo que plasma en cada una de sus entradas porque, como se ha dicho con anterioridad, el hecho de que las entradas estén cohesionadas con relación al título de esta y respondan al eje temático del título del diario, permite que en un primer momento eso mantenga la estabilidad discursiva. Asimismo, la ambigüedad temporal responde más a la incertidumbre del yo femenino cuando se encuentra más afectada por Dolor, lo cual, de manera estilística, aproxima más al lector con su experiencia doliente, pero esos momentos en los que hay claridad en cuanto a fechas sobre eventos muy específicos dejan en claro esa lucidez a la que aún se aferra el yo femenino.

### **3.3. La autofiguración del yo femenino en *Diario del dolor***

En el capítulo uno se mencionó que la autofiguración funciona solo en autobiografías y debe existir cierta referencialidad de lo escrito con el mundo real, pero no en su totalidad, por lo que *Diario del dolor* entra perfectamente dentro de este esquema pese a ser un diario literario. El yo femenino que se observa en este diario se encuentra en la vejez, por lo que sus consideraciones sobre el ser mujer a partir de ese estado son muy puntuales, es decir, va a enfocarse en entender qué ocurre con su cuerpo enfermo y cómo lo está asimilando. Lo que

busca María Luisa Puga es reflejar sus inquietudes en ese yo femenino, es decir, se autfigura como una mujer, y al mismo tiempo como mujer enferma. Esta construcción de yo le permite observar los puntos de quiebre por los que está atravesando. Asimismo, el hecho de que el yo femenino se construya en un diario y como producto de la escritura, no es extraño porque, como se mencionó en el capítulo dos, las mujeres solían escribir para entender las enfermedades que las aquejaban, sus inseguridades, sus dudas; este aspecto, pero en otro contexto, ocurre con el yo femenino de este diario.

Es importante rescatar que la imagen del yo femenino no se ve trastocada con las consideraciones del binomio sexo/género: el yo femenino es una mujer con un hogar y una pareja. Sin embargo, deja de lado el ser “la cuidadora” o “el ángel del hogar” -aspectos atribuidos a las mujeres- y se enfoca primordialmente en ella. El ambiente doméstico del yo femenino se desentiende de las consideraciones históricas que se han referido con anterioridad, y únicamente es el sitio en donde vive con su pareja y en donde no hay más preocupación que entender su situación. Su pareja es quien la cuida durante todo este proceso doloroso, pero no opaca ni se superpone a la imagen de este yo, por lo que se reafirma como su compañero de vida que respeta su individualidad, incluso en la escritura misma; lo anterior es relevante porque ocurre algo distinto a lo que se expuso en el capítulo dos, sobre aquellas autobiografías femeninas que tienen un matiz masculino, un hombre detrás que autorizara su voz o que determinara la pauta a seguir. El yo femenino de *Diario del dolor* ya no está inmerso en esas consideraciones, y puede hablar de su pareja por todo el apoyo que le brinda:

porque no estoy sola. No estoy nada más con Dolor. Estoy con mi pareja. [...] Así la pareja, todo ese espacio en el que me muevo, en el que hablo completamente ensimismada, no hace sino dar cuenta de un contexto que alguien me está facilitando. No iba a ser Dolor, ¿no creen? Dolor, como Gato, desaparecen en cuanto oyen los pasos de mi pareja. Pisa fuerte, es fornido y, sobra decirlo, sumamente elástico. El HOMBRE reaccionó con extraordinaria rapidez ante la nueva situación en la que nos encontrábamos. Manos a la obra. Es lo que hace siempre. (Puga 46)

En este punto hay que destacar la forma de nombrar porque, como ha señalado Pimentel, el nombre “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de su identidad” (63). La voz narrativa del diario se encarga de otorgarle ciertas cualidades a su pareja, al HOMBRE, pero antes de ahondar en él es preciso referir primero al nombre de ella para conjuntarlos y observar sus distinciones. Se sabe que el yo se llama María Luisa Puga, “Seré yo cuando digan: María Luisa Puga” (34), por lo que se trata de un nombre de tipo referencial, porque este nombre tiene una existencia en el mundo real y en la cultura que remite a una escritora mexicana, pero el nombre de la pareja es un nombre vacío y el cual es “llenado” por el yo femenino al otorgarle las cualidades vistas anteriormente. Además, llamarle por hombre a alguien alude a su sexo y género, pero el que esté en mayúsculas incluso alude a un énfasis y superioridad por sobre los demás con los que comparte esta cualidad. Así, la pareja del yo femenino cobra importancia porque rompe los atributos esperados por el sistema patriarcal: es un hombre atento, ayuda a su pareja en la necesidad, crea artefactos, por ejemplo, la plataforma de la piscina, para que ella pueda entrar sin incomodidades, está pendiente de sus necesidades por ser su compañero, no porque esté enferma únicamente.

Así, ella abre una sola entrada en su diario para agradecer a su pareja, mas no para profundizar en la subjetividad de él. La imagen del yo como mujer se sostiene en todo el diario, tanto que no es necesario que haya un apartado para dar cuenta de sus inseguridades en torno a su papel como mujer, sino que únicamente se centra en dar detalles sobre su sentir con respecto a su enfermedad y del absurdo existencial por el que atraviesa.

### **3.4. La autofiguración del yo femenino como mujer enferma: el cuerpo enfermo, la vejez y el dolor**

Para el yo femenino el cuerpo es lo más importante porque el dolor es producto de la artritis que está alojada en este espacio tan íntimo: cuerpo. No se puede negar que esta voz es una mujer enferma y, con ello, una mujer entrada en la vejez. La pérdida de la movilidad en el cuerpo del yo y su absurdo existencial están de la mano, y esa pesadumbre que implica perder “tu casa” como lo llama ella es entendible porque “el cuerpo es el instrumento que tenemos para relacionarnos con el mundo” (*Segundo*, Beauvoir 69). No se trata solo de perder la movilidad del cuerpo a consecuencia de la enfermedad, sino que se trata de perder también la autonomía para hacer las cosas por sí misma, lo cual le resulta abrumador al yo femenino.

Enfermedad y vejez parecen estar ligados porque “ciertos médicos llegan a asimilar la vejez a una enfermedad” (*Vejez*, Beauvoir 38) e incluso otros más consideran que hay ciertas enfermedades que conducen a esta etapa de la vida, por ejemplo, “las enfermedades del corazón, artritis, reumatismo, nefritis, hipertensión, aterosclerosis. [...] como la vejez es el campo de lo psicosomático, las enfermedades orgánicas dependen también estrechamente de factores psicológicos” (38-39). En el caso del yo femenino, observamos que ella es consciente de su condición física y de su enfermedad por lo que se puede descartar que es psicosomática y no es una cuestión psicológica, es más bien física completamente.

