



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA NARRATIVA DE MARIA LUISA PUGA
(ENTREVISTAS A LA AUTORA)

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LETRAS HISPANICAS

P R E S E N T A

ELIA VILLANUEVA MORENO

FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1989



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION

I. MARCO TEORICO DE LA ENTREVISTA

1.	LA ENTREVISTA, DIALOGO DIRIGIDO EN EL QUE INTERVIENEN DOS PERSONAS	8
2.	TIPOS DE ENTREVISTA	9
3.	IMPORTANCIA DE LA ENTREVISTA	11
4.	PREPARACION DE LA ENTREVISTA	14
5.	FUNCION DEL ENTREVISTADO	15
6.	PAPEL DEL ENTREVISTADOR	15
7.	ENTREVISTA ACADEMICA	17
8.	CARACTERISTICAS METODOLÓGICAS Y FORMALES DE LA ENTREVISTA ACADEMICA	19
9.	ENTREVISTA LITERARIA	22
10.	METODOLOGIA DE LA ENTREVISTA LITERARIA	23
11.	CONCLUSION	27
12.	NOTAS	28

II. ENTREVISTAS A MARIA LUISA PUGA

1. ASPECTOS BIOGRAFICOS Y PROFESIONALES

1.1	Introducción	30
-----	--------------	----

1.2	Datos biográficos y familiares. Estudios. Trabajos. Aspectos personales. Viajes. Posición ante el feminismo y la política	31
1.3	María Luisa Puga como escritora. El papel del escritor. Crítica literaria. Fuentes de ingreso. Las editoriales y los escritores. Sus lecturas. Reuniones de escritores. Cuestiones de literatura y de cultura en general	49
1.4	Notas	59
2.	NARRATIVA MEXICANA A PARTIR DE LOS AÑOS CUARENTA	
2.1	Introducción	60
2.2	Novela de la Revolución mexicana. Novela moderna. Influencia inglesa en la novela de los cincuenta. Novela del boom. La literatura de la onda. El humor en la novela mexicana. El 68 en la novela. Novela de los setenta. La novela de la actualidad	61
2.3	Notas	86
3.	GENEROS LITERARIOS	
3.1	Introducción	93
3.2	Definición y características de la novela.	94
3.3	Definición y características del cuento.	99
3.4	Notas	104
4.	EL PROCESO CREADOR	
4.1	Introducción	107
4.2	Los cuadernos-diarios. "Sentimiento-curiosidad". Esquema de la novela. Personajes. Lenguaje. El quehacer literario	108

		iii
4.3	Influencias	129
4.4	Notas	139
5.	LOS TRES LIBROS DE CUENTOS DE MARIA LUISA PUGA	
5.1	Introducción	141
5.2	Reseñas de los cuentos de los libros: <u>Accidentes, Inmóvil, el secreto e Intentos</u>	142
5.3	Recursos narrativos. Autocritica. Talleres Generalidades	151
5.4	Notas	164
6.	LAS NOVELAS DE MARIA LUISA PUGA	
6.1	Introducción	166
6.2	Reseñas de las novelas	167
6.3	Rasgos sociológicos. Estructura. Metaliteratura. Lenguaje. Recursos narrativos. Método de trabajo	172
6.4	Notas	192
III.	CONCLUSIONES	196
	BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA	206

INTRODUCCION

La tecnología moderna, aplicada a los medios de comunicación, juega un papel muy importante en la actualidad, ya que aun lo que sucede en los lugares más remotos es transmitido de inmediato al mundo para que los habitantes de todos los países se enteren por medio de la televisión. Se puede decir que este medio ha desplazado a la radio, aunque en aquellos parajes en donde todavía no ha podido llegar la televisión, la radio sigue siendo la fuente de información primaria.

En relación con la comunicación escrita, la prensa hasta ahora conserva su papel tradicional de mantener al día a los ciudadanos de lo que acontece tanto en su país como en el mundo entero; sin embargo, es innegable que la televisión ocupa el primer lugar en cuanto a suministrar información en el mínimo de tiempo. Lamentablemente el material que proporciona tiene la desventaja de ser, en ocasiones, incompleto, parcial y hasta confuso y tendencioso, sobre todo cuando se presenta fuera de contexto.

Dentro del periodismo existe un género que en los tiempos actuales ha cobrado una gran importancia, la entrevista. En la totalidad de los medios de comunicación se realizan entrevistas con infinidad de personas, lo cual sirve para dar a conocer el quehacer de profesionales, artistas, políticos, e incluso del hombre de la calle.

La información que se obtiene a través de una entrevista posee la ventaja de ser de primera mano, puesto que procede de la fuente directa; no obstante, existe una enorme limitación, el tiempo, que puede reducir su confiabilidad o su utilidad.

Tomando en cuenta estos factores, consideré que dentro del género de la entrevista, la que he llamado literaria podría

resultar apropiada para elaborar una tesis de licenciatura de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas, siempre y cuando tuviese ciertas características que sirvieran al propósito de la tesis. Por un lado, sería indispensable disponer de bastante tiempo, para lo cual era necesario contar con la colaboración de la persona sujeto de la entrevista. Por otro, habría que preparar cuidadosamente el cuestionario, ya que las preguntas tendrían no sólo que resultar interesantes para el entrevistado, sino también mostrar un sustento teórico sobre literatura, métodos críticos y contexto histórico-literario. Por último, se requería señalar el propósito de la entrevista, en oposición a lo encontrado en aquellas consultadas, que no lo indicaban de manera explícita, y sólo contenían algún aspecto del escritor y de su obra.

Seleccioné a María Luisa Puga porque me gusta su obra y porque me di cuenta de que aun cuando ya había concedido entrevistas a los medios de comunicación (diarios, revistas, radio y televisión), únicamente habían cubierto, de una manera superficial y breve, algunos aspectos personales y otros relacionados con su obra. Después de localizarla, le planteé mi proyecto y estuvo de acuerdo en dedicarme algunas horas para que me entrevistara con ella, en total fueron cerca de siete y media distribuidas a lo largo de cinco entrevistas. La primera se realizó a principios de 1986 y las cuatro restantes en el segundo semestre de 1988.

Antes de elaborar los cuestionarios reuní el material sobre las entrevistas que María Luisa había tenido con articulistas de diferentes diarios y revistas, así como las reseñas publicadas sobre su narrativa, a fin de leerlo junto con toda la obra de la escritora. Estas lecturas se consignan en la bibliografía y hemerografía que aparecen al final.

El propósito de este trabajo es lograr un mayor conocimiento de la narrativa de la escritora mexicana María Luisa Puga, a través de tres tipos de cuestionamientos: biográficos y profesionales, teóricos, históricos y críticos sobre literatura hispanoamericana --mexicana en especial-- y relativos a su narrativa. Sin embargo, esto no significa que esta entrevista, junto con otras que la autora ha concedido y las reseñas publicadas sobre sus libros, cubra el vacío de la crítica. Lo que se pretende es que proporcione algunas facetas de la obra y del oficio de escribir de María Luisa, en anticipación a que aparezca en los manuales de literatura y se realice un estudio crítico exhaustivo de su narrativa.

Esta tesis presenta a una escritora que emite su opinión sobre cuestiones teórico-históricas de literatura que no necesariamente van a encajar dentro de la teoría formal, pero que la pueden enriquecer.

La tesis está dividida en tres capítulos: I. Marco teórico de la entrevista; II. Entrevistas a María Luisa Puga y III. Conclusiones.

Con el fin de establecer un marco teórico relativo a la presente tesis, el Capítulo I trata sobre el género periodístico de la entrevista. Define y describe las diferentes clases que existen, hasta desembocar en aquella que en la época actual sirve como instrumento para acercarse a la obra de los escritores contemporáneos y que he llamado "entrevista literaria".

El Capítulo II, a su vez, se divide en seis subcapítulos; el primero es de sello biográfico, ya que consideré indispensable contar con antecedentes sobre la trayectoria personal y profesional de María Luisa.

El segundo subcapítulo cubre aspectos teóricos, críticos e históricos de la narrativa mexicana a partir de la década de los cuarenta y el tercero, cuestiones teóricas sobre los dos géneros que maneja la autora, cuento y novela. El propósito de estos dos subcapítulos es indagar qué conocimientos posee un autor de nuestra época sobre estos temas. Si bien es cierto que los escritores a diario se enfrentan a la teoría literaria, la mayoría lo hacen inconscientemente. Vierten su obra dentro de una estructura, hacen vivir a los personajes a través de sus diálogos o describiéndolos, relatan desde un punto de vista y un tiempo determinados, etc.; sin embargo, al cuestionárseles sobre estos aspectos, puede resultar que no los conozcan. Un estudiante de Letras, por el contrario, se enfrenta con el otro lado de la moneda: conoce el desarrollo de la literatura a través del tiempo, de los diferentes géneros literarios y de los diversos autores, aunque no participe en el proceso creador.

Los tres últimos subcapítulos presentan la esencia del trabajo de la autora --teniendo como marco de referencia la teoría, historia y crítica literarias-- primero a través del proceso creador que diariamente ejerce y luego al abundar sobre las dos vertientes de su obra: cuento y novela. En un principio había pensado preguntar sobre los dos géneros en una sola entrevista, pero después de haber llevado a cabo la relativa al proceso creador, me di cuenta que los caminos que María Luisa Puga recorría para escribir cuento o novela, respectivamente, eran muy diferentes, por lo que decidí separar las preguntas. Por otro lado, en relación con las cuatro novelas de la autora, al releerlas para preparar las preguntas observé que claramente se podían agrupar en dos y que, además, esta separación coincidía también con las fechas de publicación. Las primeras, Las posibilidades del odio¹ y Cuando el aire es azul,² eran las que más rasgos sociológicos tenían y, por lo tanto, ameritaban cuestionamientos en ese sentido; mientras que las más recientes, Pánico

o peligro³ y La forma del silencio,⁴ incluían reflexiones sobre el lenguaje, la escritura y la novela.

Cada subcapítulo se inicia con una introducción y finaliza con notas en donde se consigna el sustento teórico-literario de las preguntas: referencias bibliográficas o hemerográficas simples o citas de autores diversos. Primero pensé incorporar el contenido de las fuentes consultadas en las preguntas, pero llegué a la conclusión de que iban a resultar muy fatigosas a María Luisa, por lo que decidí no mencionarle el contenido de este apoyo teórico al entrevistarme con ella. Por lo tanto, las preguntas pueden parecer muy sencillas, pero al remitirse a las notas es posible constatar el trabajo de consulta previa, necesariamente cumplido antes de llegar al cuestionario.

El Capítulo III contiene las conclusiones a las cuales llegué al realizar esta tesis y, por último, aparecen la bibliografía y la hemerografía consultadas.

En relación con el formato empleado para el Capítulo II. Entrevistas a María Luisa Puga, en la parte relativa a los aspectos biográficos redacté un texto continuo que lleva intercaladas entre comillas las intervenciones textuales de la escritora. En el resto de los subcapítulos muestro en forma diferente el producto obtenido, preguntas (en negritas) tal y como fueron formuladas, seguidas de respuestas textuales de la escritora, a fin de que visualmente sea más fácil identificar en dónde empiezan y terminan tanto las preguntas como las respuestas.

En los dos últimos subcapítulos, antes de entrar al texto de las entrevistas, elaboré una breve reseña de cada una de las obras, de tal forma que, de manera muy general y sintética, se conociera su contenido.

Al realizar esta tesis no tomé en cuenta un libro escrito por María Luisa Puga, La cerámica de Hugo X. Velásquez. Cuando rinde el horno, en virtud de que no encaja totalmente dentro de ninguno de los dos géneros analizados, como ella misma manifestó:

El editor de este libro siempre tiene problemas porque no sabe cómo clasificarlo, no es una entrevista, no es un ensayo, no es un texto biográfico; es simplemente que conocí a este ceramista que se llama Hugo Velásquez y me gustó la manera en que platicaba anécdotas de su cerámica. Simultáneamente, ese día que lo conocí vi unas transparencias de un mural que hizo y me gustó mucho, entonces el editor, que es Martín Casillas, dijo: "Yo quiero hacer una colección de escritores que hablen sobre artistas mexicanos" y sin pensarlo dije, "yo escribo sobre Hugo". Como no sé nada de cerámica, le propuse: "Vamos a hacer una cosa, tú me vas a enseñar cerámica platicándome qué es la cerámica para ti y yo al libro le voy a dar el ritmo de la cerámica, es decir de las distintas etapas de la cerámica". Entonces grabamos esas charlas y cuando tuve todas las cintas transcritas me platicué el asunto y me lo narré, entonces escribí el libro como un diálogo entre él y yo.⁵

En este caso, María Luisa Puga utilizó la entrevista académica para dar a conocer el quehacer de un artista, un ceramista.

Notas

1. María Luisa Puga. Las posibilidades del odio, 1978.
2. María Luisa Puga. Cuando el aire es azul, 1980.
3. María Luisa Puga. Pánico o peligro, 1983.
4. María Luisa Puga. La forma del silencio, 1987.
5. Entrevista realizada con María Luisa Puga en Radio Educación en 1984.

I. MARCO TEORICO DE LA ENTREVISTA

1. LA ENTREVISTA, DIALOGO DIRIGIDO EN EL QUE INTERVIENEN DOS PERSONAS

La entrevista es un diálogo dirigido en el cual intervienen dos personas, el entrevistador y el entrevistado. Los integrantes de este binomio tienen importancia por igual; la del entrevistado radica en la posesión de la información o del conocimiento que el entrevistador desea y la de éste en la habilidad para obtenerla, motivo por el cual es él quien debe dirigirla.

La entrevista, género periodístico de acercamiento o posibilidad de conocer a una persona, eminentemente dinámico porque toman parte dos sujetos, responde a diferencias de estilo, de enfoque o de redacción, respecto a otros géneros como el editorial, el reportaje, la reseña, la noticia, la crónica, ya que en éstos interviene sólo quien escribe, quien transmite ya sea su comentario, su opinión o simplemente su personal versión o interpretación de un hecho.

La energía activa de la entrevista radica en la confrontación que se establece entre los participantes. Por un lado se encuentra el entrevistador, especie de técnico que posee la pericia para obtener la información que requiere y para ahondar en los temas que le interesan a fin de enriquecerlos, por lo que maneja la situación calculadoramente para lograr el máximo beneficio. Por otro el entrevistado, quien posee conocimientos, datos y experiencia que lo hacen sumamente atractivo al entrevistador, pero todo esto permanece oculto como en los minerales en bruto: hay que frotar y pulir para obtener los destellos de las piedras preciosas, así que dependerá de "la malicia en saber preguntar, la sagacidad inquisitiva del entrevistador",¹ el lograr que la entrevista sea no sólo un diálogo compuesto por la suma de preguntas y respuestas, sino algo más complejo, la imagen de la

personalidad y del saber del sujeto de la entrevista captados a través de sus declaraciones, titubeos, gestos, etcétera.

La confrontación se da cuando el entrevistador, al intentar que el entrevistado se abra ante una proposición, una pregunta o el planteamiento de un reto --que como el pescador con el anzuelo lanza con la esperanza de obtener una buena pesca--, reciba de él una respuesta sólida, propia de un conocedor del tema y al mismo tiempo rica en información, de tal manera que propicie nuevos acercamientos.

La entrevista puede llevarse a cabo dentro de un marco tranquilo, "una conversación llevada a la letra impresa",² o puede tornarse en una situación más agresiva en la cual el entrevistador se vea en la necesidad de adoptar un papel muy activo, según propone Fernando Benítez: "El arte del periodista en México consiste en arrancar la careta al personaje y hacer que revele lo que la gente quiere saber".³

Pero ya sea que la entrevista se realice dentro de límites pacíficos o en términos agresivos, de lo que no cabe duda es que en la época actual, gracias a los adelantos y al auge que han alcanzado los medios de comunicación, se ha convertido en una actividad muy popular para conocer tanto la vida privada como la profesional no sólo de las celebridades, sino también de personas comunes y corrientes, para saber qué piensan, qué hacen, cómo son.

2. TIPOS DE ENTREVISTA

Según sea su finalidad, existen varios tipos de entrevistas. A continuación se destacan las más usuales:

- 2.1 De información o noticiero que por lo general comprende pocas preguntas, las suficientes para dar a conocer un dato específico de actualidad: "¿Cuándo se firmará la renegociación de la deuda, señor Secretario?"
- 2.2 De opinión, que recoge las opiniones o juicios de una persona en relación con un tema concreto. En estos casos es apropiado que antes del texto de la entrevista se proporcionen datos sobre la persona entrevistada para tener un marco de referencia.
- 2.3 De semblanza, que da un bosquejo biográfico de personajes noticia o populares como deportistas, actores, cantantes, entre otros, para conocer aspectos de su vida familiar, de sus gustos, de sus aficiones, etcétera.
- 2.4 De encuesta o colectiva, que permite conocer un estado de opinión de un grupo de personas acerca de un mismo tema.
- 2.5 Académica, que se realiza a una persona dedicada a alguna de las artes o de las ciencias del saber, a fin de lograr una aproximación crítica a su obra a través de un mayor conocimiento de ésta.

Las entrevistas de información y de opinión tienden a aparecer en periódicos o revistas que giran en torno a la política y al acontecer mundial. Las de semblanza tienen su público entre los lectores de las diferentes revistas o secciones de los diarios especializadas en deportes, cine, radio o televisión.

Las entrevistas de encuesta, cuando son realizadas por periodistas, por lo general tienen como fin dar a conocer el sentir de una colectividad a través de un muestreo entre poca gente. Existen otras entrevistas que abarcan un universo amplio

de informantes, como son las efectuadas por compañías que producen artículos de consumo y que las realizan para estudiar la ampliación de su mercado o el mejoramiento de sus productos. A este tipo de entrevista colectiva pertenecen las realizadas por diversas instituciones con fines sociológicos. La diferencia entre las mencionadas en el párrafo que antecede y las de encuesta estriba en que éstas requieren, antes del diseño previo a su aplicación, de un modelo y de una metodología.

La entrevista académica tiene tantos foros como ramas del saber y del arte existan. Algunas poseen como vehículos especializados diferentes clases de revistas y publicaciones: Ciencia y Tecnología, Nutrición, Plural, Revista de la Universidad de México, Vuelta, Casa del Tiempo, etc. Las entrevistas eminentemente culturales tienen además una sección o cuando menos un espacio en la mayoría de los diarios.

3. IMPORTANCIA DE LA ENTREVISTA

La importancia de la entrevista reside, fundamentalmente, en el hecho de que proporciona información de primera mano: se pide opinión sobre un caso concreto a la persona que tiene conocimiento del mismo, se solicitan aclaraciones sobre un proyecto a quien lo haya elaborado, se preguntan datos a quien los conoce y emplea o se ahonda sobre la obra de un creador directamente con él mismo.

Un caso que subraya la importancia que la entrevista tiene en la actualidad es un programa que realizó el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En 1959 creó el Archivo Sonoro con objeto de entrevistar, inicialmente, a personajes destacados de la Revolución de 1910. Aunque a través de las diversas direcciones del Instituto este programa fue cambiando de nombre hasta culminar en el de Archivo de la Palabra, sus objetivos se

mantuvieron intactos: obtener testimonios de personas que habían presenciado diversos acontecimientos del desarrollo histórico mexicano para que los estudiosos pudieran complementar con esos testimonios las fuentes documentales hemero-bibliográficas que tradicionalmente los nutren.

Otro programa de entrevistas es la serie publicada por el Centro de Estudios sobre la Universidad, que da a conocer las "aportaciones universitarias a la solución de problemas nacionales".⁴ Cada uno de los números de esta serie, que en 1985 constaba de setenta y nueve, tiene como objetivos motivar y acrecentar el interés de la comunidad universitaria por la solución de los problemas de México y difundir el trabajo de universitarios que han recibido alguna de las siguientes distinciones por la labor realizada en su campo de estudio: Premio Nacional de Letras, Ciencias y Artes, Premio de Ciencias Sociales e Investigación Científica, Premio Luis Elizondo o Premio Elías Sourasky.

Es muy probable que programas similares se estén llevando a cabo tanto en dependencias gubernamentales como en privadas, ya que el testimonio de quienes han vivido los acontecimientos que conforman la historia de nuestra patria es de suma importancia; sin embargo, en virtud de que la finalidad de este trabajo no es dar a conocer un panorama amplio y completo del papel que la entrevista juega en la consignación de la historia, sirvan estos datos únicamente como información adicional para resaltar la importancia de la entrevista.

Otro campo en el cual la entrevista ha cobrado gran importancia es en los medios masivos de comunicación. En la actualidad hay un buen número de personas que se dedican a entrevistar y que incluso se han especializado en esta actividad. En la televisión, que es quizá el medio que abarca el auditorio más extenso, Agustín Granados, Félix Cortés Camarillo, María Luisa Mendoza,

Cristina Pacheco, Verónica Ortiz y Luis Suárez, entre otros, tienen programas fijos en los que se entrevistan no sólo con una gama muy extensa de personajes del mundo político, académico, científico y artístico, sino también con personas de diferentes estratos, tanto culturales como económicos, dedicadas a actividades de muy diversa índole.

En los medios impresos --periódicos, revistas, semanarios-- y en ocasiones alternados con programas de radio, realizan entrevistas, entre otros, Margarita García Flores, Elena Poniatowska, Elena Urrutia. Entre los estrictamente periodistas tenemos a Manuel Reyes Razo, José Luis Camacho, Federico Campbell, Raymundo Riva Palacio, Martha Anaya y muchos más, los cuales, por lo general, se dedican a entrevistarse con políticos, mientras que García Flores y Poniatowska (quienes poseen libros que recopilan sus trabajos dentro de este género) se han entrevistado con un gran número de personajes del mundo de la literatura, pintura, escultura, música, teatro, cine, etc., y hasta han llegado al grupo de población llamada "marginada", que constituye también el grueso de las personas entrevistadas por Cristina Pacheco para la televisión.

Todas estas entrevistas que se realizan para los diferentes medios masivos de comunicación tienen como denominador común limitaciones de espacio o de tiempo, por lo que es raro que sean largas y, por tanto, sólo abarcan un determinado aspecto del personaje.

Por otro lado, debido a la índole de estas entrevistas --dar a conocer datos, información y puntos de vista de personajes que puedan ser del interés de un público amplio y heterogéneo-- no es de extrañar que deban contener una cierta dosis de "amenidad", en especial las que se realizan para la radio o para los medios impresos que no cuentan con los modernos y elaborados recursos de la televisión. Asimismo se entiende el porqué la lista de

personas objeto de entrevista es muy variada: resulta obvio que el interés de algunos entrevistadores es, precisamente, abarcar un número amplio y diferente de personajes, mientras que el de otros obedece a sus preferencias personales, a las oportunidades que se les presenten e incluso a las motivaciones del "amiguismo". Pero de lo que sí no cabe la menor duda es que la entrevista "ha cobrado gran impulso y vitalidad... y corresponde plenamente a las necesidades culturales contemporáneas de creación y comunicación estética".⁵

4. PREPARACION DE LA ENTREVISTA

Aun cuando los medios de comunicación les han impreso un carácter importante y distintivo a las entrevistas: la frescura (el entrevistado contesta a preguntas hechas en el momento), resulta provechoso elaborar las preguntas con antelación, a fin de que el entrevistado pueda conocerlas y prepararse, porque ello redundará en la calidad de la entrevista. A pesar de este beneficio, existen opiniones en contra de esta práctica, porque se considera que mata la espontaneidad y le concede ventaja al entrevistado, cuando debe ser el entrevistador quien domine la situación. De cualquier forma, lo que sí resulta imprescindible para lograr una entrevista que ilustre, es que las preguntas se formulen de tal manera que no induzcan la respuesta.

Una vez realizada la entrevista, es conveniente que al entrevistado se le dé la oportunidad de revisar y aprobar la transcripción, pues eso evitará malos entendidos y futuros problemas.

Si la entrevista no se va a grabar --en ocasiones no resulta apropiado pues inhibe al entrevistado-- será necesario que el entrevistador anote las respuestas con toda fidelidad, ya que es poco probable que tenga semejanza con "José C. Valadés que poseía

una grabadora mental increíble, por su fidelidad, sin tomar una nota, en reproducir textualmente las expresiones de sus entrevistados".⁶ Cuando se haya hecho la transcripción el entrevistador podrá realizar las correcciones necesarias y organizar el material de la manera que resulte adecuada para mejorar la forma.

5. FUNCION DEL ENTREVISTADO

En cualquiera de las diferentes clases de entrevista, quien la efectúa puede encontrar situaciones difíciles al realizar su trabajo, ya que la actitud del entrevistado puede entorpecer y hasta arruinar la entrevista al mostrarse renuente a contestar o bien al responder de manera lacónica, ambigua, incompleta o, simplemente, al no responder.

Estas actitudes son más frecuentes en las llamadas entrevistas "al vapor", en donde se aborda a una persona súbitamente y se pretende que sin previa preparación dé respuesta a cuanta pregunta se le haga; dependerá, pues, de la pericia y tacto del entrevistador el éxito de la entrevista.

6. PAPEL DEL ENTREVISTADOR

El papel del entrevistador, por ser quien dirige la entrevista, es más dinámico que el del entrevistado; claro que éste puede aceptar o no a ser interrogado. Si acepta, quedará implícito que estará en disposición de colaborar para que la entrevista llegue

a buen término. Por supuesto que habrá temas sobre los que no deseará hablar y tratará de escabullirse de ellos. Asimismo, cuando un tema le atraiga más que otro, tratará de desviar la conversación pero, por supuesto, dependerá del entrevistador llevarlo por los caminos que le interesen.

A fin de lograr buenos resultados con la entrevista, quien la dirige deberá tomar en cuenta los puntos que se mencionan a continuación:

- 6.1 Observar con suma atención las actitudes y gestos del entrevistado, porque a veces resultan más elocuentes que sus palabras, aunque no por esto las palabras dejan de tener importancia, "en el vocabulario está la personalidad".⁷
- 6.2 Estar atento y no dejarse engañar respecto de la verdadera personalidad de los entrevistados, ya que como generalmente son personajes públicos, no es remoto que adopten poses.
- 6.3 Recordar que como el entrevistado es quien decide el lugar en donde se celebra la entrevista, casi siempre se realiza en sus dominios, lo cual contribuye a su tranquilidad y en cierta forma le concede ventaja.
- 6.4 Observar con detenimiento el medio del entrevistado porque en muchas ocasiones refleja su personalidad.
- 6.5 Poseer suficiente agudeza y sagacidad para que el entrevistado diga algo más de lo que en principio hubiera querido decir. Crearle una atmósfera de confianza a fin de que esté a gusto y desee prolongar la entrevista y dar lo más posible.
- 6.6 Ser objetivo a fin de mostrar al personaje con fidelidad.

- 6.7 Ser no sólo un buen estratega --"preguntar con la suficiente lucidez y malicia para que el entrevistado se describa solo al contestar"⁸- sino también aguerrido, "ser un hombre con mala fe por delante, debe poner trampas, desnudar al entrevistado: que se declare, que denuncie...".⁹
- 6.8 Tener presente que las ideas del entrevistado son las que deben trascender, no las tuyas; por lo que no es válido que deslice sus opiniones y/o comentarios entre pregunta y pregunta.
- 6.9 Dar al receptor de la entrevista la oportunidad de obtener una impresión objetiva sobre el entrevistado y no exigirle que entienda las cosas a su modo.

7. ENTREVISTA ACADEMICA

Se ha señalado ya la importancia de la entrevista;¹⁰ sin embargo, no es raro encontrar opiniones que sostienen que la entrevista es un género ambiguo porque retrata tan sólo una parte del entrevistado y la da por el todo. Esta aseveración puede resultar cierta en la entrevista "al vapor", pero cuando una entrevista se planea para obtener mejores frutos y como apoyo se recopilan antecedentes sobre el entrevistado y su quehacer y se estudia su obra, difícilmente se le puede tachar de ambigua. A este tipo de entrevista bien se le puede denominar académica.

El ámbito de la entrevista académica es muy amplio, pues se convierte en literaria, científica, pictórica, escultórica, tecnológica, etc., según sea el campo del que se ocupe el entrevistado.

Es frecuente encontrar que la obra de los académicos sea ignorada o se conozca de manera superficial o incompleta debido a

una deficiente difusión, o a acercamientos inconsistentes. Es común que sea difundida sólo cuando se produce un acontecimiento notorio, como la obtención de algún premio o la publicación de un nuevo trabajo al cual se le haya dado gran publicidad --casi siempre con fines comerciales por parte de la editorial-- o también a través de entrevistas "al vapor", de reseñas o de ensayos que debido a limitaciones de espacio o de tiempo sólo abarcan un aspecto de la totalidad de la obra. Ante estos inconvenientes, para obtener una visión panorámica de la producción de los estudiosos contemporáneos es menester reunir todo el material que se encuentra disperso en diferentes fuentes.

Es por esto que la entrevista académica ha cobrado gran valor en nuestros días, gracias a su utilidad para divulgar los conocimientos que poseen los estudiosos de cualquiera de las ramas del arte o de la ciencia, y porque se ha convertido en un instrumento eficaz para profundizar en la obra de nuestros contemporáneos. Para realizar una entrevista académica es necesario que el entrevistador realice un trabajo previo de búsqueda de antecedentes del académico y que estudie la obra o la parte de ella que desea abarcar, a fin de contar con elementos que le permitan formular las preguntas de la entrevista y ahondar en las respuestas que obtenga.

La entrevista académica es una creación --conjunta pues intervienen dos personas, pero creación al fin-- y, como tal, es obra única porque lleva el sello distintivo de sus creadores. Sin embargo, se pueden señalar ciertas características metodológicas que serán más específicas cuando las entrevistas se hayan efectuado dentro del programa de una institución y, por lo tanto, persigan un fin determinado y explícito y más generales cuando se hayan realizado por entrevistadores independientes.

8. CARACTERISTICAS METODOLOGICAS Y FORMALES DE LA ENTREVISTA ACADEMICA

Las entrevistas que conforman el Archivo de la Palabra del INAH¹¹ se obtuvieron a través de un programa elaborado previamente y de la aplicación de una metodología específica. Para realizarlas se formaron cuatro áreas: Revolución Mexicana (contiene 209 entrevistas), historia del cine mexicano (61), historia de la educación entre 1920 y 1940 (3) y periodo del México postrevolucionario y contemporáneo (41). Los entrevistadores eran profesionales del campo de la historia.

Las entrevistas realizadas dentro de este programa se grabaron en cintas magnetofónicas. Las transcripciones van precedidas de un resumen temático y, en algunos casos, de una fotografía del entrevistado. Después del cuerpo de preguntas y respuestas siguen un perfil del entrevistado y un índice analítico y, en ocasiones, algunos comentarios del entrevistador en relación con las circunstancias de la entrevista o la actitud del entrevistado.

Las preguntas son, por lo general, directas, concretas y ceñidas a los diferentes temas en los cuales se dividió el programa; sin embargo, en muchos casos no siempre es posible esto último porque la conversación del entrevistado provoca nuevos temas y por lo menos la mitad de las preguntas toca otros aspectos --aunque ligados al tema principal--, como periodismo, literatura, religión, política, o cuestiones personales. El salirse del tema es frecuente, sobre todo en casos de especialistas en un campo específico --escritores, por ejemplo-- entrevistados no para conocer su quehacer principal, sino para obtener sus comentarios en relación con alguno de los cuatro grandes rubros del programa. Así, aunque a Rafael F. Muñoz se le entrevistó con el fin de conocer sus puntos de vista en relación con algunos sucesos de la Revolución Mexicana, y a José Revueltas

para averiguar cuál era su opinión sobre un determinado tipo de cine mexicano, irremediablemente tocan el tema de la literatura.

Con respecto a la metodología del programa de entrevistas realizado por el Centro de Estudios sobre la Universidad,¹² se puede observar que el contenido de las publicaciones de cada uno de los homenajeados es: introducción, entrevista, semblanza y alguno de sus trabajos completo o un fragmento. El formato utilizado varía, en ocasiones es el clásico de pregunta y respuesta, pero también puede incluir, al principio, un perfil o datos del personaje, o bien alternar intervenciones del entrevistador, a manera de comentarios, sobre algún aspecto de la vida o la obra del homenajeado con respuestas o aseveraciones del entrevistado, las cuales van en letras cursivas y con mayor sangría. El grupo de universitarios objeto de estas entrevistas es amplio, pues incluye a especialistas en ciencia y tecnología como medicina, arquitectura, ingeniería, etc. y en áreas de humanidades como derecho, letras, antropología, filosofía, historia, psicología, entre otras. No se dan créditos al o los entrevistadores.

Hay también algunos entrevistadores que, aunque no trabajan dentro del programa de una institución, si reciben su apoyo para ahondar en un campo específico, como lo hizo Beatriz Reyes Nevares, quien reunió en un libro entrevistas con directores del cine mexicano, con el propósito de que "sirva de algo para el mejor entendimiento de los problemas de nuestro cine y para que los lectores conozcan más de cerca a varios de sus más importantes creadores".¹³ En esta publicación aparecen al inicio de cada entrevista algunos datos sobre el personaje y su obra, o bien las impresiones de la entrevistadora y entre pregunta y respuesta comentarios o reflexiones propias. Las preguntas son directas, cortas, no ahondan en cuestiones personales, a menos que se relacionen con el tema central.

En cuanto a las entrevistas académicas consultadas (cerca de sesenta),¹⁴ efectuadas por particulares fuera de un programa institucional, se percibe que la mayoría de los entrevistadores gusta de presentar, con algunas variantes, el clásico formato de pregunta seguida de respuesta. Las variantes van desde una introducción muy concreta con datos del entrevistado y su obra, a una más rica, salpicada de comentarios del entrevistador sobre las circunstancias o el lugar en que se llevó a cabo la entrevista, sobre actitudes del personaje, anécdotas, etc. En ocasiones el texto de la entrevista se divide con subtítulos con el fin de ordenarlo y que le sea fácil al lector ubicarse. Asimismo sucede que algunos entrevistadores intercalan comentarios, aclaraciones, antecedentes o datos adicionales entre las respuestas del entrevistado.

Estas entrevistas consultadas, no importa cuál sea su formato, por lo general giran alrededor de un tema central, fácilmente perceptible, aunque es común que se desvían a otros muy variados --entre los que destacan, de manera reiterada, política, religión, feminismo, cultura, amor, erotismo, censura. Con frecuencia se filtran preguntas relativas a cuestiones notadamente personales del entrevistado --que es probable que también torturen la curiosidad del lector.

En ninguna de estas entrevistas se indica, de manera explícita, el objetivo que se persigue al realizarla; sin embargo, hay periodistas que, aunque se entrevistan con personajes dedicados a muy variadas actividades, siguen un cierto plan y después agrupan las entrevistas de un mismo tema en un libro. Tal es el caso de la periodista italiana Oriana Fallaci; en el libro Entrevista con la historia sus interlocutores son los políticos más controvertidos de la década de los setenta, las preguntas son agudas, certeras, van precedidas de una introducción muy amplia sobre los antecedentes histórico-políticos del país que dirige cada uno de

los entrevistados e intercala mayor información o aclaraciones cuando las respuestas lo ameritan.

En México, James R. Fortson también ha reunido en una serie de tres libros¹⁵ a personalidades aunque, a diferencia de Fallaci, provienen de esferas diferentes: escritores, artistas plásticos, actores, políticos, deportistas, etcétera.

9. ENTREVISTA LITERARIA

Dentro del cultivo de la entrevista académica hay quienes se han inclinado hacia el mundo de las letras, por lo que necesariamente han desembocado en un tipo de entrevista que bien puede llamarse literaria.

Esta entrevista literaria, que se deriva de la académica, es un vehículo eficaz para lograr un mayor conocimiento de la obra de un escritor, así como para anticipar el reconocimiento de ésta antes de que el autor aparezca en los manuales de literatura o que muera y se realice un estudio crítico y total de su trabajo. No quiere esto decir que la entrevista, junto con la reseña, (género muy común para señalar algún aspecto de la obra de un autor) estén destinadas a suplir el vacío de la crítica, sino que ambas, en ausencia de una crítica especializada oportuna, proporcionan algunas facetas de esa obra, que en un momento dado podrán incorporarse a la crítica que surja, ya sea para complementarla, para enriquecerla o para sostener una tesis contraria.

Un caso muy claro de entrevista literaria, propuesta como tal desde su concepción, es el trabajo de un grupo de jóvenes estadounidenses, recién egresados de diferentes universidades, que a principios de la década de los cincuenta radicaban en Europa. Este grupo se propuso iniciar una revista, The Paris Review, para dar a conocer la obra de los escritores norteamericanos de la "generación perdida". Como necesitaban escritores de renombre para incrementar las suscripciones a la revista y no tenían suficientes fondos para pagar esas colaboraciones, decidieron "conversar con los escritores y publicar lo que dijeran".¹⁶ Así, sin tener experiencia en este campo, se entrevistaron con escritores de la talla de Edward M. Forster, Ezra Pound, Boris Pasternak, William Faulkner, Ernest Hemingway, Truman Capote, entre otros, y lograron, según Malcom Cowley--prologador del original en inglés (Writers at Work)-- "excepcional calidad de las entrevistas como documentos reveladores de los métodos, los recursos y los hábitos de la creación novelística más característica de nuestro tiempo".¹⁷

En México, un ejemplo de entrevistas efectuadas con un fin explícito desde su inicio, fue el del ciclo de conferencias "Técnica e identidad en la más reciente narrativa de México" que la UNAM realizó en 1977. Con anterioridad a la inauguración del ciclo se les había enviado a los participantes un cuestionario; la mayoría lo contestó en forma de ensayo que leyó el día de la conferencia.

10. METODOLOGIA DE LA ENTREVISTA LITERARIA

Para la realización del presente trabajo se consultaron alrededor de setenta entrevistas literarias,¹⁸ algunas realizadas por especialistas, otras por meros interesados en el tema, pero todas poseen el común denominador de girar en torno a la literatura. De la revisión de estas entrevistas literarias se desprende una

metodología general, con particularidades según el entrevistador; pero debido a que resultaría repetitivo y, por ende, tedioso describir la metodología propia de cada uno de los entrevistadores consultados, se presenta una síntesis de los procedimientos que con frecuencia adoptan quienes se han entrevistado con escritores.

A continuación se destacan las características que son constantes en los entrevistadores:

- 10.1 Poseen conocimientos teórico-literarios que sustentan las preguntas realizadas, las cuales son de dos tipos: generales, para situar al escritor dentro de un ámbito amplio y, específicas, para ubicarlo en un contexto particular y determinar el conocimiento que tiene sobre teoría literaria de los géneros que maneja.
- 10.2 Cuentan con antecedentes sobre la trayectoria tanto personal como profesional del entrevistado, lo que les permite relacionar esos datos con la obra del escritor y referirlos a preguntas sobre cultura y literatura en general, al enlace entre el artista y la sociedad u otros temas como política, educación, religión, etc. Todo esto con el fin de obtener un cuadro completo del pensar y del quehacer del escritor.
- 10.3 Efectuaron un acopio de datos sobre la totalidad de la obra del escritor, o sobre la parte que trataron, lo que les permitió preguntar sobre temas bien definidos como:
 - 10.3.1 Métodos de trabajo (¿acostumbra llevar apuntes, escribe a diario, a qué horas escribe, revisa lo escrito, corrige mucho, qué papel juega la inspiración, trabaja mejor bajo presión?, etcétera).

- 10.3.2 Recursos narrativos y técnicas (¿describe sobre vivencias inmediatas o lejanas; saca a sus personajes de la realidad, cuál es la función de ciertos pasajes, experimenta con nuevas técnicas narrativas, tiene concepción previa de la trama, cuál es su estilo?).
- 10.3.3 Referencias a pasajes de la obra del escritor para relacionarlos con sus declaraciones y para establecer puntos afines, paralelos o contrarios con pasajes de otras obras (con apoyo de citas).
- 10.3.4 Influencias, señalar rasgos similares entre la obra del entrevistado y algún otro escritor, influencias directas en su obra, etcétera.
- 10.3.5 Crítica (cuestionamiento a la crítica que se ha hecho a la obra del entrevistado, opinión de éste al respecto, etcétera).
- 10.4 Tienen conocimientos sobre los métodos críticos y el contexto histórico-literario susceptibles de aplicarse al análisis de los textos que conforman la obra del escritor.
- 10.5 Permanecen alertas para detectar cualquier proposición del escritor que les permita mantener la dinámica de la entrevista: un nuevo tema, una posición contraria, una polémica, etcétera.
- 10.6 Se mantienen atentos para llevar la entrevista a buen fin (siempre existe la amenaza de que el escritor decida terminarla por alguna actitud del entrevistador que no considere apropiada o ante el intento de entrar en un tema que no desea).

- 10.7 No inducen las respuestas de los entrevistados, ni opinan sobre ellas, a fin de que el receptor de la entrevista obtenga una versión imparcial.
- 10.8 Llevan la dirección de la entrevista; permiten digresiones del escritor, pero lo reorientan hacia el tema siempre que sea necesario.
- 10.9 Toman nota del medio en donde se realiza la entrevista y de los ademanes y gestos del escritor porque hablan de su personalidad (este tipo de información lo consignan algunos entrevistadores a manera de comentarios).

De la técnica para realizar la entrevista y del formato que adoptan los entrevistadores para presentarla, destacan los siguientes puntos metodológicos:

- a. El formato clásico de pregunta seguida de respuesta es el que se emplea con mayor frecuencia.
- b. Algunas entrevistas se presentan en textos estructurados por largos párrafos en donde se amalgaman preguntas y respuestas con reflexiones del entrevistador, comentarios al margen, citas de autores, descripción de las actitudes del entrevistado, consideraciones literarias generales, etcétera.
- c. Como introducción a la entrevista se suele presentar una breve reseña que contiene algunos datos del escritor y de su producción.
- d. Las cuestiones personales se dan a conocer no sólo a través de preguntas concretas, sino también por medio de intervenciones que el entrevistador intercala para señalar datos biográficos o profesionales que él ya posee del escritor,

para señalar las actitudes y gestos que adopta éste al ser entrevistado, etcétera.

- e. Las intervenciones del entrevistador aparecen entre paréntesis, con letra cursiva o con mayor sangría --a fin de establecer el límite entre aquéllas y lo textual dicho por el entrevistado-- o simplemente como un punto y aparte.
- f. Las intervenciones de algunos entrevistadores son escuetas, directas, mientras que las de otros son más amplias y van cargadas de un tono irónico o festivo.
- g. Los comentarios de algunos entrevistadores entretejen reflexiones y documentación propios que sirven para hacer reír a sus entrevistados y propiciar "confidencias".
- h. Las referencias bibliográficas, por lo general, van incluidas en el texto de la entrevista, no en citas al pie de página.
- i. El objetivo que se persigue con la entrevista no se manifiesta de manera explícita.

11. CONCLUSION

A lo largo de este capítulo se ha señalado la importancia que tiene la entrevista en nuestros días, especialmente aquélla para la cual se lleva a cabo una recolección de antecedentes y se organiza y se decide previamente su contenido. Sin embargo, la naturaleza dinámica de la entrevista impide que ésta se realice bajo una metodología rígida, que de manera precisa y puntual marque los pasos a seguir, por lo que es menester adecuarla, dependiendo del sentido y la finalidad que se le quiera imprimir.

12. NOTAS

1. Edmundo Valadés. En el prólogo de Cara a cara de James R. Fortson, p. 9.
2. Manuel del Arco. En Periodismo y literatura de José Acosta Montoro, p. 99.
3. Fernando Benítez. "El ensayo/reportaje". En Conversaciones con escritores de Federico Campbell, p. 20.
4. Discursos y presentación de la colección México y la UNAM, en la portada.
5. Arturo Melgoza Paralizábal. Modernizadores de la narrativa mexicana, p. 7.
6. Edmundo Valadés. Op. cit., p. 10.
7. Braulio Peralta. "Entrevista a Ricardo Garibay. La humildad ante el oficio". En La Jornada, p. 3.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Vid. Infra, p. 11.
11. Vid. Infra, p. 11.
12. Ibid., p. 12.
13. Beatriz Reyes Nevares. Trece directores del cine mexicano. p. 17.
14. Véanse los siguientes autores: Oriana Fallaci, Entrevista con la historia; James R. Fortson, Cara a cara I, II y III; Margarita García Flores, Cartas marcadas; Trinidad Malpica H., Tres entrevistas; Elena Poniatowska, Palabras cruzadas; María Luisa Puga, La cerámica de Hugo X. Velázquez y Luis Suárez, Confesiones de Diego Rivera.
15. James R. Fortson. Cara a cara. Tomos I, II y III.
16. El oficio de escritor. Prólogo a The Paris Review. p. 5.
17. Ibid.
18. Las entrevistas literarias aludidas se encuentran en las siguientes obras: Federico Campbell, Conversaciones con escritores; James R. Fortson, Cara a cara I, II y III; Margarita García

Flores, Cartas marcadas; Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar; César González Ruano, Las palabras quedan: Conversaciones; María del Socorro Lozano, "Las mitomanías del escritor", en La Jornada; Arturo Melgoza Paralizábal, Modernizadores de la narrativa mexicana: Ruifo, Revueltas, Yáñez; Jean de Milleret, Entrevistas con Jorge Luis Borges; Edward M. Forster, El oficio de escritor; Braulio Peralta, "La humildad ante el oficio", en La Jornada; Elena Poniatowska, Palabras cruzadas; Luis Rius, Poeta de barro y Hugo J. Verani, et al, Pasión crítica.