El hecho de que el cuerpo del yo femenino esté afectado por la enfermedad, nuevamente la obliga a posicionarse con relación al tiempo y con su edad. Beauvoir relaciona estos tres tópicos: tiempo, edad y vejez

Existir, para la realidad humana, es temporalizarse: en el presente apuntamos al futuro con proyectos que exceden nuestro pasado, donde nuestras actividades caen, fijas y cargadas de exigencias inertes. La edad modifica nuestra relación con el tiempo; con el correr de los años nuestro futuro se achica mientras que nuestro pasado aumenta.

Se puede definir al viejo como un individuo que tiene una larga vida detrás de sí y delante una esperanza de supervivencia muy limitada. (*Vejez* 447)

Además, el entrar a la vejez por una cuestión de enfermedad, la lleva inevitablemente a añorar el pasado o por lo menos añorar la libertad con la que se movía su cuerpo por lo que la pérdida de la autonomía física es lo que más le duele. La enfermedad la obliga a adaptarse a esa nueva condición, y en su estado absurdo no puede dejar de pensar en el tiempo y en el pasado:

Claro, me imagino lo que sería: de aquí para allá, sin descanso, y no esta cosa lenta que soy. En cambio yo extraño el caminar, no rápido ni agitado, sino el desplazarme por el gusto de desplazarme. Agacharme, estirarme, sentir todo mi cuerpo sin que me duela nada. Hace mucho de eso, Dolor, pero lo sigo extrañando porque me parece natural que el cuerpo humano se mueva en todas direcciones. (*Puga* 58)

Cabe aclarar que el yo femenino no está inconforme con su existencia, incluso dice: “yo ya brincoteé todo lo que quise” (59), pero depender de factores externos le resulta fastidioso porque ha tenido que adaptar toda su vida a la enfermedad: cómo acomodar la cama, usar una silla de ruedas, usar un bastón, a este último lo considera una extensión de su brazo. Es la artritis la causante de todos sus malestares y de esa inevitable confrontación con su edad, la vejez y el tiempo. Ella reconoce que el dolor es la consecuencia y la causa es la artritis de ese sufrimiento:

“Es la artritis la que se ha apoderado de la risa, del ánimo, de las ganas de hacer cosas. Así se apodera de mis articulaciones calladamente. Ella también está aquí, Dolor, como tú, mi escritura, mis ganas de trabajar, de ir a lugares que cada vez me van quedando más lejos. Ya no voy pudiendo. Hay otra normalidad que se asienta sobre mí y es la falta de movilidad”. (58)

Finalmente, como se vio en el subcapítulo anterior, el yo femenino reconoce que tenía miedo de morir. Ese inevitable estado que concluye todos los ciclos vitales de la existencia nadie lo conoce, “y es que, en realidad, no existe experiencia con la muerte [...] solo experimentamos lo que hemos vivido y asimilado conscientemente” (*Camus* 30); asimismo, las dolencias con

su cuerpo, la pérdida de la movilidad y el dolor constante al que está sometida parecen un simulacro del término de su vida, lo que la lleva a un estado más frágil y sensible. La enfermedad la condujo a la vejez y “muchas personas de edad conocen el miedo, y tener miedo es realizar en el propio cuerpo la negativa a morir” (*Vejez*, Beauvoir 552), pero más adelante Beauvoir explica que muchas de las personas enfermas “no se dan cuenta de lo que sucede”, sin embargo, con este yo femenino no ocurre de esa manera, sino que la plena consciencia de su situación le permite cuestionar todas sus posibilidades y darle un sentido a su vida, ese absurdo existencial la hace mucho más escrupulosa consigo misma y con la imagen de yo que está construyendo.

#### **3.4.1. El yo en tercera persona: Dolor**

El yo femenino introduce al Dolor como un personaje con el que dialoga, y ha sido importante en los análisis que se han encontrado con respecto a este diario, por lo que no se puede dejar de lado. Sin embargo, además de reconocer ese carácter de poner a dolor como otro, se va a considerar que Dolor es otro yo femenino, es decir, un *alter ego* del yo femenino, porque las mismas entradas del diario permiten llegar a esa conclusión. Dolor se humaniza, cobra voz, pensamientos y lugares gracias a lo que de él describe el yo femenino. Asimismo, dolor funciona como un mecanismo importante para que ella pueda ejercer una crítica sobre las situaciones lastimosas por las que atraviesan las personas al tener una experiencia en donde el dolor es la pieza clave del sufrimiento.

Hablar sobre el dolor es importante porque el yo femenino se enfrenta a él en cada entrada; además, es bajo la perspectiva de la enfermedad que las cosas son diferentes en comparación con el pasado, y gracias a este diálogo directo con Dolor se abre una cuestión personal e íntima del yo femenino: su subjetividad. Jünger apunta lo siguiente: “el dolor es

una de esas llaves con que abrimos las puertas no solo de lo más íntimo, sino a la vez del mundo” (13), en definitiva, estas consideraciones se hacen presentes en la escritura del yo femenino, ya que escribir entradas continuas en donde la motivación radica en poner de manifiesto su relación con el dolor en circunstancias distintas, implica de antemano cierta intimidad de su vida. Y no solo su intimidad, su perspectiva, su absurdo existencial, sino también la manera en la que los demás ven su dolor y su enfermedad:

12. Cuando los demás hablan de él

Los escucho asombrada, casi como si estuvieran hablando de otra cosa. ¿Te dolió?, me preguntan si pasamos un bache en la carretera. ¿Ahorita te está doliendo? Siento que Dolor se duele cuando hablan así de él. Siento que me mira entristecido. Yo quisiera explicarles que no es así. Está ahí siempre, pero no es así. [...] A veces se acurruca junto a mí y yo de tanto en tanto le rasco la cabeza. Está bien, me hace llorar a veces; me mata de rabia otras, pero la mayor parte del tiempo está. Solo está. ¡Qué buen ánimo!, me dice la gente, ¡Qué fortaleza! Me vuelvo a asombrar. Me resultan más desconocidos ellos que Dolor. (21)

Continuando con Jünger, “como criterio el dolor es inmutable; variable es, en cambio, el modo y manera como el ser humano se enfrenta a él” (13), y al yo femenino le tocó enfrentarse al dolor a través de la artritis reumatoide inflamatoria. Pero sabe bien que en el mundo hay diferentes tipos de dolor, cada uno puede ser más difícil, intenso y complicado de sobrellevar porque sus causas son infinitas y ninguna similar:

Esto de ver el mundo es inacabable y absurdo. Me invaden de repente los miles de manifiestos que me llegan por internet sobre mil injusticias, abusos, faltas de respeto y muchas palabras más, tantas que me entra una risa nerviosa. Me acomodo en mi lancha, *artritis reumatoide inflamatoria*, y me digo que no se está tan mal aquí. (Puga 39)

El yo femenino no se enajena del mundo, y ello también se observa en el congreso al que asiste en Monterrey cuando trataron el dossier “Los territorios de la violencia”, porque sabe que dentro de las violencias también está presente el dolor: “Nunca creíste que se podía hablar tanto y en tantos tonos de ti” (60).

Por otra parte, el Dolor se puede entender como un *alter ego* del propio yo femenino. Hay una diferencia entre dolor y Dolor, en minúsculas se refiere al síntoma, y Dolor se refiere a la imagen personificada que ha creado el yo femenino. Pensar que Dolor es lo otro del yo femenino ya lo advierte Rivera Garza al referirse a *Diario del dolor*: “es esa conversación silenciosa, ese diálogo a gritos mudos, este tú a tú que la doliente establece, de manera activa y sin misericordia alguna, con su otro Otro, su símil, su sombra interna. Su Dolor” (38). Comienza poco a poco a observar su imagen con la de Dolor paulatinamente, en un inicio la establece de la siguiente manera:

Porque tengo bien definida su presencia, su territorio, sus recovecos, pero ¿y yo? Perdí mi imagen. Esa que tanto tiempo he pasado en construir, que es tan frágil porque cualquier cosa la distorsiona. De repente captó una imagen en el espejo y no la identifiqué conmigo. ¿Cómo explicar lo que veo? Huesos. Huesos sin volumen. [...] Soy algo huidizo, indefinible, algo que se está evaporando. Y es cuando lo siento a él, a Dolor, engordar a mi costa. (20)

Más adelante, observa cómo en los demás Dolor se funde con la persona con la que se encuentra también: “A lo más que he llegado es a verlo en alguien más. Me impresionó mucho. Formaban una pareja indisoluble. No había antagonismos en ellos. Era como ver a una persona con su sombra” (27). Conforme pasan las entradas, su imagen comienza a distorsionarse para dar lugar a la que le ha edificado Dolor:

¿Cómo será verme arrebatada de mí? Sin la identidad de siempre por más que esté presente como recuerdo. Porque ahí estará mi cuerpo, mi memoria, mis hábitos ahora huecos, algunos de mis objetos (cuaderno, pluma, a lo mejor computadora), pero yo no seré la misma. Quizá lo único que permanezca idéntico en todo esto sea Dolor. Por lo menos al principio, después quién sabe (42)

Este apartado es esencial porque no solo comienza a cuestionarse la identidad del yo femenino, sino que se refuerza la idea apuntada en el capítulo dos en donde se decía que María Luisa Puga perseguía fijar una imagen de yo que se reflejaría en ella, y así lo hizo debido a la angustia que experimentó en torno a la posibilidad de que se borrara su imagen

de yo. Además, la idea de que ella también es Dolor, se reafirma con lo siguiente: “Lo siento en distintos puntos de mi cuerpo y cuando me veo accidentalmente en el espejo, me parezco a él. Si me voy encogiendo es porque lo traigo encima y por más que le hecho hombrazos no se quita” (19), aquí se conjuntan las dos imágenes, que cohabitan en el yo quien observa todo. En otro apartado, la voz narrativa y Dolor entablan una conversación, es uno de los fragmentos más significativos porque es ella quien observa todo el tiempo a Dolor, mientras que, para el otro, ella pasa desapercibida, solo es un acompañante más, pero es este quien también sabe lo que ella piensa, constatando su vínculo:

Lo miro con incredulidad: ¿y cómo es que te queda tanto para fastidiarme?  
-Porque no tengo que estar presente. Tú me registras, yo a ti no.  
-Estás en fuero interno, qué, ¿hablando para tus adentros?  
-Ni soñarlo, qué te pasa, ¿no te da asco la sola idea? Imagínate hablando con tus adentros. ¿Qué te pueden decir esas cosas asquerosas que solo adquieren dignidad cuando son convertidas en carnicas? Un apretón doloroso no te haría nada mal, para que pongas los pies en la tierra. (55)

Más allá de las cualidades físicas que le otorga el yo femenino a Dolor, es claro que este también es esa parte cruda y racional de ella. El otro pone en evidencia lo que ella teme saber: la muerte llega en un punto, los dolores son persistentes, no se va a ir aunque ella lo pida, sanar ya no es una opción y volver a la normalidad mucho menos. Dolor es la consciencia plena durante ese absurdo, es el espectador que la guía a las respuestas sobre su condición.

### **3.4.2. Sometimiento del cuerpo a la intervención médica: aceptación y resignación**

El yo femenino teme a la muerte, pero le teme más a la operación. En su añoranza por recuperar la movilidad de su cuerpo observa con reservas la idea de ser operada. La enfermedad la ha llevado a una imagen de sí que rechaza: “Yo ya no soy quien soy (otra vez), en mi vida me ha sucedido varias veces. En esta gravedad en la que floto, se me suspendió el inicio” (46). La búsqueda del yo femenino radica en encontrar la sanación o por lo menos un

punto estable en donde pueda recuperar la autonomía de sí misma que ha perdido con la enfermedad.

El yo femenino se enfrenta como paciente a los diagnósticos médicos que lejos de ser esperanzadores le nublan más el camino, porque sabe que todo su cuerpo ha sido afectado: “el tejido conjuntivo, dice con satisfacción es TODO. Por eso el enfermo no sabe por dónde le va a aparecer el dolor” (30). En la entrada “30. Una opinión”, el médico le señala a la narradora la imposibilidad de operarse, porque “sería complicada y la rehabilitación muy lenta y además no es cien por ciento seguro que quede usted bien” (31), por lo que le sugiere adaptar su vida a esa condición. Aquí Puga está mostrando en realidad una crítica a los médicos por desatenderse de manera fría a las necesidades de sus enfermos, un desapego que inicia primero en el Estado:

Cuando el Estado neoliberal dejó de lado su responsabilidad con respecto a los cuerpos de sus ciudadanos, cuando dejó de “tomar de su parte” el cuidado de su salud y el bienestar de sus comunidades, se fue deshaciendo poco a poco, pero de manera ineluctable, la relación que se había establecido con y desde la ciudadanía a partir de los inicios del siglo XX. (Garza 73)

Por otra parte, la intervención de tres a cinco horas atemoriza al yo femenino y en dos ocasiones menciona que no desea operarse, la primera ocurre en la entrada “60. Oye” al decirle a Dolor “No quiero que me operen. Con las operaciones no sé qué nuevas facetas tuyas voy a tener que soportar” (53) y la segunda ocasión ocurre en la entrada “83. Y cuando llueve, Dolor” y menciona “No quiero ser operada. Y sé que cuando me digan una fecha, me voy a preparar para eso” (66). En la primera ocasión, el temor radica en el dolor, en lo desconocido y en la incertidumbre por no saber si estarán mejor o peor, y en la segunda ocasión la espera es lo que la martiriza. Finalmente, estas cuestiones médicas conducen nuevamente al yo femenino a un camino ambiguo y de incertidumbres. Su absurdo existencial se refuerza con estos aspectos tanto médicos como de percepción del yo femenino.