II. ENTREVISTAS A MARIA LUISA PUGA

1. ASPECTOS BIOGRAFICOS Y PROFESIONALES

1.1 Introducción

Las preguntas relativas a aspectos biográficos y profesionales las preparé a fines de 1985 y la entrevista se realizó en marzo de 1986, en el departamento de una amiga de María Luisa Puga ubicado en avenida Pacifico, en Coyoacán. En la calle había mucho tránsito y, por consiguiente, el ruido era excesivo, lo cual interfirió en la grabación. Fue muy difícil la transcripción y, de hecho, tuve que volver a entrevistarme con ella, aunque brevemente, por espacio de media hora, para aclarar algunos puntos oscuros. Esta entrevista tuvo lugar en las oficinas de la editorial Siglo XXI, a fines de abril de ese mismo año.

El objetivo de esta entrevista era conocer datos y aspectos de la vida de María Luisa a fin de obtener una imagen integrada de la mujer y la escritora y saber su opinión sobre temas como feminismo, política, oficio del escritor y cultura.

Su colaboración en esta entrevista fue excelente, a pesar de que duró dos horas contestó a todas las preguntas e, incluso, en algunas se explicó bastante.

1.2 Datos biográficos y familiares. Estudios. Trabajos. Aspectos personales. Viajes. Posición ante el feminismo y la política

1.2.1 Datos biográficos y familiares

Maria Luisa Puga Muñúzuri nació en el Distrito Federal el 3 de febrero de 1944; sin embargo, la mayor parte de su infancia, de los cinco a los trece años, la pasó en provincia y siempre cerca del mar (es raro que éste poco haya sido tratado en su obra).

A raíz de la muerte de su madre, cuando ella tenía nueve años, su vida fue semi nómada: "nos mandaron con mi abuela los primeros meses mientras mi padre se organizaba en la ciudad de México, después nos fuimos a vivir con él unos meses, pero como no se llegó a organizar bien nos regresaron con mi abuela materna".

Su recuerdo más grato: "probablemente las vacaciones escolares cuando los primos de México iban a Acapulco", (¿el deseo inconsciente de sentirse parte de una familia grande, feliz, estable?) y el más ingrato: "estar esperando a que mi padre nos recogiera. Cuando murió mi madre nos llevaron a vivir a casa de mi abuela y entonces, todos esos años, que tenían momentos felicísimos, estuvieron siempre marcados por la espera de alguien que tenía que venir por nosotros para empezar a vivir otra vez en serio".

¿En qué sentido no se organizaba su padre? Probablemente en el económico, su madre "era ama de casa y de repente, en momentos difíciles de la familia, trabajaba en la tienda de la familia materna, esto era en Acapulco". Su padre, quien se dedicaba a bienes raíces, se volvió a casar después de siete años de viudo y se fueron a vivir con él y su nueva esposa al Distrito Federal. La relación con su madrastra "al inicio era muy esperanzada, porque nosotros lo que queríamos era vivir con mi padre, luego yo

creo que hubo problemas normales de niños que están aprendiendo a querer a una persona y después, cuando empezaron a nacer mis medios hermanos, pienso que la relación mejoró. Podría haber sido difícil, cuando nació el primero yo ya tenía 15 años, en realidad fueron... si no mis juguetes, como mis hijos".

Dos años después de haberse regresado de provincia --1965-- María Luisa y su hermana decidieron independizarse, en parte porque "hubo una especie de posibilidad de que la familia se desplazara nuevamente de la ciudad de México a Guadalajara y como sentí que ya mi vida estaba empezando a tomar carril aquí en el Distrito Federal, no me quise ir" y, además, "se presentó una situación económica en donde si nos íbamos mi hermana y yo y nos sosteníamos por nuestra cuenta, ayudábamos un poco a mi padre". Así que María Luisa y su hermana se instalaron en un departamento hasta 1968, año en que "me fui a Europa, quitamos el departamento y mi hermana regresó con mis papás hasta que se casó".

Tiene una hermana menor que ella y dos hermanos mayores, "uno de ellos estaba interno en México cuando vivíamos en provincia venía en las vacaciones de verano; el otro vivió prácticamente todo el tiempo con nosotros hasta que regresamos al Distrito Federal, entonces decidió irse a vivir a Guadalajara un tiempo y ya nunca volvimos a vivir en familia", dice con un dejo de nostalgia. Al preguntarle cómo es la relación con sus hermanos, responde: "Con mis hermanos es buena, cuando los veo; pero los veo muy poco, y con mi hermana es muy estrecha, ella es introvertida, pero al mismo tiempo con mucho más aplomo hacia el mundo exterior", en oposición a María Luisa, quien en algún momento de su infancia se dio cuenta de que "la gente no se fijaba en mí porque era tímida, entonces empecé a hacer cosas para llamar la atención, quizá fue bastante grande, como a los doce años".

Elena Poniatowska la describe como una persona sumamente activa y entusiasta: "Para la Puguita el día comienza a las

cuatro de la mañana, es una poseída".¹ Ni siquiera la lesión en la columna vertebral le impide realizar sus actividades: "Estoy lastimada de la columna y esa sería mi única enfermedad. Me operaron una vez, me quieren operar por segunda vez y yo no quiero, entonces, tengo que tener precauciones, usar un corseé ortopédico y cuidarme de ciertos movimientos, de ciertos esfuerzos físicos". Esta lesión --que en parte ha normado su vida, pero nunca la ha limitado-- data desde que tenía dos o tres años, luego vino un accidente relacionado con la columna, como a los 22 años, una recaída a los 30 y la operación a los 34.

Ahora que vive en Zirahuén, "me sigo levantando entre cuatro y media y cinco --en invierno, por el frío, me levanto un poquito más tarde-- escribo como hasta las ocho, luego le doy de comer a los pollos, atiendo a los perros y gatos, que por primera vez tengo, preparo el almuerzo, arreglo la casa, atiendo la hortaliza, todo esto lo salpico con idas y venidas a mi estudio, por la columna no puedo hacer demasiada actividad física de un solo golpe, entonces, cuando me empieza a doler la pierna me voy a sentar y leo o escribo y así se va todo el día, hasta como las cuatro y media en que preparo la comida fuerte del día, después escribo todavía como hasta las ocho y media y luego leo".

Ella y su compañero, Isaac, viven como a un kilómetro del pueblo de Zirahuén. "La única otra casa ocupada permanentemente como la nuestra está a unos cuantos metros, pero no hay una relación de amistad, hay una relación de vecinos, de saludarnos". Hay cabañas desperdigadas alrededor del lago, "pero la única gente que vive diario ahí es el cuidador de unas cabañas que alquilan los fines de semana. Tenemos relación con gentes del pueblo que tienen algún contacto con nosotros, por lo general de trabajo, y se han establecido relaciones amistosas con las familias. Entonces, vamos a comer a la casa del chico que trabaja en el taller de carpintería, a veces a la casa del velador de las cabañas". En Pátzcuaro viven muchos extranjeros, pero en Zirahuén

"hasta hace poco parece que sólo vivía un norteamericano en el pueblo mismo, pero nosotros ya no lo conocimos. El estaba haciendo unos germinados y le enseñó a la gente del pueblo a hacerlos".

1.2.2 Estudios

La primaria la estudió en Acapulco en el Colegio McGregor, que era privado mixto y la secundaria la inició en una escuela federal, también mixta, "pero evidentemente me agarró de improviso el cambio, primero de la primaria a la secundaria y luego del colegio particular a la escuela federal, así que me instalé en el relajo. Entonces me inscribieron en una escuela de monjas para estudiar la secundaria, que no llegué a terminar, ni siquiera estoy segura de haber terminado primero, porque salí de la escuela expulsada. Luego me fui a Mazatlán y ahí ya no seguí la secundaria". A ella le hubiera gustado haberla terminado y hacer la preparatoria en Guadalajara, pero como la familia estaba recién constituida vino el chantaje sentimental, "por fin vamos a estar en familia..." y la metieron en una escuela de monjas, el Instituto Guajardo, a estudiar una carrera comercial de tres años; fueron sus últimos estudios formales ya que después, por razones económicas, tuvo que trabajar. Recuerda que "tenía un deseo muy definido de estudiar biología", aunque la inquietud por las letras la hizo tomar un curso de literatura inglesa en el Instituto Anglo-Mexicano en el Distrito Federal, por las tardes, cuando salía del trabajo. En Inglaterra hizo varios cursos, "uno de psicolingüística, varios de literatura y uno orientado a escribir obras de teatro". En París estudió francés, que habla y "lo escribo razonablemente bien, el italiano lo pesco al oído al cabo de un ratito, pero no lo escribo". Lee en francés e inglés con bastante regularidad.

De las entrevistas que le han hecho --y de algunas de sus novelas-- se desprende que posee conocimientos de ciencias

políticas, psicología y sociología, pero nunca las ha estudiado de manera formal, "son curiosidades que se me dan esporádicamente". Le interesa la historia, en especial "la historia tocante a México, desde que regresé todo se refiere a México, pero no descarto la posibilidad de que de México rebote a otra". En menor grado le interesa la lingüística.

No está convencida de que el haber estudiado otros idiomas le haya significado beneficios para el desempeño de su profesión, como por ejemplo, que del inglés haya adquirido el hábito de la economía de palabras, pero sí piensa que una de las formaciones escolares que más seriamente percibió fue cuando estudió el curso sobre literatura inglesa y conoció "la manera en que el estudiante inglés tiene que proceder con su material escrito, aprender a analizar textos, a leer, a escribir comentarios, a hacer resúmenes, crítica, y establecía yo equivalencias, nunca nos han enseñado el uso del castellano de esa manera. Me ayudó a organizar mis ideas en relación a lo que quiero decir y a cómo lo organizo para escribir, descubrí lo que es leer y lo que es escribir sobre lo que leo".

1.2.3 Trabajos

Las circunstancias la llevaron por caminos cercanos a la cultura, después de un primer trabajo como cajera en un banco en Mazatlán, al llegar a la capital se desempeñó como secretaria, primero en Producciones Barbachano y luego en Editorial Novaro, en esta última con los encargados de los libros de arte y literatura. Este tipo de experiencia secretarial le fue de gran utilidad cuando vivió en Europa, "trabajaba tres meses en Roma como secretaria o traductora en conferencias internacionales, con muy buen sueldo, ya que manejaba tres idiomas, y me podía ir después tres meses a Madrid y dedicarme a escribir". Aunque considera muy creativa la profesión de traductora, piensa que "hay que tener amor por ese trabajo y talento, yo trato de hacerlo bien, pero no

creo que sea muy buena y me cuesta muchísimo trabajo. Me gusta como idea, pero me resulta pesadísimo".

No recuerda exactamente cómo se conectó con la Secretaría de Educación Pública (SEP), "creo que di una conferencia en alguna parte, en la Delegación Cuauhtémoc, y el organizador del Programa de Promoción Cultural se me acercó y me propuso que fuera a dar charlas sobre literatura, me dijo que yo podía escoger mi circuito en provincia". Consideró que era una buena oportunidad para conocer la provincia, especialmente la zona fronteriza, y promover, al mismo tiempo, la literatura, por lo que pidió una licencia en Siglo XXI (en donde trabajó varios años a cargo del cuidado de ediciones, haciendo traducciones, corrección de estilo y reseñas de libros) y durante algunos meses de 1986 colaboró con la SEP en los programas de promoción cultural nacional en los que invitan a escritores, músicos, grupos de teatro, artistas plásticos y conferencistas en diversos campos culturales para que difundan su obra en casas de cultura, escuelas técnicas, agropecuarias, normales, ayuntamientos y hospitales de los lugares más apartados de la provincia mexicana. Esta experiencia la considera muy interesante, "el programa es muy positivo, pero como siempre sucede en México, los programas por lo general se diseñan en papel, desde un escritorio, sin tomar en cuenta las diferencias culturales entre la capital y la provincia; además, a la hora de aplicarlos resulta que no están bien concebidos..." Cuenta que en una ocasión le dijeron: "desde cualquier parte, si usted necesita algo o le pasa cualquier cosa, nos llama a este teléfono y aquí estamos todos para ayudarlo" y resulta que se traslada a pueblos absolutamente alejados, teniendo que solucionar problemas sobre la marcha "porque el programa dice que hay que dar una conferencia en la mañana en un pueblo y en la tarde en otro, pero resulta

que están a una distancia de siete horas y entonces llama, pero el teléfono está siempre ocupado..." Sus críticas "no son al programa en sí, el programa me parece muy, muy positivo, sino, como siempre sucede en México, a la implementación. Son ideas sensacionales pero, o no tienen seguimiento, o son esfuerzos que se duplican, o que no están suficientemente bien concebidos".

A pesar de todo, fue una experiencia gratificante, "claro que los provincianos se interesan por la cultura, pero hay que entenderlo como una cosa que es natural al ser humano y no como algo que emana del Distrito Federal y que los provincianos tienen que recibir agradecidos..." En una de sus crónicas sobre esta experiencia con la SEP cuenta que a los estudiantes que fueron su audiencia "los trataba de hacer sentir que leer no es robarle tiempo al tiempo libre, pero que esto sólo sucedía si se encontraban con el libro que les interesaba, que les gustaba, que les hablaba directamente a cada uno de ellos".² El mexicano no lee por "una serie de factores que están todos entrelazados, primero porque no hay libros; segundo, aún si los hubiera y la convivencia con ellos fuera natural, el sistema educativo no inculca una especie de curiosidad hacia la lectura. Esta es una materia más, que se asocia con la gramática y la cultura tradicional y el estudiante desarrolla una cierta actitud de aburrimiento. En cualquier parte que organices talleres culturales, que están tan de moda, al que menos gente llega es al de literatura, el de danza, el de música, el de pintura, se llenan, el de literatura no".

Nunca se ha dedicado a la docencia, "siguiendo un programa, no lo sabría hacer", según sus propias palabras. Lo más cercano ha sido coordinar talleres literarios, sobre lo cual le pedí me contara sus experiencias. "Ya no dirijo el taller de Punto de Partida, lo hice durante tres años. Nunca había participado en un taller, ése fue el primero y descubrí que para mí fue una experiencia sumamente agradable, útil, divertida, siempre y

cuando los participantes en sí no pretendan ir más allá de una agradable tertulia de ocasión en la que posiblemente pierdan el miedo de escribir, aprendan a hablar de su cultura y a criticarse. A partir de ahí, si van a ser escritores o no, si van a ser buenos o no, el taller no puede garantizar nada". Se puede dar el caso de que salga un escritor de un taller literario, "pero yo nunca lo he creído posible, lo más que pasa en un taller es que se cree un espacio en donde la gente pierda el miedo, nada más".

Actualmente escribir su obra es su actividad fundamental, la combina con tareas afines: colaboraciones para periódicos o revistas, reseñas de libros, coordinación de talleres literarios, impartición de conferencias sobre literatura, participación en presentaciones de libros.

1.2.4 Aspectos personales

En la entrevista concedida a la Gaceta de la UNAM se menciona que se llevó a cabo en su casa y que el teléfono no dejaba de sonar, lo cual hace pensar que es muy afecta al uso del teléfono, pero dice: "No, no me gusta hablar por teléfono, pero en el momento de aquella entrevista yo vivía sola y pienso que mantenía a mis amistades por proyectos..., sí, nos vemos la semana que entra..., me conectaba con el mundo mediante el teléfono, aunque no salía muchísimo; ahora en Zirahuén no hay teléfono, no hay televisión y no los extraño. Era muy organizada, pero a base de ser muy tajante con los distintos tiempos. Si era una entrevista, que no pasara de tanto tiempo, si era ir a tomar un café, tampoco; no permitía que las distintas actividades fluyeran con naturalidad, sino que yo las señalaba".

Sin embargo, Ociel Mora inicia una entrevista con María Luisa contando lo difícil --debido a sus múltiples compromisos-- que fue concertar una cita para platicar y lo breve y rápida que tuvo que ser: "No hay pausas. Hay apuranzas porque la Fuga tiene que

salir corriendo a una reunión del Partido".³ Ella se defiende diciendo: "Evidentemente todo esto cambió cuando me fui a vivir a Michoacán, y me fui a vivir a Michoacán para hacer un corte de todas estas actividades; pero cuando estaba en el D.F. supongo que era así porque una buena parte de mi vida era la jornada laboral, entonces sí tenía que salir corriendo, ya fuera por la militancia o porque daba un taller literario o por otras actividades, pues digamos que mi día libre era reducido, empezaba a las cinco de la tarde". Todo esto hace pensar que vivir en el D.F. le quitaba tiempo para escribir. "Sí, hay muchas cosas que te distraen, después de cinco llamadas por teléfono me tomaba como una hora volver a concentrarme y tal vez no era tanto que el tiempo no me alcanzara --yo creo que uno puede hacer que le alcance-- pero quizá a mí me quedó algo provinciano y el ritmo de la ciudad nunca fue totalmente asimilado, me atarantaba muy fácil".

Posteriormente le pregunté si posee esa cualidad de percibir con claridad y facilidad peculiaridades acerca de los demás que Elena Poniatowska describió así: "Con una lucidez pasmosa (porque María Luisa puede, a veces, decir cosas sobre los demás que resultan más reveladoras que 30 años de psicoanálisis)..."⁴ Ella me dijo: "No siento que la poseo ni que la controlo, me sale. Además es que yo no acabo de captar si lo que estoy diciendo es lúcido o no, en el sentido en que lo dice Elena, después, al verme repetida en algunos relatos, me llegó a sorprender".

Al leer su obra se establece un contacto fácil y fluido entre el lector y el contenido; ¿al comunicarse con la gente establece ese contacto con la misma facilidad? "Creo que sí, yo creo que se puede hablar de la naturaleza propia en la medida en que los estados de ánimo son cambiantes. Hay veces en que siento que estoy totalmente cerrada a todo y no busco comunicación, pero cuando mi estado anímico es abierto, alerta, creo que sí llego a comunicarme con facilidad".

En 1984 declaró: "El miedo he llegado a sentirlo porque en el proceso de escribir una novela te llegas a instalar a tal grado en otro universo que sientes miedo de no poder regresar. De repente sientes que la locura anda no muy lejos"⁵ y en 1986 le pregunté si aparte de ese miedo "literario" le asaltaban con facilidad otros, a lo que respondió: "Yo creo que todos, constantemente estoy anteponiendo imágenes a lo que está transcurriendo y esas imágenes tienen siempre una cara como preventiva, estoy viendo siempre el acontecimiento en su lado extremo, caricaturesco, grotesco o dramático. Es un poquito como conjurar accidentes o destinos fatales".

1.2.5 Viajes

Se fue a Europa en abril de 1968, un poco a la aventura, "con suficiente dinero como para estar seis meses y regresar, pero como encontré trabajo, a las seis semanas me lo gasté todo y no pude regresar en diez años". Antes había realizado algunos viajes por la República, había ido a Chiapas..., sin embargo, se fue no porque no supiera como continuar en México, sino "porque las circunstancias se arreglaron, en un momento en que yo sentía que estaba empezando a tocar México y quizás por eso siempre tuve una nostalgia y una certeza de que yo iba a regresar pronto". De hecho, "estaba lista para regresarme como desde 1974, ya me había cansado, como que ya conocía muy bien la identidad de extranjera y quería empezar a pertenecer en serio. Creo que también por la escritura, tenía como cinco manuscritos y quería ver qué pasaría con ellos en una ciudad de habla hispana, pero entonces conocí a mi ex-marido..." y se quedó seis años más, dos en Africa, en Kenia, y el resto nuevamente en Europa.

Cada uno de los países en los que vivió le proporciono algo en cuanto a enriquecimiento cultural y espiritual. Ahora, con la distancia de por medio piensa que "todos me dejaron su sabor específico, por ejemplo, en Inglaterra hay una especie de

ensimismamiento que me gusta, aunque cuando vivía ahí llegó a hartarme y para mí todo era poderme ir muy lejos, pero hoy, de algún modo, lo extraño mucho, es una especie de respeto. En Francia, una viveza, por los motivos que sean, porque se analizan de mil modos, pero de todas formas es un estímulo. En Italia la calidad humana, España --curiosamente nada más viví en Madrid-- me inyectó una vitalidad y una alegría, descubrí todo lo que no somos en común, me cayeron bien".

Su experiencia en el continente africano fue muy impactante "yo creo que es el año y medio más incómodo que he vivido. Incómodo no tanto por angustioso, porque vivíamos bien, teníamos amigos muy buenos, latinoamericanos, de todas las nacionalidades, pero incómodo porque era ver mi historia, era como por primera vez constatar una realidad que yo no sabía decir".

En una ocasión comentó: "así como en Europa pasé por encima, no me quedó más remedio que estar en África"⁶ y agregó ahora, "es la diferencia entre llegar a un sitio como turista y llegar a vivir, como turista pasas por encima de las cosas y cuando llegas a vivir, aunque sea dos años, verdaderamente tienes que encontrar tu acomodo en esa realidad y de alguna manera practicar una suerte de mimetismo para poder estar". Algo parecido a lo que está viviendo en Zirahuén, a donde se fue en busca de un poco de silencio y en pos del sueño de su actual compañero: vivir en Michoacán. No le importó dejar atrás la vida cultural de la capital, "Me pareció que tenía demasiada poca obra para estar siendo tan citada, tan nombrada en los periodicos, me pareció que me estaba dedicando más a crear una imagen que a escribir". Además, piensa que como "aquí en el D. F. vivía en una porción muy reducida, en el sur, en la parte universitaria, en Coyoacán, y con muy poca vida social", su vida "no ha sufrido muchos cambios". A la capital vienen "cada tres semanas por motivos de trabajo, como no podemos ser totalmente autosuficientes... y hay

que tener ciertos contactos de trabajo, incluso estoy dando un taller de literatura en Morelia".

Cuando sucedió el terremoto en 1985 ya vivía en Zirahuén (se había ido en agosto de ese año), pero le tocó el segundo temblor porque como no había forma de comunicarse decidieron venir al Distrito. Ya tenía empezada una novela sobre la ciudad de México y pensaba que esa catástrofe influiría en ella, "estaba yo como a la mitad de la novela cuando el terremoto y durante un tiempo no pude seguir, después tomé la decisión de dejar entrar al terremoto a la novela, pero no hacer una novela sobre el terremoto, sino seguirla, aunque dejando que en la medida en que el terremoto va cambiando mi visión de la ciudad, va también modificando cosas de la novela".

Comentó que no le gustaba viajar, lo cual sonó falso, puesto que ha estado viajando durante diez años en Europa, o sería tal vez que no le gustaba viajar en México --aunque viaja constantemente de Zirahuén al D. F. y viceversa--; ella sostiene: "no me gusta viajar a ninguna parte, realmente me cuesta mucho trabajo estar en movimiento. Es muy irónico porque yo nunca había vivido más de tres años en un mismo sitio desde que nací. Por primera vez viví más de tres años en un mismo lugar cuando regresé de Europa, hasta ahora que me fui a Michoacán, pero me produce una angustia increíble estar en transición". Ha viajado más en la República mexicana que en el Viejo Continente, "porque en Europa yo me cambiaba de país cada año, cada dos y, aquí, pues he hecho viajes de una o dos semanas". Sólo le faltan por conocer los estados de Aguascalientes, Zacatecas, Nuevo León y Baja California Sur.

En total estuvo fuera del país diez años casi ininterrumpidos, "vine en 1971 un mes porque murió mi padre, luego en 1974, unos cinco meses, a trabajar en un proyecto de Naciones Unidas y la Secretaría de la Reforma Agraria, de capacitación campesina en

Cuernavaca y, luego, hasta el regreso". Ya no le gustaría vivir en el extranjero, pero si conocer América Latina, sólo ha estado en Nicaragua.

Si no hubiera vivido en Kenia ¿se habría percatado del subdesarrollo de nuestro país? "De otra manera, de una manera que es muy frecuente ver en quien no ha vivido en Europa (ir a Europa de todas formas sirve para conocernos más, para todos los mexicanos es bueno), pero hubiera sido una impresión, no digo menos profunda, pero diferente, tal vez hubiera aceptado regresar aquí y hacer el papel de uno de los iluminados, mientras que Africa me dio un trancazo".

1.2.6 Posición frente al feminismo y a la política

Para María Luisa ser feminista es adquirir una responsabilidad. "Toda identidad adquirida tiene una suerte de aceptación del lado del oprimido; entonces, si no se dirige a un movimiento que quiere destacar el derecho a ser, tiene que tomar conciencia de una responsabilidad. Para liberarse de la opresión no basta con denunciar los hechos, hay que anteponer la consecuencia de los mismos, darle coherencia con la sociedad que uno quiere".

Con el fin de que la mujer se pudiera incorporar al mercado de trabajo de una forma digna y justa y evitar que la atención a los hijos y al marido se convirtiera en una carga excesiva de trabajo, considera necesario que el gobierno "apoye con buenas guarderías y desarrollo industrial para facilitar el trabajo de la casa, además de cierta flexibilidad de horarios", pero, sobre todo, "que el verdadero cambio se produciría si se diera una

especie de alternancia de padre y madre, o sea, la carga de actividad, que es mucha, tendría que ser pareja para los dos, en todos los niveles. Además, sería mucho más sano para el hijo que la presencia del padre fuera más constante, que no fuera tan marcadamente la madre la responsable de la educación. Creo que el cambio ya se da muchísimo en parejas jóvenes".

El no tener hijos "me coloca en una situación aparte, pues no he tenido una serie de responsabilidades que me han permitido moverme con mucha mayor libertad que la mayoría de las mujeres. Yo combino mi vida personal y de trabajo poniéndole más carga a mi vida de escritora porque mi vida afectiva de alguna manera se hace dentro de esa vida de trabajo".

No pertenece a ninguna agrupación feminista, pero "me importa y hago mía la lucha feminista porque soy mujer". Piensa que todos los grupos feministas son necesarios "hasta que llega el momento en que la mujer sepa, es fundamental que lo sepa ella, que es una persona, que tiene que participar en todo lo que le brinda la sociedad".

En relación con el castigo impuesto a la mujer que aborta por la sociedad opina que ésta "tiene que tener libertad total de su cuerpo. Si se le quiere penar moralmente, la sociedad se debe ocupar mucho más de cultivar la moral en forma coherente con el resto de la sociedad y no hacer de la moral un puro discurso, mientras que en la vida social es por completo diferente".

En un artículo Elena Poniatowska escribió: "En Parejas las mujeres son mucho más radicales que los hombres, rompen con todo sin mayor trauma (recuerdan la bella libertad de María Luisa Puga)...".⁷ ¿Qué es la libertad para María Luisa como mujer?

"Supongo que Elena se refirió a que lo único que te ata a una relación afectiva es la autenticidad de esa relación, es decir, no un contrato, ninguna legalidad, ni una forma exterior a lo que tú verdaderamente quieres mantener vivo. Entonces, si estás casado, para mí es muy natural que si la relación afectiva se acaba te divorcies y que el hecho de ser mujer no impide que, si te quedas sola, no puedas seguir funcionando".

Cuando se fue a Europa "empezaba a tener una conciencia política, en Europa, es muy curioso, la adquieres, vives en una minoría latinoamericana que inmediatamente idealiza los países como un islote por el idioma del país, además trabajaba en una revista política". El no haber estado en México en octubre de 1968 (se había ido en abril de ese año) le significó "un constante remordimiento, porque no sé qué hubiera hecho ni qué no hubiera hecho, es muy fácil decir me dolió y me puse inmediatamente del lado de los estudiantes, es incluso muy fácil tener ahora una opinión. La verdad es que no estuve y el que no estuvo no sabe realmente cuál fue la verdad". Inmediatamente "me nació un remordimiento porque en Londres trabajaba en una revista para América Latina, yo hacía la composición de la revista, entonces, a mí me tocó ver las fotos".

Está de acuerdo en que su posición de izquierda está presente en la mayoría de sus libros, "yo creo que si se siente en Las posibilidades del odio, si me considero izquierdista, aunque yo creo que la palabra ya quiere decir muy poco, o sea, que las nomenclaturas se van quedando atrás, pero está más presente, pienso, a partir de Pánico o peligro, porque mi militancia era muy visible entonces".

En 1982 fue candidata a diputada suplente del PSUM por Coyocacán. Al preguntarle si le hubiera gustado trabajar en cuestiones políticas aun a costa de haber tenido que hacer a un lado su creación literaria, exclamó: "¡Ah no!, eso sí te le puedo

decir con toda seguridad que si acepté es porque sabía que no íbamos a ganar, porque no me interesa la política, o sea, no me interesa ejercerla. Acepté porque coincidió con que acababa de terminar Pánico o peligro y había decidido dejarla reposar, entonces tenía el tiempo entero para dárselo a la política".

Considera que la izquierda en México "tiene el problema que está muy dividida porque hay una estructura de organización un tanto desgastada. La estructura del Partido no está hecha para una izquierda que tiene que estar todo el tiempo en movimiento y en percepción de lo que está pasando y esa estructura la detiene, la encarcela un poco. Siento que hay gente que tiene vitalidad y ánimo y entusiasmo de izquierda, y hay mucha más gente de la que se cree, pero esa gente se paraliza un poco por las organizaciones. Si se plantearan las cosas en otros lenguajes, con las mismas aspiraciones... creo que el socialismo es fundamental como tesis, aunque creo que el socialismo hay que formularlo desde cada sociedad".

Opina que los partidos de oposición harían mejor papel si obtuvieran el poder: "...la izquierda fusionada, con todo y sus diferencias internas, lo haría mejor que el partido oficial, la derecha lo haría bien, de acuerdo a sus intereses".

En relación con la falta de interés de los mexicanos por su patria, su comunidad, también en las crónicas que escribió dice: "Es absurdo, es inverosímil, es humillante que se pretenda crear la mexicanidad con comerciales en la radio... la identidad cultural supongo que se crea sólo con un verdadero arraigo".⁸

¿Cómo se puede lograr éste? "Creo que el problema es que no vivimos en comunidad, se tiene que empezar a trabajar en el entorno en que vivimos, a nivel de comunidad, de condominio. Esto sucede no sólo en la ciudad de México, sino también en provincia; el problema es que la gente no se preocupa por nada de lo que pasa en la calle porque no tiene voz, no se le hace caso. Sabe que alguien es el responsable y debe solucionar el problema y por eso nadie hace nada".

En entrevista con Margarita Pinto manifestó: "Si alguien trata de desmontar la aceptación pasiva de que las cosas son así, es fácil darse cuenta de que se vive con una actitud colonizada, pero uno se puede rebelar ante esto".⁹ Las actitudes colonizadas más comunes de los mexicanos serían: "...esa frase que decimos todos en algún momento: Bueno, es que si los mexicanos fuéramos muy listos, pero todavía somos muy ignorantes, todavía somos muy tontos, todavía no sabemos hacer las cosas bien. Eso me parece una nota de colonizados y se demostró en el terremoto que no es cierto, en ese vacío de poder que hubo, en donde los mexicanos tomaron su destino con sus propias manos. Otra actitud es que es más fácil decir, ellos, o sea el gobierno, tienen el poder y nosotros los aceptamos porque no hay nada que hacer, sabemos que son corruptos y hacemos chistes, sabemos que no van a resolver nuestros problemas y decimos: pues qué le vamos a hacer". Es obvio que podríamos rebelarnos contra esas actitudes colonizadas, ¡pero cómo! "Yo no soy una organizadora social, pero me parece que las catástrofes que ha habido en los últimos años muestran cada vez que el mexicano lo único que tiene es su vida y que cuando se ve orillado a salvarla lo sabe hacer de manera efectiva. Las dos últimas catástrofes, San Juanico y el terremoto, así lo han demostrado. Si no te agarras de ahí para saber que la gente tiene capacidad de organizarse, de resolver sus problemas, de participar y de no dejarse "mandonear", yo no veo de que otra manera se le puede hacer. Al decir mayor participación también le estás exigiendo al mexicano mayor responsabilidad".

La creatividad literaria la ha retirado un tanto de la militancia partidista en los últimos años, aunque ella cree que "en la vida cotidiana, en donde quiera que estés, te ves envuelta en una actividad política, más o menos organizada, más o menos frecuente". En marzo de 1986 comentó que seguía perteneciendo al PSUM, pero que en Zirahuén no militaba porque estaba "tratando de pertenecer al estado de Michoacán, tratando de entender mi nuevo tiempo", aunque suponía que después lo haría, pero en ese momento "no siento ninguna necesidad porque me parece que sería hasta torpe de mi parte, todavía no conozco suficiente a la gente y uno no puede llegar a meterse así nomás.

1.3 María Luisa Puga como escritora. El papel del escritor. Crítica literaria. Fuentes de ingreso. Las editoriales y los escritores. Sus lecturas. Reuniones de escritores. Cuestiones de literatura y de cultura en general

1.3.1 María Luisa Puga como escritora

¿Cuál fue la actitud de su familia ante la escritora en sus inicios?, "creo que un poco por ser mujer --no me dejaron ir a estudiar a Guadalajara--, que yo escribiera les parecía chistosito, hasta ingenioso, incluso presumían de que yo escribía bonito, pero después, como mi familia fue tan entrecortada, primero con mi mamá, después con mi abuela y luego con mi madrastra, nunca hubo una percepción continua de que yo estaba escribiendo o que me iba a dedicar a escribir. Yo sentí que eso lo hacía absolutamente sola, nunca sentí ni apoyo, ni cortapisa". No tiene ningún familiar que se dedique a actividades relacionadas con el arte, salvo su hermana que trabaja en relaciones públicas de la editorial Martín Casillas.

En una entrevista que tuvo en 1984 declaró que a través de su obra platicaba con el lector "cuestionando muchas cosas que damos por sentadas" y se asomaba con él "a la posibilidad de que pudieran ser diferentes".¹⁰ Ahora, al preguntarle en cuál de sus obras se acercaba más a este deseo, me dijo: "Pienso que Pánico o peligro es sobre todo eso, pero yo creo que en el último cuento de Las posibilidades... ya lo estaba haciendo. Con Pánico... empecé a encontrar el tono más directo, más mío, pero no sé si lo he logrado con toda mi obra, yo creo que es uno de los esfuerzos que siguen empujando a mi necesidad de escribir".

No le molesta el hecho de que sus lectores en general sean mujeres, como ella misma lo manifestó en la entrevista con la Gaceta¹¹ de la UNAM, puesto que su "ambición era eso, tener éxito, pero yo creo que buena parte del éxito de Las posibilidades del odio es que yo era mujer y que había estado en Africa y

que la novela se leía con bastante rapidez. Después, con Pánico o peligro, pensé que les llegaba a las muchachas porque los personajes son femeninos, pero me sorprendió que los más entusiastas eran lectores jóvenes, hombres. Las posibilidades... pienso que tuvo mucho éxito por parte de los críticos, salió mucho en los periódicos y demás, pero lo leyó muy poca gente. Ahora que está en Lecturas Mexicanas lo están leyendo los dos sexos y como que está despertando interés, pero quiero que quede matizado que cuando digo ellos, así, en plural, son poquitos, pero para un escritor tres comentarios en un mes es que ya es famosísimo". En cuanto a la forma como el público ha recibido su obra señala: "siento que los comentarios a mis libros vienen como por oleadas, yo creo que el que más reacción tuvo, que yo senti, fue Pánico..., pero la novela que a mí más me gusta, que es Cuando el aire..., recibió comentarios aislados de que no gustó. Nunca he tenido la sensación de que alguien ha seguido mi obra, sino que se ha topado con algún libro mío y le ha gustado".

No le costó trabajo "vivir" en un idioma y escribir en otro cuando estuvo fuera del país, "al contrario, me ayudó a escribir. En parte me fui por eso, porque aquí yo no sentía que lograba hacerme un idioma, todo sonaba a frases de los demás, de familiares, del trabajo o de sectores sociales que no me convencían y allá sí. Fue como tener un globito --esto ya lo dije en alguna entrevista--, como de historieta, y ahí dentro estaba el castellano y todo el mundo afuera era en otro idioma, me permitía concentrarme en el mío".

1.3.2 El papel del escritor

Para María Luisa "el papel del escritor es recrear, desde su susceptibilidad atenta, lo que sucede en todos los niveles, no nada más en el social, y tratar de ser lo más fiel a sus posibilidades creadoras". No le encuentra "ningún otro compromiso, lo

más sencillo de formular es decir: tratar de escribir lo mejor posible".

Al comentar que los puntos de vista de los escritores sobre el papel que juegan en la sociedad son muy variados, le pregunté qué opinaba de lo que Rosario Castellanos, en 1964, había escrito: "No se sigue la vocación de escribir... con la esperanza de alcanzar prestigio, riqueza, popularidad. Los móviles han de ser de otro orden. La urgencia de aprehender la realidad y expresarla en formas estéticas puede ser una, y muy fuerte. El imperativo moral de denuncia es otro...",¹² María Luisa comentó: "Yo pienso que si hay una necesidad muy fuerte de entender el mundo y otra de tratar de recrear un mundo que no tiene que ser exactamente igual, que podría ser más justo, y eso poco a poco se va convirtiendo en una manera de ser".

Sobre la declaración de Alberto Moravia: "...la función de un escritor, en todo caso no es la de criticar, sino la de crear caracteres vivientes",¹³ manifestó: "Si tu intención absolutamente decidida es criticar esta sociedad porque no funciona, lo más probable es que termines convirtiéndote en un panfletario de locura. Ahora, si por crear personajes vivientes te desentendes de una actitud atenta de lo que está pasando y te vuelves acrítico, es igualmente inútil. Yo creo que ningún escritor dice: voy a hacer personajes y me voy a desentender de las posiciones ideológicas. Todos somos un puñado de influencias y cada quien tiene sus rebeliones matizadas por el problema personal. Si tratas de insertarlas en un todo social y tratas de recrear ese todo social de una manera, es muy difícil que no acabes siendo político, pero pretender tener una personalidad a priori crítica, me parece muy artificial".

Al preguntarle qué opinaba de lo que Octavio Paz le había declarado a Julio Scherer García en 1977: "Yo no creo que los escritores tengan deberes específicos con su país. Los tienen con

el lenguaje y con su conciencia",¹⁴ comentó: "Me parece que los escritores no tienen por que ser de alguna manera. Yo creo que hay escritores que pueden sentir de veras a su país y no por eso dejar de ser escritores y hay otros que pueden no sentirlo y no por eso dejar de ser nacionales".

1.3.3 Crítica literaria

Nunca ha incursionado en la crítica literaria, por el contrario, "una de las columnas regulares de un periódico que me gustaría hacer es de comentario de libro, pero no como crítica, sino un simple relato de lo que le pasa a un lector, en este caso yo, con un libro. Totalmente personal y subjetivo, como platicarle a alguien un viaje".

1.3.4 Fuentes de ingreso

Sus colaboraciones en periódicos o revistas "casi siempre han sido cuentos y, algunas veces, muy pocas, artículos de opinión". No colabora en ellos periódicamente "porque no tengo un entrenamiento periodístico y me cuesta muchísimo trabajo escribir algo informativo o de opinión. Por lo general me sale excesivamente largo para opinión y si trato de que sea informativo, me sale un cuento". Ha colaborado "esporádicamente, porque nunca he tenido una contribución regular, en el Uno Más Uno, en una época, en La Jornada, en el Así es, del PSUM, en la Revista de la Universidad, en Plural". En relación con los ingresos que se obtienen al escribir por su cuenta en periódicos o en revistas o en una editorial reconocida, comenta que "ahorita hay una situación que yo creo que va a cambiar por la crisis, pero digamos que de los setenta a principios de los ochenta, la actividad literaria era muy productiva, si tomas en cuenta que instituciones como el ISSSTE y la SEP empezaron a promover mucho y a pagar muy, muy bien. Si tú dabas conferencias, escribías notas o te ibas a provincia, yo creo que te producía más lana que si sacabas un

libro que, de todas maneras era de 3,000 ejemplares y que para alguien como yo --que no tengo un hit a lo Fuentes-- era más fácil vivir de eso que de un libro. Aunque claro que la aspiración de todos es tener dinero para no tener que trabajar de fijo y poder escribir y publicar, pero esas actividades extras son muy desgastantes. En mi opinión, creo que uno acaba prefiriendo un salario y tener su horario cotidiano para escribir, a lo mejor tienes incluso menos dinero, pero es más seguro que escribas. Las conferencias y las notas periodísticas también son trabajo literario, creativo, pero te quitan mucha energía". Actualmente, el escribir si le reporta un beneficio económico suficiente para vivir, "en un plan bien sencillo, sobre todo viviendo en Zira-huén. Claro que siempre he tenido que hacer otro trabajo, además de escribir mi obra, pero antes, incluso en la época de Las posibilidades del odio, ni soñar con vivir del libro".

Manuel Pedro González dice que "los escritores, apremiados por situaciones económicas graves, prefieren escribir obras que sean fáciles de vender, de temas atrayentes, accesibles a los lectores sin cultura e inmaduros".¹⁵ Con lo cual no concuerda, ella no piensa en el beneficio económico antes de iniciar una nueva obra, "además, creo que en México todavía no están abiertos los cauces para que los escritores se vean tentados a escribir en esa forma y no es tan fácil escribir obras comerciales".

1.3.5 Las editoriales y los escritores

Para María Luisa no es difícil que los jóvenes o narradores nuevos publiquen: "A pesar de la crisis sigue existiendo y sigue habiendo oportunidad para escritores nuevos de lanzarse, bueno, no totalmente desconocidos, que hayan ganado un premio...", aunque "la crisis ha obligado a editoriales que siempre fueron muy estables, que siempre estuvieron muy bien equilibradas en cuestión de escritores consagrados y nuevos, a reducir su producción, creo que lo han hecho de manera pareja, no han

quitado a los nuevos, han quitado un-poquito de todo". No piensa que se necesiten influencias para que le publiquen su obra a un escritor, ni que haya influido el hecho de que ella trabajaba en Siglo XXI para que le publicaran dos de sus novelas en esa editorial: "Yo le presentaba mis manuscritos al director, si le gustaban los publicaba, me rechazó dos que no publiqué", incluso le dijeron: "no te vamos a publicar todos tus libros..." Por ese motivo su libro de cuentos, Accidentes, se lo publicó "Martin Casillas que empezaba con su editorial, me encantó su proyecto" y el de Inmóvil sol secreto la Máquina de Escribir, editorial marginal, autónoma, "había un grupo de gente, la dirigía Federico Campbell, que había publicado obras que me gustaban mucho, queríamos abrir un circuito independiente... me gustó la idea".

1.3.6 Sus lecturas

Sus lecturas, sus escritores favoritos... "trato de que en mis lecturas se mezcle siempre un contemporáneo mexicano, de los que están escribiendo actualmente, y alguien que me guste mucho, de los de siempre. No estoy al tanto de lo nuevo que se está haciendo en Europa, cuando trabajaba en la editorial se me facilitaba. Estoy al tanto de lo que se está haciendo aquí y cuando puedo lo compro, aunque ahora que estoy en Zirahuen me cuesta más trabajo mantenerme informada sobre lo que se publica, pero creo que también tengo una conciencia total de estar desconectada y en cada viaje a México uno de los objetivos es informarme, y tal vez ahora estoy más al día que antes y como que tengo más tiempo para leer. Tengo un ritmo de lectura de un extranjero, un clásico y un contemporáneo. De los extranjeros leo con bastante regularidad a Virginia Woolf, a Pavese, a Musil, a Onetti. De los latinoamericanos releo con bastante frecuencia y con enorme placer a los llamados del boom porque me sorprende, de veras me impresiona, la calidad sostenida que han tenido a lo largo de tantos años. Me gusta la literatura de ciertas gentes, no de ciertos temas".

1.3.7 Reuniones de escritores

"A partir de los setenta pasó algo que a mí me parece sumamente positivo, se abrieron espacios para que los escritores se presentaran no por corrientes, no por temas, no por aptitud, sino como una muestra de lo que se está haciendo, yo creo que eso permitió que los escritores se hicieran amigos, claro que hay rivalidades, hay odios, pero sí se puede hacer amistad con los escritores, una amistad totalmente distinta, hay un sentimiento de solidaridad que nace, simple y sencillamente, porque se hace lo mismo", comenta María Luisa. Aunque ella no forma grupo con ninguno, "pienso que no se puede hablar claramente de grupos en la literatura contemporánea, soy amiga de muchos, pero aun así no se puede decir que escribamos en la misma línea. Hay una literatura que a mí me gusta y que yo seguiría, que es la que hacen Monsiváis y Poniatowska, pero que yo no hago porque no puedo".

Considera fructíferos los encuentros de escritores "porque los narradores, en un país como México, en donde la mayoría no lee, necesitamos darnos una especie de baño de realidad, colocar a nuestro ego en cierta proporción. Si no salimos y vivimos en nuestros medios, en donde tenemos todo perfectamente controlado, donde se venden nuestros libros, nos conocen, nos comentan, llegamos a creer que somos gentes que influyen en los gobiernos. Cuando llegas a un encuentro te das cuenta que todos suenan más o menos como tú y que no suenan extraordinariamente bien. También porque me parece muy bueno para que el público que sí se interesa, vea a los narradores, los conozca. En las tres experiencias que yo he tenido en provincia, hay un público presente, y no son nada más los de la universidad local, que está ahí porque sabe que hay un evento literario". En el extranjero ha participado en un "Encuentro de Escritores en Berkley, después fui a un Seminario sobre Novela Mexicana en Santa Bárbara, California. Aquí he participado en el Encuentro de Narradores en Cuaucula, otro en Morelia, en un Congreso sobre Novela en Jalapa, en uno de

escritores canadienses y mexicanos en Guanajuato". Hace varios años hubo en el Distrito Federal un encuentro de generaciones, "fue una cosa que organizó el Penn Club en la cual un escritor ya consagrado escogía a uno joven para que leyera con él. Fuentes me seleccionó y dijo que por qué lo habrían escogido a él de viejo, que hubiera querido ser el joven. Fue muy impresionante, yo acababa de publicar Las posibilidades... y Fuentes, un super profesional de la lectura, independientemente de lo que escribe, para los actos públicos tenía toda la cancha del mundo. Me acuerdo que me serví un vaso de agua, me temblaba tanto la mano que el agua se me cayó, lei pésimo, no se entendió nada".

1.3.8 Cuestiones de literatura y de cultura en general

No está ligada a otras ramas del arte, aunque no sabe nada de música le interesa como percepción, tampoco conoce de pintura. En cuanto a géneros literarios, la poesía no es que no le guste, "es que me siento totalmente afuera, no sé leer poesía y nunca he sentido la necesidad de querer escribir un poema" y respecto del teatro: "Eso sí me gustaría hacer... dos cosas que si tengo proyectado estudiar, que me dan curiosidad, son teatro, escribir obras de teatro, y computación, que me parece fascinante".

Considera que "en la medida en que no se puede hablar de censura en México, o que no la puedes fijar, decir esto fue censurado, no la hay, no la hay en el cine, no la hay en la literatura; sin embargo, si sabemos que la hay, exactamente cómo, no lo sé, pero yo creo que la nuestra es una sociedad aparentemente libre". Ella nunca ha tenido problemas de censura.

Nunca se le había ocurrido pensar si es necesario que los escritores posean formación en teorías críticas, ni por qué a los licenciados en letras hispánicas se les deja de lado en las presentaciones de libros o en los jurados para otorgar premios literarios, como si fueran mundos completamente distintos. Sin

embargo, al tocar el tema comenta: "la última vez que fui jurado de cuento había un licenciado en letras hispánicas, un escritor famoso y yo, lo que se me hizo muy buena mezcla para formar un criterio y seleccionar al ganador". En cuanto a las presentaciones de libros, no había pensado que resultaba conveniente que participaran licenciados en letras hispánicas, tal vez "porque la Universidad realmente está muy separada de la vida social del país y porque estos eventos literarios se han convertido más y más en una especie de acto social o cariñoso en donde se discute, pero en un nivel tal, como personas de un mismo gremio, pero no con profesores..., a las presentaciones de libros van los cuates, los parientes y los literatos, no hay ningún entusiasmo por parte de otra gente".

Al preguntarle si consideraba importante que la Universidad se acercara más a la comunidad manifestó: "pienso que la Universidad pretende eso, pero no sé exactamente qué interfiere..., porque no es nada infrecuente que a los escritores nos inviten a dar charlas a las facultades y que nuestros libros se estén leyendo como libros de texto; sin embargo, es muy difícil hacer salir a la Universidad".

Aparte de que cree que la literatura necesita más publicidad, también considera que requiere ser reivindicada porque en la actualidad "la literatura es algo a lo que uno ha llegado porque se ha distinguido por ser inteligente, educado, culto y elegante. Los términos literatura y cultura se los ha apropiado una clase y pareciera que sólo esa gente exquisita va a llegar a eso".

Le parece normal que "la gente no lea sino Vanidades e historietas puesto que todo el entorno no da la ocasión para que la curiosidad se desarrolle. Yo no pienso que haya una debilidad por eso, o que sea una inmadurez. Se tiende a hablar mucho de la ignorancia de la gente, pero si se hablara más de la falta de

escenario..." No considera culpable de esto únicamente a la sociedad, "siempre hablamos de la sociedad como de un ser estático, yo creo que está cambiando, por ejemplo, libros como los de la colección de Letras Mexicanas permiten que la gente tenga acceso a lecturas de las que no tenía la menor idea porque no había habido nadie que los ayudara a saber que las lecturas no son aburridas. Están leyendo cosas como las novelas de García Márquez, a quien leen las mujeres que leen Vanidades".

En una de las crónicas cita a una muchacha del norte que manifestó: "...aquí el problema es igual que en el DF, la televisión, la imagen ajena, la falta de una conciencia propia..."¹⁶ sobre lo cual ahora comenta que la influencia de la televisión en los niños y jóvenes mexicanos es dañina porque "no tienen una contraparte, si fuéramos mexicanos educados con un verdadero conocimiento de nuestro idioma y de nuestra literatura, podríamos perfectamente equilibrar nuestro tiempo de televisión y de lectura porque tendríamos desarrollada una percepción crítica de las imágenes que percibimos, pero en este país, al no tener un manejo de un lenguaje propio, pues el único lenguaje que tiene, que recibe y que lo hace, sería la televisión".

Considera que el problema de la educación en México no está solucionado, pues aun cuando la SEP se ha descentralizado bastante y "está llena de las mejores gentes del país, el aparato educativo como tal es desventajoso".

1.4 Notas

1. Elena Poniatowska. "Susana, Lourdes, Socorro y Lola". En FEM, p. 62.
2. María Luisa Puga. "Crónicas de Baja California Norte y Sonora". En La Jornada, p. 19.
3. Ociel Mora. "Afirma María Luisa Puga: En México no se ha formado un cuerpo literario femenino, aunque cada vez escriben más mujeres". En Excelsior, p. 10.
4. Elena Poniatowska. Op. cit., p. 62.
5. s/a. "Quiero escribir sobre esta ciudad". En Gaceta de la UNAM, p. 30.
6. Aida Reboredo. "Quiero que mi escritura sea responsabilidad de mi existencia, no de mis ideologías: María Luisa Puga". En UnoMásUno, p. 17.
7. University of Notre Dame, Sociedad de Escritores de México. Cambio social en México visto por autores contemporáneos, p. 32.
8. María Luisa Puga. Op. cit., p. 19.
9. Margarita Pinto. "En mis novelas se manifiesta una lucha por desmontar la rutina: María Luisa Puga". En UnoMásUno, p. 17.
10. Javier Molina. "Abogar por la paz, es amar en forma total a la vida". En UnoMásUno, p. 17.
11. s/a. Op. cit., p. 9: "Me doy cuenta que mis lectores más atentos son mujeres..."
12. Rosario Castellanos. "La novela mexicana y su valor testimonial". En Juicios sumarios, p. 126.
13. Edward M. Forster, et al. El oficio de escritor, p. 226.
14. Julio Scherer García. "Suma y sigue". En Pasión crítica de Hugo J. Verani, et al., p. 157.
15. Manuel Pedro González. "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional". En Coloquio sobre la novela hispanoamericana de Ivan Schulman, p. 48.
16. María Luisa Puga. Op. cit., p. 19.

2. NARRATIVA MEXICANA A PARTIR DE LOS AÑOS CUARENTA

2.1 Introducción

Consideré que sería interesante conocer qué tanto sabía de literatura mexicana una escritora que no la había estudiado formalmente, por lo que decidí preparar unas preguntas relativas a la narrativa mexicana. Con el fin de que no fuera a resultar una entrevista muy larga y, por ende, cansada, circunscribí las preguntas a la narrativa que se dio a partir de los años cuarenta, década señalada por varios autores como importante por los cambios que se produjeron en la narrativa y que, de alguna manera, marcan el inicio de la novela moderna no sólo en México, sino también en América Latina.

Como temí que María Luisa Puga fuera a considerar demasiado teóricas las preguntas y, en un momento dado, se negara a contestarlas le di copia del cuestionario (sin las citas), un mes antes de que se realizara la entrevista, a fin de que pudiera leerlas.

Esta entrevista, que tuvo una duración aproximada de tres cuartos de hora. y las sucesivas se llevaron a cabo en la casa de la familia de Isaac, el compañero de María Luisa, en la colonia del Valle. Como vienen de Zirahuén a la ciudad de México con bastante frecuencia, aproximadamente cada tres semanas, tienen a su disposición una recámara al fondo de la casa, que da al jardín. En ella había libreros y un escritorio en donde invariablemente estaba un cuaderno. Ese lugar resultó ser muy cómodo para realizar las entrevistas, ya que nos encontrábamos lejos del ruido de la calle y las únicas interrupciones fueron algunas llamadas telefónicas.

2.2 Novela de la Revolución mexicana. Novela moderna. Influencia inglesa en la novela de los cincuenta. Novela del boom. Literatura de la onda. El humor en la novela mexicana. El 68 en la novela. Novela de los setenta. La novela de la actualidad

1. ¿En qué forma crees que influyó la Revolución de 1910 sobre el arte¹ y la literatura del siglo XX mexicanos?²

"Sospecho que lo que pasó con la Revolución es que le hizo sentir al mexicano que la realidad era suya y que para escribir no había que ponerse en plan de imaginar realidades españolas idealizadas. De repente vio que el drama, que la emoción, que la pasión estaba en esta gente, en nuestra cotidianidad. Yo creo que la gente se desprendió de una idea de literatura para apropiársela. La literatura que iba a ser la mexicana era lo que nos estaba pasando a nosotros."

2. Respecto a las características de la novela de la Revolución de 1910 se ha dicho que tiene reflejos autobiográficos, lo cual se puede ver en libros como: Los de abajo, de Mariano Azuela; El Águila y la serpiente, de Martín Luis Guzmán; el Ulises criollo, de José Vasconcelos; Las manos de mamá y Car-tucho, de Nellie Campobello; Memorias de un lugareño, de José Rubén Romero; Tropa vieja, del general Francisco L. Urquiza; La Virgen de los cristeros, de Fernando Robles, por mencionar sólo algunos nombres. Otra característica de la novela de Revolución

es que está compuesta por cuadros y visiones episódicas sueltas, poco armadas argumentalmente, como si fueran independientes, pero reunidas en un relato. ¿Has leído alguna novela de la Revolución? ¿Qué opinas sobre las características mencionadas?

"He leído muchas y considero válidos los rasgos que apuntas. Yo creo que el escritor, el artista en general, no estuvo involucrado en la Revolución como una lucha propia, sino que fue una especie de espectador. De repente se dio cuenta de que su material literario era su realidad, pero todavía no había llegado el momento de sentir que el escritor era también un ser humano que tiene que luchar socialmente. Yo creo que anduvo mucho en plan de reportero de las luchas y por eso ese tono testimonial y ese relato entrecortado, no hay una coherencia interna en el escritor que está escribiendo sobre la Revolución. Es como si estuviera escribiendo sobre una Revolución de la que es simpaticante, pero que no es suya. Eso yo lo siento mucho en Yáñez, en Azuela; en el primero en el que no lo siento --bueno pero no es de la Revolución-- es en Revueltas."

3. En la década de los cuarenta se publicaron dos novelas que la crítica ha considerado importantes: Al filo del agua³ de Agustín Yáñez y El luto humano⁴ de José Revueltas. ¿En qué forma crees que rompen con la novela de la Revolución que se había escrito anteriormente?

"Revueltas definitivamente sí, Yáñez no, él sigue en su búsqueda experimental, en el mismo tono, yo creo que Yáñez, dentro de su obra, da un paso adelante, pero no rompe con nada. En cambio Revueltas yo creo que sí rompe, es otra generación de escritor, aún cuando publican al mismo tiempo --no sé como andarían de edades, yo creo que Yáñez era mucho mayor que Revueltas-- en Revueltas yo ya veo una literatura moderna."

4. Se dice que Al filo del agua sienta las bases de la novela moderna en México. ¿Consideras que técnicas como el monólogo interior, escenas simultáneas y presentación de los personajes en perspectivas múltiples son características que lograron introducirse fácilmente en la novela mexicana moderna? ¿Qué otros rasgos de importancia percibes en la novela moderna?⁵

"Sí, estoy de acuerdo en que sí hay estructuras nuevas, evidentemente tomadas de formas europeas, pero yo siempre juzgo a la novela no tanto por su forma y contenido, sino por su actitud y para mí la actitud de Yáñez es la misma dentro de toda su obra, y la de Revueltas no, y las formas de Revueltas nacen de esa actitud y no de un copiar formas, no de estar muy enterado de lo que está pasando literariamente en otras partes, sino que es una manera distinta, nueva, de percibir la realidad."

5. ¿Me podrías explicar qué es o cómo se percibe esa actitud?

"El escritor tiene la intención de dar tal cosa a través de su texto, pero después el texto va a hablar por sí solo, independientemente del escritor, aunque sí va a traer mucho de él, mucho de su intención. La actitud que yo veo en los textos y que es lo que ha ido modernizando la novela, es algo así como si la novela al principio fuera un espejo para el escritor, el texto y el escritor se ven uno al otro, pero después, lentamente, el texto va girando y va empezando a ver hacia afuera, hacia la realidad, hacia la gente, y va dejando a su espalda al escritor."

6. ¿Es decir, que cobra vida propia la novela?

"Claro, para mí eso es lo que la ha modernizado. La literatura es la vida del ser humano, no es la literatura, es el ser humano y las cosas que le suceden o que no le suceden a él, independientemente del escritor, aunque él la haya creado. La actitud modernista del escritor --es decir, ya hablando de la actitud del escritor-- es dejar que el lenguaje hable y el lenguaje es la realidad, es el vivir de la gente. Mientras más libera su lenguaje el escritor --en mi opinión-- más se moderniza."

7. ¿Qué quieres decir con liberar el lenguaje?

"Más que tratar de verbalizar la realidad, que la realidad se meta en tu lenguaje y luego ya transformarlo. Si tu realidad es urbana, dejar que se meta la ciudad en tu lenguaje, si tu realidad es no urbana, es de comunidad pequeña, dejar que se sienta el ritmo de esa realidad. Pero esto hablando de la realidad en muchos sentidos, no nada más la circundante, sino la subjetiva que estés viviendo, la realidad afectiva, etcétera."

8. Casi todos los comentarios que se han escrito sobre las novelas mexicanas publicadas en la década de los cincuenta coinciden en afirmar que las novelas más importantes son: Pedro Páramo y La región más transparente.⁶ ¿Qué opinas de esto? ¿En qué crees que radica su importancia?

"Bueno, creo que son importantes porque son excelentes novelas las dos, aunque muy distintas, pero yo no creo que no hubiera habido otras novelas importantes en esa época. En esa época se publicó El libro vacío, de Josefina Vicens y ya se habían publicado los cuentos, creo, de Elena Poniatowska, los cuentos de Lilus Kikus (eso tendría yo que verificarlo). Ahí también hay una especie de promoción, yo creo que se estaban escribiendo novelas excelentes y que esas dos fueron las escogidas por las costumbres sociales. Supongo que a las mujeres,

aunque hicieran cosas maravillosas, no las sabían ver porque la mujer no era visible en aquella época, pero El libro vacío de Josefina es de 1957, igual que La región más transparente, no sé si saldrían con meses de diferencia. Yo creo que es un libro excelente, que es un excelente ejemplo de novela urbana. Yo creo que había mucha gente escribiendo y mucha gente escribiendo muy bien. Hoy en día hay funcionarios de la cultura que se proponen rescatar esas novelas que se quedaron en la oscuridad, también la colección de Lecturas Mexicanas hace eso y están publicando, por ejemplo en la segunda serie, a novelistas que estaban escribiendo al mismo tiempo, o en esa época, y que publicaron sus novelas en esos años. Entonces, es indudable que están bien escogidas para ser representativas de esa época, pero no creo que sean las mejores, tampoco."

9. Hay críticos como Luis Leal, Emir Rodríguez Monegal y Enrique Anderson Imbert que consideran que en la literatura latinoamericana escrita en la década de los cincuenta se percibe la influencia de escritores de habla inglesa como William Faulkner, John Dos Passos, Ernst Hemingway, James Joyce, Aldous Huxley, Virginia Woolf.⁷ ¿Tienes algo que decir al respecto?

"Yo creo que influyó en todos, y creo que es muy clara la influencia por el deslumbramiento con la novela norteamericana. Creo que la novela inglesa estaba ya muy asimilada, que ya no era

una influencia tan directa, pero los narradores norteamericanos están muy presentes en estructura, en uso del lenguaje, en perspectiva narrativa..."

10. ¿Leiste novelas del boom en la época en que se dio ese auge de la novela latinoamericana, en los años de 1957 a 1968?,⁸
¿cuáles?⁹

"Bueno, yo me sentía escritora desde los nueve años, pero de una manera muy irreal, o sea de una manera muy romántica, muy hollywoodesca, y no había hecho nada más que experimentos y cuentitos para los cuates. Yo percibí el boom bastante tarde, Rayuela creo que fue publicada en 1963 y yo empecé a leer a los del boom a mediados de los sesenta, poquito antes de irme a Europa; pero en donde realmente los conocí fue allá. Sí, tengo un vago recuerdo de que yo, como escritora en ciernes trabajando en una editorial, leía todos los suplementos culturales y, por supuesto, no entendía nada. Entonces se traducían mucho y se publicaban cosas muy, muy sofisticadas, sobre todo leía el suplemento de Siempre!, y me acuerdo mucho de un suplemento que se le dedicó a Onetti. Yo estaba como escritora principiante haciendo un curso de literatura inglesa y estaba de plano metida en Aldous Huxley, en Virginia Woolf, en Forster, en todas esas gentes, pero era una vida literaria de mucho romanticismo, con unas reuniones de escritores en donde analizábamos la prosa de

fulano de tal..., yo me intimidaba muchísimo con Onetti porque nos costaba muchísimo trabajo entenderlo, pero sí se estaba difundiendo mucho. Los suplementos daban a conocer a los autores que ya eran parte del boom, textos de Carpentier, de Vargas Llosa, de García Márquez, entonces, yo creo que sí estaban ya muy presentes en México, pero lo que pasa es que yo era muy inexper-ta. Después Onetti se convirtió en uno de mis autores favoritos."

11. ¿Cuáles consideras que son las características principales de las novelas del boom?¹⁰

"Mira, yo he leído muy poco ensayo sobre los del boom, y sobre la decisión y los fundamentos para llamar a ese grupo de escritores del boom, quizás lo único que he leído que habla de ellos y los engloba en un grupo es el libro de Luis Harss, Los nuestros. Sin embargo, a lo largo de los años, y luego de ver cómo han ido produciendo, cómo se han ido desarrollando en su obra, yo pienso que hubo gente en los distintos países latinoamericanos que decidieron que ya sabían literatura, que tenían grandes maestros latinoamericanos y que se iban a atrever a lanzarse. Sí creo que había amistad entre ellos y seguramente hubo juego (como ahora puedes ver entre los escritores, asistimos a un encuentro en Morelia y decimos, vamos a escribir la novela colectiva...) Yo si me imagino que estos escritores se encontraban en Europa o en México o en Buenos Aires y decían, vamos a

escribir la novela sobre el dictador, vamos a... O sea que de alguna manera si se sentían colegas, pero yo creo que fue un momento de maduración que coincidió en todos los países debido a la manera en que se habían ido desarrollando nuestras literaturas. Entonces, todos tenían a un maestro que les quedaba grande y que les quedaba antiguo, querían seguir al maestro, pero al mismo tiempo no querían sonar a él porque iban a sonar a imitación. Yo me imagino, por ejemplo, a Carpentier pensando en Asturias, a García Márquez pensando en el autor de El mundo es ancho y ajeno, a Fuentes pensando en Yáñez y diciendo, pues claro, hicieron la gran novela, pero la gran novela de ahora ya no tiene que sonar así. Además, la realidad había cambiado enormemente."

12. ¿Crees que se nutrían de lo mismo, que tenían situaciones económicas y políticas similares?

"Sí, muy similares y la situación con Europa desde todos los países era muy semejante. Todos ellos seguían siendo novelistas latinoamericanos con la mirada puesta en Europa y en Estados Unidos, pero con un deseo casi de desafío, de decir, bueno, pues si ellos pueden, yo también. Lo que me parece extraordinario de este grupo del boom --aún cuando ahora se les tiene que desmitificar, se les tiene que dejar atrás, se les tiene que hacer lo mismo que ellos les hicieron a sus maestros-- es que fueron increíblemente consecuentes, trabajaron mucho, tienen una obra

riquísima, y estudiaron a sus maestros, o sea, hicieron los primeros ensayos modernos de literatura latinoamericana. Los ensayos que Vargas Llosa ha hecho de Arguedas, por ejemplo, son extraordinarios. Entonces, yo creo que no sólo modernizaron la literatura, sino que también hicieron de la literatura pasada cultura literaria y eso yo creo que fue muy responsable de su parte y un trabajo muy serio, un trabajo que sí habla de ellos como auténticos escritores, lo cual es muy importante para la literatura."

13. Gustavo Sáinz, en una entrevista concedida a La Jorjada,¹¹ dice que algunas características de la literatura de la onda son: "cierta libertad erótica y cierto cinismo lingüístico". También se ha dicho que la literatura de la onda fue escrita por jóvenes que se burlaban de los vínculos y costumbres familiares y que rompían con los esquemas tradicionales del relato. ¿Qué novelas de la onda has leído?¹² ¿Qué comentas de ellas?

"El apogeo de la onda, cuando Parménides, Gustavo y José Agustín eran inseparables, jugaban mucho y hacían travesuras literarias y todas esas cosas, fue la época en que yo estuve en Europa. De todas maneras, antes de irme yo alcancé a leer De perfil, La tumba y Gazapo, de Parménides nada, a él lo lei después. Viviendo aquí tenía una ligera noción de que había estos

escritores que eran como los chicos malos de la literatura. Con el tiempo, y viendo lo que han seguido escribiendo Sainz y José Agustín, yo creo que hicieron una cosa muy importante, aparte de que manejaron el erotismo con mucha más libertad y de que se burlaron de la estructura familiar mexicana tan opresiva, también liberaron el modo literario de ser escritor, o sea le quitaron toda la solemnidad, toda la pomposidad. Hasta ese momento ser escritor te daba infinita libertad, infinita superioridad, pero te hacía un ser grave, solemne. Un escritor no podía echar relajo, tenía que ser bohemio a lo dramático, a la perdición, no podía reírse campechanamente de las cosas porque eso no era suficientemente intelectual. Yo creo que refrescaron mucho la literatura, y de manera muy seria, porque no era nada más que decían cosas brillantes al estilo de un niño que de repente suelta una genialidad, sino que eran igual de cultos que sus antecesores, nada más que se cansaron de una cierta actitud."

14. Carlos Fuentes ha dicho que el humor es un rasgo del lenguaje latinoamericano que ha hecho que nuestros libros sepan reír,¹³ ¿tú crees que el humor forma parte importante de la narrativa mexicana de la década de los setenta? ¿En qué obras escritas en esta década ves el empleo del humor o la ironía?¹⁴

"El humor forma parte importante de la narrativa, punto, no creo que sea una característica distintiva de la literatura

mexicana. Yo creo que una de las cosas que con la evolución literaria ha tenido México es el integrar el humor, pero es bastante reciente, los escritores de la onda tuvieron algo que ver con esto. De los escritores actuales Guillermo Samperio es uno clarísimo de los que tienen mayor dosis de humor y Felipe Garrido. Los seguidores de José Agustín saben que el humor es indispensable, lo que pasa es que ahí es un poquito deliberado y ya no es tan válido. Yo creo que muchas de las mujeres jóvenes que están narrando tienen un sentido del humor muy fuerte, decidido o no, Ethel Krauze es una de ellas. Pero yo creo que si se va a hablar de escritores que se van a distinguir por su humorismo, yo destacaría a Samperio."

15. Ibarguengoitia cultivó el humor,¹⁵ sin embargo no creó escuela, ¿a qué crees que se deba esto?

"Yo siempre oí que Ibarguengoitia era un escritor divertidísimo, que era el único humorista en México y eso me daba un poco de flojera de leerlo, porque si a mí me dicen que un escritor es netamente esto..., yo digo, qué flojera. Entonces, siempre rehuí sus novelas, de vez en cuando lo leía en los periódicos y me chocaba su sentido del humor, el sentido del humor basado en la burla no me gusta, y todo el mundo me decía es delicioso... Cuando empecé a dar talleres literarios decidí que había que leer de todo y que había que ver las lecturas con los ojos de todos

los participantes, entonces lei una novela de Ibarquengoitia que me gustó mucho, Las muertas, porque tiene un sentido del humor respetable. Pero después lei el que salió en Lecturas Mexicanas, ¿como se llama?, es una novela, y verdaderamente me decepcionó. Se me hizo un sentido del humor tan planeado, una actitud del novelista que se dice, yo tengo que ser chistoso, que a fuerzas tiene que ser chistoso, y me cayó pésimo. Lo curioso es que la mitad de mi taller lo adoró y la otra mitad lo detestó, no, creo que la mayoría lo adoró, y entonces yo nada más dije, bueno a mi no me gusta, pero ya no se lo voy a decir a nadie. A mi se me hace que Ibarquengoitia se creo una fama de humorista sin serlo cabalmente."

16. ¿Tú crees que esa fama él la propició o que fue producto de la crítica, de los editores...?

"Mira yo lei un ensayo largo de Leñero sobre Ibarquengoitia y descubri que era un tipo tremendamente amargado, entonces, yo creo que él no estaba particularmente interesado en ser humorista, pero que así lo percibía la gente, que en el fondo él quería escribir cosas duras, enconadas y pegar, pero luego resultaba que la gente se moria de risa. Así que no sé cómo haya sido y es una lástima que ya no se le pueda preguntar. Me pesó que se muriera, porque era uno de esos escritores que yo dije, un día lo voy a encontrar en alguna mesa redonda, en algún evento literario, y

hablando con él voy a poder aclarar muchas cosas. Entonces, cuando tuvo el accidente... verdaderamente me dolió."

17. ¿Aparte de rasgos como lenguaje libre y aceptación de lo onírico como algo real y del subconsciente, qué otras características ves en la novela que se escribe en la década de los setenta?¹⁶

"Yo creo que la crónica literaria que han ejercido Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis tiene una influencia fuerte en la narrativa de los setenta. Aunque manejada de manera distinta, hay esta nueva novela que es la literaturización de la realidad para crear una realidad literaria mucho más desnuda que una denuncia abierta. Entonces, este tipo de novelas que se están escribiendo --como la de Héctor Aguilar Camín, Morir en el golfo, o Isla de lobos, de David Martín del Campo-- que tienen elementos de la novela negra y de la novela política, pero que crean realidades ficticias con elementos tremendamente reales --tanto, que de vez en cuando puedes deslizar un dato absolutamente fidedigno, como el nombre del director de no sé qué, o el nombre de la institución tal, o la dirección tal-- hacen que la realidad se le acerque tremendamente al lector, mucho más que en un artículo periodístico, mucho más que en una novela más tradicional y que el lector establezca una relación distinta con su realidad. Yo creo que eso es algo nuevo que está pasando en literatura."

18. ¿Por qué sientes que se establece una relación nueva o diferente del lector ante este tipo de novela, en oposición a la que se establece ante un artículo de periódico?

"Porque yo pienso que el lenguaje está sumamente viciado por el sistema, que en el lenguaje de denuncia abierta --como por ejemplo la columna de Manuel Buendía, que era una denuncia pesada y fuerte, tanto que ya está muerto, pero en la cotidianidad del lector era un recordatorio de su impotencia-- se vale decir todo, pero no pasa nada. Esa impotencia hace que el lector lea ya con resignación la no verosimilitud, mientras que esta nueva especie de parodia de la realidad le revela rasgos de la realidad insospechados. Por ejemplo, en Morir en el golfo --dejando de lado el que sea una novela muy lograda o no, estoy hablando de lo que está surgiendo en la literatura--, uno de repente entiende, ve el funcionamiento de un sindicato tan poderoso como el de Pemex, y que en todos los artículos periodísticos y en todas las notas de Proceso nos habían dejado fríos. Era información que se te acumulaba y que llegaba hasta a fastidiarte, pero verlo armado en una realidad literaria, entonces sí sacude al lector. Yo creo que éste es un elemento muy nuevo en la novela."

19. ¿Crees que este tipo de novela ayuda a concientizar al lector, a la ciudadanía en general, ante los problemas que nos afectan, aunque no sea esa la intención del escritor?

"Lo concientiza un poco porque lo introduce en mundos que, por la manera de nuestra sociedad, nosotros evitamos porque de otra forma no podríamos vivir en este estado de humillación en el que vivimos. La corrupción la sabemos, nos la dicen todos los días los periódicos, la televisión, las revistas, etc., pero no la queremos vivir, la negamos. Incluso la crónica literaria que tanto nos descubrió al principio (los primeros libros de Elena y de Monsiváis, como Fuerte es el silencio y Amor perdido y otras cosas), nos sacudía mucho, pero ya la crónica también se quedó como una lectura de paso, de transcurrir. Estas novelas de repente nos colocan en el dilema de que hay que hacer algo, porque nos meten en el universo totalmente armado de convivir con estas realidades. Ahí no somos ciudadanos del D. F., o de cualquier ciudad del interior del país, que sabemos que las cosas pasan pero no las vemos, no las queremos ver; en la novela las tenemos que ver."

20. Desafortunadamente, aun cuando se concientiza el lector, es una población muy reducida la que lee este tipo de novela, ¿no crees?

"Sí pero, sin embargo, a este rasgo nuevo de la novela se le suma una cosa que yo creo que es un fenómeno social muy importante, el taller literario. Con la manera en que se lee en el taller literario y en que se escribe, el ejercicio del lenguaje que se

da, se produce un espacio de participación extraño, nuevo, que yo creo que sí está dando sus resultados políticos. Una muestra es la atmósfera que existe en este momento, cuando estamos a punto de tener elecciones. Yo sí creo que hay una serie de cosas que han concientizado a la gente, que han hecho aumentar el número de lectores y que están desatando la necesidad de la gente de escribir, que no quiere decir otra cosa sino de opinar, de participar."

21. A mediados de esta década de los setenta se publican varias novelas sobre el 68, pero diferentes a las que salieron inmediatamente después de que se produjeron los acontecimientos de Tlatelolco, ya que tratan el suceso de una manera tangencial, tal es el caso de los cuentos, relatos o fragmentos de novela que aparecen en Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968¹⁷. ¿Has leído obras como Al cielo por asalto, de Agustín Ramos, Si muero lejos de ti, de Jorge Aguilar Mora, Palinuro de México, de Fernando del Paso? ¿Cómo vas esta recuperación tangencial del 68? Gustavo Sáinz anunció en una entrevista¹⁸ que una de sus próximas novelas será sobre la noche de Tlatelolco, a pesar de que había creído que nunca escribiría sobre eso, pero que de pronto se encontró redactándola.

"Yo creo que es inevitable porque el 68 fue tema, pero también fue realidad, fue época. Creo que quienes han escrito

sobre el 68 de manera tangencial son los que, o eran muy chicos (eran los hermanos menores de los militantes del 68) o los que no estuvieron, como es mi caso, y el 68 se convierte en un tema muy tentador para tratar de imaginar cómo era la ciudad de México con tal grado de movilización. Me parece muy natural que sea un tema, o que sea uno de los elementos de la atmósfera novelística."

22. ¿Crees que esta vena tendrá para dar más?

"Pues mira, en el mismo sentido en que en este momento todavía tienes escritores como por ejemplo Aline Pettersson, que escribe una novela sobre el movimiento ferrocarrilero. El 68 se ha convertido en tema aunque ahora en la sociedad han sucedido cosas que van sustituyendo esa tentación de atmósferas, yo creo que el terremoto va a ser un tema muy frecuente, este momento político de México también. Lo que pasa es que el 68, como la Revolución, el movimiento ferrocarrilero, como una serie de cosas, si tú quieres dar una sensación de transcurrir de tiempo en el país, pues son códigos ineludibles."

23. Me parece que fue Marco Antonio Campos quien dijo algo así como que el 68 tuvo más resonancia que la Revolución porque los afectados en el 68 fueron los estudiantes, los que escribían teatro, los que hacían películas, los intelectuales; fue un

movimiento de clases medias, mientras que la Revolución emergió del campo. ¿Qué opinas?

"Yo creo que lo que pasa es que con esta moda de la novela histórica, que se inició yo creo con la novela de Umberto Eco y también con una moda que impulsó, quizás, Elena Poniatowska con su libro de la Jesusa, la tentación de escribir la novela de la Revolución contada por algún zapatista está presente en muchos novelistas que conocen a alguien en Cuernavaca que estuvo en la Revolución... La tentación de irse con la grabadora a que les platiquen es grande, yo creo que por eso hay mucha gente que está escribiendo sobre eso."

24. A lo largo de la historia de la literatura mexicana se han señalado una serie de corrientes o grupos que escribieron con una cierta tendencia, tal es el caso de los "Ateneístas", de los "Contemporáneos", los novelistas de la Revolución, o los de "la Onda", que parece ser el último grupo reconocido como tal. ¿Crees que en la actualidad se pueden definir algunas tendencias que agrupen a escritores?

"Mira, yo creo que por ahí del 82, del 81, hubo un congreso en Jalapa... cuando tú vas a reunir a un grupo de escritores necesitas distribuirlos de alguna manera para formar los grupos de trabajo. Entonces se habla de la novela de la Revolución, de

ESTA YESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

la indigenista, la de protesta, la femenina, de la onda, y se llega a la conclusión de que no hay formas, hay temas, y los temas pues caían en cualquiera de las categorías. Luego se habló muchísimo de la novela urbana, muchísimo, yo creo que ya no se habla tanto de eso, pero hubo una época, también a principios de los ochenta, en donde se habló muchísimo de la novela urbana. Ahora se habla del escritor que se sale del D.F. y que está escribiendo la nueva novela del interior del país, escritores como Jesús Gardea, como Luis Arturo Ramos, porque todo eso es un nuevo enfoque de la vida fuera del D.F. Yo creo que todo eso hace que la novela se esté moviendo y esté echando más luz sobre la sociedad, pero yo no creo que haya una corriente así definida, no la veo realmente. Hay un libro muy ilustrativo a este respecto que es la colección de entrevistas que hizo Teichmann, el libro De la onda en adelante. Lo que sí creo es que todos están a la búsqueda, yo siento que todos los escritores contemporáneos están buscando el tema de la novela importante, todos estamos buscándolo, y no ha surgido, yo no sé cuál podría ser. La novela testimonial, la del indigena, la novela de las luchas sindicales, la novela de los chicanos, la novela de la ida a la frontera, todos esos son temas actuales que a todos se nos ocurren, pero no ha salido el tema, yo no veo ningún indicador que me diga cuál es."

25. El mismo Sáinz dice: "Hoy los escritores nuevos, y pienso en María Luisa Puga, David Martín del Campo o Daniel Leyva, ya no tienen que corresponder a un grupo; ellos ya son capaces de ser escritores como individuos. Eso todavía no se podía en los sesenta, la sociedad no estaba dispuesta a aceptar individuos escritores".¹⁹ ¿Coincides con él?

"Ahí es muy difícil deslindar quién dice las cosas y quién las defiende. Yo creo que también había mucho, de parte de los escritores, en querer agruparse, en querer formar capillas, quizás se deba a la experiencia de vida cultural que va tomando cuerpo con los años. La generación anterior, Paz, Fuentes, todos ellos, es una generación de escritores que eran casi los hacedores del país, los que lo inventaban, Vasconcelos, todos esos, fueron ministros de educación y cosas así. Los de ahora no, ya se separaron del gobierno, pero entonces tenían que ser una voz crítica del sistema y muy fuerte y selectiva. Por otro lado, la sociedad se fue diluyendo, se fue inevitablemente democratizando al crecer el número de gentes que leían y los escritores aumentaron y eso les hizo utilizar menos tiempo en tertulias, por ejemplo, que es lo que yo pienso que crea las corrientes. Pero una de las cosas que pasó que yo sí creo que es muy notoria en los escritores contemporáneos --no sé exactamente qué queremos decir con escritores contemporáneos, porque hay gentes que están escribiendo ahorita con diferencias hasta de treinta años-- de la vida literaria de los sesenta para acá, o digamos de los setenta

para acá, es un grado como de solidaridad de oficio, de gremio. Esto pudo haber empezado con un maratón de cuento que organizó la XEW a nivel de toda la República como en 1979. Durante 24 horas la XEW transmitió cuentos, se transmitían desde el Museo Carrillo Gil, ahí iban los escritores, leían su texto y así sucesivamente. Tú sintonizabas tu radio y durante 24 horas oías sólo cuentos, único requisito, que no hubiera malas palabras. Esa fue una experiencia para los escritores muy increíble porque tú tenías tu turno, ibas a leer tu cuento y te ibas, y valía gorro que el que estaba adelante fuera un escritor que detestabas, cuya literatura despreciabas; era escritor y tenía su turno."

26. ¿Podían participar aunque no fueran conocidos?

"Todos podían participar. A partir de ahí se empezaron a organizar los encuentros fuera de la ciudad de México, en Cuernavaca, en Colima... Entonces, esto de las lecturas multitudinarias --que en el fondo, ya que tenemos tanta experiencia de ellas, sabemos que son profundamente aburridas-- también le quitó al escritor esa cosa de autoconsentimiento que tenía: yo soy especial, yo soy único, yo soy el mejor; porque ibas a leer y ahí estaban 17 igual que tú, que sufrían con el oficio y lo gozaban y se sentían bien y temían al fracaso igual que tú. Eso yo creo que hizo que madurara la identidad del escritor en los escritores, y quizás a eso se deba que ya no haya corrientes. Yo me acuerdo que

fui con Elena Poniatowska a ver la exposicion de los "Contemporáneos" que hizo Bellas Artes, que era fascinante, y Elena decia todo el tiempo, con mucho pesar: "¡Ay, por qué no tenemos un grupo así, por qué no somos así!". A mí me parecería horrible, pero, lo único que se me ocurrió decirle es que porque no lo necesitamos."

27. Ahí tienes otra mentalidad, la diferencia de edad quiere decir mucho y además son otros tiempos.

"Sí es que la carrera literaria de Elena, a diferencia de la mía, por ejemplo, fue muy solitaria, muy dura. Si tú te fijas, en la generación de escritores de Elena todos escribieron muchísimo, pero la gran mayoría terminó enfermo por el esfuerzo competitivo que tuvo que hacer para salir adelante. Elena ahorita está recibiendo el reconocimiento que merece, ¡pero desde cuándo está escribiendo!"

28. ¿Qué significa para ti el término "novela urbana"?²⁰

"Inevitablemente en nuestros países la metrópoli es como la síntesis del país, es muy representativa del todo, pero es muy irreal. Yo creo que la novela urbana es eso, toma a la ciudad como la realidad nacional y olvida todo lo demás. Hace como dos

meses, en abril, hubo un encuentro de talleres literarios en Uruapan, era un encuentro regional, no nacional, de la región del Bajío, había gente de Guadalajara, Querétaro, San Luis Potosí, Michoacán, Estado de México, pero luego veías que, por ejemplo, quien representaba a Michoacán, era un norteno, el que representaba a Querétaro venía de Zacatecas..., porque se ha producido una movilización muy impresionante, con una superimposición de experiencias, o sea, el chilango ya con una vida considerable en provincia y el provinciano con una experiencia chilanga total, pero con sus raíces sentimentales en un estado. Entonces, de repente nos dimos cuenta que era absurdo estar hablando de provincia y metrópoli y que realmente de lo que se hablaba era del lenguaje del mexicano."

29. Otra rama de la novelística de esta década se va por el regionalismo, pero no a la manera de La bola de Emilio Rabasa o de Ciudad real de Rosario Castellanos, sino recuperando la provincia que había quedado un poco a la zaga. Procedentes del norte de la República tenemos a: Jesús Gardea de Chihuahua, Daniel Sada de Coahuila, Ricardo Elizondo de Nuevo León y Severino Salazar de Zacatecas²¹ y del Estado de Veracruz a Luis Arturo Ramos. ¿Conoces la obra de estos escritores?²² ¿Hay algunos otros que consideres dentro de esta forma de escribir?

"Yo creo que se están conociendo más los de allá porque de pronto el D.F. decidió mirar hacia la frontera y ver qué está pasando con la identidad, pero no, yo creo que se está dando en todo el país. Yo creo que, por ejemplo, hay una actividad literaria muy intensa en Veracruz, en Puebla, en Querétaro, bueno en Michoacán ni se diga, en Guadalajara. Pero también tenemos que tomar en cuenta el pique que hay entre las ciudades grandes, la vida literaria de Guadalajara es muy importante, pero el D.F. la rechaza, establece una frontera, entonces Guadalajara hace las veces de metrópoli para una área. Nosotros hemos hecho encuentros literarios en Guadalajara llevando gente de Michoacán y trayendo gente de Guadalajara a Michoacán, es decir, con una actitud un poco como la internacional de sur-sur sin pasar por el centro, es decir, que el tercer mundo se encuentre. Hay un poco esa actitud de que se encuentre el interior de la República sin tener que pasar por el D.F., aunque yo no estoy muy de acuerdo con eso, pues yo creo que hablar del D.F. es una irrealidad porque la mayoría de los habitantes del D.F. son de provincia y allá los chilangos son los que están empezando a funcionar, bueno los ex-chilangos."

2.3 Notas

1. Adalbert Dessau. La novela de la Revolución Mexicana, p. 449: "La burguesía llegada al poder se interesaba por estos temas (nacionales) puesto que, en su lucha contra el predominio imperialista, necesitaba una ideología nacional sobre la cual fundar sus aspiraciones."

2. Ibid., p. 468: "Lo didáctico de muchas novelas de la Revolución, la directa toma de posición de los autores ante los problemas nacionales, dan a los libros una de las formas más esenciales con que los diversos estratos de la sociedad mexicana pueden tomar conciencia de sus propios problemas." Ibid., p. 18: "La influencia de la novela de la Revolución sobre el desarrollo de la literatura mexicana se considera positiva. Es unánime la opinión de que la representación sin prejuicios de la realidad mexicana abrió las puertas a una reforma literaria radical."

3. John S. Brushwood. La novela mexicana (1967-1982), p. 13: "...inicia (Al filo del agua) una nueva época en la novela mexicana, una época caracterizada por la combinación (repito combinación) del nacionalismo y el cosmopolitismo". John S. Brushwood. México en su novela, p. 23: Al filo del agua "señala un hito, encierra las características de una nueva dirección. Incorpora y rebasa la anécdota, el costumbrismo, la protesta social, el calculado esteticismo presentes en novelas anteriores, aunque casi nunca en combinación. Y alcanza un grado de interiorización que es raro encontrar en la prosa mexicana anterior." Emmanuel Carballo. Narrativa mexicana de hoy, p. 17 y 18: "Esta obra (Al filo del agua) es un punto y aparte en la prosa mexicana. Estas dos obras agotan, desde dentro, las posibilidades en que descansaba la prosa de la revolución y facilitan el advenimiento de un nuevo lenguaje, de nuevos tipos de estructuras y estilos y, sobre todo, el acceso a una temática distinta." Adalbert Dessau. La novela de la Revolución Mexicana, p. 467: "...con la consolidación de la Revolución, se efectúa una neutralización de la novela, que se manifiesta claramente al dejarse de lado la temática de la Revolución y estudiarse, en cambio, los problemas psicológicos. La novela de Yáñez Al filo del agua, publicada en 1947, puede considerarse la obra más artísticamente lograda de este género." José Luis Martínez. "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 193: "...Agustín Yáñez realiza en Al filo del agua una obra profunda y perturbadora que domina los viejos y los nuevos recursos del arte narrativo. Y así se funda nuestra novela moderna." Luis Leal. Panorama de la literatura mexicana actual, p. 126: En Al filo del agua "se usa con gran pericia la técnica del monólogo interior --con cambios imperceptibles de primera a tercera persona--, de las escenas simultáneas, y de la presentación de los personajes en perspectivas múltiples."