### 3.5. La autofiguración del yo femenino como escritora

En este punto, conviene retomar una consideración importante que hace Gusdorf sobre la relación de identidad: “Quien se dispone a alcanzar el conocimiento de sí mismo por medio de la escritura comienza su búsqueda constatando que él no se conoce a sí mismo y que debe remediar esta situación inadmisible” (*Autenticidad* 32). En ese sentido, lo que hace Puga en *Diario del dolor* es efectuar esa búsqueda de sí misma a través de los escritos que hace en sus cuadernos al estar enfrentándose a una situación que la desestabiliza y la desarraiga de la normalidad. Una vez que acomoda *Diario del dolor*, la imagen que construye de sí misma, responde a las inquietudes que tenía en un principio, pero siempre responde y concuerda con el sentir que experimentaba con su situación.

Como se ha mencionado con anterioridad, para María Luisa Puga la escritura es fundamental en su vida. Gracias a esta labor puede comprender su entorno y realizar críticas sociales, y posicionarse en relación con el mundo. La autofiguración es útil para entender la imagen de yo como escritora que está montando en *Diario del dolor*, porque Puga con su escritura comprende su situación y, al mismo tiempo, considera que esta no se queda solamente en una cuestión intimista, sino que tiene una función social. Ejemplo de ello fue su interés por proporcionar los libros a pacientes con enfermedades terminales; la misma escritura le permite generar críticas sobre la violencia en México a partir del secuestro del que fue víctima, y del desapego y la falta de empatía que se tiene hacia la vejez y los enfermos.

Cabe mencionar que para Puga lo importante es la escritura y lo que de ella se abstrae, de ahí su interés y motivación por sus talleres en el Molinito. Puga se aleja de los reflectores sociales, “ella siempre estuvo como muy en la sombra, con muy bajo perfil. Incluso habla

abiertamente de que a ella no le gustaba la farándula literaria o ser vista como parte de esa puesta en escena de lo extra literario” (Barrera 7:46-8:06), y gracias a la imagen de yo que crea en *Diario del dolor* se observa una parte de ella como mujer enferma que se aleja para comprender su situación, pero sale en la medida de sus posibilidades para contribuir y aportar de manera académica; con la escritura entiende a profundidad su experiencia doliente, sale a los congresos en Monterrey y Durango con el objetivo de escuchar las propuestas y los estudios académicos, pero no para ser ella el objeto de estudio mismo. Siguiendo a Amícola, la autofiguración es “lograr una imagen pública propia que coincida con aquéllos que el individuo tiene para sí” (14), así, el yo femenino de *Diario del dolor* coincide con el de Puga, además emplea la escritura como una manera de responder a los cuestionamientos que se le hacen constantemente sobre su enfermedad: ¿estás bien?; no solo es entender su absurdo y a su Dolor, sino avanzar: “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” (75), así el yo femenino no se queda enclaustrada en esa situación. Puga, además, reconoce la importancia de sus llamados cuadernos que, como se ha dicho anteriormente, son la base para poder redactar sus novelas:

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 [...] 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 en López 239)

En este *Diario del dolor*, el cuaderno se hace presente y es un refugio para afrontar su situación, no es una escritura arbitraria sino plenamente consciente, la escritura se muestra como otra imagen de yo, separada de la principal, porque es la que observa, analiza y escribe. Además cobra una voz propia:

–Bueno, pues, ¿qué? – pregunté exasperada

–Nada, calma, calma. Estoy buscando un ángulo por dónde tomarte, por dónde decirte, que no sea el común y el corriente. No quiero antecedentes; no quiero explicaciones y, fíjate bien, tampoco quiero impresiones, que siempre se llenan de cargas emocionales. Quiero probar algo concreto; algo objetivo. Por lo tanto, lo que estoy haciendo no es tenerte a la expectativa. Estoy organizando la jerarquía de lo que veo. Quédate quieta un momento. (Puga 33)

Para Puga la escritura es ser constantes y firmes, Puga reconoce que gracias a la escritura construye su propia imagen y, al mismo tiempo, crea a una escritora comprometida, una escritora que, en esta última etapa de su ciclo vital, tiene como urgencia fijar su imagen tal cual como ella desea que lea y se configure:

Con el cuaderno soy más meticulosa.

Yo me encorvó ante el cuaderno; él sepa qué hace. El cuaderno sirve para inventar las palabras con las que voy a decir o decirme. O sea, sirve para ensayarlas. Hágase de cuenta que practico ante un espejo. ¿Se ha visto algo más tangible, más concreto, más asombroso que la escritura manuscrita? (35)

Las ideas personales que ha tenido María Luisa Puga con la imagen de yo y que crea en este diario, se reafirman, son congruentes y objetivas. En sus inicios como escritora, Puga construía a sus personajes en escenarios ficticios, pero en *Diario del dolor* hay una completa identificación nominal, no hay estrategias de ocultamiento sino una completa exposición de su imagen. Lo hace así porque busca conectar su dolor con el de otros, porque para ella la escritura trasciende las barreras de lo meramente textual y se conectan, como lo ponía Lejeune con el pacto autobiográfico, el autor, narrador y personaje. De esta manera, Puga percibe y crea ese vínculo con sus lectores porque la escritura no es inerte para ella y en *Diario del dolor* se observa un diario completamente vivencial y cercano. Puga reflexiona sobre los mecanismos para escribir novelas, pero al escribir su diario se vuelven más profundas sus consideraciones porque hay una plena consciencia de su escritura y de lo que ella encierra en su narración, de esta manera le otorga un matiz funcional a su labor:

Una novela es el tiempo construido con palabras. Palabras vivas que se convierten en el transcurrir de la vida. En esa inexplicable forma en la que se desarrolla la vida. Y otra cosa que es la novela es un enfocar un ángulo, una pequeña porción del vivir. Es

decir, una historia. El novelista se coloca frente a ella para propiciarla en su escritura. Para crearle un espacio en el espacio y que surja con toda la verdad que sea posible (...) Las palabras que construyen una novela, además de contar la historia, tienen una actitud. Una intención del autor. Se organizan, pues, de tal manera que hablan de dos cosas simultáneamente: lo que cuentan y para qué lo cuentan. (Puga en Anzaldo 165)

Asimismo, Puga reconoce sus influencias literarias en *Diario del dolor* y la intertextualidad le permite dar cuenta de ello. En el fragmento “19. Cuando el desánimo se impone” se alude puntualmente a Julio Cortázar e imita “Instrucciones para llorar” con “16. En esas condiciones, cómo hacer la cama” y “25. Instrucciones para cuando dolor aprieta”. Además se siente inclinada a relacionarse con la creación y cambio que produce Kafka: “Están inventando a Kafka, pensé aturdida, mientras daba mis datos por enésima vez. Así fue como surgió el siguiente paso a dar, pero también mi verdadera identidad: 205836” (37). Tiene como influencia principal a Virginia Woolf, en la cual reconoce su labor como escritora y como crítica de lo social, en la obra en donde se refleja más esta influencia es en *Antonia* cuyo personaje femenino se enfrenta a la muerte de su amiga y pretende “seguirle la pista a la escritora inglesa Virginia Woolf” (Montes 265), para entender cómo enfrentar todas las implicaciones femeninas que conlleva el perder los senos y, por si fuera poco, perder a una amiga que padece de ello. Con ese criterio, “Puga no solamente expresa su interés en seguir la huella de Virginia Woolf sino [...] su forma de construir el relato, sigue de cerca y amplía las observaciones de Woolf con respecto a la relación entre la escritura y la enfermedad” (Montes 264).