4. Luis Leal. Op. cit., p. 123: "José Revueltas (n.1914) publicó en 1943 El luto humano, la primera novela que conocemos en la cual se aplica la técnica moderna... La obra de Revueltas contribuye al desarrollo de la novela mexicana debido a que, por primera vez, un novelista trata de resolver --sin abandonar lo mexicano, que se refleja en el estilo, en el tema, en el asunto, en los personajes, en el ambiente--, problemas de técnica narrativa."

5. Luis Alberto Sánchez. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, p. 551: "Una de las características más importantes del nuevo ritmo novelesco consiste en que, al menos de momento, ha cancelado al indigenismo y, por tanto, ha convertido en urbana la prédica rural; en mestiza, la onda indígena; en cosmopolita el provincianismo; y ha impreso tono industrial a lo que hasta hace poco se reducía a drama agrario.". María Luisa Cresta de Leguizamón. "Los caminos de la narrativa mexicana de hoy". En La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 155 y 156: "...los cauces que la novela mexicana ha abierto a partir de 1940, aproximadamente, son variados. La incorporación viva de la ciudad como tema esencial, la superación de rencillas étnicas, el descubrimiento y el reflejo de los mecanismos internos del individuo, sin trabas ni molestias..." Emir Rodríguez Monegal. El boom de la novela latinoamericana, p. 76: "Se ha discutido más de una vez dónde situar la fecha de origen de la nueva novela. Parece obvio que si se sigue el curso de la historia literaria reciente, la aparición sucesiva en los años cuarenta de... Al filo del agua, (1947), de Agustín Yáñez... sirven para marcar una serie de hitos a través de los cuales la narrativa hispanoamericana pasa del realismo telúrico de los Rivera, Gallegos, Guiraldes y demás, y de la crónica realista de los Azuela, Guzmán, Ciro Alegría, et alia, a formas narrativas mucho más complejas, vinculadas con el vanguardismo de los años treinta, y a una visión en que las distintas dimensiones de la realidad, incluidas las sobrenaturales y las oníricas, aparecen armoniosamente integradas."

6. Emir Rodríguez Monegal. El boom de la novela latinoamericana, p. 77: En la década de los cincuenta se "verá la aparición no sólo de nuevas obras... sino de obras de escritores que continúan el proceso de renovación de la nueva narrativa: Pedro Páramo (1953), de Juan Rulfo... La región más transparente (1958), de Carlos Fuentes..., para citar algunos de los más notables. En estos libros se advierte, sobre todo, una profundización en las esencias míticas de América, el desarrollo de una visión que no está paralizada ni por las convenciones del realismo ni por un telurismo sospechosamente folklórico. Desde el punto de vista técnico, estas novelas no sólo aprovechan la experiencia de los maestros de la generación del 40, también incorporan elementos que la continuada renovación de la narrativa europea y norteamericana les está facilitando." John S. Brushwood. Op. cit., p. 38: "La primera novela de importancia realmente grande después de

Al filo del agua fue Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo." Ibid, p. 66: "La novela más destacada de este año (1958) es La región más transparente, de Fuentes, primera novela de uno de los mejores autores de México y probablemente el libro más discutido escrito en México hasta esa fecha." José Luis Martínez. "Unidad y diversidad". En América Latina en su literatura, p. 90 y 91: "En los años cincuenta... se dan a conocer tres narradores mexicanos: Juan Rulfo (1918) con los cuentos de El llano en llamas (1953) y la novela Pedro Páramo (1955)... y Carlos Fuentes (1929) que, con La región más transparente (1958), abre el nuevo periodo de la novela latinoamericana junto con un excepcional narrador argentino, Julio Cortázar...". Luis Leal. Op. cit., p. 128: "Pedro Páramo es obra única en la novelística mexicana: de asunto mexicano, de ambiente rural, es, al mismo tiempo, una novela poemática en la cual Rulfo utiliza todos los recursos de la novela contemporánea: es una novela estructurada espacialmente... Pero es también una novela de grandes personajes."

7. Luis Leal. Op. cit., p. 122: "La novela mexicana contemporánea, esto es, la que se escribe durante los últimos veinte años (de 1948 a 1968), refleja las tendencias de la novela europea y norteamericana... se nota la influencia de la novela extranjera en el tratamiento de los temas, en la estructuración de la obra y en el interés en nuevos puntos de vista. De los norteamericanos la influencia más importante es de Faulkner, Dos Passos y Hemingway de los ingleses, la de Joyce, Woolf y Huxley. La influencia francesa, tan importante durante la época de los "Contemporáneos", casi desaparece en nuestros días. La de los novelistas de habla inglesa, en cambio, es decisiva, sobre todo en la técnica: la ausencia total del autor; el interés en los aspectos psicológicos de los personajes que se revelan por medio del fluir de la conciencia; las escenas simultáneas; el tiempo dislocado y el estilo incoherente." Emir Rodríguez Monegal. Narradores de esta América, p. 453: "El inconformismo político de escritores como Dos Passos, el sentido sombrío y simbólico de las viejas tradiciones que se da en Faulkner, impulsan al joven escritor latinoamericano a plantearse, en términos polémicos, la realidad en la que aparece inscripto. A la renovación estilística (que sacude muchas pesadeces y gracias del estilo seudo castizo) se suma ahora esta honda renovación emocional." Enrique Anderson Imbert. Historia de la literatura hispanoamericana, p. 458: En Pedro Páramo "es faulkneriana la intersección de planos cronológicos, la narración de un hecho desde varios puntos de vista, el culto a la violencia y el ordenamiento caprichoso del relato."

8. John S. Brushwood. "Periodos literarios en el México del siglo XX: La transformación de la realidad". En La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 168: "El boom puede ser considerado como un periodo único de reconocimiento internacional de la narrativa hispanoamericana, o como un periodo de intensa experimentación en la narrativa, o bien como un poco de ambos..." John

S. Brushwood. La novela hispanoamericana del siglo XX, p. 365: "El boom de los años sesentas no se relaciona con un cambio en la naturaleza de la novela hispanoamericana; marca un reconocimiento internacional de su calidad. La novela continúa según las líneas manifiestas en los años cincuentas, en un proceso progresivo de selección que reafirma sus características más sólidas." Ibid., p. 207: "El así llamado boom, por otra parte, describe mejor el interés jamás visto que despertaron los novelistas hispanoamericanos en la década de los sesentas, y el incremento espectacular de novelas que produjeron. Aunque nadie lo considero un boom sino hasta años después..." ---, "Periodos literarios en el México del siglo XX: La transformación de la realidad", p. 168: "El boom puede ser considerado como un periodo único de reconocimiento internacional de la narrativa hispanoamericana, o como un periodo de intensa experimentación en la narrativa, o bien como un poco de ambos. ...La muerte de Artemio Cruz (1962), de Carlos Fuentes, marca el comienzo del boom en México."

9. Rayuela, Cien años de soledad, El siglo de las luces, Sobre héroes y tumbas, Paradiso, La ciudad y los perros, El astillero, Tres tristes tigres, La muerte de Artemio Cruz, etcétera.

10. De la lectura del libro El boom de la novela latinoamericana de Emir Rodríguez Monegal, se desprende que el fenómeno del boom tuvo que ver más con el auge en la venta de novelas, que con sus características literarias. Señala, en primer lugar, que, p.14: "...a partir de la segunda guerra mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer boom de la novela latinoamericana. Es éste un boom todavía pequeño, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo, pero que se produce (casi simultáneamente) en México y en Buenos Aires, en Río de Janeiro y en Montevideo, en Santiago de Chile y en La Habana." En segundo, subraya que en la década de los sesenta, sobre todo en la segunda mitad, p. 22: "...la política cultural del Gobierno cubano no cesó en su expansión cultural y en sus intentos de crear órganos publicitarios fuera de Cuba. Esta iniciativa de la Revolución constituye el contexto más urgente y dinámico para la expansión que habría de ser calificada, desde otro ángulo, como el boom. No es éste un boom capitalista, promovido por industriales y publicistas; es un boom ideológico, promovido por un pequeño país sitiado pero que tiene el apoyo internacional de mundo socialista y que en toda América Latina se basa en la izquierda culturalmente poderosísima del continente." Más adelante apunta que España, en esta misma época, ante la necesidad de rescatar el mercado hispanoamericano del libro de manos de editoriales argentinas y mexicanas, instituyó premios literarios que de 1962 a 1969 fueron concedidos a escritores latinoamericanos, gracias a lo cual su obra fue ampliamente difundida en España. Esta expansión librera se extendió a otros países no hispanoaparlantes gracias al Premio Formentor que aseguraba la publicación simultánea del autor premiado en varios

países europeos y en los Estados Unidos. Así tenemos que el boom viene a constituirse en, p. 58: "...el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas. Esa mayoría de edad no ha sido otorgada por el boom: ha sido puesta en evidencia por el fenómeno publicitario. Si no hubiese existido esa literatura, el boom habría sido imposible." En relación con las características de las novelas del boom, se pueden mencionar las siguientes: renovación y experimentación lingüística, estructuras narrativas más libres, influencias pop, humor, cuestionamiento sobre la forma de contar una historia, libertad poética, además de que, como dice Rodríguez Monegal, p. 77: "...se advierte, sobre todo, una profundización en las esencias míticas de América, el desarrollo de una visión que no está paralizada ni por las convenciones del realismo ni por un talurismo sospechosamente folklórico. Desde el punto de vista técnico, estas novelas no sólo aprovechan la experiencia de los maestros de la generación del 40: también incorporan elementos que la continuada renovación de la narrativa europea y norteamericana les esta facilitando."

11. Arturo García Hernández. "Los escritores de la onda ya somos ficción: Gustavo Sainz". En La Jornada, p. 17.

12. La tumba (1964) y De perfil (1960) de José Agustín, Gazapo (1965) y Obsesivos días circulares (1969) de Gustavo Sainz, En caso de duda (1968) de Orlando Ortiz y Pasto verde (1968) y El rey criollo (1970) de Parménides García Saldaña.

13. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, p. 30: "...uno de los rasgos notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano es el humor. Por primera vez nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia--La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig--, al calambur gigantesco --Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante--, a la improvisación picaresca --De perfil de José Agustín--, a la ironía sentimental --Gazapo de Gustavo Sainz--...". John S. Brushwood. Op. cit., p. 322: "Las tres novelas que mejor muestran este regreso hacia la accesibilidad y la actitud humorística ante el mundo son El recurso del método de Carpentier, El bazar de los idiotas de Alvarez Gardeazábal y La princesa del Palacio de Hierro de Sainz."

14. El gran solitario del palacio de René Avilés Fabila, Las tiras de Federico Arana, La princesa del Palacio de Hierro de Gustavo Sainz, Estas ruinas que ves y Las muertas de Jorge Ibarquengoitia.

15. Max Aub. "De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana". En La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 76: "En 1964, publica el joven escritor Jorge Ibarquengoitia Los relámpagos de agosto, sátira no sólo de la novela sino de

memorias y gestas revolucionarias. Muy lejos del Quijote en cuanto a las novelas de caballería recuerda más el estilo de las crónicas de Julio Camba. Por otra parte, el protagonista, con todos sus defectos, ya había sido retratado vivo; lo que varía el estilo: la traición, el compadrazgo, los negocios se prestan ya a burlas y chacotas". José Joaquín Blanco. Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980, p. 31: "Jorge Ibarquengoitia (1928) es en muchos sentidos una de las presencias narrativas más formidables y saludables de esta época; con el recurso de un humor a menudo brutal y efficacísimo, representa la crítica a la narrativa de adulación y mentira que el poder y el dinero propiciaron en la literatura mexicana." José Luis Martínez. "Nuevas letras, nueva sensibilidad". En La crítica de la novela mexicana contemporánea, p. 192: "Algunos --y entre ellos uno de singular talento irónico, Carlos Monsiváis-- prefieren esta última empresa que tuvo un explorador ingenioso en Jorge Ibarquengoitia y un precursor y un maestro en Salvador Novo".

16. La narrativa hispanoamericana de la década de los setenta, y por ende la mexicana, se caracteriza, entre otros aspectos, por su riqueza temática que abarca cuestiones universales; por la metaficción; por el lenguaje libre, y por el empleo de diversas calidades de realismo, incluso la aceptación de lo onírico como algo real y del subconsciente. Otro rasgo importante es el humor, pero no como ingrediente de novelas ligeras, sino como instrumento para hacer crítica social. John S. Brushwood, en La novela hispanoamericana del siglo XX dice, respecto a la literatura de esta década, p. 365: "Pueden identificarse varias características de significación genérica: 1) la invitación al lector a que participe en la composición de la novela; 2) un interés en hacer que tanto el lector como el autor observen al autor en el acto de crear la narración; 3) un tipo especial de realismo en la narrativa de la juventud alienada; 4) un incremento en la variedad de técnicas empleadas para comunicar las sugerencias revisionistas de las novelas intimistas; 5) la novelización de un concepto; 6) la transformación del regionalismo."

17. Marco Antonio Campos. Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968.

18. Vid. Infra, nota 11.

19. Arturo García Hernández. Op. cit., p. 17.

20. Federico Patán. "La joven novela mexicana: apuntes". En La palabra y el hombre, p. 8: "Un rasgo acaso obvio de la joven novelística, pero no por obvio desdeñable, es su esencia urbanística. Somos generaciones crecidas en la ciudad y sin más horizonte que nuestros barrios y, hoy, los ejes viales. Y de ella, la ciudad, hablamos constantemente, obsesivos casi... En ocasiones la hacemos personaje, y participa en las peripecias narradas y es, ¿no qué no?, esas peripecias. Basta asomarse a lo hecho por

Avilés Fabila, por Blanco, por Puga. Sin duda entonces que la joven novela mexicana vive la ciudad como símbolo, unas veces de la problemática interna de los personajes, otras del deterioro externo ocurrido en nuestro triste habitat y, en la mayoría de los casos, mezclando ambos aspectos."

21. La crítica ha prestado atención a estos escritores, prueba de ello son las siguientes reseñas: Sergio Cordero. "Entrevistas con Jesús Gardea". En La Jornada de los libros, n. 159, enero, 1988, p.8. Vicente Francisco Torres. "Entrevista con Daniel Sada". En UnoMásUno, n. 3163, agosto, 1986, p. 23. Ana María González. "Ricardo Elizondo: somos escritores cinematográficos". En La Jornada, n. 1033, julio, 1987, p. 34. Braulio Peralta. "La provincia, relegada por los escritores: Severino Salazar". En La Jornada, n. 144, febrero, 1985, p. 23. Jaime Erasto Cortés. Ponencia presentada en el I Colquio Nacional de Literatura Mexicana, México, febrero, 1983.

22. Jesús Gardea: Los viernes de Lautaro, Septiembre y los otros días; Daniel Sada: Lampa vida, Juguete de nadie y otras historias; Ricardo Elizondo: 70 veces 7; Severino Salazar: Donde deben estar las catedrales, Las aguas derramadas y Luis Arturo Ramos: Intramuros.

3. GENEROS LITERARIOS

3.1 Introducción

Esta entrevista, que fue muy breve, de un máximo de veinte minutos, estuvo constituida por preguntas sobre teoría de los dos géneros literarios que María Luisa Puga emplea: novela y cuento. La intención fue conocer si un escritor está familiarizado y le interesan las definiciones teóricas de aquello que produce.

Al igual que con las preguntas de la entrevista anterior, le di a María Luisa copia de las correspondientes a ésta, por ser también teóricas, con el fin de que las conociera antes de reunirnos.

3.2 Definición y características de la novela.

1. Para ti como escritora, ¿qué es una novela?¹

"Para mí la novela es una manera de ser, temporal, dependiendo de lo que estás necesitando escribir. En términos generales, yo siempre necesito escribir sobre la colonizabilidad, la colonización, sobre el permanente forcejeo entre fuerte y débil y la autodenigración del débil, o sea, hasta qué punto la responsabilidad del débil es suya, por miedo a dejar de ser de él. Ese sería el motor general de mi narrativa, después hay los casos específicos, las novelas específicas. Cuando siento que algún sentimiento me ocupa por completo empieza la novela, es una manera de ser que dura lo que dure el proyecto de maduración y de la escritura de la novela. Es una cosa que te ocupa por entero."

2. ¿Me podrías aclarar qué tipo de sentimiento sería el que te llena: tristeza, odio, alegría, amor?

"Yo creo que es una especie de "sentimiento-curiosidad". Tú andas por ahí con la brújula buscando cuál es el paso siguiente para dar en tu escritura y de repente algo te seduce. Ese algo puede ser cualquier cosa: un tono de voz, una manera de hablar, una manera de estar en el mundo de alguien. Aunque uno siempre sabe que tiene ciertos temas recurrentes en su escritura, las entradas a esos temas son muy distintas. El "sentimiento-curiosidad" es que se produce un enamoramiento de esa situación, de esa voz, emoción o personaje y una curiosidad enorme por ver cómo es todo, por dentro.

"En el caso de la novela de Londres lo que quiero recrear es una etapa de la juventud; en el de la novela en la que estoy empezando a trabajar es un personaje que me atrae mucho. La novela está muy en embrión --ni siquiera me atrevo a platicarla

porque yo creo que la voy a desviar de lo que yo quiero-- pero de cualquier forma, está centrada en un personaje y, entonces, no es sólo conocer la historia de ese personaje, y sentir curiosidad, sino conocer cómo se siente estar en el mundo desde esa identidad."

3. Según algunos teóricos de la literatura, la novela tradicional es de forma cerrada y se caracteriza por una trama bien definida que tiene un principio, un periodo central que incluye el climax, y un fin o desenlace. El novelista presenta a los personajes y describe cómo y en dónde viven, al tiempo que narra la historia de principio a fin.² Por otro lado, la novela actual, en opinión de Mariano Baquero Goyanes, "es de signo opuesto a la tradicional, apoyada como está en la deliberada apertencia de ambigüedad, de confusión".³ En esta novela abierta no hay una trama perfectamente definida, los episodios se entrelazan o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única. ¿Podrías hacer algunos comentarios sobre estas dos concepciones?

"Bueno, yo creo que son puntos de referencia esas clasificaciones de novela, pero que si las tratas de aplicar a las novelas existentes son demasiado rígidas como para poder clasificarlas. Yo creo que se puede utilizar una y otra forma y tener como resultado una novela increíblemente moderna, o puedes usar una y otra forma y tener como resultado una novela costumbrista. Lo que para mí va calificando a las novelas no es tanto la forma ni el contenido, sino la actitud. Yo creo que tú puedes tener una novela con principio, desarrollo central y final, la forma más, más tradicional, y que sea totalmente novedosa. Y al revés, puedes tener una cosa muy experimental, con todo lo que me dices de la novela abierta, la confusión, la ausencia de trama y demás, y que resulte una historia enteramente tradicional."

4. Edwin Muir clasifica a la novela en cuatro tipos:

a) de acción, aquella en la que "los personajes están diseñados para embonar en el argumento... (que) se desarrolla rigidamente...";⁴

b) de caracteres, en la que el argumento "es expansivo... comienza con un solo personaje y se expande hacia una circunferencia ideal que es una imagen de la sociedad",⁵ los personajes "no están concebidos como partes del argumento sino al contrario; ellos existen independientemente y la acción está subordinada a éstos";⁶

c) dramática, su argumento es intensivo, "nunca comienza con un solo personaje, sino con dos o más; parte de distintos puntos de su circunferencia, lo cual da lugar a un complejo y no a un núcleo de relaciones personales; sus acciones se dirigen hacia un centro, hacia una acción; en la cual todas las acciones subsidiarias se reúnen y se resuelven..."⁷; y

d) de época, "la cual no intenta mostrarnos la verdad humana válida en todos los tiempos; se contenta con una sociedad en un momento de transición particular y con personajes que sólo son verosímiles en tanto que son miembros representativos de esa sociedad".⁸ ¿Consideras que al escribir se dan estos tipos de novela perfectamente delimitados? ¿Puedes decir algo al respecto?

"No, yo creo que eso tiene algo de irrealidad. Yo trato de pensar si mis novelas son de acción, de caracteres, de drama o de no sé qué, y no tengo la menor idea. Sin embargo, yo creo que si se podría decir que hay una novela de sensación, es decir, en donde el vehículo principal es la intuición que busca adquirir forma, adquirir realidad, adquirir cara o adquirir acción. Esa es la manera en que yo describiría mi novelística, yo nunca sé que tema voy a abordar --quitando el cuadro general sobre la colonización-- pero si se que voy como cabalgando la intuición y que la intuición me va creando paisajes y personajes que yo escribo, entonces, a esa yo le llamaría novela de sensación, pero no sé si eso diga algo..."

5. Según Edward M. Forster, crítico inglés, el novelista se debe aferrar a la idea de que la novela no es acabar, ni redondear, sino abrir, expandir.⁹ ¿Qué opinas de esta concepción?

"Yo estoy de acuerdo, pero lo que pasa es que yo creo que en la novela no puedes decir que es solo esto, yo creo que la novela es absolutamente todo. Cuando estuve leyendo tu cuestionario saqué la nota que escribí sobre el libro de Kundera que se llama El arte de la novela, en donde hay una definición de novela de Kundera, con la que yo estoy muy, muy de acuerdo, que corresponde mucho a mi sensación sobre la novela y que dice:

El escritor tiene ideas originales y una voz inimitable, utiliza cualquier forma escrita para expresarse (incluyendo a la novela) y todo lo que escribe ahí está marcado por su pensamiento. El novelista, en cambio, no presta mayor atención a sus ideas, es un descubridor que al avanzar se esfuerza por develar un aspecto desconocido de la existencia, no se fascina con su voz, sino con la forma que persigue y únicamente las formas que responden a la exigencia de su sueño constituyen su obra.

A mí esa es una definición del género que me gusta, esa idea de la búsqueda de lo desconocido. Lo que tú estás tratando de hacer cuando escribes una novela es de crear vida, de crear verosimilitud literaria, que se te olvide que estás leyendo, que de repente tengas frente a ti, frente a tu imaginación, realidades no nada más objetivas, sino realidades afectivas, subjetivas, psicológicas, fisiológicas y que si las vivas, que si sean de carne y hueso, yo creo que eso sí correspondería a mi idea de lo que es una novela, de lo que puede hacer una novela. A mí este libro me gustó mucho, coincido con la idea de que la novela es la única forma de historia posible, es en donde la historia se deshace de los prejuicios, porque el novelista no pueda tener una línea ideológica si quiere crear un auténtico universo literario. Deja la decisión ideológica al lector, tiene que tener mucha más pluralidad ideológica."

6. Para Edgar Allan Poe, el relato o argumento es tan importante que tiene que concebirse hasta su desenlace antes de empezar a escribir la novela, en tanto que para Edward M. Forster es el fundamento de una novela y para Somerset Maugham el argumento es definitivo para dirigir el interés del lector.¹⁰ ¿Podrías comentar sobre estas declaraciones?

"Mira, yo creo que la novela tiene que tener un hilo conductor, pero yo no creo que necesariamente tenga que ser la trama el hilo conductor; puede ser la contraposición, por ejemplo, de escenas, de personajes, de historias. A veces, la contigüidad de episodios aparentemente incongruentes --ya sea que estés llevando a lo largo de la novela dos historias, o una sola pero retaceada-- el orden en que estén organizados esos episodios o su tiempo narrativo es lo que crea el hilo conductor de la novela y la trama pasa a segundo plano. Entonces, pues, estoy de acuerdo con las opiniones de los tres, pero no creo que sean la única manera."

7. Para terminar esta sección sobre la novela, me gustaría saber ¿qué consideras más importante en una novela, lo que se narra o la forma como se narra?¹¹

"Bueno, pues ahí ya voy a parecer repetitiva, yo creo que son dos cosas fundamentales, inseparables, pero para mí lo nuevo que puede ofrecer cada novela es, como te digo, la actitud. Lo narrable ya está narrado, las formas no creo que puedan ser otra cosa que variaciones de una forma fundamental, pero lo que le da su carácter humano, único e infinito a la novela es la actitud, porque eso es irrepetible."

3.3 Definición y características del cuento

1. En una ocasión le preguntaron a Julio Cortázar qué concepto tenía del cuento, y contestó: "Muy severo: alguna vez lo he comparado con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos".¹² En uno de sus libros también ha externado opiniones valiosas respecto de este género: "...la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla".¹³ ¿Qué opinas de estas declaraciones?

"Mira yo creo que cualquiera que se dedique a escribir y, peor, cualquiera que se dedique a coordinar talleres literarios, ha hablado interminablemente del cuento sin sacar nada en claro. En los talleres, cuando se lee un cuento en todos se suscita la misma pregunta, ¿eso es un cuento o no? Si lo leído llegó satisfactoriamente a la percepción de cada uno, en el sentido de que quedó claro y además produjo algún clic, pues sí es un cuento, y sí tiene esa esfericidad que dice Cortázar. Entonces, si estaría de acuerdo, sin embargo, he experimentado cuentos que difícilmente se podrían llamar esféricos. Yo creo que cuando cada escritor define lo que es el cuento, lo que está definiendo es el tipo de cuento que le gusta, que le es favorito, pero para el lector es increíble la diversidad de formas que puede tener un cuento. Hay muchas cosas de las que leiste de Cortázar con las que estoy de acuerdo, que el cuento debe nacer de adentro y debe irse hacia afuera, con eso sí estoy totalmente de acuerdo."

2. Alba Omil define el cuento así: "Un buen cuento no exige preparación previa: va directamente al hecho y arrastra al lector

hasta hundirlo en su materia desde el primer momento".¹⁴ ¿Estás de acuerdo con ella?

"Yo creo que es cierto, lo que pasa es que como todas las definiciones de cuentos, son ciertas, pero también lo contrario es cierto, porque hay infinidad de cuentos que sí tienen una introducción, que a veces es un elemento importantísimo del cuento, es la manera de hundir al lector, es decir, empezar con una especie de referencia a algo anterior y llevarlo a un punto y decirle, ahora, aquí empieza, pero sin esa referencia anterior no podría empezar a tener relación."

3. Existe la idea generalizada de que el cuento es una narración breve, Edgar Allan Poe, según Jaime Rest, "postula una longitud máxima que permite la lectura de un tirón a fin de lograr un efecto unitario, dentro de los límites psicológicos razonables en que se puede mantener la atención sin menoscabo...",¹⁵ mientras que Horacio Quiroga manifiesta que "3,500 palabras son más que suficientes"¹⁶ para desarrollar un cuento; sin embargo, Alba Omil sostiene que "La duración, en el cuento, no está determinada por el número de páginas --a este respecto no existe canon delimitatorio-- sino por esa unidad de impulso de que ya hemos hablado..."¹⁷ ¿Tú crees que la extensión tenga que tomarse en cuenta al definirlo?

"No, no es la extensión, yo lo llamaría el aliento creativo. A lo mejor un cuento te puede tomar cinco días escribirlo, pero llegas nada más a una cuestión de aguante físico pero, en general, yo creo que el cuento sí está definido por el aliento en el que lo percibiste, en el que viste su desarrollo, entonces, si tiene que tener una cierta rapidez, muy subjetiva, porque yo he escrito cuentos a lo largo de dos semanas, sin embargo, el cuento estaba clarísimo en un segundo, y la cosa es, como te digo, irlo

construyendo con palabras, cosa que te puede tomar muchos días. Pero el lector sí lo percibe como un instante."

4. ¿Para ti qué es un cuento?¹⁸

"El cuento es algo que me sucede, que no escoges, ni decides, ni nada, te pasa y lo escribes, pero es mi experiencia, no tiene continuidad, no puede haber preparación, no puedo decidir nunca escribir un cuento, sino que de repente me pasa, puedo estar en proceso de escritura de novela y el cuento se me presenta."

5. ¿Decides cómo terminar un cuento o el final te llega casi inesperado también a ti?

"En mi experiencia el cuento siempre se me presenta como un todo y el escribirlo es hacer una especie de radiografía de lo que es ese todo. El cuento se me puede presentar al ver la expresión de una persona, al leer un título de un periódico, al ver una cosa en la calle o algo que alguien me cuenta. Entonces, yo ya sé el cuento antes de escribirlo, lo que pasa es que no sé cómo es por dentro. Ahora, mientras más escribe uno, más consciente se vuelve el proceso de escritura, lo cual no quiere decir que uno vaya teniendo más control, va perdiendo una cierta inocencia, lo que hace del oficio algo más difícil de ejercer. Ahorita, por ejemplo, tengo tres cuentos guardados que he escrito en distintas situaciones, no están terminados, sé como son los cuentos, sé que lo que hice fue escribir el esqueleto, pero les falta toda la carne y la vida; sin embargo, la sensación del cuento la tengo absolutamente presente."

6. Mario Benedetti señala que en Europa el cuento no es muy popular porque se considera poco rentable y que desafortuna-

damente esta idea se está generalizando en América Latina, en donde "el cuento ha sido siempre un género con excelentes cultores y, como consecuencia, con arraigo popular..."¹⁹ ¿Estás de acuerdo con Benedetti, consideras que ha disminuido la producción cuentística en los últimos diez años en México?

"No, para nada, yo creo que el cuento es uno de los géneros, quitando la poesía, más concurridos, y más exitosos. Yo creo que tampoco es cierto en Europa, es muy popular en Europa Central y de los países occidentales, yo creo que los italianos escriben mucho cuento."

7. A continuación te voy a leer el decálogo que Horacio Quiroga escribió para definir al perfecto cuentista²⁰ --el cual salió publicado en El Hogar en 1925, titulado "Manual del Perfecto Cuentista"--. ¿quisiera saber si crees que tiene vigencia, cuáles preceptos te parecan más importantes, cuáles son obsoletos y cuáles sigues en lo personal?:

I. Crea en el maestro --Poe, Maupassant, Kipling, Chejov-- como en Dios mismo.

II. Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás, sin saberlo tú mismo.

III. Resiste cuanto puedas a la imitación; pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquiera otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una ciencia.

IV. Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "desde el río soplaban un viento

frio", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras, no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.

VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta; aunque no lo sea.

IX. No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X. No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.

"Yo creo que lo he oído como mil veces en distintas ocasiones, en toda reunión de cuento siempre hay alguien que lo menciona y lo lee, los escritores principiantes siempre se lo saben de memoria, en fin, te topas con él a cada rato, pues es material de lectura de secundaria. Yo creo que está un poquito anticuado, pero que tiene algunas cosas sumamente válidas."

3.4 Notas

1. Edward M. Forster. Op. cit., p. 86: "...una novela es una obra de arte, que tiene sus propias leyes, que no son las de la vida cotidiana y que el personaje de una novela es real cuando vive de acuerdo con tales leyes..." Henry James. El futuro de la novela, p. 21: "La novela, en su sentido más amplio, es una impresión personal, directa de la vida... Pero carecerá de intensidad, y por ende de valor, a menos que tenga libertad para sentir y decir." Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 86: La novela "es la posibilidad de expresar una multitud de contenidos con una libertad enorme porque, en realidad, la novela no tiene leyes, como no sea la de impedir que actúe la ley de gravedad y el libro se le caiga de las manos al lector." Jaime Rest. Novela, cuento, teatro, apogeo y crisis, p. 18: La novela es "un tipo narrativo en prosa que, a través de la acción y del conflicto de caracteres, pretende inducir en el auditorio la impresión de que se está en presencia de un documento de la realidad social." Julieta Campos. Función de la novela, p. 58: "...la novela articula varias experiencias o situaciones alrededor de un núcleo temático, a través del cual se ha de transmitir el significado o sentido último, la 'visión' de conjunto del novelista. El mundo de la novela tiene sus propias leyes, que se desprenden de esa visión y que no son necesariamente las que rigen el mundo de afuera."
2. Vitor Manuel Aguiar e Silva. Teoría de la literatura, p. 215.
3. Mariano Baquero Goyanes. Estructuras de la novela actual, p. 138.
4. Edwin Muir. La estructura de la novela, p. 20.
5. Ibid., p. 42.
6. Ibid., p. 17.
7. Ibid., p. 42.
8. Ibid., p. 82.
9. Edward M. Forster. Op. cit., p. 208: "La música, aunque no emplea seres humanos, aunque es gobernada por leyes intrincadas, no obstante ofrece en su expresión final un tipo de belleza que la ficción puede alcanzar a su manera. Expansión. Esta es la idea a la que el novelista debe aferrarse. No acabamiento. No redondear, sino abrir."
10. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 194: "Es evidente que todo argumento digno de tal nombre debe ser planeado hasta su desenlace antes de escribir la primera línea. Sólo con el

desenlace siempre a la vista es como podemos imprimir a un argumento aquel aire indispensable de la secuencia e ilación, haciendo que los incidentes y en particular el tono general propendan por todos lados al desarrollo del plan." E. M. Forster, Op. cit., p. 47: "...el fundamento de una novela es un relato, y un relato es una narración de sucesos dispuestos en su orden temporal." Andrés Amorós. Introducción a la novela contemporánea, p. 30: Somerset Maugham en The Summing Up, opina que: "Lo esencial en la novela es dirigir adecuadamente el interés del lector por medio del argumento."

11. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 177: "...la pluralidad de perspectivas, el conocimiento de unos hechos tal y como son interpretados y contados desde distintos puntos de vista, vienen a constituir otros tantos explícitos recursos con los que atraer la atención del lector hacia la estructura novelesca. De nuevo se nos hace ver que no solo importa el qué (lo narrado), sino también --y mucho-- el cómo (la estructuración y modo de presentar los hechos que componen el relato)."

12. Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 29.

13. Julio Cortázar. "Del cuento breve y sus alrededores". En Ultimo round, p. 59-60.

14. Alba Omil. El cuento y sus claves, p. 18.

15. Jaime Rest. Op. cit., p. 160.

16. Nicolas A. S. Bratosevich. El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos, p. 28.

17. Alba Omil. Op. cit., p. 22.

18. Ibid., p. 15: En el cuento es imprescindible que el diálogo sea "conciso, apretado, sin desperdicios..." Ibid., p. 14: "El final debe cerrar herméticamente la estructura narrativa, sin dejar resquicio para nuevas aperturas, para ninguna explicación posterior, so pena de destruirla". Ibid., p. 22: "...no rige para él (el cuento) la elasticidad de que goza la novela..." Ibid., p. 104: "El cuentista debe dominar el idioma... (emplear) la palabra justa, palabra que no sólo puede aportar significados exactos sino que conlleva los estados emocionales del autor..." Ibid., p. 15: "El narrador no puede distraerse ni demorarse gratuitamente en pinturas de atmósferas, descripción de personajes, objetos o paisajes; en diálogos. Pueden existir, lógicamente, estos elementos pero al servicio de una estructura." Horacio Quiroga. Cuentos, p. XXXVI: "Luché porque el cuento... tuviera una sola línea, trazada por una sola mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo". Alba Omil. Op. cit., p. 13: Menciona que Enrique Anderson Imbert, en El cuento

español, p. 7-8, tal vez parafraseando a Poe, dice que "El cuentista aprieta la materia narrativa hasta darle una intensa unidad tonal: vemos a unos pocos personajes --uno basta-- comprometidos en una situación cuyo desenlace rápido aguardamos con impaciencia... el cuentista, abruptamente, pone fin a un momento decisivo."

19. Mario Benedetti. "Temas y problemas". En América Latina en su literatura de Cesar Fernández Moreno, p. 368.

20. Horacio Quiroga. Op. cit., p. xxxiv.

4. EL PROCESO CREADOR

4.1 Introducción

Las preguntas de este subcapítulo y de los otros dos que le siguen, las conoció María Luisa Puga en el momento de la entrevista.

La intención fue plantearle preguntas que como lectores con frecuencia nos hacemos: ¿cómo se inspira un escritor?, ¿por qué escribe?, ¿cuándo escribe?, etc. En la segunda parte de este subcapítulo le pregunté sobre las influencias, tanto literarias como extraliterarias, que ha tenido y sobre las que otras personas del ambiente literario han señalado en diversos foros.

Para elaborar estas preguntas me fueron muy útiles las lecturas de libros de entrevistas con escritores como los de Margarita García Flores, Elena Poniatowska, Federico Campbell y el libro El oficio de escritor, entre otros.

Esta entrevista duró hora y media. Al iniciarla le dije a María Luisa que sabía que en una entrevista que le había concedido a Aida Reboledo, cuando habían hablado sobre "la creación y la costura de las percepciones y el conocimiento"¹, le había comentado que para ella como escritora eran "procesos inconscientes, que quiero desconocer porque ahí encuentro el placer de escribir"², pero que a pesar de eso le pedía que me permitiera hacerle algunas preguntas sobre el proceso de creación, por el cual transitaba necesariamente al escribir y sobre las influencias que había tenido a lo largo de su carrera. Ella amablemente accedió.

4.2 Los cuadernos-diarios. "Sentimiento-curiosidad". Esquema de la novela. Personajes. Lenguaie. El quehacer literario

1. En 1984, en una entrevista que concediste para la Gaceta de la UNAM³ dijiste que llevas una especie de diario en el que escribes de todo, y que de repente, una vez que has sacado todos esos rollos de la cotidianidad haces de lado el cuaderno y empiezas a escribir tu novela del momento. ¿Los consultas cuando estás escribiendo?

"No, es muy difícil que los relea, pero por ejemplo, ahora acabo de terminar una novela que sucede en Londres en los años sesenta --que era cuando yo estuve allá--, no es autobiográfica, pero sí utilizo mucha de mi experiencia como mexicana recién llegada a Londres, por lo cual decidí leer los diarios de esa época. (Mi gran ambición es poder deshacerme de esos diarios, tengo ya dos baúles llenos, son cerca de 300 o 400 cuadernos y la verdad me pesan en la conciencia, son una especie de lastre, y me da una pereza infinita releerlos y sacar lo que podría ser valioso de la escritura en sí.) Para esta novela parte de la disciplina de la madrugada era, antes de empezar a escribir, leer un rato el diario y dejar que la lectura avanzara normalmente, que pasara yo de un mes a otro y a otro, como si estuviera leyendo un libro y, en determinado momento, cerrar el diario y ponerme a escribir mi novela.

"Esto lo hice a lo largo de toda la escritura de esa novela, pero sólo alcancé a leer seis diarios. Mis diarios en general son cuadernos como de escuela, y es invariable que un diario ocupe un mes, casi nunca pasa de eso, es como una medida involuntariamente alcanzada.

"Yo creo que el diario me dio ideas, sobre todo me devolvió atmósferas y, probablemente, de esta experiencia utilicé una escena exactamente tal y como la tengo escrita en el diario,

incluso copiando fragmentos, aunque cambiando personajes y cambiando tono, pero las atmósferas sí las transcribí exactas. Pero la novela se prolongó mucho más que la lectura de los diarios, la terminé y la lectura me empezó a dar flojera. Mi plan era seguir leyendo diarios --un poco para conocerlos, para acordarme de qué se trataban-- y ahora sí empezar a destruirlos, y no pude. Ni pude seguir leyendo, ni he podido destruirlos."

2. ¿Mientras no los leas, y para eso necesitarías muchísimo tiempo, crees que los vas a poder destruir?

"Es tremendo, a mí me asusta y creo que hasta tiene algo de enfermizo eso. Siempre estoy tratando de cambiar mi estilo de diario --que es el desahogo total, la escritura más desorganizada--, al mismo tiempo es una especie de gimnasia de escritura, de fotografía si quieres, de pescar ciertos gestos, ciertos sonidos, ciertos ambientes, y dejarlos registrados así, muy rápido, sin estructurarlos en una narración ni nada. Muchas veces son narraciones muy completas, de una situación o de un personaje que se podrían utilizar."

3. ¿Consideras que es un proceso como el de los pintores que siempre están dibujando bocetos en sus cuadernos en cualquier parte que se encuentren, en un café, en un parque?

"Cuando yo he recomendado la escritura de un diario en los talleres literarios --y la recomiendo mucho-- les digo que se quiten la idea de que tienen que desbordar su intimidad ahí --lo cual es muy comprometedor y embarazoso para mucha gente--, y que lo consideren una especie de gimnasia de la percepción y de la escritura. Yo también los uso para practicar tonos de escritores que me gustan. Ahora estoy leyendo el Libro del desasosiego de Pessoa, quien tiene una manera de ver y de registrar en ese

libro, que es fascinante. Durante unos días, mientras estoy leyendo ese libro, se me antoja escribir como él y lo trato de hacer, aunque al rato ya estoy escribiendo en mi diario como de costumbre. Me pasó mucho cuando lei El peso del mundo, de Peter Handke y durante días y días estuve tratando de escribir, percibir y registrar como él, y era fascinante cuando lograba hacer una frase que sonara a él; pero son como juegos, como ejercicios."

4. ¿Así que ésta es la primera vez que los consultas al escribir con la intención de utilizar algunas de sus partes o de que te evoquen situaciones?

"Mira, yo ya destruí veinte cuadernos, justamente cuando estaba en Europa, me iba a ir a vivir a Grecia y tenía del cuaderno uno --que me había llevado de aquí-- al veinte. Esto era como en 1971. Entonces, yo dije, no los voy a dejar en casa de nadie, ni los voy a mandar a México, ni los voy a cargar, así que durante como dos meses los lei y saqué las cosas que pensé me servirían para la novela que quería escribir en esa época, que era una primera versión de La forma del silencio. Acabé con cerca de cincuenta cuartillas que, según yo, contenían lo importante de esos veinte cuadernos y luego los rompí. Esas veinte cuartillas las traje conmigo de arriba abajo y cuando traté de escribir esa novela no significaron nada y en cambio esos veinte cuadernos sí los extraño mucho, porque eran todo el primer Londres. Ahora yo recreo atmósferas, situaciones y personajes de Londres más por referencias a lecturas que están en los cuadernos que siguen, que por lo que escribí en los primeros. Por eso me quedó bastante miedo de deshacerme de ellos, pero al mismo tiempo un deseo intensísimo de ya no tenerlos."

5. ¿En esa infinidad de cuadernos-diarios que tienes escribes también sobre tus inquietudes respecto del proceso de escribir y del lenguaje?

"Muchísimo, así, tercamente mucho."

6. Me parece que esos cuadernos-diarios son una gran riqueza por la cantidad de información que contienen. Aunque no los relees, creo que el escribirlos es como una catarsis que de alguna forma te sirve, pero ¿no sientes que es lamentable que estén ahí inertes, cuando se podrían rescatar muchos de los relatos o escenas que has escrito en ellos?

"Siento un gran peso, y es bastante literal el asunto, andarlos trayendo de un lado para otro, primero por la vulnerabilidad en la que me instalan, es decir, ni estudio es un sitio que me tiene permanentemente paranoica porque ahí están los cuadernos, cuando salgo de mi casa cierro con llave y tomo miles de precauciones. Por otro lado, como ya te dije, me dan una pereza indecible, me parece que van a ser totalmente aburridos de leer, largos, repetitivos. Para la novela que estoy ahora escribiendo, Antonia, me sirvió muchísimo leerlos, aunque es muy curioso, los diarios no tienen nada perfectamente circunstancial, ni personajes, ni nada, todo es estados emotivos... Yo al leer ciertas cosas me acuerdo de atmósferas y situaciones, pero para un lector ajeno no significan nada. Ahora que ya tengo la computadora decidí que voy a editarlos y meter parte de ellos, porque me gustaría hacer una cosa que he leído de algunos escritores, una antología de mi diario, hacer un solo volumen que gire en relación a la literatura, a este proceso paulatino de ir sabiendo lo que es la literatura, la lectura, la escritura, todo eso, y no tanto a las cosas personales y de veras deshacerme de los otros. Supongo que terminando la novela michoacana me voy a poner a trabajar con los diarios en la computadora, para dejar

un material publicable, Este proyecto de la computadora me gusta porque tiene algo de juego, hacer un indice y mandar para acá un texto, otro para allá y llamarlos, a mí la computadora me gusta para jugar. Pienso que lo voy a disfrutar muchísimo."

7. ¿El inicio, el arranque, la motivación de cada novela ha sido diferente?

"Sí, es totalmente diferente, según lo que te esté jalando es diferente y al mismo tiempo cada proceso es muy equivalente. Es decir, hay una especie de exigencia de que te dejes ir y un poco hasta que dejes de existir para poder meterte. Eso es muy semejante en cada uno de los libros. Ahora, la manera en que ese dejarte ir, dejarte ser, te convierte en otra cosa es muy distinto en cada libro. Por ejemplo, al pensar en este personaje nuevo y en Susana la de Pánico o peligro, veo que estoy haciendo dos cosas completamente distintas, es decir, a mí me están pasando dos cosas totalmente distintas y, sin embargo, sé que tengo que proceder de la misma manera. Es un placer, en realidad. Lo único que yo recuerdo que sea equivalente a esto es el juego infantil, cuando jugabas y te metías a tal punto que no había hora de cenar, de comer, nada, sino que el juego era todo tu universo, y el juego podía ser el mismo todas las tardes."

8. ¿Has escrito una novela de una manera fría y calculadora, en donde antes hayas meditado largamente sobre el tema a tratar, el final, la estructura?

"Bueno, si se tiene que dar un proceso de organización dentro de ti, y ahí yo creo que cada escritor organiza de manera distinta lo que su percepción recoge, porque la percepción de cada cual recoge cosas distintas. A mí no me preocupa el aspecto físico del libro, la narrativa me lo va a ir dando, pero antes de

arrancarme a escribir si hay un proceso que se está generando en mí. Por ejemplo, en mi nuevo libro que está muy, muy en embrión, apenas se está definiendo, es una cosa que empieza desde la total nebulosidad, yo tengo ese sentimiento-curiosidad en bruto y no sé por dónde empezar a entrarle, de repente se me dispara un datito: el lugar en donde va a suceder, entonces, el lugar ya empieza a condicionar muchas cosas: el color, la textura, el paisaje, el tiempo, la calidad y perspectivas para ver ese lugar. Yo ahorita sé clarísimamente cuál es mi lugar en la narración y ese lugar ha ido cobrando realidad en mí a medida que pasa el tiempo. Yo he dado unos pasos sumamente titubeantes para este proceso de empezar a escribir, creo que me falta bastante para estar lista, pero de lo que si estoy segura es que esa es mi próxima novela."

9. ¿Durante todo este proceso en que traes el tema en la mente dándole vueltas y vueltas, vas escribiendo datos?

"Sí, muchos, escribo muchísimo en mi diario, que es en donde escribo siempre."

10. ¿Pero no inicias un borrador de la novela?

"No, para nada, todo el tiempo estoy escribiendo en mi diario. Tengo como claves para escribir en él, que son, si tú quieres, señitas infantiles. Una clave para cuando voy a hablar de lecturas, otra para cuando voy a hablar de proyectos de escritura, que en general significan novela o cuento. Es decir, los artículos los escribo siempre en el diario primero, según salen, no les pongo seña, pero la lectura y los proyectos siempre tienen una clave especial. Yo puedo estar escribiendo en mi diario y quejándome, por ejemplo, de mi hermana y de repente se me ocurre algo para la novela, entonces hago una raya --soy

sumamente maniática--, pongo mi simbolito de proyecto y ahí empiezo a escribir sobre eso."

11. ¿Sin embargo, según me acabas de decir, cuando estás escribiendo la novela no consultas tus diarios?

"Muchas veces sí, así de reciente sí y cuando estoy en la escritura de la novela siempre escribo notas en el diario que tengo en ese momento, siempre lo tengo a la mano."

12. ¿Una vez que ya se da ese proceso de maduración de una novela, que ya estás lista para empezar a escribir las cuartillas de la novela, las escribes a máquina o a mano?

"A mano, es medio anacrónico, pero es que además a mí me gusta la caligrafía y las plumas fuentes."

13. ¿Pero una novela son muchísimas cuartillas a mano! Además, ¿no se te cansa la mano?

"Sí, pero nadie tiene prisa en que exista una novela, menos yo. Nunca escribo tanto seguido, durante todo el día en total probablemente escribo mucho, porque siempre estoy en diálogo con mi diario --a cada rato y en cualquier parte saco el cuaderno y escribo algo--, pero no seguido."

14. ¿Una vez que maduró la novela y que empiezas a escribirla, te sucede que te apartes del esquema original que hayas tenido, que sobre la marcha digas, bueno no voy a utilizar primera persona, voy a utilizar tercera?

"Si pasa. Generalmente empiezo a escribir desde la oscuridad más total porque sé que es preciso comenzar. Por eso casi siempre me sucede que las primeras treinta páginas de la novela quedan a un lado porque las escribí a ciegas. A medida que escribo me voy dando cuenta de cómo no se puede, empiezo como a merodear. Ahorita estoy muy, muy perdida, totalmente confundida, entonces ni trato de empezar nada, a veces como que hago un intento de ensayo de tono, ahorita creo que ya sé desde dónde narrar, pero todavía no tengo ni idea cómo narrar."

15. Cuando estás en medio del proceso creador me imagino que te vas topando con problemas, que de repente no puedes continuar, ¿consultas con alguien el caso para obtener ideas sobre cómo proseguir, o cómo sales del atolladero?

"Mira, es que también los atolladeros cambian con cada libro. Te pasa ese clásico tropezón en que te estancas, entonces caminas y fumas como loquito y te sales y miras el cielo y todo eso. Yo no me acuerdo de haberle preguntado a nadie: ¿oye, cómo soluciono esto?; pero si sé que hablo mucho con la gente desde otro punto de vista. Como que les hago preguntas que a la gente le parecen chistosas, cosas, como por ejemplo: ¿tú, si tuvieras seis años y fuera miércoles, y tus papás te acabaran de regañar, y tuvieras ganas de comerte un helado, qué harías? Hablo mucho con la gente, no de mi novela, sino de qué se siente ser humano y eso a veces me ayuda a salir.

"En cuanto a atorones en la forma, sí pruebo a dar a leer algo de lo que llevo escrito, muy del medio, para ver qué se está entendiendo. Generalmente el que lee pues es Isaac, mi compañero, sin saber de qué novela es, ni qué es lo que estoy tratando de hacer..."

16. ¿No le platicas sobre lo que escribes?

"No, no, Isaac leyó La forma del silencio cuando estuvo publicada."

17. ¿No crees que si das a leer un trozo de lo que estás escribiendo para escuchar comentarios, te pueden dar una pauta, pero a lo mejor no te dan nada? Pienso que es difícil ubicar el comentario si no saben de qué se trata.

"Si, o a lo mejor te van a hablar de una novela en la que tú ni habías pensado."

18. Nathalie Sarraute dijo, hace ya varios años, que el relato en primera persona "...satisface la curiosidad legítima del lector y apacigua el escrúpulo no menos legítimo del autor. Además, posee al menos una apariencia de experiencia vivida, de autenticidad"⁴ ¿Qué opinas sobre esta declaración?

"Que es cierta, pero también es rebatible, porque yo creo que cualquier texto bien escrito hace exactamente eso, en la persona en que tú quieras. Piensa en algunos cuentos de Cortázar que están en la tercera persona del plural o en la segunda y pueden cumplir con estos requisitos, porque en lugar de poner la experiencia vivida en boca del escritor, la pones en la experiencia del lector y es igualmente verosímil, si el texto es bueno."

19. Dos de tus novelas, Pánico o peligro y La forma del silencio, y dos relatos de Las posibilidades del odio están narrados en primera persona, en Pánico o peligro la protagonista escribe en un diario en donde cuenta su historia y la de sus tres amigas, y en La forma del silencio la narradora sostiene una

conversación --por medio de la cual también cuenta su historia-- con Juan, interlocutor mudo, que habla sólo a través de lo que ella relata. Narrar desde este punto de vista tiene semejanzas con la técnica epistolar que, según un teórico de la literatura, permite una "autoexpresión minuciosa del personaje, una atención muy aguda a todos los hechos y pormenores de la trama y un desnudamiento de la subjetividad comparable al confesionismo de un diario íntimo",⁵ ¿Te sientes particularmente entusiasta con este tipo de tratamiento en tus novelas?

"Mira, a mí me gusta muchísimo la primera persona del singular como voz narrativa, pero no necesariamente para poder permitirte una escritura intimista o autoconfesional, sino para poder identificarte más con tu personaje principal. Yo ejercito mucho el "yo", pero lo trato de usar desde identidades muy distintas: el yo gato, el yo prostituta, el yo mendigo. No necesariamente el yo mi historia, mi persona."

20. ¿Entonces lo utilizas para sentirte más cercana al personaje?

"Sí, porque una de las necesidades muy viscerales que me hacen escribir es el poder tocar el mundo. Entonces, trato de ir abreviando distancias. Ahora, me gusta jugar con voces narrativas, lo que pasa es que siempre siento que estoy hablando como Cortázar, o sea, que estoy copiando a Cortázar, pero me gusta mucho decir, bueno, esto lo voy a contar desde un tú, desde un él, desde un nosotros, pero cuando lo hago es más como experimento, más frío. Ahorita acabo de escribir un cuento que se llama "Usted se va a la playa", ahí uso ese tono, estoy perfectamente consciente de que ese es el tono muy común en muchos cuentos de Cortázar, pero yo lo quería sentir, a ver como era."

21. Mariano Baquero Goyanes escribió: "Respecto a los tiempos verbales, alguna vez se ha considerado (Ortega, por ejemplo) que, así como el propio de la epopeya era el pasado, el de la novela lo es el presente".⁶ ¿Qué tiempo verbal prefieres para escribir una novela?

"No lo escojo nunca premeditadamente sino que, como te digo, casi siempre el tema escoge su forma, su estructura, su manera de ser relatado; pero me atrae el presente, me atrae muchísimo, quizás por lo inmediato y porque tienes posibilidad de palparlo mucho, sin idealizarlo y demás. En mi narrativa me surge a veces una necesidad de usar el presente (aun cuando esté usando un tiempo verbal pasado del narrador), cuando necesito entender más la escena que voy a narrar y sentirla, es como detener el fluir de la película y verla en cámara lenta."

22. ¿Te ha vuelto a suceder algo parecido a lo que platicaste en la entrevista que le concediste a la Gaceta --ya mencionada-- sobre aquel personaje que salió gritando para llamar tu atención?

"No, pero me pasó una cosa singular con La forma del silencio, yo empecé la novela con un "sentimiento-curiosidad" de instalarme en mi infancia y tratar de ver el mundo desde la infancia. No necesariamente desde mi historia, tratar de traducir el mundo a una sensación de infancia, y desde ahí ver como te llegaban las cosas y después surgió la necesidad de utilizar el personaje de Juan como contrapeso, es decir, una experiencia adulta. Como yo andaba en esas primeras etapas de la escritura, yo estaba contando las cosas de la infancia y me iba saltando, o sea, pasaba de una escena a otra, cambiaba tiempos, pasaba a Juan, pasaba a una preocupación por la ciudad, por la crisis. Yo decía, bueno, voy a dejar que salga todo y después lo organizo. Cada vez que cambiaba de escena o de tono, o sea cuando pasaba de

la infancia a Juan, o a un tiempo presente, un diálogo entre la narradora y Juan, dejaba un espacio en blanco y decía, bueno esto va a ser como un curso de corte y confección, así que cuando termine esto recorto todos los pedazos y me pongo a jugar con ellos, como si fuera un rompecabezas y busco que ellos adquirieran el lugar que quieran. Pero por ahí de la mitad de la novela, o no sé en qué momento, esos cachitos se volvieron la voz del silencio y empezaron a imponerse. Es decir, como si yo estuviera tranquilamente en una escena de Juan y la voz del silencio levantara la mano y me dijera: me toca a mí, me toca a mí, como si fuera un personaje."

23. ¿Qué personajes se te dificulta más crear, los femeninos o los masculinos?

"Yo creo que es igual. Si tú piensas en los personajes en frío, yo creo que todos me serían igualmente difíciles. Si alguien me dice, a ver, invéntate un personaje avaro, hombre o mujer, o invéntate una mujer preñada o un hombre senil, yo creo que sería diabólicamente difícil, porque los personajes te surgen de manera natural. Hay situaciones sociales que me cuestan trabajo. Me cuesta mucho trabajo ser justa con un personaje conformista, mucho trabajo. No soy justa porque como ya lo tengo valorado moralmente no lo dejo existir, no lo dejo convencerme. También me cuesta mucho trabajo crear un personaje totalitario, o sea, un personaje malo. Nunca lo he probado deliberadamente. Otra cosa que me cuesta un trabajo pero diabólico, y a veces tengo la tentación de hacerlo --pero no me surge, ya encarrilada en la escritura no me surge-- es un personaje cuyo rasgo principal sea la sensualidad, nomás no me sale. A veces digo, aquí hay una escena que se prestaría para transmitir una sensualidad, pero soy incapaz de crearla. Hay cosas que simplemente no sé hacer, me es muy difícil, yo no sé otros escritores, pero para mí es muy difícil que yo decida de antemano: bueno voy a hacer un personaje

voluptuoso o uno humorista, yo creo que saldrían totalmente acartonados."

24. ¿Llegas a cambiar de manera radical a tus personajes de como los concebiste inicialmente?

Lo que sí me ha pasado es que los personajes cambien a lo largo de la narración, pero no porque yo lo decida. Un ejemplo es Socorro, cuando yo empecé a escribir Pánico o peligro, Socorro me caía francamente mal, pero mal de veras, y de alguna manera yo quería que Susana y Lourdes, sobre todo Lourdes, la humillaran, le hicieran algo gacho. Pero Socorro se impuso, se impuso a las dos, primero a Lourdes, a Susana le costó más trabajo quererla. Este fue un personaje que me reveló una faceta que yo no le quería reconocer. Por otro lado, en Socorro hay algo que me da curiosidad, una curiosidad que yo tengo desde hace mucho: ¿qué se siente ser reina de belleza? ¿Qué se siente ser, antes que nada, bella? De hecho escribí una novela que se llama La reina, de dónde tomé muchos rasgos para Socorro, pero la novela está guardada, no la publiqué."

25. En varias ocasiones has manifestado tu experiencia en cuanto al lenguaje cuando estuviste fuera de México: "...escribir era como meterme en una bolsita y jugar con el lenguaje con bastante libertad",⁷ lo cual concuerda con una declaración que hizo Henry Miller:

Escuchar otro idioma todos los días hace que el propio idioma se haga más agudo para uno, lo hace consciente a uno de ciertos matices que nunca sospechó. Además, se produce un ligero olvido que despierta en uno el hambre de recapturar ciertas frases y expresiones.⁸

Ahora que has vuelto a vivir en "español", ¿has encontrado nuevas sensaciones en relación con el idioma?

"Sí, varias muy complejas. No complejas, sino desconcertantes. La primera fue recién llegada con esa ansia que tienen todos los mexicanos que se van un rato largo y que idealizan a México: que mi país, que allá, que nosotros. Llegué y descubrí que yo no regresaba a ese nosotros, que ese nosotros había existido en mi imaginación, pero no era real en México. Había una infinidad de usos del lenguaje y lo que más me desconcertó fue el uso del lenguaje oficial, que se había vuelto izquierdoso, como yo pensaba que era el lenguaje de los izquierdistas. Eso me hizo sentir que yo no hablaba español, que yo hablaba una cosa rara porque no viví una serie de procesos, porque no entendía por qué de repente en el radio se oían parrafadas marxistas. Bueno, pero ya pasó todo ese proceso de regreso y después me di cuenta que yo estaba metida en el lenguaje de los intelectuales, pero que si salía de ahí, si salía de cultisur, o de Coyoacán, se hablaba otra cosa y que yo estaba escribiendo una cosa y la gente estaba leyendo y queriendo leer otra. Por último, la sacudida más fuerte es, quizás, el haberme ido a vivir fuera del D.F. Yo sigo escribiendo con un lenguaje urbano y el lenguaje del país no es urbano y no nada más porque la población rural sea altísima, sino porque la realidad del mexicano no tiene nada que ver con esa delicadeza del lenguaje urbano, del lenguaje urbano escrito."

26. ¿Se nota más en provincia y sobre todo en un lugar tan pequeño como Zirahuén?

"Por supuesto, ahí es eminentemente rural, y al cambiar de Zirahuén a Pátzcuaro hay un cambio de lenguaje muy fuerte y de Pátzcuaro a Morelia otro y en los pueblitos chiquitos, que no son turísticos como Zirahuén, más."

27. En la entrevista para la Gaceta manifestaste:

...siempre he escrito en la madrugada porque siempre he tenido que trabajar... escribo a mano y trato de hacer dos, tres cuartillas diarias. Por la noche, poco antes de acostarme, tecléo lo que escribí en la madrugada, para tener la escena más o menos fresca y, según yo, me acuesto condicionando mi mente para que durante la noche y en el sueño piense la siguiente escena.⁹

¿Realmente te ha sucedido que sueñes sobre sobre lo que vas a escribir o sobre algo que te ayude para continuar una escena o resolver un problema en la narración?

"No es regular, pero de alguna manera sí propicias tu estado de ánimo. Puedes no acordarte de los sueños, o pueden ser totalmente otra cosa, hasta lo contrario incluso, pero si dejas como una puerta abierta. Me sucede a menudo que sueño con escribir, y muy, muy frecuente, en el sueño la coherencia de lo que estoy lista para escribir es total y he llegado a percibir la línea entre despertarme e irme rápidamente al escritorio a escribirlo, y decir, bueno, si lo tengo tan claro, me puedo esperar y seguir adelante, pero siempre con la conciencia de que tengo que despertar y escribirlo. En el momento de despertar, jamás ha tenido ni pies ni cabeza lo que estaba soñando, pero como que el proceso de escribir está muy presente en mi conciencia. No es que trate yo de soñar con la escena que sigue, con lo que está pasando, con la atmósfera con la que estoy metida en lo que estoy narrando, pero yo creo que lo que sí trato de hacer al acostarme es pensar en escribir. Si estoy leyendo, lo último que me queda en la conciencia es lo último leído, pero no nada más lo relatado en la lectura, sino esa percepción de la escritura del otro."

28. ¿Tienes la disciplina de que lo primero que has de hacer al levantarte es escribir?

"Si, pero claro que pueden suceder cosas de distinta indole, desde alteraciones en tu vida normal, hasta casos en que de repente como que tu voluntad cede y te dejas caer en la indolencia, en la distraccion total. De todas maneras me levanto y escribo en mi diario, pero me puedo alejar bastante de la novela."

29. ¿Qué es lo más importante para ti cuando escribes una novela: dar rienda suelta a la urgencia de escribir, transmitir un mensaje, crear una obra bien estructurada, crear una obra novedosa, llegar a un cierto tipo de lector?

"Yo creo que todo; pero lo que pasa es que no escribes con esa conciencia, yo creo que el único motor cuando escribes es ese sentimiento-curiosidad. A lo largo del proceso de la escritura si te vas imaginando: ¿a qué suena, quién lo va a oír, quién lo va a entender, quién quieres tú que lo entienda, por qué quieres que lo entienda? Pero es una especie como de inquietud que está muy al margen de la urgencia de seguir escribiendo."

30. Creo que tu novela en general atiende a un aspecto que se describe muy bien con una frase de Andrés Amorós, "...sobre todo a esa trama gris aparentemente sin sentido que constituye nuestra vida cotidiana"¹⁰ y que no te interesa "contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo".¹¹ ¿Qué opinas sobre estas dos consideraciones?

"Yo creo que cada novela que escribe uno va mostrando más el objeto de la búsqueda. Yo en principio creo que toda escritura es búsqueda, no es certeza de descubrimiento, ni mucho menos, sino que es un proceso de búsqueda. Una de las cosas que yo descubro (no sé si se valga hablar de mi nueva novela, o si se deba considerar todavía como una novela en proceso de hacerse) es la

forma de recordar, es decir, no recuerdas lo sucedido, sino algo así como instantes de revelación que tenias mientras acontecian las cosas."

31. ¿Y eso es lo que importa recrear?

"Eso es lo que a mí me importa recrear, la manera en que el mundo como que se condensa en una comprensión instantánea. Lo contable no es, en general, muy importante nunca y es siempre muy parecido, es decir, las historias son: él me dijo y yo le dije, y vino y trajo, pero lo que sí es muy impresionante son los momentos de conciencia del individuo, en donde todo cuaja en una especie de coherencia."

32. ¿Te llega a suceder que cuando ya estás en su etapa final la novela y lo estás dando los últimos toques, se te vuelve más consciente la pregunta: la van a entender...?

"No, ahí yo creo que lo que toma prioridad es el que tu sientas que quedó terminada, porque en esa etapa hay un sentimiento absolutamente ineludible de que tú tienes lo que tienes para transformarlo en escritura, en libro, en realidad literaria, y te tienes que ser fiel a eso, no a tu deseo de que lo que escribes sea para o sirva para. Entonces ahí la fidelidad entre lo que sientes y lo que logré quedar escrito, es decir, que se logré esa fusión, es lo que más importa y ahí ya alcanzaste el grado que más o menos pudiste y cierras los ojos y dices: Chin, a ver qué pasa."

33. ¿Qué tanto hay de experiencia propia, observación de lo que te rodea o de imaginación en tu obra?

"Hay muchas situaciones en las novelas de esa imaginación que yo supongo que tiene todo ser humano. Hay momentos en los cuales tu vivir como que se estanca porque una cosa u otra te detiene, ya sea la impotencia, ya sea la rabia, ya sea la simple sensación de que no eres el único en este mundo y otros están viviendo simultáneamente a ti y es cuando te vuelves un poco infantil y cierras los ojos y dices: ¡Hijole, si yo me pudiera volver invisible, si yo volara, si yo me hiciera chiquitita como Marijuana...! Es decir, en ese momento de cerrar los ojos mientras pasas ese punto de estancamiento, te imaginas cualquier cosa. ¿Qué es lo que me sucede en el primer cuento de Accidentes, mientras esperas a que el santo señor se decida a atenderte? Pues tú te imaginas que eres una terrorista y que le vuelas el negocio en pedazos y toda la cosa..."

34. Hay muchos escritores que dicen que se necesita un cierto tiempo entre la experiencia que viven y el poder utilizarla para escribir. En tu caso, me imagino que el hecho de que escribas en tus cuadernos te sirve un poco para poner distancia entre lo que estás sintiendo y el momento en que decides incorporarlo a una novela. ¿Puedes escribir sobre algo muy inmediato?

"Yo creo que eso es muy poco predecible y también es muy poco generalizable, depende otra vez de cómo vive cada cual su percepción. Yo sí veo que hay cosas que serían demasiado inmediatas o demasiado brutales, descarnadas, para escribirlas así rápidamente y hay otras que si no las escribes en ese momento, se diluyen. Nunca sé cuál va a ser cuál. Entonces, la gran mayoría de las cosas quedan registradas en mi diario, pero como te digo, yo no releo el diario. Los diarios funcionan, en mi caso, como una especie de memoria incierta. Yo he notado que en narraciones, en cuentos, en partes de las novelas, en artículos, incluso, cuando escribo ponencias, cosas que me dejaron un sabor de insatisfacción en el diario porque no logré asirlas bien, ahí

están saliendo como yo quería, y nunca las redondeé, nunca volví a consultar el diario. De manera que haberlas escrito en el diario fue una forma de grabarlas."

35. Ya me has dicho que todas tus novelas pasan por un proceso de creación diferante --lo único igual sería que escribes siempre a mano--, pero quisiera saber si utilizas el mismo método para escribirlas.

"El proceso que yo creo que se repite es que empiezas una novela y de alguna manera tu vida se suspende. Eso no quiere decir ni que te encierres, ni que dejes de hacer algo, pero es un hecho que estás ocupada por otra cosa. Entonces, cada novela te va obligando a hacer distintas cosas. Cuando yo escribí Pánico o peligro, durante un año merodeé la colonia Roma todos los sábados y todo lo que tuviera que ver con la colonia Roma me interesaba. Ahora estoy en otro proceso equivalente."

36. ¿Consideras que la experiencia que has adquirido al escribir una novela es acumulable y que la has utilizado al escribir las siguientes?

"Eso me lo he preguntado muchas veces, cada vez que voy a empezar a escribir un artículo, un cuento, o una novela. El grado de pánico es igual cada vez, y quizás es mayor. Con cada libro pierdes inocencia y al perder inocencia pierdes arrojo. Ya no te lanzas a lo suicida tan fácilmente como al principio. Estás más consciente de cosas que te podrían distraer y tienes que forzarte para dejarte ir. Entonces, con cada libro es más fuerte el obligar a tu voluntad a ponerte y dejarte ir. Una vez que empiezas no es que sepas más de escribir, sino que sabes mejor qué te gusta, entonces lo persigues con muchas más ganas, quieres volver a sentir el proceso, aunque es distinto cada vez, pero ese

proceso de que hay una voz rara en ti que se vaya transformando en escritura y esa escritura se vaya transformando en la estructura de un algo, es siempre el mismo."

37. En la entrevista que te hice en marzo de 1986 me dijiste que uno de los motivos que te impulsó a irte a vivir a Zirahuén era el poder dedicarte a escribir sin interrupciones y, de hecho, me contaste que allá te levantas en la madrugada, entre cuatro y media y cinco, para escribir, que los trabajos de tu casa los combinas con ratos en tu estudio y que después de comer escribes durante un par de horas. ¿Sigue siendo este tu horario de trabajo?

"Sí, lo que pasa es que ese poder escribir sin interrupciones casi nunca llegó a cobrar una realidad, porque yo me fui justo cuando la crisis se desató muy seriamente, entonces, yo nunca he llegado a tener una estabilidad económica que me permita desentenderme de todo y dedicarme a escribir seis meses y ya, sino que he tenido que trabajar y moverme mucho y, entonces, quizás me interrumpo más ahora porque antes yo iba todos los días a Siglo XXI y sabía que todas las madrugadas eran idénticas, pero ahora de repente me tengo que ir a Erongaricuaró, Michoacán, tres semanas, me tengo que ir a Morelia quince días, me tengo que ir... y eso es bastante más difícil."

38. ¿Cómo seleccionas tu tiempo para escribir si vas a tantos encuentros, diriges talleres, vienes al D. F?

"El escribir en la madrugada es lo que siempre me ha salvado. Yo me levanto en la madrugada y escribo en donde sea, esté en un hotel, esté en casa de cuates porque ahí está el encuentro, o esté en Erongaricuaró dando talleres de niños."

39. ¿Así que duermes poco?

"Bueno, lo que pasa es que yo eliminé la vida social, salvo en los encuentros de escritores que sí es el reventón a todo vapor, nunca he hecho mucha vida social, nunca me he desvelado, así de que me acueste a las tres de la mañana porque estuve hablando de literatura toda la noche..."

40. ¿Cuándo tienes mejor disposición para escribir? ¿Influye que estés nerviosa, que te sientas triste o que te encuentres enferma?

"Eso es lo peor, estar enferma físicamente me quita todo el ánimo. Yo siempre he definido mi necesidad de escritura como una necesidad de entender el mundo. Entonces, cuando más confusa me siento, cuando más angustiada porque hay muchas cosas que están sucediendo, y en general son cosas que me afectan a mí directamente, pero que afectan también a la cotidianeidad, o sea: la crisis, la violencia, que dañan la cotidianeidad de todos, no nada más la mía, cuando más intensamente siento que las cosas pierden sentido, es cuando más fácilmente me pongo a escribir. La euforia no es para mí muy productiva, por algo Simone de Beauvoir dice que la gente feliz no necesita historia y es cierto, es que es rico ser feliz, ¿quién va a perder el tiempo escribiendo?"

4.3 Influencias.

1. En la multitudinaria entrevista que te hicieron para la Gaceta de la UNAM dijiste que aspirabas, más que aceptabas, tener influencias de escritores importantes como Virginia Woolf "en cuanto a manera de ver la cotidianidad" y de Juan Carlos Onetti "en cuanto a cierta cosa medio deprimente que siempre hay en algunos personajes, en algunas situaciones que él describe, y en medio de esa especie de depresión, de paisaje sórdido, una manera de sentir ternura".¹² ¿En la época en que los leíste ya habías empezado a escribir con miras a publicar?

"Yo empecé a decir que iba a ser escritora desde muy chica, y digamos que a principios de mis años veinte jugaba mucho con la idea de que yo ya era escritora; pero nada más yo lo sabía. Siempre imaginaba que mi mirada se perdía en el infinito y que yo concebía historias dramáticas, pero escribía muy poco, escribía mi diario. Ahora, lo de Onetti y lo de Virginia Woolf coincide en tiempo, yo regresé de vivir en provincia --en donde viví prácticamente toda mi infancia y mi juventud, en Acapulco y en Mazatlán-- como a los diecisiete años, y tuve que trabajar --porque en mi casa había una situación económica difícil--, entonces empecé a hacer un curso de literatura inglesa en el Instituto Anglo-Mexicano y ahí empecé a leer a Virginia Woolf, además, como trabajaba en una editorial, por medio de amigos empecé a leer a los latinoamericanos y conocí a Onetti al mismo tiempo. Entonces no escribía realmente, pero sí sabía que quería escribir."

2. ¿Sentiste que tenías alguna influencia de ellos o te diste cuenta cuando la gente te empezó a decir que la tenías?

"No, nadie me ha dicho que tengo influencia de los que yo quiero tener influencia --nadie, lo cual me frustra mucho-- sobre todo de Virginia Woolf, Onetti y Musil. No era precisamente que

yo tratara de hacer frases estilo Virginia Woolf, sino que trataba de ver el mundo como ella lo veía, trataba de ver el mundo en el tiempo y con el ritmo con que ella lo veía, entonces escribía en mi diario (esto lo trato un poco en esta novela que estoy escribiendo, la chava anda buscando a Virginia Woolf en Londres), pero si empezaba a escribir un cuento o una novela, Virginia Woolf se quedaba atrás, y si no se quedaba atrás, entonces acababa agarrando un libro de Virginia Woolf y traducíéndolo, párrafos, páginas, para tratar de ver cómo se hacía. Con Onetti fue una cosa distinta porque de repente yo me tropezaba con atmosferas onettianas y me agarraban muy fuertemente, me hacían recordarlo, entonces yo las trataba de escribir por la sensación que me despertaban, las trataba de describir exactamente como yo las sentía, convencida de que iban a sonar a Onetti, y nunca sonaban a Onetti."

3. En una reseña a Pánico o peligro que en 1983 hizo Federico Patán escribió: "Pero la novela insiste, asimismo, en la necesidad de ir dejando "entrar más y más realidad" (concepto bastante woolfiano, por otra parte)..."¹³ ¿Qué sentiste en aquel entonces, en 1983, pensaste que Federico Patán tenía razón, o a raíz de esas declaraciones fuiste encontrando en tu obra influencias de Virginia Woolf y otros escritores europeos?

"Me llené de felicidad, porque además esa es una actitud mía hacia la literatura y absolutamente vigente. Lo que me atrae de ellos es su manejo de la realidad o su manera de dejar entrar la realidad en lo que escriben. Ese aspecto sórdido pero tierno que tiene Onetti de dejar que la realidad entre y lo inunde, a mí me seduce inmensamente. El acepta la sordidez, no la trata de disfrazar, no la trata de justificar, la acepta, a tal punto que la llega a amar."

4. En otra reseña, también sobre Pánico o peligro, se lee:

En esta línea se me ocurre un paralelo con "El perseguidor", de Cortázar. Bruno es el biógrafo de Johnny, un jazzista. En el cuento, Bruno narra las dificultades para escribir la vida del saxofonista. La biografía publicada, de gran éxito comercial, es una pálida sombra de un reflejo, sin embargo, la narración de Bruno llega a ser mucho más rica, a acercarse mucho más a Johnny Carter, que la supuesta biografía oficial.¹⁴

Adriana Sandoval sienta que en Pánico o peligro se llega a enriquecer mucho lo que Lourdes está tratando de escribir. ¿Qué opinas del paralelo que anota esta periodista?

"La verdad es que yo creo que esa es una percepción de crítica literaria que yo como narradora es muy difícil que la vea. Yo creo que eso ya es una percepción muy especializada del texto literario que el escritor no la puede tener porque entonces jamás avanzaría en su escritura. A mi me sorprenden muchísimo muchas cosas que leo. Es muy rico leer una buena crítica literaria, un buen ensayo literario, porque te das cuenta de todos los matices que tiene la literatura, pero es mejor no saberlo mucho de la tuya porque sino pierdes toda espontaneidad, si te vas a perder en todos esos detallitos. Imaginate qué terrible sería un texto literario en donde el escritor va diciendo, bueno ahora voy a dar una extraliteraruricidad de mi texto..."

5. ¿Hay alguna persona, ajena al ambiente literario, que haya influido en tu vocación de escritora o en tu obra?

"Mucha, mucha gente, por lo general lo que me llama mucho la atención en la gente, en las situaciones, en las voces o en las maneras de vivir es la elocuencia acompañada con la precisión. Gentes que hablan o que viven con una riqueza extraordinaria, y con eso quiero decir que a veces para mi resulta extremadamente literario ver a alguien que es amigable con el tiempo, que hace

una infinidad de cosas, de las cosas más disimiles, desde ser ama de casa, hasta crear cualquier cosa con las manos y tener relaciones humanas y todo lo acomoda como en una novela bien lograda y aunque no hable para nada de literatura esa persona... es una especie como de equilibrio interno muy fascinante. Eso siempre me ha llamado la atención y sí, como que me estimula."

6. ¿Has leído El grupo de Mary Mac Carthy? En una reseña a tu novela Pánico o peligro señalaron que eran similares en temática.¹⁵ ¿Qué opinas?

"Creo que alguna vez hace tiempo, pero no me acuerdo y creo que hasta vi la película. ¿Son cuatro amigas, no?"

7. En otra reseña a tu misma novela la relacionaron con una obra del mexicano Gustavo Sainz, La princesa del Palacio de Hierro¹⁶. ¿Qué opinas de esa comparación?

"Y no sólo eso, me han dicho que mi última novela se parece a El muchacho en llamas, de Sainz, o sea que ya van varias gentes que establecen paralelos con Gustavo, pero como te decía, es muy difícil que yo los vea.

8. En algunas entrevistas que has concedido para los periódicos has manifestado que tu obra ha tenido influencia de la izquierda como por ejemplo, al hablar de Cuando el aire es azul dijiste: "Para mi novela fue muy importante la influencia de que, mientras la escribía, los nicaragüenses se acercaban a una nueva posibilidad que se concretizó con la palabra victoria..."¹⁷ y sobre Pánico o peligro señalaste que era "un intento por hablar con la izquierda, con la que estoy ahora conviviendo y de la que soy parte";¹⁸ sin embargo, yo quisiera saber si durante el

proceso creador estás consciente de esta simpatía que sientes por la izquierda.

"Yo vivo en el mundo como esperando a que se vuelva socialista --en el sentido sensato de la palabra, es decir, que las cosas sean más de todos, que no haya tal desproporción social, en que realmente experimentemos la calidad humana con más solidaridad, que es lo que a mi me parecería razonable--, desde ese punto de vista, pues yo escribo siempre así, no es que haya yo abrazado las teorías de Marx o que yo crea que tal sistema político es el único que puede funcionar, pero lo que yo veo es que en mi escritura busco que se sienta que sería tanto más fácil de otra manera."

9. Una vez que sucede todo el proceso interno de maduración, ¿le pones luego una dosis de ideología izquierdista?

"No, no se la pongo de manera premeditada, no digo, voy a escribir una novela que le interese a mucha gente, le voy a poner su dosis de pasión, de sexo, yo nunca decido: le voy a poner su dosis política, eso sale."

10. Elena Urrutia, en una reseña que hizo de tu novela Cuando el aire es azul, manifestó:

Un pueblo, sin remedio, nos remite a los falansterios¹⁹ fourieristas y sus organizaciones societarias, y su aprovechamiento de las virtudes innatas del individuo, de sus capacidades y aptitudes particulares aplicadas a funciones para las que "Dios les dio el gusto" --como afirmaba Fourier--, en favor no sólo de sí mismos sino de la comunidad; y su sistema de series con sus seristerios de ayas, niñeras, huertas, palomares, lavanderías o la ópera.²⁰

¿Te documentaste especialmente sobre las tesis de Fourier para

escribir esa novela, o fueron lecturas que tuviste y después las utilizaste?

"No, nunca me documenté, y en Fourier menos, no porque lo deseché, sino ;porque qué aburrido documentarse para escribir una novela! Piensa que cuando yo escribí esa novela yo estaba trabajando en Siglo XXI y al mismo tiempo estaba sucediendo lo de Nicaragua. Yo seguía muy de cerca la guerrilla nicaragüense y me tocaba corregir en ese momento una compilación de Loret Sejourné sobre la mujer cubana y su organización en Cuba, entonces, estaba viendo dos etapas de dos países que se habían liberado y que estaban organizando la sociedad de otro modo, cosa que me fascinaba. Por un lado la lucha y la manera en como la lucha se estaba volviendo tremendamente creativa en Nicaragua y recogiendo mucha participación de mucha gente y, por otro lado, la lucha ya cristalizada en Cuba y cómo estaba dando lugar a una organización nueva. Pero realmente el verdadero motor para cuando el aire... fue probar el lenguaje marxista, ponerlo a prueba y ver, bueno, si de veras llegáramos al socialismo ideológico, cómo sería el mundo. Entonces inventé el pueblo y la organización y el tiempo libre y las relaciones afectivas y todo, pero al mismo tiempo, mientras más claro veía el pueblo, más fuerte sentía el mundo alrededor con todas sus contradicciones y veía que el pueblo no podía ser un islote de coherencia y de equilibrio si el mundo externo seguía las fuerzas del capitalismo y el imperialismo. El aire azul se tenía que seguir defendiendo desde adentro."

11. ¿Entonces Elena Urrutia encontró las similitudes?

"Sí, yo a Fourier no lo he leído."

12. Elena Urrutia en otra reseña señaló:

...esta primera obra de María Luisa Puga (Las posibilidades del odio) que lleva como epígrafe estas palabras de Los condenados de la tierra de Fanon: "No son ni las fábricas, ni las propiedades, ni la cuenta en el banco lo que caracteriza principalmente a la clase dirigente. La especie dirigente es, antes que nada, la que viene de afuera, la que no se parece a los autóctonos, a los otros".²¹

¿Leiste a Fanon antes de escribir tu primera novela y te dio elementos para incluirlos en ella, o fue después que encontraste esa cita y decidiste utilizarla como epígrafe?

"Bueno, cuando yo vivía en África, y quería escribir mi novela, yo ya estaba muy dominada por una especie de odio hacia el colonialismo, porque ahí lo vi. Entonces, una de las cosas que hice para poder escribir la novela, para poder conocer Kenia, para poder sentirme parte de la sociedad, fue ir a la universidad y proponer en la Facultad de Letras que yo diera cursos de literatura mexicana y tomara cursos de literatura africana, y ahí me topé con Fanon. Esa universidad era muy marxista, entonces se leía todo, incluyendo a Doris Lesley. Se le aplicaba una óptica marxista y una óptica negra y se la diseccionaba desde ese punto de vista y empecé a leer a muchísimos autores africanos, de hecho todavía estoy leyéndolos, me traje muchísimos libros."

13. ¿Crees que enriquezca la obra literaria de un escritor el hecho de que se dedica a otra labor además de la de su escritura?²²

"No sé, la verdad no sé generalizar porque, como te digo, cada quien escribe desde sus circunstancias. Mi única experiencia de dedicarme estrictamente a escribir fue en Oxford en 1976, 75, estaba yo casada con un funcionario de Naciones Unidas y no era necesario que yo trabajara, vivíamos en un departamento muy bonito, en un pueblito en donde todo el mundo estaba encerrado con sus libros, era como muy romántico, y escribí las dos peores

novelas que he escrito; pero eso no quiere decir que no se pueda, eso quiere decir que yo no pude."

14. Hay algunos escritores²³ en quienes otras artes como la música o la pintura, inciden de manera significativa en su obra, ¿influye alguna de ellas en la tuya?

"No creo, soy lo menos artistico que se pueda imaginar, o sea, verdaderamente no sé hacer nada bonito, soy practica, pero dibujo pésimo, canto pesimo. Escucho música, pero yo no creo que conozco de música. En dos ocasiones me he acercado a la cerámica, en Africa, para entrar también a la sociedad africana, participé en una comunidad de ceramistas africanos, pero para estar en contacto con ellos. Hacia cerámica y les decía que eran formas otomies o náhuas, pero me salian unas cosas horrosas. La otra fue cuando hice escribí el libro sobre Hugo Velásquez²⁴, pero nunca hice cerámica, ahí nada más aprendí cómo era el proceso de la cerámica y me sedujo mucho, pero incluso me dio miedo porque tengo tan poca habilidad manual para crear cosas, que me dio mucho miedo dejarme atrapar por la fascinación y sentir que simplemente no era capaz de crear una pieza."

15. ¿Te llega a influir lo que estés leyendo durante los periodos de creación literaria,²⁵ o en esas épocas dejas de leer literatura?

"Sí, yo creo que sí. La lectura siempre ha sido para mí un andar a ciegas. Como yo no tengo una formación escolar ni académica, sino que todo ha sido una especie de proceso instintivo, siempre sufro mucho cuando estoy a punto de terminar un libro por saber qué voy a leer después. Hay circunstancias que me obligan a leer en una determinada línea, por ejemplo, cuando he escrito columnas regularmente para periódicos de reseña litera-

ria, pues ya sé que tengo que leer lo que está saliendo, pero cuando estoy más independiente yo me impongo una especie de método: novela, cuento, ensayo, crítica, en cuanto a géneros alternados y, en cuanto a autores: italianos, franceses, alemanes, norteamericanos, latinoamericanos, contemporáneos, anteriores, más anteriores, etc. Trato de ir saltando de uno al otro y no leer demasiado de una sola cosa. Entonces, ese ritmo de lectura lo sigo cuando estoy escribiendo, aunque a veces es la novela la que me hace leer en una dirección. Por ejemplo, cuando yo estaba escribiendo La forma del silencio leí muchísimo sobre la ciudad de México y leí mucho sobre esa época, pero novela, siempre novela."

16. En la reseña de Federico Patán, comentada con anterioridad, señaló:

Siento que la autora aprendió de Proust algo del oficio. Y no hablo tanto de que escribir sea "una manera de recuperar la vida que nos va gastando casi sin sentir", sino del modo en que se concibe la función de la prosa, en que se estructura la trama.²⁶

¿Has leído mucho a Proust?

"No, lo he leído muy poco y la verdad es que no pude con él, a mi me exasperó. Se me hizo pesado porque me impacientó tanto detalle. Ahora, debo decir que yo he leído a Proust en una traducción al castellano que me parece infumable, la de Alianza. Realmente no puedo leer esa traducción y creo que es la única que existe. También lo leí en francés cuando mi francés no era suficientemente bueno y nunca he vuelto a tratar de leerlo porque esa percepción del mundo demasiado puntillista me impacienta."

17. ¿Qué otros novelistas clásicos europeos has leído?

"He leído a muchos alemanes, casi siempre en traducciones al inglés, a Thomas Mann, a Peter Handke. Hay un suizo que me gusta también muchísimo, que ahora se me olvida el nombre... Franceses he leído muy, muy pocos, ingleses si he leído muchos."

4.5 Notas

1. Aida Reboredo. "Para iniciarse como escritor en México existe un proceso de antesala muy difícil: María Luisa Puga". En UnoMásUno, p. 18.
2. Ibid.
3. s/a, op. cit. En la Gaceta de la UNAM, p. 30.
4. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 132.
5. Vitor Manuel Aguiar e Silva. Op. cit., p. 229.
6. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 132.
7. Ociel Mora. Op. cit., p. 1C.
8. Edward M. Forster, et al. El oficio de escritor, p. 127.
9. s/a, op. cit. En la Gaceta de la UNAM, p. 30.
10. Andrés Amorós. Op. cit., p. 103.
11. Octavio Paz. El arco y la lira, p. 225.
12. s/a, op. cit. En la Gaceta de la UNAM, p. 30.
13. Federico Patán. "Pánico o peligro". En Sábado suplemento cultural de UnoMásUno, p. 13.
14. Adriana Sandoval. "Pánico o peligro". En UnoMásUno, p. 17.
15. Patricia Avila. "Pánico o peligro, escrita como de pasada". En Punto, p. 20.
16. Ignacio Trejo Fuentes. "Pánico o peligro, de María Luisa Puga, rumbo al primer sitio de las novelistas mexicanas". En Excelsior, sección C, p. 2.
17. Aida Reboredo. Op. cit. En UnoMásUno, p. 18.
18. Ociel Mora. Op. cit. En Excelsior, p. 1C.
19. Dentro del esquema o invención social de Charles Fourier, pensador socialista francés (1772-1837), cuyo objetivo final era el gobierno libre de las cosas por individuos que fueran a la vez totalmente libres y maduros y altamente organizados, se subraya la importancia que Fourier atribuía a la educación, así como su crítica a la familia y a las relaciones entre los sexos y, finalmente, su teoría de que las pasiones deberían ser estimu-

ladas en vez de reprimidas. Según Fourier, tal objetivo se conseguiría a través del "falansterio", que era una unidad social básica cuya organización descansaba sobre la racionalidad matemática de los fenómenos sociales (el tamaño de los grupos, el equilibrio de éstos según las edades de los integrantes, la alternancia de actividades) y abarcaba todos los aspectos de la vida de sus miembros.