De esta manera, Puga aprehende de Woolf la manera en la que se enfrenta al dolor, al duelo, a la enfermedad y la construcción diarística que no solo se observa en *Antonia* sino que persistió hasta *Diario del dolor*. Es innegable la relación entre Puga y Woolf, y la propia Puga lo acepta, pero su intención nunca ha sido escribir como ella: “Virginia Woolf siempre

está presente en mi narrativa, pero no sabría cómo imitarla. Yo lo que quiero es que lo que escribo suene a lo que verdaderamente siento” (Puga en Anzaldo 163).

Finalmente, Puga aprovechó la escritura, su experiencia y *Diario del dolor* para apoyar a los demás, pero, al mismo tiempo, para realizar crítica social sobre la situación de los enfermos en México, que tienen que conformarse con sus síntomas, sin tener oportunidad de recuperar la calidad de vida. Además, escribe sobre la violencia en México de tal manera que se sepa que los dolores son inconmensurables. Puga ejerce su papel de escritora crítica y responsable tanto en el mundo real como en la autofiguración que construye en su diario.

## Conclusiones

Rastrear históricamente las autobiografías escritas por mujeres y complementar esa parte con un contexto social mexicano que destaca la figura de la mujer, resulta ineludible al estudiar *Diario del dolor*, porque es una escritura del yo que pertenece a una voz femenina mexicana. Bajo ese criterio, es central comprender que las voces de mujeres que incursionan en las escrituras del yo, ámbito mayoritariamente masculino, se han enfrentado a una serie de complicaciones.

En primer lugar, las escrituras del yo, principalmente las autobiografías, las creaban hombres intelectuales en la cumbre de sus vidas, con la intención de dejar una parte de su trayectoria intelectual y sensible por escrito para perdurar en el tiempo. Los tópicos en cuestión circundaban abstracciones de la vida misma. Por su parte, la escritura de mujeres y sus autobiografías comenzaron a inscribirse en este terreno a partir de la necesidad de comprender el ambiente doméstico y privado al que fueron confinadas. Los tópicos que más resignificaban las mujeres en sus escrituras del yo eran el ser mujer, su sexualidad, la maternidad, su feminidad, y todos aquellos que fluctuaban su papel dentro de la sociedad. Muchas de estas voces cavilaban entre la posibilidad de ceder ante la autoridad masculina para ser aceptadas y acreditadas dentro de la academia, y otras más entre la necesidad de mostrar una voz auténtica y fiel ante sus necesidades e inquietudes.

Ante estas consideraciones, se planteó la siguiente cuestión ¿hay una escritura femenina?, y con ello, se preguntó si se puede apelar a una esencia femenina que impulsa y motiva a las mujeres a escribir de cierta manera. Como respuesta a esa pregunta y con base en las discusiones teóricas de Joan Scott, Sidone Smith, Patricia Elena González, se pudo

concluir que no existe como tal una escritura femenina porque ello también obligaría a posicionarse con relación a la escritura masculina; al afirmar tal hecho se tendría que decir que existen cualidades y capacidades atribuidas a cada género de manera inherente. Pero sí se ha considerado, con base en Sara de Vos, Jirku y Pozo, Ciplijauskaitė y Amícola, que hay un contexto social, roles sociales y de género que obligan y conducen a un yo a construirse de acuerdo con esa sociedad en la que se desarrolla y está inscrita su escritura. Para reforzar lo anterior y como resultado de recuperar las consideraciones con relación al binomio sexo/género se concluye que las mujeres no escriben como mujeres, las mujeres escriben de acuerdo con el ámbito social, sus oportunidades, experiencias vitales y el papel que juegan en su entorno, y lo mismo valdría para las masculinidades.

De esta manera, el que se haya elegido la autofiguración como la teoría para aproximarse a *Diario del dolor* deviene de lo anterior y de nuestra pregunta inicial que circunda todo el trabajo de investigación: ¿Cómo se presenta la autofiguración de un yo femenino en la novela *Diario del dolor* de María Luisa Puga? Como respuesta a estas preguntas, se concluye lo siguiente: 1) la autofiguración es una teoría que se enfoca a autobiografías y al pertenecer a las escrituras del yo es posible acoplarla a un diario literario en donde pondera la primera persona, es decir, la figura de yo, 2) en la autofiguración existe la necesidad de observar de entre toda la totalidad del yo una sola imagen de este -la cual existe en un plano referencial- siendo la imagen elegida la que más le inquieta al autobiógrafo y la que hay que develar. Así, la autofiguración con base en Amícola es una autorrepresentación que se hace de la percepción de uno mismo y se va componiendo de acuerdo con las inquietudes del autobiógrafo. En este caso, María Luisa Puga se autofigura en *Diario del dolor* en tres ámbitos importantes que le inquietan en una etapa última y crucial

de su vida: 1) la autfiguración como mujer, 2) la autfiguración como mujer enferma y como Dolor y 3) la autfiguración como escritora.

Con nuestra segunda pregunta: ¿cómo se construye un yo por medio de la escritura?, se observa primeramente en *Diario del dolor* que María Luisa Puga se deslinda de toda la carga histórica y social que se les ha conferido a las mujeres en su papel único de madres, cuidadoras y esposas. Crea este diario literario -basándose en sus cuadernos que escribió y la acompañaron a lo largo de su vida- con la finalidad de desentrañar su subjetividad, reconstruir una imagen de yo trastocada por la enfermedad y con la intención de que este sea leído por terceros y, al mismo tiempo, pueda entender a su yo en crisis ante una situación que la obliga a enfrentarse con la muerte. En un segundo momento, Puga logra subvertir las características fundamentales del diario: las entradas fechadas son sustituidas por entradas tituladas que engloban el contenido de cada una de estas, hay ambigüedad en la temporalidad y no sé sabe con certeza cuándo el yo femenino escribe algunas entradas y esto es un claro ejemplo de que, al estar en crisis, la razón y la memoria, como organizadores del vivir y de las conductas humanas, se vieron afectadas con la enfermedad. Pese a esa ambigüedad temporal, el diario tiene una coherencia y lógica estructural que permiten ver a un yo femenino que se reconstruye con cada entrada en escenarios en donde la enfermedad desestabiliza la cotidianidad del yo; incluso el yo femenino da cuenta de su proceso en crisis y de su enfrentamiento ante el absurdo existencial en el que está inmersa, y también se observa a sí misma como un tercer personaje y atribuye cualidades independientes a Dolor; por las características de desgaste físico que se le confieren a Dolor, por el apego casi indeleble que describe el yo femenino, se llega a concluir que Dolor es una imagen de yo que también deriva de ella, es su *alter ego*, su imagen en un estado totalmente trastocado y sin vuelta a la

normalidad. El yo femenino dialoga de manera coloquial y constante con Dolor, le atribuye cualidades humanas para poder entender su construcción, funcionamiento y para permitirse hacer una crítica sutil sobre los diferentes tipos de dolor que presentan las personas.

De esta manera, se llega a concluir que Puga pensó en su diario como uno público, uno al que tuviera acceso cualquier persona, y ello se justifica con las entrevistas citadas. Así, su diario deja de ser íntimo y se convierte en uno literario porque está pensado para que sea leído por terceros, tal como lo apunta Luque siguiendo al teórico Paul Ricoeur. Por otra parte y siguiendo la tercera pregunta de investigación, Puga se vale de elementos literarios para construir su imagen de yo a través de la escritura que parten desde 1) el uso del lenguaje informal y cercano con el que dialoga con Dolor, 2) se construye como un tercer personaje, Dolor, para alejarse de sí misma y comprenderse en el desgaste físico y emocional, 3) juega con la construcción del diario y subvierte sus bases para intensificar su confrontación consigo misma durante la enfermedad, lo que refuerza su absurdo existencial.

Este último aspecto es importante porque las obras de María Luisa Puga, como se desglosó con puntualidad en el subcapítulo “2.4.1. Acerca del ciclo vital de las obras de Puga” y en “3.1 El absurdo existencial del yo femenino en Diario del dolor: la enfermedad como detonante y la muerte”, reflejan una inquietud constante en torno a los tópicos sobre la enfermedad, la muerte, el dolor y la angustia, y estos mismos se intensifican en *Diario del dolor*. Asimismo, las crisis existenciales han acompañado a los yos femeninos de sus obras e incluso el diario pondera como una constante, lo que se refleja en la obra *Antonia*.

En las obras de Puga siempre existe la inquietud y necesidad por poner a sus personajes femeninos en crisis, en momentos de duelo o en momentos que exigen un crecimiento, una construcción y resignificación del yo. Tal situación sucede, por ejemplo, en

*Pánico o peligro.* Así, en *Diario del dolor* hay una intensificación de un ser ya inmerso en cuestionamientos existenciales, y las consideraciones teóricas de Camus sobre el absurdo permiten esclarecer con mucha mayor efectividad el absurdo existencial que atraviesa este yo femenino: existe angustia, incertidumbre y dolor por una situación que la desarraiga de su normalidad y la conduce a entablar ese diálogo tú a tú con su Dolor. La circularidad de la obra provoca se consolide el absurdo existencial del yo femenino porque existen: la ambigüedad del tiempo, como ya se describió, el borrado de las entradas fechadas, la incredulidad por el futuro y por la nula posibilidad de volver a la normalidad.

Finalmente, esta obra es un ejemplo claro del cómo una voz femenina dentro de las escrituras del yo deja de tener como principal motivación la resignificación de su ser mujer como madre, esposa o cuidadora, y la autofiguración como mujer no ocupa mayor espacio ni preocupación salvo en el hecho de la incapacidad de su cuerpo por realizar ciertas actividades. La autofiguración como mujer enferma es crucial porque da cuenta de cómo la enfermedad ha cambiado el lugar íntimo y de vital importancia para el yo: el cuerpo. Junto con la autofiguración del yo como escritora, logra circundar las dos primeras muestras de autofiguración, pone en evidencia las complicaciones de escribir estando inestable, mientras que pone también en juego la capacidad para mostrar la inestabilidad temporal, y, a través de un lenguaje coloquial, el yo femenino crea mayor proximidad con la persona que le escucha: Dolor, y posiblemente con un tercero, el lector que lee la obra. Así, Puga logra evidenciar sus capacidades como escritora a través de la su autofiguración como tal en el diario literario.

El contexto social en el que se desarrolló Puga aún era un terreno en disputa sobre el rol de la mujer, sin embargo -fiel a sus consideraciones sobre las posibilidades de acción de la mujer más allá de lo establecido- Puga logra edificar una imagen de yo con la que tiene

mayor conflicto y que le permite comprender su subjetividad. Como muestra de sus capacidades de análisis y abstracción de su ser deja una imagen fija que perdurará a la posteridad de manera inalterable, y da cuenta de que fue una autofiguración razonada y repensada, tan referencial y pública que no se valió de ninguna estrategia de ocultamiento, sino de una clara identidad nominal entre autora-narradora y personaje como lo establece Lejeune. Por último, este trabajo de investigación se coloca como el primero en acercarse a una obra de Puga desde la teoría de la autofiguración; es una invitación a continuar los estudios en torno a las escrituras del yo que son tan vigentes, útiles y necesarios hoy en día porque permiten tejer los entramados más complejos de un yo en crisis o un yo trastocado por una experiencia que lo desestabiliza, y un ejemplo de esto es *Diario del dolor*; y retomando al propio Amícola, una vez que las mujeres se apropian de este género pueden ofrecer nuevas oportunidades para resignificar sus espacios y edificar una imagen de yo en donde integren sus saberes, sus inquietudes y se deslinden, paulatinamente, de sus roles predeterminados, como se ve en *Diario del dolor* de María Luisa Puga.

## Referencias bibliográficas

- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. España: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso
- Anzaldo, Demetrio. “Una asertiva palabra que resurge en la historia: el hablar real de María Luisa Puga en *Lo que le pasa al lector*”. *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga*. Coordinadora Elsa Leticia García Argüelles. México: Universidad Autónoma de Zacatecas; Instituto Zacatecano de Cultura, pp. 159-187, 2016. Digital <https://repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:localhost:20.500.11845/1301>
- Bolufer, Mónica. *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*. *Ayer*, núm 93, 2014, pp. 85-116. Digital
- Bowma, Rebecca “El delicado fulgor de las cosas”: María Luisa Puga, Virginia Woolf y la interconectividad”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 8, Núm. 2, Sección Especial, 2010, pp. 85-91. Digital <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/BowmanPulgaWoolf.pdf>
- Camarero, Jesús. *Autobiografía. Escritura y existencia*. Madrid: Anthropos, 2000. Impreso
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. España: Alianza, 2020. Impreso
- Cejudo, Sonia. “Escritura, cuerpo y voz en Diario del dolor de María Luisa Puga”. *Interdisciplina*, vol. 2, núm. 3, 2014, pp. 163-187. Digital <http://www.ojs.unam.mx/index.php/inter/article/view/47791/0>

Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina como autobiografía*. AIH, Actas VIII, Centro virtual Cervantes, 1983. Digital

Cuecuecha, María del Carmen Dolores. *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción*. Ediciones del Lirio: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014. Impreso

De Beauvoir, Simone. “Breton o la poesía”. *El segundo sexo*. KayleighBCN Editor digital, traducido por Alicia Martorell, pp. 239-245, 1949. Digital