20. Elena Urrutia. "Donde sobran cuatro horas". En La Onda, s/p.
21. Elena Urrutia. "Kenia en la literatura mexicana". En Fem, p. 58.
22. Entrevista a Henry Miller. El oficio de escritor, p. 143: "¿Cree usted que ciertas ocupaciones son más favorables a la creación literaria que otras? ...supongo que la mejor ocupación es sencillamente la de conocer a muchas clases diferentes de personas y ver qué les interesa."
23. Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 110: "Sé (dice Cortázar) que la pintura incidió en mi trabajo de escritor".
24. Véase La cerámica de Hugo X. Velásquez, 165 p.
25. Entrevista a Ernst Hemingway. El oficio de escritor, p. 206: "¿Puede usted apartar de su mente cualquier proyecto en el que esté trabajando cuando está alejado de la máquina de escribir? Por supuesto, pero hace falta disciplina para hacerlo y esa disciplina se adquiere. Tiene que ser adquirida."
26. Federico Patán. Op. cit., p. 13.

5. LOS TRES LIBROS DE CUENTOS DE MARIA LUISA PUGA

5.1 Introducción

En este subcapítulo consideré conveniente incluir una sección, antes de las preguntas, con la descripción de cada uno de los cuentos de María Luisa Puga publicados en sus tres libros. Esto con el fin de que al mencionarlos en esta tesis se facilitase la comprensión de las referencias.

María Luisa Puga ha publicado cuentos aislados en diversas revistas mexicanas --como por ejemplo Fem-- e incluso uno traducido al inglés, editado en una revista de una fundación sueca. Además de sus dos libros de cuentos, Accidentes¹ e Intentos,² La Máquina de Escribir le publicó Inmóvil sol secreto³ en una "plagette" (como la llamó Eduardo Mejía)⁴, que contiene tres cuentos. Las preguntas de esta entrevista, la cual tuvo una duración de una hora, versaron sobre los diecinueve cuentos de estos tres libros.

5.2 Reseñas de los cuentos de los libros: Accidentes, Inmóvil sol secreto e Intentos

5.2.1 Accidentes

Al revisar el primer libro de cuentos publicado, Accidentes, observo que reúne siete cuentos cuyo común denominador es el accidente, entendido como suceso imprevisto que toma lugar y altera la cotidianeidad sin que el sujeto pueda evitarlo. Los accidentes le interesan a la autora, según me lo manifestó, a veces "los provocamos, los buscamos, en otras ocasiones pienso que los propiciamos, pero porque no nos creemos susceptibles, o sea, los propiciamos por una suerte de costumbre a que las cosas sean normales, que no se rompan, ni se destruyan".

En una reseña publicada en Excelsior en octubre de 1981, que no menciona al autor, se lee el siguiente comentario al referirse al libro Accidentes: "No ornamenta ni amanaera la prosa, su estilo tiende a la transparencia y a la fluidez y a la economía".

El primer cuento de este libro, "Difícil situación"⁵, no se refiere precisamente a un accidente, se podría decir que se está "al filo del accidente", pero que éste no llega a ocurrir. Es un cuento farsa que presenta una situación disparatada entre el dueño de una tienda de artículos fotográficos --se supone que es británico por varias causas: el cuento se desarrolla en una tienda en Oxford, la descripción que de él hace la narradora⁶ y porque intenta cerrar su tienda para tomar el té-- y una clienta que aunque nunca se dice que es extranjera, podría deducirse que lo es por la referencia a "las armaduras que he visto en el museo"⁷ y por el hecho que lleva a revelar un rollo fotográfico, elementos que se relacionan con una turista, además el hombre le pregunta si habla inglés.

En este relato, más que un accidente, se da una lucha de fuerzas entre los dos protagonistas, en un momento uno es el que tiene seguridad y el otro flaquea, tiene miedo. Luego intercambian papeles, el que tiene aplomo se enoja, el que tiene miedo adquiere seguridad, se burla de la situación. Cada uno de ellos, alternadamente, es dueño de la situación y víctima. Se contraponen dos comportamientos, el calculado y mesurado del inglés y el impredecible y emotivo de la extranjera.

La narradora relata el cuento en primera persona con una tensión que va en aumento. Las frases son cortas, directas, el lenguaje sencillo, claro. Emplea una leve, pero efectiva ironía para burlarse de las costumbres de los habitantes de ese país.

El segundo cuento, "El viaje", si tiene que ver con un accidente, automovilístico. La narradora (sabemos que es mujer porque utiliza el femenino, pero los personajes no tienen nombre, se identifican con una letra) es uno de los cuatro personajes y relata en tercera persona. Los cuatro van platicando en un coche sobre las contradicciones o absurdos y precisamente así, contradictorio y absurdo le suena al lector todo lo que van diciendo, hasta que empieza a relacionar lo que lee con la vida y la muerte. El final es sorpresivo, resulta que desde el principio del cuento tuvieron un accidente, pero no se dieron cuenta que en seguida murieron. El lector se viene a enterar hasta el final, con la frase que dice una de las personas que se acercaron al lugar del accidente: "Se mataron todos, pobres."

El tercer cuento, "Por teléfono", encaja perfectamente dentro de la temática general del libro. Está relatado por un narrador, cuyo sexo no se identifica, a través de una plática telefónica. El lector se entera sólo de la parte de la conversación del narrador, por lo que la historia resulta un tanto incoherente. Además, la única puntuación son los seguidos, pero muy distanciados, lo cual le da un ritmo acelerado, de conversación torrencial

y desasosegada. El lenguaje es sencillo, pero la narración es un poco enredada, de tal forma que el lector no se da cuenta cabal (sólo tiene la sospecha) de que murió una persona a quien un perro había mordido la noche anterior; lo viene a comprobar hasta que lee las frases finales: "Al perro hay que matarlo. Aquí tiene una carta para denunciar al dueño."

El cuarto cuento, "Joven madre", también se refiere a un accidente. En él, una mujer, que acaba de dar a luz una niña, relata la angustia y el miedo que tiene debido a la sensación de llevar dentro de sí un espacio abovedado que desde que se embarazó siente: "una boveda que no se termina nunca". Tal parece que jamás pudo, ni lo intentó, explicarle a nadie, ni a su esposo, qué era lo que sentía. Cuando la niña nació le decían que tenía una depresión que era natural después de un parto y que pronto se le pasaría; sin embargo, aquella sensación extraña fue más fuerte que ella y estando aún en el hospital se lanzó, junto con su hija, por la ventana. La niña murió, pero ella no. Predomina la narración a través del monólogo interior, sólo al final hay dos intervenciones directas de la joven madre. Al final la escritora transcribe una nota de un periódico londinense que cuenta la anécdota relatada, en apariencia esa fue la base para escribir el cuento.

El quinto cuento, "Helmut y Florian", está relatado por un narrador omnisciente en tono escueto, preciso, frío como sus personajes. Todo está medido, calculado, hasta la muerte que debería ser sorpresiva, casi resulta natural. De una manera velada se contraponen los personajes: por un lado, los dueños, los extranjeros, que son los fuertes y por el otro los sirvientes, los nacionales, que son los débiles. Los únicos nombres que se mencionan son los de los extranjeros Helmut y Florian, los dueños del hotel, y el de José Luis, el chico que se encargaba de limpiar la alberca y que en ocasiones manejaba la lancha en la que sus patrones esquiaban. La narradora, en la última frase del

cuento, apunta algo que resulta extraño porque aparentemente no viene al caso, lo que hace pensar que sea una clave para descifrarlo: "A José Luis alguien le vio de cargador en el mercado de Acapulco". ¿Tuvo éste algo que ver con el asesinato?

El sexto cuento, "Ramiro", es el más extenso, se podría decir que es una novela corta. A través de diálogos nos muestra cómo es y cómo vive una familia mexicana de clase media que tiene un hijo único --consentido, indiferente, huraño, tímido, mal estudiante. El padre se ha forjado una posición económica holgada gracias a su trabajo y quiere que Ramiro, su hijo, aproveche todo lo que le puede dar, por lo que decide enviarlo a Londres a vivir con una pareja de ancianos ingleses que conocieron cuando estos radicaron en un tiempo en la ciudad de México. La madre de Ramiro, típica madre-esposa mexicana que acata todo lo que dice el marido y consiente en todo al hijo, pasa llorando todo el tiempo tan sólo de pensar que su pequeño Ramiro se va a ir al extranjero.

De una manera superficial se señalan las diferencias de culturas: británica y mexicana, que aumentan por la mala comunicación que se establezca entre las dos familias, por el idioma y la barrera generacional entre los padres y el hijo. Por otro lado, relata de manera detallada los miedos y angustias de Ramiro en Inglaterra ya que no aprende el idioma y nunca se llega a integrar al país. Cuando ya parece que se empieza a estabilizar, porque conoce a una española de quien se hace novio, una pandilla de jóvenes ingleses lo golpean en el subterráneo. De ahí en adelante todo se desencadena demasiado rápido y de una forma poco creíble, ya que de pronto, en un párrafo, Ramiro se encuentra en el hospital con los señores Nicholson quienes le dicen que sus padres llegarán mañana. A través de los dos o tres párrafos siguientes sabemos que llegaron los padres --hacia como seis meses no veían a su hijo y quieren llevárselo a México porque en ese país eran unos salvajes. En un párrafo se resume el cambio de actitud de Ramiro quien en su pensamiento admite que no soporta

a toda esa gente. En unas cuantas frases llega Pilar, no habla con nadie, sólo toma de la mano a Ramiro y a través de tres frases más se sabe que éste decide no regresar todavía a México porque aún le faltan 127 días de clase.

Este cuento está escrito en tercera persona, con un narrador omnisciente que dice al lector todo acerca de los personajes. El tema del accidente --la golpiza que sufre Ramiro en el subterráneo-- se introduce como algo forzado, a menos que el accidente se refiera al que sufre emocionalmente.

El último cuento, "Las mariposas", es una especie de noveleta o cuento largo, narrado en primera persona. En las primeras seis páginas el narrador, un hombre de 48 años, se pone a filosofar entre lo que uno tiene que hacer en la vida y lo que uno quiere hacer. Todo esto sirve como introducción al relato que decide hacer de su vida ahora que se encuentra en cama hospitalizado por apendicitis, pero además preso, por revolucionario. El cuento oscila entre una nostalgia romántica por la vida que el personaje quisiera haber vivido, ejemplificada por el deseo que siempre tuvo de leer un libro sobre las mariposas y por la realidad vivida, pertenecer a una organización o grupo revolucionario clandestino con todo lo que eso implica. Las personas que van apareciendo en el relato no tienen nombre, lo que ayuda a crear la atmósfera de anonimato en la que tienen que vivir.

5.2.2 Inmóvil sol secreto

El segundo libro de cuentos de María Luisa Fuga, Inmóvil sol secreto, contiene tres relatos; uno de ellos, "Joven madre", ya había aparecido en Accidentes. El tono de estos tres cuentos, en general, es tenso; las frases son directas, escuetas.

El primer cuento de este libro, "Inmóvil sol secreto", está relatado en primera persona por una narradora, quien con su

pareja se ha ido a vivir a una isla griega, en donde esperan recobrar la paz y volver a encontrarse. Al narrar mezcla la descripción del lugar y de sus habitantes con datos sobre la relación con su pareja y la descripción del carácter de él, en ocasiones de una manera poco clara que causa confusión en el lector, pues al analizar su relación cambia --a veces bruscamente-- de banalidades a pensamientos profundos. Las frases, aunque cortas y secas, transmiten al lector lo que necesita saber para conocer a los personajes o palpar sus sensaciones. Eduardo Mejía, en una reseña escribió: "...un leve pero imborrable tono erótico recorre el cuento..."⁸

En el segundo cuento, "El picnic", aunque gira alrededor de los niños, el narrador omnisciente teje una red de inquietudes, preocupaciones, reflexiones propias del mundo de los adultos. Aunque cuando el marco en donde se desarrolla el cuento es el campo, lejos del mundo cotidiano, hasta allá llega el sentir y la reflexión adultas. El final deja flotando una sensación de que al lector se le escapó algún detalle que hizo que no comprendiera el sentido del cuento.

5.2.3 Intentos

El libro de cuentos más recientemente publicado, a fines de 1987, es Intentos.⁹ Reúne diez cuentos, por lo menos uno de ellos, "Malentendidos", ya había sido publicado antes, en la revista Fem.

"Una, dos, tres por mí" es un cuento muy breve, apenas nueve páginas, pero dividido en seis capítulos. Se inicia con el sentimiento de injusticia que invade al más grandecito de tres hermanos porque no le permiten llevarse todos los juguetes preferidos a un viaje de fin de semana. Esto hace que el lector imagine que el relato tratará sobre la incompreensión de los

padres por el mundo de los hijos, pero no es así. Casi al final, en el penúltimo capítulo, vuelve a aparecer el tema de los juguetes, pero aparentemente es gratuito, sirve para volver a mencionar la injusticia. En seguida se pasa al último capítulo que narra --a través de diálogos intrascendentes sobre el frío y los suéteres que hay que ponerse-- el regreso al D. F. en medio de un gran aguacero. En el último párrafo de golpe se sitúa al lector ante un accidente: mueren intoxicados.

El segundo cuento, "Malentendidos", se encuentra relatado ingeniosamente en primera persona, pero por tres narradores: la gata Carlota, el dueño de esta y el gato novio de Carlota, de tal manera que el lector se entera del sentir de los protagonistas por boca propia de cada uno de ellos.

El tercer cuento es "Lucrecia"; está narrado en primera persona por una mujer muy temerosa y responsable, que trabaja en una oficina con un judío y otras dos empleadas. Este cuento tiene semejanza con el relato número cuatro de Las posibilidades del odio, ya que también muestra a una persona extremadamente dedicada a su trabajo y también se da la relación jefe-subalterno. Aquí otra de las empleadas se roba un dinero e involucra a la más joven, ante la incredulidad y espanto de la responsable.

El cuarto cuento, "Los escritores", es un relato muy breve, cuatro páginas, en las cuales la autora quiere transmitir una crítica a todo tipo de reuniones, seminarios, encuentros --que no se llega a percibir cabalmente. El caso concreto aquí es un encuentro sobre literatura que se realiza en algún hotel en Cuernavaca. Lo narra uno de los personajes que desde su habitación escucha a unos turistas que están en la alberca, a unos escritores que juegan a hablar en italiano y a unos borrachos de la habitación contigua a la suya, que también vinieron a una reunión, pero de geoterapia.

"Nuevos caminos", el quinto cuento, está dividido en tres partes, cada una de ellas narrada por un personaje distinto: la mamá, el hijo mayor y el hijo enfermo. A través de los diferentes narradores conocemos la historia, uno de los hijos se ha quedado ciego. La madre, en la primera parte, le va enseñando, de una manera fría y distante, como se deberá manejar ahora en la casa, en dónde está cada cosa. La parte narrada por el hermano transmite los sentimientos que fue experimentando desde que se llevaron a su hermano al hospital, así como el descuido de sus padres, debido a que estos estaban muy ocupados y angustiados por el enfermo. La parte narrada por el ciego presenta a un niño que muy rápidamente ha aceptado su ceguera y toma su nueva situación como lo más natural. El final es oscuro ya que da la impresión de que el hermano mayor abandonó al ciego en algún lugar y que éste piensa que ya llegaron a la casa y llama a su mamá, pero no es claro si es esa la intención, o si realmente llegaron a su casa.

"Recuerdos oblicuos" es el sexto cuento; aquí la protagonista narra en primera persona una historia que, una vez que se conoce a la autora, se perciben algunos datos biográficos. Tiene lugar en Roma, trabaja en la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación y relata un romance fugaz con un funcionario de la Organización.

El séptimo cuento es "Una mañana en la playa"; está narrado en tercera persona, con un tono irónico, de burla a una cierta clase social a la que pertenece la pareja de novios que está en la playa. Él decide nadar un rato, pero cuando quiere regresar a la playa ya no puede porque el mar está muy picado. Es precisa la descripción de los momentos de angustia que pasa, hasta que unos muchachos --de esos que andan en la playa vendiendo cosas y de los que él y su novia se habían burlado y despreciaban-- lo vienen a salvar, pero a cambio de una cuota que ellos fijan. Este choque social o el enfrentamiento con la muerte es lo que sacude

al protagonista a tal grado que decide a regresar al Distrito Federal sin avisarle a nadie, ni a su novia.

El octavo cuento, "La naturalidad", está narrado en primera persona, es fluido, párrafos cortos, poco diálogo, autobiográfico (aparentemente, porque da detalles precisos que señalan que es una experiencia de María Luisa: vive en Coyoacán, acaba de empezar a manejar, es divorciada, escribe). El final no sorprende porque a través de lo narrado es de esperarse que no cuaje la relación y se separen.

El noveno relato, "Imposible guión de radio", trata sobre un caso de la vida real: Elvira Luz Cruz, mujer de 26 años, sumida en la miseria moral y económica, y que mató a sus cuatro hijos. Se relata la tragedia destacando lo cruel que puede ser la sociedad y la indefensión de la mujer a la que todo le ha salido mal en la vida.

El último cuento, "¿Te digo qué?", es el más largo del libro, tiene tres tipos de narradores: la patrona y la criada que relatan en primera persona y un narrador omnisciente que lo hace en tercera. Se presenta de una manera muy clara la relación de subordinación que a María Luisa Puga le interesa, en este caso entre la patrona y la sirvienta. Son dos mundos distintos entre los cuales no puede haber comunicación. Ambas se temen, no se comprenden, se desprecian, pero se necesitan. A través de sus monólogos el lector conoce la vida de cada una de ellas, sus temores, sus ansias, sus alegrías --que han sido muy escasas-- y lo que piensa cada una de la otra.

5.3 Recursos narrativos. Autocrítica. Talleres. Generalidades

1. Considero que te manejas mejor al narrar que por medio del diálogo en tus cuentos y al parecer tú lo prefieres, pues en trece de tus diecinueve cuentos predomina el relato. ¿Tienes algo que decir al respecto?

"Yo creo que en el cuento me es más fácil narrar. Siento que en la novela me apoyo mucho en el diálogo, que el diálogo es muy importante para hacer fluir la novela y en el cuento la mirada relatada es fundamental, el diálogo se da sólo cuando es absolutamente necesario."

2. ¿Cómo decides cuál de las dos formas narrativas vas a utilizar?

"Las dos me gustan y no escojo a voluntad cuál voy a usar, me he dado cuenta que en el cuento se me exige más la narración y en la novela el diálogo."

3. En cada uno de los cuentos de tu primer libro sobre este género, Accidentes, utilizas técnicas diferentes (monólogo interior, diálogo, conversación telefónica, fluir de la conciencia, narrador omnisciente, tercera persona, primera), lo que produce un mosaico de ritmos variados. A la hora de armar el libro ¿fue intencional que hubiese esa gama de técnicas diferentes?¹⁰

"No, ni tampoco hay de mi parte una actitud de experimentación. Lo que pasa es que cada cuento trae contenidos estructurales precisos y yo no puedo más que seguirlos."

4. En Accidentes aparecen siete cuentos cuyo común denominador es el accidente --entendido como suceso imprevisto que toma lugar y altera la cotidianidad sin que el sujeto pueda evitarlo. Sé que te interesa el tema (porque ya lo habíamos comentado en la primera entrevista), que te atrae la fuerza ignorada que mueve a los accidentes; sin embargo, creo que dos de los cuentos de este libro, "Difícil situación" y "Ramiro", no responden de manera cabal al título del mismo. En el primer cuento no se llega a dar un accidente, sino que se da una lucha de fuerzas entre los dos protagonistas. En un momento dado uno es el que tiene seguridad y el otro flaquea, tiene miedo, luego intercambian papeles. Cada uno, alternadamente, es dueño de la situación y víctima. ¿Qué opinas sobre esto?

"Yo ví el accidente de una manera totalmente literaria, es decir, el accidente sería para el dueño de la tienda, porque el tener la puerta abierta al público contiene su grado de riesgo. El accidente del lado de quien supuestamente lleva la bomba sería que por estar jugando a amedrentar a alguien saliera ella lastimada. Entonces, hay un elemento casi inducido por el protagonista de accidente, pero en ningún momento es controlable para quién va a ser el accidente.

"Además, yo quería ilustrar la palabra accidente con los cuentos, o sea que accidente no es nada más esa cosa desastrosa a la cual solemos llamar accidente, que te atropelle un coche, que te caes y te rompes un brazo, sino que el accidente puede ser un tropezón de tu estado de ánimo o puede ser lo que te digo, el elemento imaginado de la protagonista: querer asustar al individuo y romperle la confianza con la que abre sus puertas al público, pero dejarle abierto al lector la posibilidad de que el accidente se le revierta."

5. En el segundo de los mencionados, "Ramiro", me parece que el tema del accidente --la golpiza que sufre el protagonista principal en el subterráneo-- se introduce como algo forzado. El hilo conductor había sido la inseguridad de Ramiro ante una realidad totalmente diferente a la que vivía en su país. En todo caso el "accidente" podría referirse al que sufre "...el ser desprendido de su realidad social original, inserto de pronto en otra en donde, extranjero él, enfrenta las más disímiles experiencias",¹¹ según dijo Gómez Montero. ¿Qué opinas?

"Ese es el accidente que yo quería señalar, es decir, Ramiro tiene una manera consentida de ver el mundo, irreal, su accidente es darse cuenta de que la vida es otra cosa."

6. En el libro Intentos cinco de los cuentos también se refieren a accidentes: "Una, dos, tres por mí", "Malentendidos", "Nuevos caminos", "Una mañana en la playa" e "Imposible guión de radio". ¿Alguno de estos cuentos los escribiste en la época de los del libro Accidentes?

"No, todos son posteriores, de hecho, cuando empecé a formar el segundo volumen pensé en llamarlo Accidentes II y luego me di cuenta que de alguna manera todo cuento es un accidente, es una especie de accidente de la comprensión, o sea la cosa que se llama cuento es esa súbita comprensión de algo que cuaja, que no necesariamente tiene que tener un encadenamiento secuencial, como podría ser en una novela, sino que ese significado oculto se te deja ver. Me di cuenta de que en general todos mis cuentos tienen un elemento de accidente, pero con este último libro me volví consciente de que los cuentos que yo tenía eran todos intentos por acercarme desde distintos lados a oír como habla la sociedad mexicana."

7. En más de la mitad de tus cuentos prevalece el anonimato de sus personajes, es decir, no les das nombres, si acaso los identificas con una letra, como en "El viaje", ¿por qué te gusta utilizar este recurso?

"Porque yo creo que el cuento no es un género de personajes, es decir, en el cuento se funde el personaje con la trama, atmósfera, descripción, todo. El cuento es una sola presencia de escritura, y la novela no, en la novela si hay una diferenciación de las distintas realidades, en donde el centro siempre es el ser humano. Los cuentos son como cachitos de vida que la vida va soltando accidentalmente y que quedan perfectos, son como microuniversos."

8. En relación con la crítica que se ha publicado sobre tus cuentos en algunos periódicos, quiero ahora referirme a una reseña de Excelsior¹² (escrita por alguien cuyo nombre no se menciona) en la que se califica al cuento "Ramiro", de Accidentes, como excelente. A mi, en lo personal, no me gustó mucho, tal vez influya el hecho de que el personaje, débil, hurano, apático, no me cautivó. En tu novela pánico o peligro lo retomaste y aparece ya después de haber cursado una carrera, seguro de sí mismo, simpático. Lo describes como: "...esa cosa fresca y optimista que Ramiro destilaba. Esa como confianza... que además, se comentaba, había estudiado en Europa. ...tan atento, tan sencillo en su trato. Tan trabajador..."¹³ ¿Por qué decidiste retomarlo y presentarlo transformado y mejorado?

"Porque la evolución de Ramiro me da curiosidad, yo creo que no he acabado con Ramiro, es muy probable que Ramiro vuelva a salir en una novela, en otra etapa, pero yo si trato de imaginarme a alguien como Ramiro, a quien le pasa lo que le sucede en Europa, que regresa al Defe, ingresa en la burocracia creyendo que así está trabajando por su país, y se vuelve a meter en una

especie de mundo y de conjunto de convicciones, otra vez distorsionadoras de su personalidad --más que de su personalidad, de su naturaleza. En el fondo ahí estoy sosteniendo algo sumamente vago y poco definible, pero en lo que yo creo. Es decir, que el individuo sigue a su propia naturaleza sin tomar en cuenta condicionamientos ni herencias ni cosas. Entonces, Ramiro es una especie de ser que nunca ha pensado en sí mismo en términos de individuo, sino que va siendo lo que la situación lo va haciendo ser, con la mejor voluntad del mundo. También en Pánico o peligro le pegan y para mí a Ramiro le van a pegar constantemente, porque siempre va a estar en donde no tiene que estar."

9. ¿Es con el único personaje que has sentido esa necesidad de continuarlo?

"Sí, porque para mí Ramiro es el mexicano."

10. Según algunas de las críticas que sobre tu obra se han escrito, te desenvuelves mejor en el relato largo, como lo señalan los siguientes comentarios, aparecidos en diversos periódicos, sobre tus cuentos: "María Luisa Puga se desenvuelve mejor en la extensión..."¹⁴ "...es la novela donde se mueve con mayor soltura." y "...un atisbo de que el espacio prolongado es más congruente con la narradora."¹⁵ y "María Luisa Puga escribió un muy buen cuento, que bien podría ser una novela corta ("¿Te digo qué?")"¹⁶ Sin embargo, la mitad de tus cuentos son breves y en algunos se siente que les falta trabajo, sobre todo en el libro Intentos, parecería que el título fue seleccionado a propósito, como lo señala una crítica que apareció en Sábado: "...todos los cuentos, menos uno ("¿Te digo qué?"), parecen cumplir lo que el título del libro anuncia, ¿o amenaza? Parecen ser sólo intentos."¹⁷ ¿Tú que opinas sobre este asunto de que te manejas mejor en un texto extenso que en uno corto?

"Bueno, a mí me lo han dicho y lo he leído muchas veces, no necesariamente diferenciando novela y cuento, sino sólo hablando de relato largo o relato corto. La verdad no sé, yo creo que tiendo a preferir la novela en términos generales, pero yo nunca escojo ni qué longitud, ni qué género. La escritura se me va presentando de acuerdo a lo que voy necesitando escribir y yo le voy dando la forma y la extensión que esa cosa me dicta. Ahora, hay algunos de mis cuentos breves que me gustan mucho, uno de ellos es "Una, dos, tres, por mí", del volumen de Intentos, y también el de la gata Carlota me gusta mucho."

11. ¿Cuando ya tienes escrito el primer borrador de un cuento o de una novela, ¿cuál te cuesta más trabajo corregir?

"Son procesos muy distintos. La novela la trabajo en tres, cuatro etapas, siempre toda de un tirón, mientras que nunca trabajo un volumen de cuentos, yo trabajo cuentos. Lo que hago con cada cuento es ponérmelo a prueba de tanto en tanto y los voy guardando. Ahorita debo de tener unos siete guardados, que no he publicado, ni releído, ni nada; de repente saco uno, lo rehago todo y lo vuelvo a guardar. Cuando ya trabajo con ellos como un todo es cuando me propongo hacer un volumen, entonces trabajo la unidad del volumen; pero para entonces ya son cuentos que en mi opinión ya están listos."

12. Federico Patán en un coloquio en Veracruz dijo: "...nos gusta en exceso la primera persona, tal vez porque solemos narrar lo próximo a nuestra experiencia, ignorando cuán sabio es en literatura crear distancias y meternos en otros y enriquecer lo ajeno desde lo propio; la literatura como confesionario íntimo encierra demasiados peligros."¹⁸ Tomando en consideración que la cuarta parte de tus cuentos está escrita en primer persona,¹⁹ ¿qué opinas de esta aseveración?

"Yo creo que hay que hacer la diferencia entre la primera persona deliberada y el intento de meterte en otras personas utilizando el yo. A mí me encanta escribir desde el yo porque si voy a ser un gato o voy a ser una mesa, o voy a ser un par de zapatos, es más fácil hacerme un monólogo que verme de fuera."

13. ¿Te ha sucedido que a la hora de armar un volumen de cuentos la editorial te haya rechazado alguno, te haya dicho quita éste, ponlos en esta orden...?

"Bueno, mi experiencia en publicación de cuentos es muy breve, primero fue Accidentes, yo vacile muchísimo para decidir cuáles quitar, cuáles poner, los revolvi mucho, revolvi mucho el orden, pero tal como lo entregué se quedó, y nadie me lo discutió nunca. Lo mismo pasó con Intentos."

14. ¿Te sientes satisfecha de los cuentos que has publicado, te han decepcionado una vez que han sido publicados?

"No, bueno, digamos que entre mis cuentos hay unos que son los que me dan derecho a decir que escribo cuentos, y los demás son un poco de relleno, aunque no los considero malos. Es lo mismo que pasa con ciertos discos, tienen sus dos, tres piezas que son la columna vertebral del disco y las otras son como muestritas de lo que puede pasar en las partes buenas. No los considero malos porque no los hubiera incluido, pero por ejemplo, "Una mañana en la playa", "La naturalidad" son cuentos que pueden pasar aislados en una revista, pero que si fueran todos de ese nivel harían un volumen de cuentos bastante malo, pero aun en un volumen de cuentos de Cortazar, no todos tienen la misma calidad de tensión, de perfección. Tienes que tener piezas como de apoyo para ir construyendo lo que tú consideras que va a ser el estallido del cuento. Yo creo que es inevitable que cuando tú

estás escribiendo cuentos no es tanto el trabajo que le metes o no, sino que hay temas y hay sensaciones que son más intensas que otras. Aunque todas sean transformables en cuentos y que pueden llegar a ser cuentos bonitos, entretenidos y demás, pero no todos son tan intensos."

15. En un comentario que salió sobre Intentos, la autora dice:

Su estilo de narrar (de María Luisa Puga) está creando toda una escuela, su manera de captar esas frases incompletas que dejamos en el aire por falta de aliento interno, de palabras que se quedan a medio decir porque chocan con las sombras y las contradicciones que nos rodean.²⁰

¿Tú crees que estás creando una escuela?

"No tengo la menor idea. Se me haría tremendamente presuntuoso crearlo. Te juro que hasta me da miedo pensar."

16. Sin embargo, en los talleres se da mucho que los alumnos vean al coordinador como el modelo, aun sin que él lo fomente.

"Jamás, jamás se habla de mi literatura y yo creo que la mayoría de las gentes que han estado en mis talleres no me han leído. Yo diría que la abrumadora mayoría."

17. ¿Sí?, ¡qué curioso, yo pensé que entraban a tu taller porque les gustaba tu literatura!

"No, sobre todo porque ahora doy muchísimos talleres en un medio no literario. Aquí en el Defe si tenía yo a mis admiradoras consuetudinarias, igual en Morelia, pero jamás trabajamos nada que tuviera que ver con mi escritura directamente. Si, por ejemplo, están haciendo un ejercicio que yo les pido, lo escribo

yo para que ellas vean como lo resuelvo, muchas veces hacemos el mismo ejercicio y mi ejercicio es sometido igual a criticas. Ni yo sabría transmitirles mi estilo, del cual no estoy consciente, ni creo que sea, por la manera en como yo trabajo los talleres, el estilo adecuado para muchos de los que van al taller y yo creo que ellos no lo querrian. Yo sí sé de algunos coordinadores de talleres que sí han hecho que sus participantes escriban como ellos, es impresionante. Vi un grupo del taller de José Donoso y todos escribian igual que él y vi a los participantes del taller de Ramirez Heredia y todos escribian igual que él. No me imagino cómo se coordina un taller para tener ese resultado. Yo creo que aunque tratara de que todos escribieran como yo, primero, no sé como escribo yo y, segundo, muchos se rebelarian porque son personalidades totalmente distintas."

18. ¿Qué tipo de gente va a los talleres que tienes en el estado de Michoacán?

"Mira, son situaciones muy distintas. En Morelia yo sí tenía --ahorita está interrumpido hasta el año próximo-- a la gente que está escribiendo, gente literata y universitarios. Cuando abrí el taller en Pátzcuaro había muchos exchilangos con muchas inquietudes y que no tenían ninguna experiencia literaria, ni de lectura, ni de escritura. Mis experiencias en lugares como el ISSSTE eran con gente que verdaderamente lo que buscaba era una mezcla de taller de redacción y un club de lectura, y que acabaron escribiendo muy bien. Después tengo mis talleres con los adolescentes campesinos de Zirahuén, o con los niños de primaria de toda la Republica que llevan a Erongaricuaró."

19. ¿En dónde queda?

"Es un lugar cerca de Pátzcuaro y muy cerca de Zirahuén también, en donde una asociación particular organiza un campamento para niños de primaria que van en el verano para aprender toda clase de artesanías. Yo les doy taller de cuento, entonces los niños escriben."

20. ¿Son niños de clase media?

"Hay una mezcla, la mayoría son niños de clase media, pero hay niños de otras clases que reciben becas, hay extranjeros, hay niños con enfermedades físicas, hay niños del pueblo."

21. También en la primera entrevista me comentaste que gracias a un cuento tuyo que fue traducido al inglés por una revista de una fundación sueca, conociste Suecia. ¿Lo publicaste también en español?

"Está publicado en español, creo que se lo di a una revista o a un periódico medio marginal, pero no lo he incluido en ningún volumen ni nada."

22. ¿Se ha traducido algún otro?

"Sí, se ha traducido "Joven madre", "Helmut y Florian" y ahorita ya tengo un traductor que está trabajando en los dos volúmenes. Está traduciendo "Inmóvil sol secreto", y quiere traducir incluso los dos largos, "Ramiro" y "¿Te digo qué?".

23. ¿Por qué decidiste incluir "Imposible guión de radio" en Intentos, en el cual presentas nueve textos que pueden denominarse cuentos, mientras que éste no lo es?

Justamente por eso lo llamo imposible guión de radio, para mí si es cuento porque como guión de radio es imposible. Esas instrucciones radiofónicas se vuelven parte del cuento porque cuando tú tomas una situación como ésa y la tratas de volver radiofónica, te das cuenta que lo que constituye lo dramático de la situación son las atmósferas y en muchos sentidos los estados anímicos, por eso las instrucciones radiofónicas son absolutamente descabelladas."

24. Dado que el cuento "Las mariposas" no fue una experiencia que viviste, me llama mucho la atención que hayas transmitido el tono de una emoción muy concentrada. Esos monólogos interiores en donde el personaje va desmenuzando lo que es sentirse solo, los sonidos, las imágenes en un cuarto en el que irremediamente tenía que estar encerrado, el deseo apremiante que le asaltó de poderles dar a sus hijos "seguridad" --precisamente el día anterior a que los mataran junto con su esposa--, todo me parece muy real y emotivo. Sin embargo, tengo algunas reservas respecto a la manera en que lo terminaste. ¿Cómo es posible que el protagonista esté tranquilamente escribiendo su historia, contando todo acerca de la organización a la que pertenece --lo que vendría a ser una confesión-- y, además, ¿quién le dio papel y lápiz?

"Pero, ¿es implícito en el cuento que está escribiendo? Ese es uno de tantos recursos narrativos del cuento, no necesariamente está escribiendo el personaje, en ningún momento lo visualicé así. Está haciendo un recuento de su vida justamente porque está tendido en una cama, convaleciente, esperando ser torturado."

25. Según me dijiste en la primera entrevista --en 1986-- nunca habías tenido animales domésticos sino hasta cuando te

fuiste a vivir a Zirahuén en donde tienes perros y gatos. En relación con "Malentendidos", ¿cómo se te ocurrió escribir este cuento alrededor de una gata y parodiar una situación que fácilmente se podría comparar con la de los humanos, si no habías tenido la experiencia de convivir con gatos?

"Siempre he sentido simpatía hacia los animales, pero siempre los he visto con distancia porque nunca había vivido con ellos, quizás por eso me sedujo la idea de imaginármelo, pero la cosa es que el epígrafe²¹ de ese cuento alguien me lo conto, lo que me gustó de la idea del cuento era el cariño del dueño hacia los animales. No era mi cariño."

26. ¿Cuando lo estabas escribiendo te empezaste a fijar en los gatos, los observabas con especial cuidado?

"Pues no era fácil porque yo no tenía gatos en esa época, yo empecé a tener gatos no mucho después de eso y no lo relacioné para nada con el cuento."

27. ¿Cuál es el total de cuentos que has escrito desde que empezaste a publicar?

"Bueno, aparte de los que están en esos volúmenes y unos que andan sueltos por ahí (yo empecé escribiendo un cuento que curiosamente tiene mucho que ver con el del mendigo, era sobre una mesa chaparrita, redonda, que veía al mundo desde ahí y sólo veía zapatos, luego necesité escribir cuentos porque veía rasgos que predominaban en personas, y de ese rasgo predominante hacia un bosquejo de cuentos), yo creo que he escrito muchísimos, pero muchos se van quedando en mis diarios. Para mí el cuento, en un cierto punto de la escritura, es como el ejercicio de bosquejo, de retrato de personaje, de retrato de situaciones. Volverme

consciente de terminar un cuento, yo creo que la primera vez que lo hice fue cuando escribí "Inmóvil sol secreto".

28. ¿Es decir que esos cuentos de Inmóvil sol... los escribiste primero, antes que los de Accidentes?

"Sí, antes escribí los tres de Inmóvil sol secreto, y junto a esos tres yo tenía algo así como 20 que nunca retrabajé, porque no eran realmente intentos de cuentos, sino que eran esos bosquejos que antes mencioné. En una época estuve escribiendo para el periódico del PSUM escenas subitas que yo veía en la calle --ya no me acuerdo cómo se llamaba mi columna, era semanal. Eran como "flashazos", bastaba con que saliera yo a la calle y viera, tenía algo que ver con una especie de guiño que te hacía la realidad, no eran cuentos realmente, pero podían ser fácilmente transformados en cuento, nada más que yo los escribía con el fin de hablar de la ciudad, una especie como de "flashazo" de la ciudad."

5.5 Notas

1. María Luisa Puga. Accidentes, 166 p.
2. --- Intentos, 138 p.
3. --- Inmóvil sol secreto, 32 p.
4. Eduardo Mejía. "María Luisa Puga. Leve tono erótico". En La Onda, p. 3.
5. María Luisa Puga. "Difícil situación". En Accidentes, p. 9.
6. Ibid, p. 10: "Su cara de casi presbítero, su saco de tweed, su camisa color salón, su corbata brillante, su piel blanca, transparente, enfermiza".
7. Ibid, p. 10.
8. Eduardo Mejía. Op. cit.. En La Onda, p. 3: "La organización verbal de María Luisa Puga es bastante extraña; su puntuación va más de acuerdo con la fuerza que con la delicadeza, y sin embargo, no es brusca y mucho menos tosca; simplemente es fuerte. Lo que pierde en sensualidad lo gana en atmósfera; sin embargo, un leve pero imborrable tono erótico recorre el cuento, aunque no haya nada que justifique nuestra impresión."
9. María Luisa Puga. Intentos, 138 p.
10. --- Accidentes, p. 166. En "Difícil situación" la autora, a través del monólogo interior de la protagonista, permite que el lector se entere de todo lo que sucede, sin necesidad de que se formule un diálogo abierto, sino que éste se da dentro de los mismos párrafos largos.

En "El viaje" se vale del diálogo corto, quebrado, de cuatro personajes, lo que le imprime un ritmo variado y rápido. Por medio de la palabra "contradicción" se producen giros que llevan al lector, como rehilete, de acciones que parecen perfectamente normales (tales como hablar, manejar, pensar), a hechos fantásticos (como ir volando en el aire, pero dentro del carro, alejándose de la carretera, perder la noción del tiempo).

En "Por teléfono", el toque novedoso es que el lector sólo se entera de una parte de la conversación telefónica, la del o la narradora (no se sabe si es hombre o mujer). Es un cuento de mucho dinamismo gracias a la escasa puntuación, sólo puntos seguidos, pero muy distanciados, lo que hace que tenga un ritmo acelerado, de conversación que fluye como torrente y que produce desasosiego.

En "Joven madre" también utiliza el fluir de la conciencia de la protagonista, pero sin incluir diálogos.

En "Helmut y Florian" el relato se da a través de un narrador

omnisciente que a veces incluye al lector al hacer algunas consideraciones. Carece de diálogo.

En "Ramiro", relato largo en tercera persona, se mezclan por parte iguales la narración y el diálogo.

"Las mariposas" es un cuento largo, narrado en primera persona. La autora utiliza el fluir de la conciencia, sin diálogos.

11. Sergio Gómez Montero. "Accidentes: de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMasUno, p. 23.

12. S/a, "Mano para narrar. Accidentes de Puga". En Excelsior, p. 11F.

13. María Luisa Puga. Pánico o peligro, p. 238.

14. S/a, op. cit., p. 11 F.

15. Omar González. "Intentos de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMasUno, p. 13.

16. Fernando García Ramírez. "Intentos, de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMasUno, p. 14.

17. Ibid, p. 14.

18. Federico Patán. "La joven novela mexicana: apuntes". En La Palabra y el Hombre, p. 9.

19. Siete de los cuentos de María Luisa Puga están escritos en primera persona y de esos, cinco ("Difícil situación", "Inmóvil sol secreto", "Lucrecia", "Recuerdos oblicuos" y "La naturalidad") contienen datos biográficos, algunos más identificables que otros. Si bien esto permite, según Vitor Manuel Aguiar e Silva. Op. cit., p. 229: una "autoexpresión minuciosa del personaje, una atención muy aguda a todos los hechos y pormenores de la trama y un desnudamiento de la subjetividad comparable al confesionalismo de un diario íntimo.", existe el peligro de caer en lo planteado por Federico Patán. Julio Cortázar. Op. cit., p. 65, por otro lado, opina: "...la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa."

20. Carmen Alardín. "Los logros de Puga". En Excelsior, p. 3.

21. María Luisa Puga. Intentos, p. 19: "Soy la única persona en el mundo que puede tener la certeza de que mi gata Carlota se suicidó por amor. El dueño".

6. LAS NOVELAS DE MARIA LUISA PUGA

6.1 Introducción

Esta última entrevista tuvo una duración de hora y media y en ella le pregunté a María Luisa Puga sobre sus cuatro novelas publicadas entre 1978 y 1987.

Las novelas de María Luisa se iniciaron con Las posibilidades del odio,¹ que ocurre en un ambiente ajeno, en un país distante y en apariencia opuesto a México. Luego se publicó Cuando el aire es azul,² cuyo escenario es completamente distinto, una sociedad utópica diferente a la nuestra. Después vinieron Pánico o peligro³ y La forma del silencio,⁴ que suceden en México y que de lleno penetran en la sociedad actual.

Es indudable que el escritor refleja su tiempo y su espacio. Así tenemos que María Luisa, después de haber estado en África, escribió Las posibilidades del odio; luego de haber aprehendido la realidad vivida en el continente negro produjo una ciudad utópica, en Cuando el aire es azul, en donde campean la democracia y la igualdad; al regresar a México y "vivir" otro Distrito Federal, escribió Pánico o peligro y, más tarde, una vez asimiladas experiencias como nuevamente estar en su país, conocer la vida en provincia, vivir en un pueblo del estado de Michoacán y, claro, con reflexiones e ideas rumiadas durante su estancia en Europa --como ella misma lo reconoció en nuestra tercera entrevista--, publicó La forma del silencio.

6.2 Reseñas de las Novelas

6.2.1 Las posibilidades del odio

La primera novela que publicó María Luisa Puga fue Las posibilidades del odio, está formada por seis capítulos sin título, sólo aparecen numerados. Antes de cada capítulo presenta una cronología de sucesos políticos que tienen lugar en Africa del Este, entre 1888 y 1973; éstos muestran que si bien se van dando cambios en ese continente, no necesariamente impera la justicia. El asunto de la novela es la denuncia de la injusticia, de la "colonialidad" y la búsqueda de la identidad del africano.

Cada uno de los capítulos podría considerarse como un cuento independiente, ya que contiene una historia con principio y fin propios, pero también forman un todo. La autora considera este libro una novela, cuyo hilo conductor es la denuncia de la opresión, de la "colonialidad", como la llama ella, lo que le da cohesión al conjunto.