\_\_\_\_\_. “Los datos de la biología”. *El segundo sexo*. KayleighBCN Editor digital, traducido por Alicia Martorell, pp. 48-73, 1949. Digital

\_\_\_\_\_. “Los hechos y los mitos”. *El segundo sexo*. KayleighBCN Editor digital, traducido por Alicia Martorell, pp. 33-46, 1949. Digital

\_\_\_\_\_. “Tiempo, actividad e Historia”. *La vejez*. México: DeBolsillo, pp. 447-552, 2020. Impreso

\_\_\_\_\_. “Vejez y biología”. *La vejez*. México: DeBolsillo, pp. 23-107, 2020. Impreso

De la Torre, Dora. “Retórica de una vida femenina en La reina, de María Luisa Puga”. *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga*. Coordinadora Elsa Leticia García Argüelles. México: Universidad Autónoma de Zacatecas; Instituto Zacatecano de Cultura, pp. 125-141, 2016. Digital  
<https://repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:localhost:20.500.11845/1301>

De Vos, Sarah. “Teoría de la autobiografía femenina”. *Género y autobiografía: un análisis feminista de la Autobiografía de Victoria Ocampo*. [Tesis de licenciatura inédita], Universiteit Gent, 2009, pp. 28-37

García, Elsa. “La novela corta y las formas de la memoria: diario del dolor de María Luisa Puga”.

*LEJANA*. Revista Crítica de Narrativa Breve, Núm.13, 2020, pp. 177-191. Digital  
<https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.441>

García. “Las palabras de antes: la memoria y la enfermedad (entre Antonia y yo)”. *Palabras vivas*.

*Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga*. Coordinadora Elsa Leticia García Argüelles. México: Universidad Autónoma de Zacatecas; Instituto Zacatecano de Cultura, pp. 17-33, 2016. Digital  
<https://repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:localhost:20.500.11845/1301>

García, Guadalupe. “María Luisa Puga y su obra ante la crítica”. *La configuración del espacio y la*

*recuperación del sujeto en las novelas de Viuda e Inventar ciudades de María Luisa Puga*. [Tesis de maestría inédita], Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 39-56. Digital  
<http://ri.ibero.mx/handle/ibero/584>

González, Claudia. “La dimensión simbólica de los espacios en la narrativa de María Luisa Puga”.

*Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga*. Coordinadora Elsa Leticia García Argüelles. México: Universidad Autónoma de Zacatecas; Instituto Zacatecano de Cultura, pp. 41-57, 2016. Digital  
<https://repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:localhost:20.500.11845/1301>

González, Patricia y Eliana Ortega. “Introducción”. *La sartén por el mango*. República Dominicana:

Ediciones Huracán, pp. 13-17, 1985

Gusdorf, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos*, núm. 29, 1999, pp. 9-18.

Impreso

\_\_\_\_\_. “La autenticidad”. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, vol. 28, núm. 1, 2012, pp. 18-48

Jirku, Brigitte y Bergoña Pozo Sánchez. “Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción”. *Quaderns de filología. Estudis literaris*, vol. XVI, 2011, pp. 9-21 Digital

Jünger, Ernst. “Sobre el dolor”. *Sobre el dolor. Seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. España: Tusquets Editores, pp. 9-24. Impreso

Lejeune, Philippe. “De la autobiografía al diario: historia de una deriva”. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28, núm. 1, 2012, pp. 82-88. Impreso

\_\_\_\_\_. “El pacto autobiográfico”. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, pp. 49-60. Impreso

López, Irma. *(Re)composición del cuerpo/texto en Diario del dolor. Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 233-253. Digital <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1025/0>

Luque, Álvaro. “El diario literario: poética e historia”. *El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario. El salón de pasos perdidos (1990-2018), de Andrés Trapiello*. [Tesis de doctorado inédita], Universidad de Granada, 2019, pp. 47-95. Digital <http://hdl.handle.net/10481/59332>

\_\_\_\_\_. “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Estudios de literatura*, vol. 7, 2016, pp. 273-306. Impreso

Maza, Adriana y Martha Santillán. “Movilización y ciudadanía. Las mujeres en la escena política y social (1953–1975)”. *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres*

*en la historia de México (1753–1975)*. Coordinadora Adriana Maza. México: Nueva Alianza, pp. 198-244, 2015. Digital

Molloy, Silvia. “Introducción”. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-22, 1966. Impreso

Montes, Elizabeth. *Cáncer y escritura en Antonia de María Luisa Puga*. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 255-269. Digital <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1026/0>

Muñiz, Elsa. “Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género”. *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*. Coordinadoras Sara Elena Pérez-Gil Romo y Patricia Ravelo Blancas. México: CIESAS/Porrúa/Cámara de Diputados, pp. 31-55, 2004. Impreso

Pimentel, Luz. *El relato en perspectiva*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2019. Impreso

Poot, Sara. “Marco literario. Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Coordinadora Elena Urrutia. México: COLMEX, pp. 35-78, 2006. Digital

Puga, María Luisa. *Diario del dolor*. Colección Vindictas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

\_\_\_\_\_. *Diario del dolor*. México: Anagrama, 2004.

Ramos, Carmen. “La construcción social de la esposa y la madre en el México porfiriano, 1880-1917”. *Acervos* (Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca), núm. 27, Universidad de Oaxaca, pp. 34-42, 2004. Impreso

- Ramos, Carmen. “Legislación y representación de género en la nación mexicana: la mujer y la familia en el discurso y la ley, 1870-1890”. *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*. Coords. Pérez-Gil Romo, Sara Elena, Ravelo Blancas. México: CIESAS, Cámara de Diputados, pp. 93-112, 2004. Impreso
- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Feminismo, género y diferencia*. Chile: Palinodia, pp. 9-29, 2008. Impreso
- Rivera, Cristina. “De mi narrativa nací, mi narrativa me sostiene: las autoras de sí”. *La Castañeda. Narrativas dolientecs desde el Manicomio General. México 1910-1930*. México: Tusquets, pp. 127-165, 2010. Impreso
- \_\_\_\_\_. “Diario del dolor de María Luisa Puga (6 de agosto de 2004)”. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus Ediciones, pp. 37-41, 2015. Digital
- Santillán, Martha. “Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924–1953)”. *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753–1975)*. Coordinadora Adriana Maza. México: Nueva Alianza, pp. 152-194, 2015. Digital
- Sarlo, Beatriz. “Tiempo pasado”. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, pp. 9-26, 2005. Impreso
- Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica/UACM, pp. 48-74, 2008. Impreso
- \_\_\_\_\_. “Historia de las mujeres”. *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica/UACM, pp. 33-48, 2008. Impreso

Serna, Julián. “El giro lingüístico”. *Ontologías alternativas. Aperturas de mundo desde el giro lingüístico*. Madrid: Anthropos, pp. 13-37, S.A. Impreso

Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos, pp. 93-105, 1991. Impreso

Tuñón, Julia. “Marco histórico. Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento”. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Coordinadora Elena Urrutia. México: COLMEX, pp. 3-32, 2006. Digital

Zaldívar, Gloria. La construcción novelística de María Luisa Puga. *Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 14-15, 2007, pp. 131-137. Digital <http://ru.ffyl.unam.mx/jspui/handle/10391/2055>

#### Entrevistas y reseñas

Casul UNAM. *Charla con Ave Barrera sobre “Diario del dolor” de María Luisa Puga en Vindictas*.

Video de YouTube, 2021, Web [https://www.youtube.com/watch?v=V\\_OGZoN7VIw](https://www.youtube.com/watch?v=V_OGZoN7VIw)

Poniatowska, Elena. *María Luisa Puga, Poniatowska y las posibilidades del recuerdo*. México: La Jornada. 2019. Web <https://jornadabc.mx/ensenada/14-04-2019/maria-luisa-puga-poniatowska-y-las-posibilidades-del-recuerdo>

\_\_\_\_\_. *Réquiem por María Luisa Puga, a un año de su muerte*. México: La Jornada.  
2005. Web

<https://www.jornada.com.mx/2005/12/31/index.php?section=opinion&article=a03a1cul>

Rojas, Carlos. *María Luisa Puga*. México: INBA, 2010. Web

<https://literatura.inba.gob.mx/semblanza2/3201-puga-maria-luisa-semblanza.html>

**ASUNTO:** Voto aprobatorio.

**DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE  
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES  
DE LA UAEM,  
P R E S E N T E.**

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada: La autofiguración del yo femenino en Diario del dolor de María Luisa Puga, que presenta la pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas, la C. Betzabé González Pérez, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Directora de tesis a la Dra. Angélica Tornero Salinas, con la siguiente designación de jurado:

Nombre	Sinodal	Firma
<b>Dra. Anna Juliet Reid</b>	<b>Presidenta</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Dra. Angélica Tornero Salinas</b>	<b>1er. Vocal</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón</b>	<b>Secretaria</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Dra. Mónica Marylín Chávez González</b>	<b>Suplente</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Mtro. Amador Solís Lausmeg Teiccauh</b>	<b>Suplente</b>	

Atentamente  
***Por una humanidad culta***  
*Una universidad de excelencia*

**Psic. Akschenka Parada Morán**  
Persona titular de la Secretaría Ejecutiva



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2022-10-26 11:56:53 | Firmante**

GZQ0GSBtVwDFHiXL1r+XQZCcC6ldHzQksQxKofwlWFqOZpR6ao6Xs4OHd89u6nWZ8NXbNAX3L4J6yPCxWBp61sM9F3dOzfl35mn6t2o2Scy3U3ZYr75gX9PPsuTYfURBJQyGRHznMiFEy1PvqzPoH2PR/A/rO4mF6b2DSR+qED+LPaa6D4d5YdckiY0w4g+vaqC8ZY0nmd/A4bYD9BDvuS3u82EtoHtcuDrmuostRA4sJA3cdoshx6i68AuosYiHWNbGbcnYENXdU8Fus066AxuoiR2d3MLBfCqHWiKfSb+mDGMtCkHfJ+L5fDGSkm73ZPgZkGxqaUOymOT/RoA==

**MÓNICA MARYLÍN CHÁVEZ GONZÁLEZ | Fecha:2022-10-26 13:53:10 | Firmante**

BGcJH6BqGNhtRh58ktEWqacPm+iDhIAVByLaskl5/mlj7uNFjk5wAwOLvr/iUGFAtyFCic1oK0UoMN0swJvx3Tq5yg/YufeDChF++Q27C9PUf6T9tNptAhP33UkZJfOBYKQJYIPVC8WwwHzlx+C8knfPvrmuLPh49F1KNL08oVHy5yTotiBojyTac4Rw6yw+YyLIG1Wpqt6JfG7vpLODvqeYGR8F3opQ1JjMuWSL1vus75wglwxwzTu0u/dRo9Vn+vZN44Hml2sA0GnUMUfDk/W4xXKaMqnvKhLyBE1pvkYcWzPXDi3Y9ctPJmtmkukv0BJSa0iYKL7fjqSrA==

**ANNA JULIET REID | Fecha:2022-10-26 14:25:36 | Firmante**

M+WfMlwfLha8r1XbXGyKx4h2s8rzXTOpug94/Y874nLJBMBPncL2jztZb0onFABJLY5cc+QE/OrdP2hOoXvOAZhpLE2+FXxXTp5fcEop7uOmUSsBcTcpsZIPDtgNZNZVEzWOC7i1wYs8Q6DM+CvqF4ay6P8UfRkl2z2nzE/Axb4b8rgZFrifKo4XT60q2i3wV8GPK3YiJhGvrRt88oRd6ClkfQRC+AxUxrBwFdw3aco8TotAn8KpoM1ZBmMJ8eeaUNLKOvmBjLZAY1BNJwmouYXsUpuLLQgJgjmz57qTn/Y07xhlwGAhpgW++nEy4w8SVK8MmuG/dilNMvm0tg==

**IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2022-10-26 16:59:21 | Firmante**

aMpS7w0h8zCDMv89tugEsfA4yZii8gCFx003YsR8j8QyM3d28Z0TPJkkKii+bHmJb4/Lu5/4rRqYd5GwwXr+46Lptfbx66kyHYEQERJHKUmDB5NGr2oQvIDtmBFK++1ePnW2BsFhLYmiX2bDRSu80oIC52qppCMY+qWDhMQyjp2QtUqEL7CLQqToZx+9Dz+NIAV4eLv8ZozqTMVazrYY/7Lghh/+4t/bLhhYA8X6BwTjIhtXZOz5UwTVT/esQ3ozA35x0LQq5g5iDDsF7mAk051XaSRZv37pNSR4iSF4AUyLVlLttKQdcn+IDKaZAxG3/h0e1TmFxfh1u66ITLA==

**ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2022-10-27 17:10:19 | Firmante**

aRQt9M+K7GhiQtkDH+5uDIwXXq4Syadwiq+Fv3v/jCs+GhHxNFVVoSVix30Og+AXnMX4dfK1ON3QZqPqMsRqwCO8hr3/AmRzwb38fyJ9ow4NktEXrZJyQlh5OlgCDqGqHkKb4LmVghTKvVGtYrxqtLK0VV21tmMGWVUo8RijS9/Y/paf4E6qK8To5MvnpEu+hU0ov9Y1PVXj8OwnZjkXvgbYVbuAZh9DdbJuPfcLyldMPirH2YtyeO8L/vTv0lwzZuq5n5Y3sACSp4H78EQKk6zp44b3OlfaqaOgjhTLNylfINZjZnl+Q+HjHqOZnq2w4ltfDZaTPU2UxVxdQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



HVxBLrui6

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/W8NBkfQRnlaWsjEAuT8zTD1ISVy2rdO>