El lector percibe de inmediato la situación de vasallaje, de desigualdad social en cada uno de los relatos. En el primero, a través del blanco nacido en Africa, quien se siente africano porque ve a los negros --con quienes ha convivido desde niño-- como algo natural. Sin embargo, para los ingleses nacidos en Inglaterra ese africano blanco, aunque haya estudiado allá, no es su igual y lo discriminan. En el segundo, con la presencia del mendigo que sufre todas las injusticias desde la acera en donde se encuentra postrado porque le falta una pierna. Su vida es pedir limosna durante el día y refugiarse por la noche en un callejón para comer los desperdicios de un restaurante y dormir cuando se lo permiten los otros mendigos o los perros que ambicionan ese mismo refugio.

En el capítulo tres la injusticia aparece algo disfrazada porque narra el viaje que un joven mexicano, proveniente de una familia adinerada, pero desunida, hace a Kenia. Conoce a un muchacho africano, Jeremiah, a quien le propone que lo acompañe a viajar por el país --ya que no quiere hacerlo solo--, a cambio de darle algún dinero. El africano acepta porque su padre se encuentra en el hospital y necesita pagar la cuenta. Se traba una relación amistosa durante la cual comparten experiencias a lo largo del viaje, pero al mismo tiempo cada uno está inmerso en sus propios problemas, especialmente José Antonio, el mexicano, quien hace reflexiones psicológicas sobre su existencia y la relación caótica con sus padres. Jeremiah medita también sobre su vida, pero a él lo que le intriga es la relación que está viviendo con un blanco. José Antonio aparentemente tiene conciencia social y trata de politizar a Jeremiah, quien no parece convencerse de los razonamientos del mexicano.

El cuarto relato presenta a un africano negro joven que trabaja en una pequeña oficina privada, muy mal pagado. Por medio de un monólogo interior el lector conoce a su amigo Julius y lo que éste piensa. Cada uno posee una concepción de los blancos muy diferente, Julius los odia abiertamente y el otro les profesa admiración y, a través de su patrón, un agradecimiento excesivo porque le permiten trabajar. Este joven, cuyo nombre se omite, cumple celosamente con todo lo que se le ordena, pero a pesar del esmero que pone, su jefe lo echa de manera humillante, en parte debido a las intrigas de una compañera de trabajo india y a los errores que comete por estar preocupado por el comportamiento extraño de Julius en los últimos días, lo que le hace temer que haya enloquecido. Al ser despedido encuentra el motivo de odio a los blancos, lo que viene a unirlo con su amigo Julius (quien lo había encontrado por otro camino), pero demasiado tarde, pues ha desaparecido.

En el quinto capítulo un narrador de nacionalidad británica --que odia el sentimiento de superioridad de sus compatriotas--, relata, con una mezcla de fina ironía y en forma directa y concisa, sus planes para que se dé una revuelta estudiantil que eventualmente derroque al gobierno de un país africano cuyo nombre no se conoce. Para lograr su propósito se dedica a dar clases en una secundaria y a sus alumnos los va adoctrinando y haciéndoles ver la realidad de su situación. Como parte de su plan se casa con una negra, cuyo hijo, Makini, es alumno de él y a quien le inculca la idea de que es necesario estar unidos para poder liberarse. A pesar de que todo lo ha calculado friamente se enamora de Flavia, pero sabe separar el amor de su objetivo, al grado de que cuando queda embarazada la hace abortar porque un hijo no entra en sus planes. Makini, aun cuando llega a identificarse con el británico (de quien nunca se sabe su nombre), lo odia desde el momento en que lo conoce y le dice que terminará matándolo. El blanco sabe que en cuanto estalle la revuelta morirá a manos de Makini y sólo le pide que no se conozca su identidad. Al morir lo único que trasciende es que fue un británico quien provocó todo el caos, lo cual escandaliza a sus compatriotas, tanto a los nacidos en Inglaterra como a los africanos.

En el sexto relato, por medio de la retrospectiva y de la mezcla de pasados con presentes, se narra la historia de Nyambura, chica keniana que se va a Roma a estudiar historia. Su vida en su aldea en Africa había transcurrido entre dos mundos: el creado para ella, su madre y sus hermanos, por su padre, quien trabajaba con los blancos, a quienes respetaba y admiraba, y el de injusticia y falsedad que ella percibe. Su padre, de la tribu dominante de los kikuyus, se había hecho cristiano y era sumiso a sus patrones. Un hermano de ella, el mayor, muere en una rebelión de estudiantes y el más chico decide estudiar turismo, trabajar para el blanco y disfrutar la vida. Su madre era una mujer de su casa, abnegada y dedicada totalmente a sus hijos, cuando muere,

la familia se traslada a la ciudad. Nyambura en Roma se enamora de un inglés y a través del amor encuentra su lugar, asume su nacionalidad y se concientiza sobre su papel como mujer. Cuando termina sus estudios el inglés le propone que regresen juntos a Kenia o que se queden a vivir en Roma, pero decide terminar la relación y regresar sola a su país, para ser ella de manera plena.

6.2.2 Cuando el aire es azul

La segunda novela, Cuando el aire es azul, presenta como tema el desarrollo del socialismo en una ciudad utópica. Un narrador omnisciente relata la vida de algunos de los habitantes de esta ciudad y al mismo tiempo va describiendo la forma democrática en que funciona el pueblo. La vida transcurre apaciblemente, los protagonistas son felices aun cuando se enfrentan a problemas y angustias. La utopía tiene que terminar ya que la ciudad, debido al crecimiento que experimenta, se ve precisada a relacionarse con el país vecino e iniciar un intercambio comercial que necesariamente los obligará a abrirse al exterior.

6.2.3 Pánico o peligro

La tercera novela de María Luisa Puga, Pánico o peligro, obtuvo el Premio Villaurrutia 1983. El tema de esta novela es la toma de conciencia ante la vida que experimenta una muchacha de la clase media del Distrito Federal, lo cual va aparejado con la relación que tiene con tres amigas de la infancia y la adolescencia. La vida de estas cuatro muchachas la conoce el lector a través de Susana, la protagonista principal, quien escribe unos cuadernos (dirigidos a su compañero en turno para que la conozca), en donde narra su vida y la de sus amigas. Susana mantiene más cercanía, a todo lo largo de la historia, con Lourdes, incluso comparten departamento durante un tiempo. Lourdes es la "intelectual" del grupo, trabaja en una editorial y, paralelamente, trata de

escribir una novela. Susana, una pasmada, según Lourdes, aun cuando no le gusta leer, vive preocupada por el lenguaje y por el significado de las palabras. A su manera va madurando y adquiriendo aplomo para afrontar la vida, al tiempo que va enfrentándose a diversas situaciones fuera de su control, pero que logra superar, como la muerte de sus padres, el descubrir la violencia que se da en la ciudad misma, la muerte de dos de sus amigas, la burocracia, la militancia política, etcétera.

6.2.4 La forma del silencio

La novela más reciente publicada por María Luisa Puga es La forma del silencio, relatada en primera persona por una narradora que hace recuerdos de su infancia y parte de su adolescencia transcurridas en Acapulco, principalmente, y en el Distrito Federal y Guadalajara. Estos recuerdos están intercalados con secciones en las que la misma narradora cuenta la historia de Juan, hijo de una pareja de refugiados españoles, quien llegó a México de niño y con otras partes en las cuales conversan la narradora y Juan, quienes trabajan juntos en una editorial. La novela está salpicada de innumerables reflexiones acerca del proceso de escritura de una novela y del uso del lenguaje.

6.3 Rasgos sociológicos. Estructura: Metaliteratura. Lenguaje. Recursos narrativos. Método de trabajo

1. En la entrevista concedida a Reinhard Teichman declaras que escribiste Las posibilidades del odio mientras vivías en Kenia, después de un viaje corto que hiciste a México, ¿es decir que antes no te había surgido la necesidad de escribir esa novela?

"Desde que supe que iba a ir a Africa --yo estaba viviendo en Europa y escribiendo novelas que pasaban en Europa-- la posibilidad de ir a ese continente se me hizo tan exótica, que tuve la certeza de que iba a escribir una novela sobre lo que viera allá, pero cuando me fui a Africa estaba trabajando en una novela que pasa en... ni siquiera en México, en Cuernavaca, y esa era mi escritura en ese momento, ese era mi presente, mi proyecto, mi todo. Aunque tenía la intención de escribir sobre Africa, lo único que hice los primeros meses del año que estuve allá fueron notas de diario, es decir, estaba viendo cómo me iba a acercar a la novela. Lo que me hizo ver la novela clara, o la forma en que me podía acercar a la novela, fue esa visita corta que hice a México, por mi imposibilidad de hablar de Kenia. Tanto para mí, como para los demás, era tan exótico que yo estuviera en Africa, que era imposible decirles, es que la vida es como la de aquí, como la de todos los días. Además, una de las cosas por las que vine a México es porque había terminado esa novela sobre Cuernavaca, y la traía a las personas involucradas, así que ya había terminado y podía comenzar un nuevo proyecto."

2. Ya me has señalado que tomaste y diste clases en la universidad y que asistías a un taller de cerámica con el fin de conocer a la gente del país, ¿pero tuviste también amistades kenianas?

"En la universidad hice amistades, aunque --yo creo que eso queda reflejado en el libro-- nunca llegue a tener una amistad realmente profunda con alguien, porque hay un recelo muy fuerte hacia el extranjero y más de un keniano hacia un mexicano, porque un mexicano es alguien muy insólito --en esa época-- tienen el mismo estereotipo de nosotros que nosotros de ellos. Para un africano común y corriente, el mexicano está realmente sentado en cuclillas con un sombrero y recargado en un nopal. Tienen de nosotros la imagen del cine norteamericano, entonces, no fue fácil establecer una amistad continua. Hay una persona en quien me basé ligeramente para hacer, no tanto el personaje, sino el ambiente en donde vivía el personaje, que fue la más cercana, era una joven que trabajaba en el hotel en donde yo vivía. Ese hotel era también escuela, ella estudiaba hotelería y era camarera del hotel, y como venía a limpiar mi cuarto, nos hicimos amigas. La veía todos los días, y con ella sí pude subirme a un camión e ir a un barrio africano, pero por lo demás, era muy difícil."

3. Se puede decir que esta novela, cuyo protagonista es una masa social,⁵ cumple funciones sociológicas, ya que propone una interpretación de una sociedad susceptible de cambios, de mejoras, ¿qué opinas al respecto?

"Más que a una sociedad, yo creo que lo que yo quería novelizar era el comportamiento de la historia. La historia como una especie de condicionante de esa sociedad que estaba viendo y como una fuerza presente. Además, muy equivalente a la que veo en México: la neocolonización, la dependencia económica, la corrupción y toda nace de un esfuerzo social por independizarse."

4. Me parece que aún cuando es una novela compuesta por varios relatos, cada uno de ellos con un personaje principal

definido, el personaje totalizador es el africano que busca su identidad. ¿Estarías de acuerdo con esto?

"Totalmente, pues yo creo que ahí es donde yo establecí la equivalencia con México y por eso yo sabía que estaba escribiendo una novela latinoamericana, casi, casi diría mexicana."

5. El segundo relato, el del mendigo, me parece excelente, entre otras cosas porque tienes una manera muy sutil de denunciar las injusticias, por ejemplo, a través de los comentarios ingenuos del niño que a diario pasa por donde se encuentra el mendigo: "El niño (de la mano de su madre) se había dicho maravillado: y duerme aquí también".⁶ "Y eso era lo que el niño se decía casi asustado: nació ahí. ¿Ahí? ¿Y qué comía? Y de la mano de su madre pasaba sin mirarlo. Azorado un poco."⁷ "¿Y por qué no se busca un techito para que no se moje cuando llueve? se dijo el niño..."⁸ O por medio de las realidades con las cuales se enfrenta al mendigo, los hoteles, por ejemplo: "Nadie le explicó nunca lo que eran. Podría decirse que los fue descubriendo a base de empujones, de amenazas, de miedo."⁹ o los supermercados ante los cuales "...veía objetos --cajas, latas, frascos que para él no querían decir otra cosa que mirarlos alineados caprichosa, misteriosamente."¹⁰

Sin embargo, no me explico por qué, si toda la narración se mantiene dentro de los límites del conocimiento del mendigo, intercalas un párrafo muy teórico sobre "las fuerzas socioeconómicas que pugnaban por hacer de Kenya una nación independiente y moderna".¹¹ A mí me parece que se dispara porque extraña que el narrador emita una opinión tan puntual, sobre todo debido a que las alusiones a los sucesos políticos del país las habías confinado al inicio de cada capítulo. ¿Por qué sentiste que era necesario hacer ese tipo de consideración en ese relato?

"Ese es una especie de guiño entre el narrador y el lector, o sea, estoy metida yo, como voz narradora, en la realidad del mendigo, y de repente trato que el lector se dé cuenta, o sea, que oiga ese tono académico, sociológico, absurdo, en el que estamos envueltos todos. Si tú quieres es un poco hacer una cosa que hace Hitchcock en sus películas: ya estructuró el suspense, el terror, y por ahí él cruza en la pantalla invariablemente en todas sus películas. Es una manera de decir, pero acuérdate que esto es ficción, no para invalidarlo sino, quizá, para dar un latigazo de realidad al espectador, para hacerlo reflexionar. Yo pensaba, si ahorita deajo al lector aquí identificadísimo con el mendigo y apiadadísimo, entonces el lector ve la realidad como un problema para el mendigo, no para él. El lector está muy encantado con su realidad y dice, pobre cuate, qué mal le va en la vida y qué buena gente soy yo que me conmuevo tanto.

"Siento que sirve porque como es demasiado impersonal te sitúa y te da un contexto. Es muy difícil que durante la lectura, durante los momentos emotivos de la lectura, tengas presente la cronología. Esa es una información totalmente impersonal, fría y cuantitativa que te llega pero que, incluso, al tercer o cuarto relato la empiezas a leer de otra manera porque ya no te interesa nada; te pega mucho en el primer relato."

6. En los primeros cinco relatos los personajes principales son hombres y todos presentan, dentro del contexto social en el que se mueven, conflictos que no logran solucionar (si acaso Jeremiah, el keniano que viaja con el mexicano, y Makini, cuya madre se casa con el inglés que insta a los kenianos a crear una revuelta, parecen salir adelante, aunque creo que, en especial Jeremiah, muy inciertamente, puesto que José Antonio lo hizo reflexionar sobre su medio, pero de una manera muy tímida, que no convence al lector). Nyambura, la única mujer que aparece como protagonista central, después de largas conversaciones con su

pareja, Chris, decide terminar la relación y regresar a Kenya a iniciar una nueva vida, enfrentarse a su realidad: mujer negra en país en desarrollo. ¿Por qué quisiste que este personaje femenino fuera el único que saliera adelante?

"Yo creo que ahí no hay una actitud consciente de mi parte de que las mujeres son más decididas, más valientes, sino que hay una situación concreta que hace que quizá la mujer reflexione más y cuando actúa lo haga mucho más contundentemente. Hay tantas posibilidades, tantos espacios para que el hombre evolucione con mucha lentitud, sin tener que pelearse fuertemente con su exterior, que es normal que las historias de los hombres no se definan tan claramente como la de Nyambura, salvo la del cuate que se mete con la prostituta --que a mí, como personajes liberados, se me hacen muy equivalentes él y Nyambura, es un hombre, pero no sólo es un hombre, es un blanco."

7. Después de esta novela, en la que denunciaste una sociedad injusta, escribiste Cuando el aire es azul, sobre una sociedad utópica en la que reina la democracia, la camaradería y todo funciona a las mil maravillas. Parecería que fue la reacción normal, después de haber visto muy de cerca una situación de coloniaje, difícil de modificar, crear en contrapartida un caso ideal de convivencia. ¿Cómo te surgió la idea de escribir esta novela?

"Con el tiempo ahora parece todo tan lógico, tan bien planeado, tan orgánico, y la verdad es que uno no lo decide. Resulta que después de esa novela y después de haber vivido en Oxford, regresé a México y me encontré con que el lenguaje se había vuelto marxista, y era tan clara mi sensación de que había ganado el sistema, que se había apropiado del lenguaje de lucha, que quise hacer una novela en donde ese lenguaje se vaciara de sentido, es decir, llevarlo a sus últimas consecuencias, a la

verdadera sociedad socialista y a una convicción que tengo --y que me ha producido no pocas críticas-- de que la sociedad socialista no se hace en el aislamiento, ni se hace aislada la idea de sociedad del individuo, ni se hace aislado un país de otro, porque la contaminación va a ser incontenible siempre."

8. ¿Tú crees que esa sociedad que creaste ahí, cerrada, aislada, es imposible que prospere?

"Es imposible. Lo que trato de decir en la novela, y que no sé si lo llego a decir, con claridad por lo menos, es que la sociedad socialista es una actitud permanente de la sociedad y del individuo en ella. No es que llegues a un estatus, lo conquistas y lo defiendes."

9. ¿Esa convicción de que el socialismo no puede ser cerrado, que una sociedad tiene que relacionarse con otras, la tenías ya antes de que escribieras la novela?

"Pues era un poco lo que yo quería saber, quería darle realidad al lenguaje marxista con gente de carne y hueso (literariamente hablando). Ahí yo pienso que sí me estaba influyendo África, ver el juego de esa comprensión en cuatro generaciones: 1) los que no nacieron en una sociedad socialista, pero empezaron a concebir la necesidad de un cambio; 2) los que ejecutaron ese cambio; 3) los que hicieron operativa esa realidad y 4) los que ya nacieron en esa realidad. Quería ver qué se sentía. Yo pienso que en todas las novelas uno empieza buscando una comprensión, es decir, puede ser a nivel sensorial, intelectual, emotivo, como tú quieras, y sales del otro lado de la novela con eso que estabas buscando, o con la certeza de que no existe o de que no estás listo para recibirla."

10. En esta novela muestras la posibilidad de existir en una sociedad distinta, democrática, pero a lo largo del libro, mientras se entretajan las relaciones amorosas y amistosas de sus habitantes, se van multiplicando los problemas, al grado de que los ciudadanos se van obligados a tomar la decisión de "abrirse", de tener contactos comerciales con los "otros" y todo este proceso se agolpa en el último capítulo en donde se describen, de manera sintetizada, los acontecimientos de varios años. Me dio la impresión de que le dedicaste mucho tiempo y trabajo a los primeros capítulos en los que fuiste desarrollando el modelo de sociedad, pero que una vez que tuviste la certeza de que ese tipo de sociedad no podía funcionar bien eternamente, lo cual significaba el fracaso de la sociedad utópica, te desilusionaste y ya no quisiste explayarte.

"Es probable que eso haya pasado. Yo tengo una continuación de esa novela, la realidad de la sociedad socialista viéndose contaminada por el mundo exterior. No está terminada, probablemente algún día la termine, pero tal vez será necesario que tenga ganas de entrarle con más detalle al qué se siente en esa otra fase."

11. ¿Te documentaste sobre socialismo, organización social o alguna corriente en especial?

"Yo soy una perfecta oportunista, utilizo mucho lo que me está pasando. En esa época el sandinismo estaba en su apogeo, yo seguía todo lo de Nicaragua muy de cerca, pero yo creo que el elemento fuerte fue el tipo de libros que a mí me tocaba revisar en Siglo XXI, hubo muchos libros cubanos que me tocó leer. En Nicaragua sí he estado, pero en Cuba no."

12. Las ciudades, especialmente las grandes urbes industrializadas, viven gracias al apoyo que les proporcionan las actividades agropecuarias de pueblos cercanos. En Cuando el aire es azul parece dignificar y subrayar la importancia del trabajo del campo. ¿Fue esa tu intención?

"No, mi intención era darle al trabajo un papel gozoso y dejar que la vocación de los individuos se definiera en ellos, ya fuera en el trabajo o en sus espacios libres, porque el trabajo no iba a resultar de ninguna manera esclavizante puesto que era rotatorio. Si sucede, como pasa con algunos personajes --a Tomás que le gusta escribir historia y a Marisa cuidar niños--, que tienen preferencias, pero como que hay una posibilidad más abierta de que la gente no sacrifique sus talentos naturales en los trabajos que necesita hacer para poder sobrevivir. El otro objetivo era el aspecto rotatorio de los trabajos que hace que la gente conozca mucho mejor la textura de su realidad, puesto que la toca desde todos los niveles."

13. ¿Por qué decidiste reunir los seis relatos de Las posibilidades del odio, que bien podrían haber sido totalmente independientes, para conformar una novela?

"Yo creo que por mi situación como turista imposibilitada de arraigar profundamente en esa realidad, tenía que tomarla fragmentadamente. Era muy difícil creer en una historia continua, entonces, preferí tratar de reconstruir mediante rasgos una sensación, más que una sola cara o una sola historia."

14. En el primer relato de la novela antes citada, que es el más breve del libro, utilizas una estructura bastante elaborada. A pesar de que aparentemente está narrado de una manera simple, como un monólogo interno interminable, hay dos planos. En el

primero tenemos los recuerdos de las humillaciones que el africano blanco ha recibido de los ingleses y que muestran el desprecio que siente por ellos y al mismo tiempo su odio escondido hacia los negros; estos recuerdos están relatados en primera persona y van entre paréntesis.¹² En el segundo están las partes que muestran la mezcla de sentimientos opuestos --de superioridad y de inferioridad-- que experimenta el africano blanco; éstas van narradas en tercera persona y llevan intercaladas fragmentos que permiten al lector darse cuenta que el relato está dirigido a un escucha silencioso.¹³ Esta estructura (mira nada más, te describo cómo está estructurada tu novela, como si tú no lo supieras.)

"Lo que pasa es que uno no conoce los relatos propios como estructuras, los conoces como historias o como necesidades de contar algo, pero nunca te dices, bueno, ahora yo voy a poner al referente aquí o allá".

Bueno, te decía que me parece una estructura muy interesante y bien lograda, sin embargo, confieso que tuve que leerlo varias veces antes de ver claro todo esto y siento que un lector común y corriente --de esos que sólo leen los libros una vez-- no alcanza a percibir esas sutilezas y le puede resultar confuso el relato, aún cuando el lenguaje sea comprensible. ¿Qué puedes comentar al respecto?

"Me han dicho muchas gentes que mi escritura no es fácil, sin embargo, esa es otra de las cosas sobre las que tú no puedes tomar decisiones, es decir, sobre cualquier aspecto de la realidad que quieras hablar tú tienes tu perspectiva, tu visión, y si tu visión no es la cara inmediata de las cosas, sino que estás tratando de hablar de algo que está atrás del semblante primero, lo más probable es que si te compliques un poquito la existencia. A mí no me interesaba tanto la historia del colonialista, me interesaba la esquizofrenia del colonialista, esa certeza que tengo de que todo ser, todo individuo social que

define su personalidad como una sola palabra, está existiendo gracias a un equilibrio del opuesto de esa palabra. El superior es siempre el inferior al mismo tiempo, es decir, es superior ante unos e inferior ante otros. Entonces, esos momentos en donde el superior, el fuerte, el opresor, vive su dosis de humillación, a mi me da curiosidad, me gusta mostrarlo ahí."

15. ¿Predomina en ti, el querer presentar una situación de una persona determinada, sin pensar en la estructura?

"Por supuesto que trato de hacerlo lo más claro posible, lo ideal para mí es que alguien a la primera lectura entienda esa cosa mucho más complicada, que simplemente decir el malo, el malo. Incluso explica por qué unas personalidades o unos arquetipos humanos sí pasan por malos mecánicamente. Si te pones a ver en la historia del colonialista, al final no puedes sino sentir una especie de piedad hacia él, y no religiosa, no moral, de otro tipo, porque el tormento de ese cuate es infame."

16. Existe en literatura lo que algunos críticos han llamado "metaliteratura",¹⁴ otros "narrativa de la creación creándose",¹⁵ "novela del novelista",¹⁶ "metaficción"¹⁷ y Octavio Paz, incluso, ha señalado: "No es arriesgado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura. El escritor moderno, en el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo?"¹⁸ En tus novelas se percibe esta preocupación, en mayor o menor grado, por reflexionar sobre el proceso de la escritura. En Las posibilidades del odio, en el capítulo sexto, aparece una mexicana que está escribiendo un libro sobre Kenya, de tal manera que introduce en la ficción la historia de la novela misma. En Cuando el sire es azul Tomás vive angustiado porque no encuentra la forma en que va a escribir su historia, que finalmente es la novela

misma. En Pánico o peligro se manifiesta a través de los conceptos que expresa Lourdes --de los cuales el lector se entera por boca de Susana al escribir en su diario--¹⁹ y en La forma del silencio, por medio de las reflexiones que la narradora hace sobre el proceso de escribir y lo que es una novela.²⁰ Pero además, hay muchos escritores que tienen esta misma preocupación y me pregunto ¿por qué un escritor, en un momento dado, se ve tentado a utilizar la metaliteratura y a reflexionar sobre qué es escribir, qué significa, qué se siente, en lugar de tan sólo dedicarse a escribir novelas? ¿Tendrá esto que ver con la ausencia de temas "trascendentales", de tal forma que si ya todo está narrado, lo que queda es reflexionar sobre el proceso de escribir?

"Como dice Kundera, 'cada novelista funda su propia teoría de la novela'. Yo me lo pregunto mucho cuando estoy en papel de lectora y me digo: también esta novela habla sobre el proceso de escribir. También me lo pregunto en el sentido de que ¿será que no nos atrevemos a hablar de cosas más trascendentales, o es que no las hay o estar reflexionando sobre el lenguaje creativo es una manera de estar hablando del individuo, de la vida del individuo? Yo sí tengo muy claro el porqué hago reflexiones sobre el escribir y la forma de la novela en mi libro La forma del silencio, porque de repente si sientes muy estentóreamente la desproporción que hay entre esa percepción tan cuidadosa, tan sutil, tan recogida del escritor y la realidad en la que vive, la realidad tan caótica, tan manipulada y tan humillante. Entonces, como que se convierte en un tema de escritura muy urgente."

17. ¿Sientes que como ahí hay orden el escribir es como un refugio del caos que impera afuera?

"Yo creo que hay una necesidad de ver por qué ese orden sí se puede dar y el otro no, de tratar de saber los pasos, procesos,

texturas, etc. que conforman ese orden y cómo se podrían sacar del lenguaje para convertirse en realidades tangibles."

18. ¿Qué novelas mexicanas has leído en las que consideres que la metaficción ha sido empleada con originalidad²¹? Tú por lo menos has reseñado una, El libro vacío de Josefina Vicens y Aline Pettersson escribió sobre el mismo libro y, además, sobre Tiene los caballos rojizos y se llama Sabina, de Julieta Campos.

"Yo creo que la mas conocida es la de Salvador Elizondo, es difícil de leer, pero yo creo que es una reflexión muy concentrada, muy sostenida sobre el proceso de escritura. Yo creo que todas hablan de su avanzar mientras avanzan, o sea el proceso de creación, llámese escritura, pintura o lucha política, lo que quieras. Más bien es muy difícil pensar en cuál novela no está."

19. ¿Cómo explicas esta necesidad o interés que demuestras hacia el lenguaje y el proceso de escribir, en especial en tus novelas Pánico o... y La forma...?

"Pienso que es una curiosidad estética como muchas y quizá lo que pasa es que la curiosidad por el lenguaje literario es producto de una serie de disciplinas relativamente nuevas, desde la psicología hasta la semántica, la semiótica. Yo lo veo muy natural y me produce un gran alivio que exista, pero a mí no me interesa en lo más mínimo, mientras menos sepa de estructuras y de la disección del lenguaje me siento más libre. Porque si estoy pensando en todas las reglas es como estar ejecutando un acto y al mismo tiempo estar teniendo una conciencia muy aguda de que lo estas ejecutando, lo cual impide que la ejecución del acto sea un vehículo hacia otra cosa, hacia la comprensión, que es la que induce a ejecutar el acto, no el acto mismo. Aunque yo sé que hay

muchísimos escritores que piensan que es el acto mismo lo que es importante."

20. En diferentes reseñas que han hecho de Pánico o peligro, se ha mencionado tu inquietud por hablar del tema de la escritura: "Sin moralizar, la autora nos habla hasta de teoría y técnica literarias",²² "Habla la narradora (Susana) de 'ese lentísimo proceso de cambio que ha sido mi vida', y nos hace participar de él utilizando el recurso metaliterario de informar el modo en el que crea las páginas puestas a nuestra disposición"²³ y "Fuga busca, impulsada por una necesidad, la manera de explicarse el mundo, de entenderlo, a través del lenguaje; busca decir y decir-se".²⁴ Una vez que has puesto por escrito todas esas preocupaciones sobre el proceso de escribir, sobre el significado del lenguaje, ¿has sentido aliviada tu preocupación?

"No, es como una cosa natural y es como parte de la novela, no mía. Hasta ahorita nunca he sentido que ya haya dejado atrás esta inquietud. Probablemente la dejas atrás, pero se ve inmediatamente sustituida por otra, entonces, esa especie de conciencia del proceso de escribir, del uso del lenguaje, de la traducción de tu percepción de las cosas al lenguaje existe todo el tiempo, es una constante. Tal vez lo que más conciencia me ha dado de todo esto son los talleres literarios y, quizá, en última instancia, uno sí transmite a los participantes de los talleres la manera propia de ver literatura, de hacer literatura. Claro que esto de manera inconsciente. De los ejercicios más comunes y más frecuentes que yo pongo en mis talleres es esa traducción de lo percibido fugaz e inconscientemente al lenguaje, a una escena ya hecha, a una descripción redonda, a una creación animica del personaje, es decir, ir tratando de abreviar eso que se siente, con eso que se logra escribir."

21. ¿Leiste la tesis que sobre tu obra hizo Javier Contreras?
 En relación con Las posibilidades del odio dice:

...las irrupciones de las voces de Nyambura y Chris en el relato central de la narradora comentan indirectamente el desarrollo de la acción, nos hablan de la reflexión que ante su propia vida hace Nyambura, recuento mediante el cual el lector asiste a una definición personal, social, sexuada, de una joven mujer negra que resume y supera los conflictos de los personajes de los anteriores capítulos.²³

¿Fue esa tu intención, que el último relato resumiera y superara los conflictos de los personajes de los anteriores?

"Sí la lei, pero no fue esa mi intención. Es muy impresionante cómo puede salir un orden y una lógica de la escritura. Yo los escribí en el orden en que aparecieron publicados, no hubo un plan preconcebido, por eso yo la percibo tan intensamente como novela, porque hay una especie de trayectoria de adentramiento en esa realidad. Si me parece normal esa continuidad, aunque tenía algo de inducido en el sentido de que empecé muy de afuera, con un personaje que me resultaba bastante inalcanzable, como sería un colonialista. Lo que pasa cuando estás escribiendo una novela es que tú de alguna manera te pones en una especie de estado de ánimo propiciatorio y vas utilizando las cosas que suceden, no que planeas, sino que suceden. Entonces surge lo del mendigo y yo empiezo a buscar trabajos y situaciones en donde yo pueda ir viendo desde distintos ángulos. Lo de Nyambura es un poco el resultado de mi experiencia en la universidad y de conocer más de cerca, aunque no estrechamente, a los jóvenes y de imaginar cómo están viendo ellos esas manifestaciones marxistas que hacían y cómo están viendo esta impresionantísima simultaneidad histórica, porque si sucede que una estudiante (que podía haber sido mi compañera, o mi alumna) podía tener una madre que todavía vivía como africana, en otro siglo y en otra cultura y un padre más colonizado, más incorporado a un mundo blanco."

22. Javier Contreras en su tesis, que antes mencioné, afirma que en "Cuando el aire es azul hay una voz narrativa masculina, pero una escritura femenina".²⁶ ¿Tu opinión al respecto?

"Eso sí no lo percibo. ¿En qué se basará? Probablemente en el detalle de los sentimientos o movimientos anímicos, en el tratamiento de los niños, tal vez eso es lo que Javier califique como escritura femenina, pero yo he leído a montones de narradores hombres que tienen ese mismo detenimiento."

23. Federico Patán,²⁷ en una reseña de La forma del silencio señaló: "...novelar termina significando una manera de ordenar el universo y darnos alguna seguridad." y Mónica Mansour,²⁸ escribió: "Para María Luisa Puga... las novelas son el camino más corto y eficaz para entender el mundo con todas sus historias ocultas". He notado que en tus novelas empleas con mucha frecuencia los paréntesis (en La forma del silencio menos) y que en ellos das información adicional, aclaras, o completas una idea. ¿Tiene esto algo que ver con ese deseo de ordenar y de evitar malentendidos?

"No había pensado en eso, se me ocurre ahora una razón que no sé qué tan válida sea. Si, definitivamente uno de los motivos por los que escribo es por esa necesidad de traducir el mundo a una cosa que yo pueda manejar mejor, o sea de acercármelo, tocándolo le pierdo el miedo, me disminuye la confusión y se me hace más posible seguir adelante. Lo de los paréntesis es porque siento que tengo una especie de conciencia involuntaria de que una vez que dejas ahí la frase, en alguna parte oigo una especie de carcajada, porque la frase contraria es perfectamente igual de posible. Los paréntesis son una especie de guiño al lector, de una cosa con la que yo he jugado mucho toda mi vida y que además yo creo que he hecho mucho. Cuando era muy joven y andaba coqueteando por el mundo, siempre decía, pero exijo el derecho de

contradicción, porque me parecía tan tremendo hacer una afirmación y ya."

24. ¿No temes que escritas las novelas desde un "yo" se sientan demasiado autobiográficas o, como dice Mariano Baquero Goyanes: "El 'él' nos deja en el exterior, el 'yo' nos hace entrar en el interior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus cliés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo."²⁹

"Bueno, ahorita también es apasionante usar el narrador omnisciente porque ya no lo tratamos como antes, ya es un narrador con muchas limitaciones, en donde quizá le dé más oportunidades al personaje de ser, ya no se atreve a ser Dios, como antes, se la juega más en términos de igualdad con los personajes. Probablemente en muchos casos sea preferible este tipo de narrador al simple yo. A mí me gusta el yo como apropiación de identidades distintas, como posibilidad de vivir otras vidas."

25. En tus novelas se percibe el contacto con diferentes culturas y modos de vida: en Las posibilidades del odio es obvia la presencia de Africa y de las experiencias que allá viviste, en Pánico o peligro y La forma del silencio están las ciudades de México, Acapulco, Mazatlán; en algunos de tus cuentos hay una influencia importante de tus viajes y de países en los que has vivido: Inglaterra, Grecia, Italia. Todo esto parece indicar que prefieres no sustraerte del medio que te rodea, narrar dentro de escenarios que te son conocidos y que cuando lo has hecho fuera de ellos, como en Cuando el aire es azul, no has tenido tanto éxito, según opinión de personas que han reseñado tu obra como Adriana Sandoval,³⁰ Sergio Gómez Montero³¹ e Ignacio Trejo

Fuentes.³² Parecería que te desenvuelves mejor dentro de ambientes que te son familiares y no como en el de esta novela que es inventado. ¿Qué opinas al respecto?

"Evidentemente he tenido más éxito con los otros libros, lo que pasa es que yo tengo esa novela clavada. Es una de las que más placer me han dado en escribir. Esa novela empezó realmente como un cuento para niños, quizá porque es mucho más invención, y yo quiero seguirle con el tema. Tengo una novela guardada (que es un poco también la invención total, sucede en España, pero es toda contada, narrada y sentida desde una niña de cuatro años) que probablemente retrabaje ahora que termine mi novela michoacana. Esa que está guardada también es otro tipo de invención que tengo que sostener a lo largo de toda la novela, a ver si lo logro y no me pasa lo mismo que con Cuando el aire es azul."

26. ¿En qué circunstancias escribiste Pánico o peligro, fue un proceso que se dio lenta, o rápidamente como el de Las posibilidades del odio?

"Mira, es muy difícil saber cuándo empiezas a concebir una novela, sientes cosas aisladas, primero como una especie de curiosidad, de emoción. Me acuerdo perfectamente bien de un domingo --que es algo así como la encarnación de la melancolía, es una cosa tan, tan tremenda y tan bella, pero es inescapable, muy impresionante-- que veníamos de comer en el Centro, el editor de Siglo XXI, su esposa y otros amigos. Habíamos bromeado mucho a la hora de comer sobre futuros personajes para futuras novelas, con posibles tramas novelísticas y de repente ya veníamos de regreso por la avenida Insurgentes, y yo dije, con una mezcla de irresponsabilidad y de certeza: "mi siguiente novela va a tener la estructura de la avenida Insurgentes", pero yo quise decir, más que la estructura, la textura. Yo me acuerdo generalmente muy bien en qué día empecé a escribir tal novela y qué circunstancias

me dijeron hoy empiezo, de Pánico o peligro no, es como el fluir del tráfico en Insurgentes, no sé cuándo empieza, ni cuándo acaba, pero sí me acuerdo que para escribirla caminé muchísimo por la colonia Roma, por la del Valle, por Insurgentes, para ir viendo los lugares por los que andaban Lourdes, Susana, Dolores y Socorro. Los sábados eran sábados de susanear, o sea que no era nada más ir a caminar a los lugares, sino inducir en mí ese estado de pasmo de Susana. Otra cosa es que yo antes de irme a Europa sí caminaba con una amiga desde el cine Manacar hasta Puente de Alvarado, por avenida Insurgentes, hablando de literatura. Se podía hacer, cuando regresé ya era imposible."

27. ¿Cuánto tiempo te tomó escribirla?

"Yo creo que casi todas las novelas me toman como un año, porque yo nunca escribo mucho de un solo tirón, escribo todos los días, pero no escribo más de dos o tres páginas. El escribir se convierte en una cosa muy rutinaria, muy cotidiana, todo el día estoy ahí dándole vueltas a la novela, pero la hora de escribir, de avanzar en la novela, es nada más esas tres páginas en la madrugada, el resto del tiempo son notas, ideas, anotaciones en el diario."

28. Es curioso que tengas tus medidas muy fijas, como con los cuadernos, que me decías que te duran un mes exactamente.

"Sí, un mes exacto, por más que trate de usar menos. Como ya no quiero juntar tantos cuadernos, trato de escribir por los dos lados de la página, con letra más chiquitita, pero siempre me duran un mes."

29. En otra entrevista me comentaste que cuando estabas en Europa, aproximadamente en 1971, ya habías escrito un primer

borrador de La forma del silencio. -¿Es común que te tome tanto tiempo escribir una novela, es decir, que a partir de que te invade ese "sentimiento-curiosidad", y que penetres en la nebulosidad lleguen a pasar tantos años?

"Tengo guardadas como cinco novelas que no sé si algún día voy a retomar, pero no es el caso de La forma del silencio, porque esta es la primera novela que quise escribir y es una novela que había reescrito como cuatro veces. Quizá sea porque es la que habla del comienzo de mi historia, de la infancia y yo creo que esa es la razón por la que me tardé tanto en escribirla."

30. ¿Puedes estar manejando dos procesos de escritura diferentes al mismo tiempo? Me has dicho que novela y cuento sí, ¿pero dos novelas?

"No, nunca he tratado, pero se me hace imposible. Lo más cercano a eso es lo que hice este año. Terminé mi nueva novela en su primera versión en abril, la puse a descansar y de entonces a ahora, en que estoy por entregarla, no sentí ninguna necesidad de escribir otra porque la novela no estaba terminada, pero sí escribí muchas cosas, textos, cuentos, artículos. Cuando decidí empezar a corregirla, como en agosto o septiembre, me surgió una necesidad muy fuerte de escribir mi siguiente novela y, de pura chiripa, me invitaron para escribir una telenovela michoacana. Entonces decidí fundir mi idea de novela con esa telenovela y como tenía que presentar un proyecto de la novela, tuve que, verdaderamente, enterrar la otra, meterla muy abajo del baúl, y asomarme a ver qué podía ser esta novela michoacana. Cuando me asome hubiera podido ya sentarme a escribirla, entonces yo dije ¿soy capaz de empezar ésta y corregir la otra? No sé si por miedo no lo hice, por lo que congelé la michoacana. Ahora tendré que hacer no sé qué cosas para que reviva en mí, porque una vez que

presenté el proyecto y fue aceptado, dejé todo congelado para volverme a meter en ésta que voy a entregar ahora a la editorial."

(Y ahí estaba la novela, en un sobre grande de papel manila, lista, esperando que llegara el mensajero de la editorial X para llevársela.)

6.4 Notas

1. Maria Luisa Puga. Las posibilidades del odio, 1978.
2. --- Cuando el aire es azul, 1980.
3. --- Pánico o peligro, 1983.
4. --- La forma del silencio, 1987.
5. Andrés Amorós. Introducción a la novela contemporánea, p. 127: "El novelista realiza un corte en la estructura de la sociedad (en las novelas cuyo protagonista es toda una masa social) y nos presenta los perfiles de una de sus capas."
6. Maria Luisa Puga. Las posibilidades del odio, p. 32.
7. Ibid, p. 40.
8. Ibid, p. 49.
9. Ibid, p. 48.
10. Ibid, p. 50.
11. Ibid, p. 33: "¿Qué sabía el mendigo de las fuerzas socioeconómicas que pugnaban por hacer de Kenya una nación independiente y moderna; esas fuerzas que se sometían a una lógica de desarrollo mediante la acumulación de capital?"
12. Ibid, p. 21: "(Y de regreso al Ministerio, sin darme cuenta, el grupo se dividió en dos. En el mio no quedó un solo británico. Me enfurecí. Me precipité a la puerta del despacho dispuesto a todo...)"
13. Ibid, p. 20: "Lo que a nosotros nos toca vivir nadie lo sabrá nunca sino nosotros, porque ya jamás seremos la misma raza, ¿me oye usted? No, no no, no se preocupe, aquí ya se han acostumbrado a que grite."
14. UNAM; Centro de Estudios Literarios. Las humanidades en México 1950-1975, p. 501. "...los escritores jóvenes (...) sucumben a la consideración de que el relato es un puro juego, un acto de autocreación, y al convencimiento de que la necesidad del creador sólo puede ser traducida en metaliteratura, esto es, literatura de la literatura, una crónica de algo que sólo puede ocurrir sobre el papel."

15. Sara Sefchovich. Ideología y ficción en la obra de Luis Spota, p. 42: "...es Salvador Elizondo el ejemplo cumbre de la 'narrativa de la creación creándose' como le llamó Claude Fell, a esa que se va inventando, cuestionando a sí misma y convirtiéndose en su propio centro de interés."

16. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 132: "...novela del novelista, aquella que tiene como personaje a un escritor que intenta escribir una novela, en tanto se está ofreciendo al lector la suya propia... lo que leemos no es tanto una novela, como su posibilidad..."

17. John S. Brushwood. La novela mexicana, p. 17: "En una revisión de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982, la característica que destaca con más insistencia es la metaficción; es decir, la observación por parte del autor, de su propio acto creativo."

18. Hugo J. Verani. "Escribir y decir". En Octavio Paz, pasión crítica, p. 212.

19. María Luisa Puga. Pánico o peligro, p. 58: "Dice que hay que fijarse en la 'organización del material'. Que eso es lo más importante, porque uno cree que con seguir más o menos un orden cronológico es suficiente (yo eso creía). Pero que la cronología en un caso así es muy subjetiva. Me atiborré de consejos: que hay que dejarse 'flotar' en el recuerdo y asentar éste en el papel según la forma que tome. Aunque el principio resulte estar en donde uno creía que estaba el final...". p. 58: "Me habló de lo distinto que es el tiempo cuando escribes de cuando cuentas hablando. Con lenguaje tienes que sustituir las pausas, los gestos, los titubeos. No es nada más contar 'como si hablaras', porque en cuanto pones las palabras en el papel, éstas empiezan a decir lo que ellas quieren y no lo que tú quieres. Aunque sea tu historia, me dijo, te tienes que borrar tú." p. 97: "Lourdes decía, entre las muchas cosas que me dijo cuando supo lo de esta historia, que no, Susana, es un trabajo bárbaro. Imagínate: hay que describir. Describir con detalle. Y además, añadido, ¿tú sabes cómo eres? ¿Cómo soy yo? ¿Cómo es la esquina de Jalapa y Tabasco? ¿O la escuela? Te va a pasar, me dijo, que las conoces tanto que no vas a poder decirías."

20. --- La forma del silencio, p. 22: "Una novela puede ser una manera de ponerse en las cosas para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas." p. 22: "Pero lo mágico de la novela como género es que es como si uno escogiera un pedazo de la realidad para acercárselo y verlo de a poquito, y al hacerlo uno está moviendo, alterando algo que yace invisible, como dormido, y que al ser despertado se levanta y habla... o se pone a existir, como se prefiera." p. 195: "Una novela es una flecha que se lanza al aire, a ver qué. Un acto propiciatorio... para aprender a ver, a sentir las cosas de otra

manera." p. 197: "La novela, pues, no es sino una necesidad de acomodar los recuerdos, las percepciones, las sensaciones de una manera distinta, o mil, cada vez tomando como centro un rasgo imperioso de ellas que en su momento no fue sino la vida diaria, inmediatamente arrastrado por el siguiente y vuelto anónimo." p. 214: "Un buen día presiente (el novelista) un inicio de dirección y se sienta a trabajar. Es una búsqueda insidiosa de cómo ir colocando piezas; tensando ritmos. Cómo mantener un movimiento equilibrado..."

21. El hipocgeo secreto (1968) de Salvador Elizondo, Segundo sueño (1976) de Sergio Fernández, El principio del placer (1972) de José Emilio Pacheco.

22. Patricia Avila. Op. cit. en Punto, p. 20.

23. Federico Patán. "Pánico o peligro". En Sábado, suplemento cultural de Uno Más Uno, p. 13.

24. Adriana Sandoval. "Pánico o peligro". En UnoMásUno, p. 17.

25. Javier Contreras Villaseñor. Historia, utopía y literatura en la obra de María Luisa Puga, p. 93.

26. Ibid., p. 46: "La elección de una voz narrativa masculina por parte de María Luisa Puga desconoce los aspectos de la femineidad no tomados en cuenta por el sexismo. La autora, en su afán de romper con la visión patriarcal de las mujeres, rechaza lo femenino en general, para contar se vuelve hombre. Sin embargo, esta conclusión es cierta sólo parcialmente, porque la manera de contar y lo contado están constituidos fundamentalmente por esos aspectos femeninos devaluados por el sexismo. La lógica de los conflictos entre los personajes, el sitio desde el cual se produce la voz narrativa --la cotidianidad, lo íntimo, el deseo y sus represiones--, y la concepción del mundo que de ellos se desprende me permiten afirmar que en Cuando el aire es azul hay una voz narrativa masculina, pero una escritura femenina."

27. Federico Patán, "La forma del silencio, de María Luisa Puga" en Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, p. 12.

28. Mónica Mansour. "El silencio es el mar". En La Jornada de los Libros, p. 4.

29. Mariano Baquero Goyanes. Op. cit., p. 126.

30. Adriana Sandoval. Op. cit. en UnoMásUno, p. 17: "Cuando el aire es azul, demasiado ambiciosa y no adecuadamente manejada."

31. Sergio Gómez Montero. Op. cit. En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, p. 23: "Cuando el aire es azul, novela fallida desde muy diversos puntos de vista."

32. Ignacio Trajo Fuentes. Op. cit. En Excélsior, p. 2: "...su segunda novela Cuando el aire es azul, con todo y ser una buena lectura, me pareció muy inferior a la primera."

II. CONCLUSIONES

En la elaboración de las preguntas para las entrevistas con María Luisa Puga consideré los lineamientos metodológicos observados en las entrevistas consultadas, pero al realizarlas comprobé, con cuánta certeza, que la esencia dinámica de este género periodístico impide su aplicación rígida. En tal virtud, sobre la marcha hice adaptaciones, eliminé preguntas --porque ya habían sido contestadas-- o modifiqué el orden de algunas, en atención a los temas que iban surgiendo.

Al confrontar el proceso que se dio a lo largo de las entrevistas con María Luisa y la teoría sobre este género periodístico, corroboré que el papel del entrevistador es difícil, pues tiene que permanecer atento a muchos detalles: el cuestionario, la oportunidad de las preguntas --según se esté desarrollando la entrevista--, las respuestas que están siendo proporcionadas, las actitudes del entrevistado y la grabadora (claro que si no fuera por este milagro de la tecnología, sería infinitamente más difícil hacer una entrevista de este tipo). También hay que cuidarse de las interrupciones, aunque en este caso fueron pocas, por lo general llamadas telefónicas que María Luisa procuraba abreviar. (Incluso este tipo de distractores fue interesante, ya que casi todos eran de negocios. Según me contó ella, el motivo principal de sus viajes era cobrar trabajos que ya había entregado, pero la informalidad de quienes se los habían encargado la hacía andar tras ellos. ¡Prueba patente de las vicisitudes económicas por las que pasan los escritores!)

Como es un hecho que la entrevista llevada a cabo en los dominios del entrevistado hace que éste se encuentre a sus anchas, en dos ocasiones intentó que se realizara en mi departamento, pero en consideración al poco tiempo de que ella disponía (sus estancias en el D. F., salvo casos especiales, son de tres o cuatro días), ya no insistí más. Por otro lado, me

hubiera gustado haberme entrevistado con ella en Zirahuén que es, después de todo, su verdadera casa. Desafortunadamente, como nunca conté con tiempo suficiente para hacer el viaje no se lo propuse. Ignoro si habría aceptado.

A pesar de que el proyecto de las entrevistas con María Luisa lo empecé a considerar desde mediados de 1985 y que fue hasta fines de 1988 que lo concluí, ella me tuvo bastante paciencia durante todo este tiempo. Siempre conté con su plena colaboración, fue muy puntual y accesible en todos los casos; al concertar la cita le indicaba el tiempo que posiblemente nos tomaría la entrevista y durante la misma ella se dedicaba de lleno a responder. Contestó todas las preguntas, si acaso en dos o tres ocasiones se mostró un poco desesperada ante mi insistencia en conocer su opinión sobre cuestiones teóricas que ella sentía que ya se habían tratado y que no valía la pena repetir.

Aparentemente María Luisa es una persona tranquila, de modales reposados, pero en las entrevistas me di cuenta de que es muy inquieta y no puede estar sin ocupar sus manos en algo, tal vez por eso fumaba múltiples cigarrillos y su tejido crecía conforme hablaba, aunque una vez enfrascada en las respuestas y comentarios, inconscientemente lo hacía a un lado. Nunca faltó un café con leche, riquísimo, preparado por ella.

Los resultados de la entrevista relativa a los aspectos biográficos y profesionales los considero positivos, ya que transformaron a la escritora en una mujer con miedos, recuerdos dolorosos, añoranzas, alegrías, etcétera. De esta forma se desmitifica la imagen estereotipada que suele uno, como lector, tener de los escritores. María Luisa se ha visto sometida a experiencias muy diversas, debido a que desde niña vivió en varios lugares de la República, y sus vivencias se enriquecieron al estar en contacto con otras culturas. A pesar de que académi-

camente no estudió una carrera universitaria, posee una formación literaria amplia.

Es evidente que le gusta más hablar sobre su obra y el proceso para crearla, que sobre las cuestiones teórico-literarias de los subcapítulos 2 y 3 (Narrativa mexicana a partir de los años cuarenta y Géneros literarios). En especial en estos subcapítulos, cuyas entrevistas fueron de hecho las primeras ocasiones en que me ubiqué en el papel de entrevistadora (ya habían pasado más de dos años desde que tuve la primera entrevista con ella sobre sus aspectos biográficos y profesionales), varias respuestas no correspondieron a las preguntas, o fueron incompletas. Sin embargo, esto último puede ser imputable a la entrevistadora, ya que al transcribir estas dos entrevistas me percaté que, con frecuencia, la pregunta incluía más de una y el resultado había sido que María Luisa no había contestado a todas. Al analizar esta situación deduje que como la mayoría de sus respuestas eran amplias, yo me había dejado cautivar por lo que decía y no me había fijado que dejaba sin contestar algunas. Lo que hice en las sucesivas entrevistas fue que aun cuando hubiera incluido varias preguntas dentro de un mismo número, las iba formulando una por una y cuando ella terminaba de contestar, de manera rápida revisaba si todo había sido cubierto.

Al analizar las respuestas de María Luisa Puga sobre la narrativa mexicana (subcapítulo 2) es frecuente encontrar que su comentario suele ser relativo al tema, pero no responde de manera precisa. Por ejemplo, a la pregunta 3, ¿En qué forma crees que rompen (Yáñez y Revueltas) con la novela de la Revolución que se había escrito anteriormente?, contesta que Revueltas sí rompe, mientras que Yáñez no, pero sin explicar en qué forma o en qué se basa para afirmar esto.

En la respuesta a la pregunta 4 dice que la característica que ella concibe como rasgo de modernidad en la novela es la

actitud, pero queda sin aclaración el porqué no piensa que la novela de Yáñez sea moderna. En la nota 3 de este subcapítulo presento algunas citas de críticos de la novela mexicana que señalan motivos por los cuales la novela de Yáñez marca el inicio de la modernidad.

En relación con sus comentarios (páginas 66 y 67) a la excelencia de obras como El libro vacío de Josefina Vicens y Lilus Kikus de Elena Poniatowska, por sobre los de quienes consideran como las más importantes de los cincuenta a Pedro Páramo y La región más transparente, estimo que son un tanto subjetivos y que no están sustentados en estudios que hayan sido realizados por críticos de la literatura, entre otros los mencionados en la nota 6. En este mismo subcapítulo se puede mencionar un ejemplo de una respuesta incompleta, la de la pregunta 10, que permite concluir que sí ha leído novelas del boom, aunque no señale cuáles.

Los comentarios (páginas 73 y 74) sobre la falta de "humor" en la obra de Jorge Ibarquengoitia se desprenden de una declaración subjetiva de María Luisa: "...el sentido del humor basado en la burla no me gusta..." y no corresponde a la idea generalizada y sustentada en parte por la nota 15.

En relación con la respuesta a la pregunta 20, considero utópico pensar que quienes participan en los talleres literarios --que es una población muy reducida-- han de llegar a influir en la política sólo por el hecho de que puedan, como dice María Luisa, desatar "la necesidad de la gente de escribir, que no quiere decir otra cosa, sino de opinar, de participar".

Con referencia a las respuestas del subcapítulo 3. Géneros literarios, resulta difícil compatibilizar las definiciones tradicionales de novela con la que María Luisa me dio en la entrevista. En la nota 1 de este subcapítulo presento algunas

definiciones de novela, las cuales son externas, es decir, suministran datos perceptibles por quien haya leído novelas y analizado su forma y contenido: obra de arte que tiene sus propias leyes, personajes reales que viven de acuerdo con las leyes de la novela, impresión personal de la vida, posibilidad de expresar multitud de contenidos con libertad, articulación de experiencias y situaciones alrededor de un núcleo temático, etc. María Luisa, por el contrario, define desde su yo interno lo que es una novela: "una manera de ser que te ocupa por entero mientras dura el proceso de maduración y escritura"; sin embargo, es gracias a este sentimiento que esta escritora logra producir sus novelas.

Cuando habla sobre las clasificaciones de novela de Edwin Muir (pág. 97), nuevamente salta a la vista que los encajonamientos, las definiciones rígidas no la convencen. En oposición propone una "novela de sensación", cuyo eje central es la intuición que busca ser plasmada como acciones en una novela.

En este subcapítulo 3 María Luisa vuelve a insistir en la importancia de "la actitud" de la novela, cualidad que estima es irreplicable y discute la validez de las definiciones clásicas de teoría literaria como las presentadas en las notas de Forster, Baquero Goyanes, Rest, etcétera, ya que considera que todas son correctas, pero que lo contrario puede ser igualmente válido, según desde dónde se las vea.

En la parte relativa al cuento, al preguntarle si la extensión de este género tendría que considerarse al definirlo, respondió una vez más desde su muy especial perspectiva, ya que para ella lo importante es el lapso que le toma percibirlo, ver su desarrollo, así como el tiempo de su escritura. Lo mismo sucede cuando lo define, no señala, por ejemplo, que deba ser económico, de diálogo preciso, extensión corta, que el final cierre herméticamente la estructura narrativa, sino que dice: "El

cuento es algo que me sucede". Una vez más habla de sensación, de lo que toma lugar dentro de su yo.

Como conclusión a las entrevistas sobre cuestiones teóricas (subcapítulos 2 y 3), señalo que el conocimiento de María Luisa tanto sobre la narrativa mexicana moderna, como de los géneros novela y cuento, es diferente a la teoría literaria que se estudia en la carrera de Letras Hispánicas.

La entrevista más larga y la que mayor número de páginas produjo fue la relativa al proceso creador (presentada en el subcapítulo 4) y sin duda fue la experiencia más interesante de esta serie. Yo había preparado una pregunta sobre sus cuadernos diarios que tanta angustia le causan y en los que constantemente escribe, pero sobre la marcha surgieron otras cinco, amén de que ella se explayó en el tema y resultó fascinante ese mundo de sus diarios. Desde mi punto de vista, todo el proceso de escribir en ellos es un gran catalizador, la escritora vierte en sus cuadernos todo, absolutamente todo lo que pasa por su cabeza, por su corazón, por su alrededor y ahí permanecen, la mayoría de las veces sin ser ni siquiera releídos, pero de alguna manera liberan a su mente de sentimientos fuertes, ya sean angustias, tensiones, alegrías, de tal forma que ella queda lista para el acto de producir su obra y retoma --consciente o inconscientemente-- escenas o emociones ya escritas y depuradas.

En el subcapítulo 5, relativo a sus cuentos, es evidente que las definiciones de teoría literaria, que en cierta forma limitan y enumeran las características de este género, no coinciden con lo que el cuento significa para María Luisa, según lo he mencionado. Ella lo mide desde la sensación que experimenta al encontrarse con el "guiño" que la obliga a escribir un cuento, o el "latigazo" que le da la realidad y la orilla a hacer un bosquejo que más tarde puede convertirse en cuento.

En relación con la crítica, -parece no interesarle. Al pedirle su opinión en cuanto a lo que algunos reseñistas han señalado sobre sus cuentos me manifestó, y en varias ocasiones lo hizo patente, que ella no escoge los temas de escritura, ni la forma que tendrán, sino que la escritura se le va dando según sea su necesidad de escribir. Es decir, si alguien señala fallas en su obra, puede ser que acepte que podría haber sido escrita de otra manera, pero al sentarse a escribir se sumerge en un mundo que le dicta sus leyes y no puede, ¿ni desea? modificarlas.

María Luisa en general siempre fue consistente en sus respuestas cuando se tocaron los mismos temas. Por ejemplo, en el subcapítulo relativo a los géneros literarios hizo comentarios sobre el cuento y, después, al hablar sobre los propios volvió a referirse a ese género en iguales términos. Casos como éste hubo varios, pero al editar las transcripciones reuní en el mismo subcapítulo los temas afines y eliminé lo que se repetía.

Una anécdota curiosa que me contó cuando habló sobre el cuento, fue el hallazgo que experimentó en Zirahuén, ahora que ha tenido su primer contacto cercano con la naturaleza, al estar construyendo un estudio. "Al cavar el terreno salen unas pelotitas de tierra perfectas, que no se desmoronan, las hace un insecto al envolverse en tierra y al romperlas por la mitad encuentras que adentro tienen un hueco redondo. Yo siento que el cuento es eso, una pelotita perfecta y adentro tiene el agujerito que sería la percepción del cuento en su totalidad." Esto es interesante; pero si se le compara con lo que manifestó en el subcapítulo 3, en la sección relativa al cuento, página 100: "...he experimentado cuentos que difícilmente se podrían llamar esféricos", resulta contradictorio.

Con referencia al subcapítulo 6 sobre sus novelas, corroboré que si bien todas podrían analizarse desde un punto de vista sociológico, estos rasgos son más evidentes en las dos primeras:

Las posibilidades del odio y Cuando el aire es azul. El punto que tienen en común es lo que ella ha manifestado en varias ocasiones, "el permanente forcejeo entre el fuerte y el débil", que se presenta de diversas maneras y en diferentes grados en ambas novelas.

Otra característica --no en todas sus novelas, pero sí en tres de ellas-- es la presencia de la escritora en sus textos, ya sea como narradora, como alguno de los personajes, o a través de situaciones vividas por ella, según se ha podido comprobar por medio de las entrevistas con ella sostenidas.

En sus dos últimas novelas, Pánico o peligro y La forma del silencio, es más evidente el interés de la escritora por el lenguaje y por la reflexión sobre el proceso de la escritura. En estas obras también hay denuncia de represión, injusticias y desigualdades, pero aquí se presentan a través de las consideraciones sobre la creación literaria que la autora hace: valiéndose de Lourdes en Pánico..., y de un personaje femenino que en primera persona narra sus recuerdos, en La forma del...

En estas dos últimas novelas hay infinidad de referencias (cerca de 100) al lenguaje, a la escritura, al cuento o a la novela, lo cual prueba que María Luisa se preocupa por el proceso de la creación literaria, aun cuando haya manifestado varias veces que no le interesa conocer sobre estructuras, ni sobre reglas del lenguaje. Su posición resulta congruente porque es una realidad que la mayor parte de las referencias aludidas tienen que ver con el mundo sensorial y, sobre todo, con sus vivencias impresionistas que, aunque puestas en boca de las protagonistas, reflejan también a la escritora. Para ejemplificar cito sólo algunas:

Pánico o peligró

Es como cuando hacia composiciones para la escuela: me las podía imaginar muy bien, pero a la hora de escribirlas, lo que había imaginado se quedaba como si dijéramos abajo de las palabras. Las palabras decían una como máscara... como cáscara que no dejaba ver nada. (p. 18)

Todo oscuro y la luz de la lámpara sobre el cuaderno. Sentía el silencio como algo muy cálido. Y entonces me parecía oír una voz que me iba diciendo cosas --las que yo iba escribiendo. Se me iba el tiempo; me iba en el recuerdo y empazaban a surgir caras, voces, colores... hasta olores. Así escribí el primer cuaderno. (p. 80)

Así me pasa con el lenguaje a veces. Es el mismo gris que nos aleja de lo que decimos; que abre un hueco y hace que la palabra engorde de aire, mientras lo dicho se va secando y cayendo... (p. 140)

...ahora que escribo me doy cuenta de que las palabras sirven para aproximarse a los hechos, no son los hechos... (p. 156)

La forma del silencio

Hay novelas en las que ese algo se despereza amodorradamente para acomodarse en la conciencia de quien escribe. Hay otras en las que lo que sucede es que, sin querer, se ha desatado una furia inquieta y vehemente. Una burla a veces, o una ternura. De antemano no se sabe nunca, y todo puede suceder. Por eso el novelista es como un mago ciego, que a su paso tanteante va encendiendo luces y titilaciones que no puede ver. (p. 22)

El lenguaje ensoñado con el que se cuenta el pasado, por ejemplo... Lenguaje lineal que trataba de no dejar afuera ningún detalle, pero por eso resultaba tedioso: no mostraba nada, solo atiborraba la conciencia de palabras, ni siquiera muy variadas, pero sí muchas. (p. 62)

Puedes volver innumerables veces a ese momento que es el cuento --y que ha quedado fijado en palabras que siempre dirán lo mismo aunque siempre se perciban de distinto modo. Andamios firmes. Brochazos definitivos. Matices atrapados. (p. 88)

Ese puntito lejano al cual se quiere llegar, se ve a veces envuelto en brumas, inalcanzable. Dan ganas de esperar que todo pase y se restablezca la calma. Pero no se puede. Una novela es uno temporalmente, y para recobrase, para recuperar la calma hay que llegar a ese puntito. Desentrañarlo. (p. 133)

En síntesis, se puede concluir, en relación con los tres últimos subcapítulos (los relativos al proceso creador y a los cuentos y novelas de María Luisa Puga) que su posición en general es que no tiene opción al escribir, se ve impelida a plasmar lo que necesita sacar fuera, sin que pueda elegir entre hacer un relato largo o corto, con diálogo o sin él, de estructura complicada o simple y, por lo tanto, conscientemente no le interesa la teoría literaria.

Considero que estas entrevistas me permitieron conocer datos sobre la escritora María Luisa Puga que influirán --para bien o para mal-- en lo que lea de ella en el futuro. Resulta interesante conocer el punto de vista de un autor sobre su producción, ya que en ocasiones puede esclarecer dudas o ampliar conocimientos, sin embargo, tal vez esto sea conveniente saberlo después de haber leído su obra, con el fin de que no limite o influya en su interpretación.

Por último, considero que esta tesis reúne información que puede ser útil para quien seleccione ahondar en algún aspecto de la narrativa de María Luisa Puga. Si en lo futuro aporta elementos dignos de análisis o estudio más profundo, será para mí muy satisfactorio.

BIBLIOHEMEROGRAFIA

- ABREU GOMEZ, Ermilo. A un joven novelista mexicano. México: Empresas Editoriales, 1967. 59 p. (Colección de los Mensajes).
- ACOSTA MONTORO, José. Periodismo y literatura. Madrid: Guadarrama, 1973. 317 p.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoría de la literatura. Trad. de Valentín García Yebre. 2 reimpresión. Madrid: Gredos, Madrid, 1975. 547 p. (Biblioteca Románica Hispánica, 13).
- ALARCOS, Emilio, et al. El comentario de textos. v. 2, 3 ed. Madrid: Castalia, 1973. 471 p.
- ALARDIN, Carmen. "Los logros de Puga". En Excélsior, n. 25,880, marzo, 1988. p. 3.
- ALAZRAKI, J., et al. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 383 p. (Literatura y Sociedad, 3).
- ALEGRIA, Fernando. Breve historia de la novela hispanoamericana. México: Andrea, 1959. 280 p. (Manuales Studium, 10).
- ALLOT, Miriam. Los novelistas y la novela. Barcelona: Seix Barral, 1966. 401 p.
- AMOROS, Andrés, et al. El comentario de textos. De Galdós a García Márquez. Madrid: Castalia, 1974. 316 p.
- Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Anaya, 1971, 339 p.
- ANDER-EGG, Ezequiel. Periodismo popular. Buenos Aires: Humanitas, 1984. 110 p.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México: FCE, 1957. 509 p. (Breviarios, 89).
- La crítica literaria y sus métodos. México: Alianza Editorial Mexicana, 1979. 253 p. (Biblioteca Iberoamericana).
- ARANDA LUNA, Javier. "Agenda cultural". En La Jornada, n. 516, febrero, 1986, p. 22.
- AUB, Max. "De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana". En La crítica de la novela mexicana contemporánea. Presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. p. 61-85.
- AVILA, Patricia. "Pánico o peligro, escrita como de pasada". En Punto, n. 65, enero-febrero, 1984. p. 20.

BAQUERO GOYANES, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Planeta, 1975. 250 p.

BENEDETTI, Mario. "Temas y problemas". En América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. 9 ed. México: Siglo XXI, 1984. p. 120-132.

BENITEZ, Fernando. "El ensayo/reportaje". En Conversaciones con escritores de Federico Campbell. México: SEP, 1972. p. 22-38. (Sepsetentas, 28).

BLANCO, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980". En México, n. 56, agosto, 1982. p. 23-39.

BONET, Carmelo M. La crítica literaria. 2 ed. Buenos Aires: Nova, 1967. 135 p.

BRADU, Fabienne. Señas particulares: escritora. México: FCE, 1987. 138 p.

BRATOSEVICH, Nicolás A. S. El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos. Madrid: Gredos, 1973. 202 p.

BRUSHWOOD, John S. La novela hispanoamericana del siglo XX. 1 ed. en español. Trad. de Raymond L. Williams. México: FCE, 1984. 408 p.

--- La novela mexicana (1967-1982). México: Grijalbo, 1985. 130 p. (Enlace).

--- México en su novela. México: FCE, 1973. 437 p. (Breviarios, 230).

--- "Periodos literarios en el México del siglo XX: La transformación de la realidad". En La crítica de la novela mexicana contemporánea. Presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. p. 157-173.

--- y José Rojas Garcidueñas. Breve historia de la novela mexicana. México: Andrea, 1959. 157 p. (Manuales Studium, 9).

CAMPBELL, Federico. Conversaciones con escritores. México: SEP, 1972, 218 p. (Sepsetentas, 28).

CAMPOS, Julieta. Función de la novela. México: Mortiz, 1973. 157 p. (Serie del Volador).

CAMPOS, Marco Antonio y Alejandro Toledo. Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986. 162 p.

CARBALLO, Emmanuel. Cuentistas mexicanos modernos. v. 2. México: Libro-Mex, 1956. 290 p.

--- "Gregorio Ortega y el oficio de escritor". En UnoMásUno, n. 2869, octubre, 1985. p. 24.

--- "Hombres y mujeres de Gregorio Ortega". En UnoMásUno, n. 2868, octubre, 1985. p. 24.

--- Narrativa mexicana de hoy. Madrid: Alianza Editorial, 1969. 268 p.

--- et al. Revueltas en la mira. México: UAM, 1984. 164 p. (Molinos de Viento, 18).

CARPENTIER, Ajojo. La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo. 2 ed. México: Siglo XXI, 1981. 252 p.

--- Tientos y diferencias. Argentina: Calicanto, 1976. 131 p.

CASTAGNINO, Raúl H. El análisis literario. 2 ed. Buenos Aires: Nova, 1957. 260 p.

CASTELLANOS, Rosario. Juicios sumarios. México: FCE, 1984. v. I, 215 p. y v. II, 224 p.

CONTRERAS VILLASENOR, Javier. Historia, utopía y literatura en la obra de María Luisa Puga. México: 1985, 113 p. (Tesis para optar por el grado de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas).

CORTAZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". En Ultimo round. 4 ed. México: Siglo XXI. p. 59-82.

CORTES, Jaime E. "El neoregionalismo de Jesús Gardea, Daniel Sada, Ricardo Elizondo y Severino Salazar". Ponencia presentada en el I Coloquio Nacional de Literatura Mexicana. México, febrero, 1988, 5 p.

---, "Rulfo y la revolución mexicana". En Alianza Francesa de México, agosto, 1984. p. 8, 11 y 15.

DABDOUB, Mary Lou. "Vivencias y viajes de María Luisa Puga". En Contenido, agosto, 1987. p. 82-86.

DERBEZ, Alain. "El ceramista Hugo Velásquez. Nadie se ha encargado de capacitar teóricamente a los artesanos; se ven obligados a repetir su producción". En UnoMásUno, n. 2064, agosto, 1983. p. 15.

DESSAU, Adalbert. La novela de la revolución mexicana. 2 reimpresión. México: FCE, 1980. 477 p. (Colección Popular, 117).

- DIAZ PLAJA, Guillermo. El oficio de escribir. Madrid: Alianza Editorial, 1969. 228 p.
- ELIOT, T. S. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona: Seix Barral, 1968. 165 p.
- FALLACI, Oriana. Entrevista con la historia. 7 ed. Barcelona: Noguer, 1975. 309 p.
- FERNANDEZ MORENO, César. América Latina en su literatura. (Coordinación e introducción). 9 ed. México: Siglo XXI, 1984. 494 p.
- FORSTER, Edward M. Aspectos de la novela. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961. 212 p. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras).
- , et al. En El oficio de escritor (entrevistas). No se registra autor ni compilador
- FORTSON, James R. Cara a cara. México: Grijalbo, 1974. 562 p.
- Cara a cara II. México: Posada, 1979. 537 p.
- Cara a cara III. México: Juan Pablos, 1980. 493 p.
- "FOURIER, Charles" --p. 25-- en Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. 1 reimpresión, v. 5. Bilbao: Aguilar, 1977.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 5 ed. México: Joaquín Mortiz, 1976. 98 p.
- GALLY, Héctor. "María Luisa Puga: La forma del silencio". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 538, enero, 1988, p. 12.
- GARCIA FLORES, Margarita. Cartas marcadas. México: UNAM, 1979. 397 p. (Textos de Humanidades, 10).
- GARCIA GUAL, C. Los orígenes de la novela. Madrid: Ediciones Itsmo, 1972. 399 p. (Fundamentos, 16).
- GARCIA HERNANDEZ, Arturo. "Los escritores de la onda ya somos ficción: Gustavo Sáinz". En La Jornada, n. 1256, marzo, 1988. p. 17.
- GARCIA RAMIREZ, Fernando. "Intentos, de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 552, abril, 1982. p. 14.
- GIDE, André. Los monederos falsos. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1975. 393 p.

GLANTZ, Margo. Narrativa joven de México. México: Siglo XXI, 1971. 120 p.

--- Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33. México: Siglo XXI, 1971. 473 p.

--- Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana. Xalapa: Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1979. 143 p.

GOMEZ MONTERO, Sergio. "Accidentes: de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 192, julio, 1982. p. 23.

GONZALEZ, Manuel Pedro. "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional". En Coloquio sobre la novela hispanoamericana. Comp. de Ivan Schulman. México: FCE, 1967, p. 36-112. (Tezontle).

GONZALEZ, Omar. "La forma del silencio, de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 535, enero, 1988, p. 14 y 15.

--- "Pánico o peligro, de María Luisa Puga". En UnoMásUno, n. 386, abril, 1985, p. 13 y n. 387, p. 10 y 11.

--- "Intentos, de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 539, enero, 1988, p. 13 y 14.

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto. Conversaciones con Cortázar. México: Hermes, 1978. 190 p.

GONZALEZ RUANO, César. Las palabras quedan: Conversaciones. Madrid: Aguado, 1957. 430 p.

GUERIN, Wilfred L., et al. Introducción a la crítica literaria. Buenos Aires: Marymar, 1974. 267 p.

HARSS, Luis. Los nuestros. 1 ed. mexicana. México: Hermes, 1984. 465 p.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. t. 3, 15 ed. Barcelona: Guadarrama, 1979. 308 p. (Punto Omega).

HYMAN, Herbert. Interviewing in social research. Chicago: The University of Chicago Press, 1965. 180 p.

JAMES, Henry. El futuro de la novela. Edición, traducción, prólogo y notas de Roberto Yahni. Madrid: Taurus, 1975. 231 p.

--- The Art of the Novel, Critical Prefaces. Introduction by Richard P. Blackmur. London: Charles Scribner's Sons, 1937. 348 p.

KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1970. 594 p.

KUNDERA, Milan. El arte de la novela. México: Ed. Vuelta, 1988. 153 p.

LANGFORD, Walter M. La novela mexicana, realidad y valores. México: Diana, 1975. 278 p.

LAZARO, Angel. Semblanzas y ensayos. Madrid: Colegio Regional de Humacao, Universidad de Puerto Rico, 1963. 273 p.

LAZARO CARRETER, Fernando y Evaristo Correa Calderón. Cómo se comenta un texto literario. 12 ed. Madrid: Cátedra, 1975. 205 p.

--- Estudios de poética. Madrid: Taurus, 1976. 154 p.

LEAL, Luis. Breve historia del cuento mexicano. México: Andrea, 1956. 163 p. (Manuales Studium, 2).

--- Cuentos de la revolución. México: UNAM, 1976. 170 p. (Biblioteca del estudiante universitario, 102).

--- El cuento hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. 58 p.

--- El cuento mexicano de los orígenes al modernismo. Buenos Aires: Eudeba, 1966. 140 p.

--- Panorama de la literatura mexicana actual. Washington: Secretaría General de la OEA, 1968. 203 p.

LEGUIZAMON, Maria Luisa Cresta de. "Los caminos de la narrativa mexicana de hoy". En La crítica de la novela mexicana contemporánea. Presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. p. 145-156.

LOZANO, Maria del Socorro. "Las mitomanías del escritor". En La Jornada Semanal, n. 55, octubre, 1985, p. 8.

LUKACS, Gyorgy. Sociología de la literatura. Madrid: Península, 1966. 505 p.

--- Teoría de la novela. Barcelona: EDHASA, 1971. 203 p.

MABBOTT, T. O. Selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. (Introduction). New York: The Modern Library, Random House, Inc., 1951. 428 p.

- MALPICA H., Trinidad. Tres entrevistas (Aleman, Cárdenas, Ruiz Cortines). México: Tabasqueña, 1956. 27 p.
- MALLEA, Eduardo. Poderio de la novela. Buenos Aires: Aguilar, 1965. 180 p.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. "Tiempo de cerámica". En UnoMásUno, n. 2077, agosto, 1983, p. 15.
- MANSOUR, Mónica. "El silencio es el mar". En La Jornada, n. 139, septiembre, 1987, p. 4.
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo. Curso de redacción. 7 ed. La Habana: Pueblo y Educación, 1975. 502 p.
- MARTINEZ, José Luis. "Nuevas letras, nueva sensibilidad". En La crítica de la novela mexicana contemporánea. Presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. p. 191-213.
- MARTINEZ, José Luis. "Unidad y diversidad". En América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. p. 73-92.
- MARTRE, Gonzalo. El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana. México: UNAM, 1986. 179 p.
- MEJIA, Eduardo. "María Luisa Fuga. Leve tono crótico". En La Onda, n. 350, febrero, 1980, p. 3 y 20.
- MELGOZA PARALIZABAL, Arturo. Modernizadores de la narrativa mexicana: Rulfo, Revueltas, Yáñez. México: INBA/Delegación Miguel Hidalgo/Katún, 1984. 81 p.
- MERCADO, Enrique. "Efigies y anonimatos: una revuelta". En La Jornada, n. 316, marzo, 1988, p. 12.
- Michigan University, Survey Research Center. Interviewer's Manual. Ann Arbor: 1976. 143 p.
- MIER, Luis Javier y Dolores Carbonell. Periodismo interpretativo. México: Trillas, 1981. 190 p.
- MIER, Raymundo. Introducción al análisis de textos. México: UAM, 1984. 36 p. (Terra Nova).
- MILLAN, María del Carmen. Antología de cuentos mexicanos. 5 ed. México: Nueva Imagen, 1982. tomo 1, 230 p. y tomo 2, 230 p.
- MILLERET, Jean de. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Caracas: Monte Avila, 1970. 186 p.

MOLINA, Javier. "Abogar por la paz, es amar en forma total a la vida". En UnoMásUno, n. 2291, marzo, 1984, p. 17.

--- "Daré clases hasta que los bronquios resistan". Entrevista a Luisa Josefina Hernández. En La Jornada, n. 1253, marzo, 1988, p. 17.

--- "Engarrótenseme allí, dice Puga a sus personajes: Poniatowska". En La Jornada, n. 1047, agosto, 1987, p. 22.

--- "La escritora, obligada primero a demostrar su calidad humana". En La Jornada, n. 1254, marzo, 1988, p. 17.

--- "La forma del silencio, novela sobre la crisis". En La Jornada, n. 1045, agosto, 1987, p. 27.

--- "La literatura femenina es una autodiscriminación". En La Jornada, n. 1254 marzo, 1988, p. 17.

--- "María Luisa Puga, mi novela es un intento por encontrar un lenguaje que no esté viciado; la denuncia ya no sobresalta". En UnoMásUno, n. 2112, septiembre, 1983, p. 17.

--- "Todas mujeres, hablaron de una vocación común: la literatura". En La Jornada, n. 1476, octubre, 1988, p. 18.

MOLINA, Silvia. "A orillas del lago Zirahuén". En La Jornada de los libros, n. 138, septiembre, 1987, p. 3.

MORA, Ociel. "Afirma María Luisa Puga: En México no se ha formado un cuerpo literario femenino, aunque cada vez escriben más mujeres". En Excelsior, n. 24,459, mayo, 1984, p. 1C.

MORA SANCHEZ, Blanca Elvia. Deslindes literarios. México: El colegio de México, 1977. 150 p. (Jornadas, 82).

MUIR, Edwin. La estructura de la novela. México: UAM, 1984. 107 p. (Cultura Universitaria, Serie/Ensayo, 16).

OCAMPO, Aurora M. La crítica de la novela mexicana contemporánea. (Presentación, prólogo, selección y bibliografía). México: UNAM, 1981. 311 p.

OMIL, Alba y Raúl A. Pierola. El cuento y sus claves. Buenos Aires: Nova, 1967. 111 p.

PAREDES, Alberto. Las voces del relato. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987. 101 p.

PATAN, Federico. "La forma del silencio, de María Luisa Puga". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 517, agosto, 1987, p. 12.

--- "La joven novela mexicana: apuntes". En La Palabra y el hombre, revista de la Universidad Veracruzana, 1985. p. 7-10.

--- "Pánico o peligro". En Sábado, suplemento cultural de UnoMásUno, n. 303, agosto, 1983, p. 13.

PAZ, Octavio. El arco y la lira. 5 reimpression. México: FCE, 1983, 305 p.

PERALTA, Braulio. "Entrevista a Ricardo Garibay. La humildad ante el oficio". En La Jornada Semanal, n. 39, junio, 1985, p. 3.

PERDOMO GRELLANA, José Luis. En el surco que traza el otro. Teoría y práctica de la entrevista. México: Ediciones de Comunicación, 1987, 96 p. (CONEICC-EDICOM).

PINTO, Margarita. "En mis novelas se manifiesta una lucha por desmontar la rutina: María Luisa Puga". En UnoMásUno, n. 2291, marzo, 1984. p. 17.

--- "Señala María Luisa Puga: Falta una visión de la sociedad como algo continuo para definir una política cultural". En UnoMásUno, n. 2403, julio, 1984, p. 17.

PONIATOWSKA, Elena. Palabras cruzadas. México: Era, 1961. 327 p. ilustraciones 19 cm. (dibujos de Elvira Gascón, Diego Rivera, Alberto Beltrán).

--- "Susana Lourdes, Socorro y Lola". En FEM. n. 30, octubre-noviembre, 1983, p. 62 y 63.

PORTAL, Marta. Proceso narrativa de la revolución mexicana. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1977. 329 p.

PUGA, María Luisa. Accidentes. 1 ed. México: Martín Casillas, 1981. 166 p.

--- "Al cónsul lo del cónsul: una botella". En La Jornada de los libros, n. 132, julio, 1987, p. 3.

--- "Crónicas de Baja California Norte y Sonora. En Ciudad Obregón, las calles desiertas; la SEP, tan lejana". En La Jornada, n. 128, febrero, 1985, p. 19.

--- "Crónicas de Baja California Norte y Sonora. Eramos una unidad, una cultura con un lenguaje bastante claro". En La Jornada, n. 140, febrero, 1985, p. 19.

--- "Crónicas de Baja California Norte y Sonora. No hay una política nacional real de educación, sólo planes". En La Jornada, n. 145, febrero, 1985, p. 21.

- "Crónicas de Baja California Norte y Sonora. Ocuparon el lenguaje, lo llenaron de gestos ajenos". En La Jornada, n. 131, febrero, 1985, p. 19.
- Cuando el aire es azul. México: Siglo XXI, 1980. 328 p.
- "Delegate N". En Development dialogue. n. 1, Dag Hammarskjöld Foundation, 1978, p. 77 y 89.
- "El arte de la novela de Milan Kundera". En La Plaza, n. 28, 1988, p. 32.
- "Historias acerbas, de Pierre Drieu La Rochelle". En La Plaza, n. 26, 1987, p. 53.
- Intentos. México: Grijalbo, 1987, 138 p.
- "El hecho bruto en la escritura de Josefina Vicens". En La Palabra y el Hombre, revista de la Universidad Veracruzana, México, 1985, p. 72-79.
- "El teatro de Hugo Biriart". En La Plaza, n. 26, México, 1987, p. 33.
- Inmóvil sol secreto. México: La Máquina de Escribir, 1979, 32 p.
- La cerámica de Hugo X. Velásquez. México: Martín Casillas, 1983, 165 p.
- La forma del silencio. México: Siglo XXI, 1987. 256 p.
- "La petulancia aparente". En La Jornada en los libros, n. 131, 1987, p. 4.
- Las posibilidades del odio. 2 ed. México: Siglo XXI, 1981, 303 p.
- "Malentendidos". En FEM, n. 33, abril-mayo, 1984. p. 22 y 24.
- "María Luisa Puga, Las posibilidades del odio". En Así es (periódico semanal del PSUM). n. abril, 1984.
- Pánico o peligro. México: Siglo XXI, 1983. 282 p.
- y Mónica Mansour. Itinerario de palabras. México: Folios 1987. 93 p.
- QUIROGA, Horacio. Cuantos. 11 ed. México: Porrúa, 1982. 138 p. (Sepan Cuantos..., 97).
- RADIO EDUCACION. Entrevista a María Luisa Puga. 1984.

RAMA, Angel, et al. Más allá del boom: Literatura y mercado. México: Marcha Editores, 1981. 326 p.

RAMOS, Luis Arturo. El oficio de escritor. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1976. 36 p.

REBOREDO, Aída. "Para iniciarse como escritor en México, existe un proceso de antesala muy difícil: María Luisa Puga". En UnoMásUno, n. 418, junio, 1980, p. 18.

--- "Quiero que mi escritura sea responsabilidad de mi existencia, no de mis ideologías: María Luisa Puga". En UnoMásUno, n. 417, junio, 1980, p. 18.

REST, Jaime. Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. 165 p.

REYES NEVARES, Beatriz. Trece directores del cine mexicano. México: SEP, 1974. 191 p. (Sepsetentas, 68).

RIUS, Luis. León Felipe, poeta de barro (Biografía). México: Málaga, 1968. 266 p.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. 119 p.

--- Narradores de esta América. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974. 465 p.

SAINZ, Gustavo. Jaula de palabras. México: Grijalbo, 1980. 479 p.

--- Los mejores cuentos mexicanos. España: Océano, 1982. 303 p.

SANCHEZ, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1968. 629 p. (Biblioteca Románica Hispánica, 11).

SANDOVAL, Adriana. "Pánico o peligro". En UnoMásUno, n. 2112, septiembre, 1983, p. 17.

SARTRE, Jean-Paul, et al. ¿Para qué sirve la literatura? 3 ed. en castellano. Prólogo de Noé Jitrik. Buenos Aires: Proteo, 1970. 110 p.

SCHERER GARCIA, Julio. "Suma y sigue". En Octavio Paz, pasión crítica de Hugo J. Verani, et al. 1 reimpresión. México: Seix Barral, 1985. 301 p.

SCHULMAN, Ivan, et al. Coloquio sobre la novela hispanoamericana. México: FCE, 1967. 150 p. (Tezontle).

SCOTT, Wilbur. Principios de crítica literaria. Barcelona: Laila, 1974. 310 p.

SEFCHOVICH, Sara. Ideología y ficción en la obra de Luis Spota. México: Grijalbo, 1985: 304 p.

s/a. "Mano para narrar. Accidentes de Puga". En Excélsior, n. 23,542, octubre, 1981, p. 11F.

s/a. "Quiero escribir sobre esta ciudad". En la Gaceta de la UNAM, séptima época, febrero, 1984, p. 9 y 30.

SOMMERS, Joseph. Yáñez, Rufio, Fuentes: La novela mexicana moderna. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. 237 p.

SOUTO, Arturo. Literatura y sociedad. México: ANUIES, 1973. 53 p.

SUAREZ, Luis. Confesiones de Diego Rivera. 2 ed. México: Grijalbo, 1975. 192 p. (Nuestras cosas).

TEICHMANN, Reinhard. De la onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos. México: Posada, 1987. 551 p.

TREJO FUENTES, Ignacio. "Pánico o peligro, de María Luisa Puga. Rumbo al primer sitio de las novelistas mexicanas". En Excélsior, n. 24,462, mayo, 1984, p. 2.

UNAM, Centro de Estudios Literarios. Las humanidades en México 1950-1975. México: 1978. p. 460 a 541.

UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades. Narrativa de hoy (Técnica e identidad). México: 1979. 301 p. (Textos de Humanidades, 13).

UNAM, Dirección General de Proyectos Académicos, Centro de Estudios sobre la Universidad. Discursos y presentación de la colección México y la UNAM. México: 1984. 23 p.

University of Notre Dame, Sociedad de Escritores de México. Cambio social en México visto por autores contemporáneos. Chile: 1984. 188 p.

URRUTIA, Elena. "Accidentes (y no de semana santa)". En La Onda, n. 410, abril, 1981, p. 3.

--- "Donde sobran cuatro horas". En La Onda, n. 370, julio, 1980, p. 2.

--- "Kenia en la literatura mexicana". En FEM, n. 44, febrero-marzo, 1986, p. 58.

--- "Testimonios sudafricanos". En La Jornada de los libros, n. 193, octubre, 1988, p. 4.

VALADES, Edmundo. Prólogo a Cara a cara de James R. Fortson. México: Grijalbo, 1974. 562 p.

VALDES MEDELLIN, Gonzalo. "Una entrevista es un diálogo que dice cosas sobre ti mismo, que te enriquece, manifiesta Elena Poniatowska". En UnoMásUno, n. 2355, mayo, 1984, p. 18.

VAN DYKE BINGHAM, Walter. How to interview. New York: Harper and Bros. Publishers, 1934. 120 p.

VERANI, Hugo J., et al. Octavio Paz, pasión crítica. 1 reimpre-
sión. México: Seix Barral, 1985. 301 p.

VIDALES, Aura Maria. "María Luisa Puga habló sobre: La memoria viva. Del 68 al terremoto". En Novedades, n. 16572, febrero, 1986, p. C13.