

BERENICE ROMANO HURTADO\*

## Una identidad que se bifurca: autoficción y ciudad en *La forma del silencio* de María Luisa Puga

Forking Identities: Autofiction and the City in *La forma del silencio* by María Luisa Puga

### Resumen

Es frecuente encontrar en la narrativa de María Luisa Puga rasgos autobiográficos; sin embargo, el juego de ficción que hace en *La forma del silencio*, con referencias extratextuales a su propia vida y la supuesta escritura de una novela que nunca acaba de hacerse, la ubica en el género de la autoficción. En éste, Puga relaciona una exploración de sí misma y la ciudad, con reflexiones en torno a la escritura.

**Palabras clave:** autoficción, novela, ciudad, identidad, escritura

### Abstract

Autobiographical features are often found in María Luisa Puga's narrative. Nevertheless the game of fiction in *La forma del silencio* that includes extra-textual references to her own life and the alleged writing of a novel that is never finished, places it in the genre of autofiction. In this genre, Puga connects an exploration of herself and the city with her reflections on writing.

**Key words:** autofiction, novel, city, identity, writing

El término de *autoficción* fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 y a partir de ahí el concepto se ha estudiado desde diversas perspectivas. Al comienzo se revisó apegado a la función y rasgos de la autobiografía, como una manifestación posmoderna de ésta, pero conforme se han adentrado los estudios en las diversas variantes que se pueden entender como autoficciones, se ha llegado a un acuerdo más o menos general de que se trata de un género ambiguo. Las variantes que se pueden encontrar son tantas como textos puede haber; a pesar de que se ubiquen dentro del género, los pequeños detalles dan su carácter particular a cada uno.

*La forma del silencio* (1987), de María Luisa Puga, es uno de esos casos; al mismo tiempo que cubre el texto con rasgos que la caracterizan como autora, construye otra versión de lo que puede considerarse un modelo de escrito del yo. Se trata de un texto de infancia con una organización particular. Está dividido en dos partes determinadas dentro de la historia por los espacios donde sucede la narración: uno corresponde a Acapulco y el otro a la ciudad de México. Aunque se trata de una novela —así lo hace saber la narradora a lo largo de todo el libro—, está organizada como si se refiriera a otro tipo de discurso, incluso uno crítico, que pretende enseñar al lector algunas cuestiones sobre la escritura.

El libro inicia con un título que dice "A manera de índice...", el cual encabeza una serie de apartados que responden a títulos como "La casa", "Acapulco", "La escuetez", "Juan", "Distrito Federal", "El país", "Yo", "La novela" o "La crisis". Más adelante, con el subtítulo "Lo que faltaba en el índice...", agrega "La historia". Cada uno de estos apartados funciona como núcleo te-

mático dentro de la obra; son los diversos aspectos por los que María Luisa Puga desea transitar, o mejor dicho, leer una vida; suponen puntos dentro de la historia, faros-guía de su escritura. Desde estos títulos se puede construir el panorama de la novela, uno en el que aparentemente se relatará una vida o parte de ella.

La línea biográfica está señalada desde el comienzo, sin embargo no se cumple como autobiografía porque, aun cuando hay datos con un referente en la realidad, la narradora se cuida de evitar las coincidencias que ratificarían su identidad, es decir, su nombre y el de sus hermanos, por ejemplo. Por otro lado, como se ha dicho, durante toda la narración insiste en que lo que está escribiendo es una novela.

Sin embargo, estos títulos no son sólo tópicos que la autora va revisando de forma ordenada, sólo para mostrar un sistema, tal como lo sugiere el "A manera de índice...", sino una especie de marcas textuales, guiños para develar al lector un camino de lectura. Uno que, sin embargo, no es único sino múltiple, porque la forma en apariencia caprichosa de ir de una situación a otra dentro de la historia, posibilita distintas vías de comprensión. Los títulos encabezan una serie de viñetas, trozos de vida y de reflexión en torno a la narración, pero como fragmentos se mueven y existen de manera independiente, incluso —y en contra de la utilidad del índice— podrían leerse en un orden distinto. Esta forma de escritura resulta en un texto que se engulle una y otra vez; es decir, es autorreferencial en más de un sentido. En los temas, de ciudades, escritura y personas, donde trata de definir lo que para ella significa cada uno de estos tópicos; y también en los géneros, por un lado cuando reflexiona acerca de la nove-

la, mientras dice que escribe una, y por otro cuando niega y afirma la presencia de rasgos biográficos.

Este entramado se sostiene sobre una escritura en apariencia ligera o sencilla, pero en realidad trabaja en elaborar un complejo tejido narrativo con el cual, tanto describe técnicas de construcción, como su puesta en marcha y los temas que a su vez son tópico de escritura, modelo teórico y la escritura misma.

De los temas que Puga desarrolla en la novela y señala en "A manera de índice", me interesa subrayar tres para este artículo: «La escuetez», «La novela» y, por último, el que titula «Yo». A diferencia de los otros tópicos, más próximos al contenido dentro de la historia, estos se dirigen a la forma, a la estructura del texto, es decir, al quehacer literario. Por lo tanto, son muestra de las reflexiones de la autora sobre la escritura y trasluce el juego en torno al género.

Con el título de «La novela», María Luisa Puga se presenta como una guía para el lector ante los vericuetos del género; enseña, como si fuera un manual, paso a paso cómo busca y presenta sus temas y personajes, y afirma, una y otra vez, que está haciendo un texto de ficción, una narración novelada. A pesar de las referencias a situaciones reales de la vida de la autora, como su paso por la casa de su abuela en Acapulco, la muerte de su madre o el departamento de su padre en la ciudad de México, Puga nunca dice que se trate de un texto autobiográfico; al contrario, se preocupa por subrayarlo como una novela, y se cuida de no dar referentes extratextuales que la desmientan. Por ello, no se puede hablar de autobiografía: no se hace el contrato de lectura que la ratifique, no se firma *el pacto*, según

escribió Philippe Lejeune. El texto de Puga es una autoficción, porque, a pesar de negar su presencia real en la historia, no admite ningún dato como verdadero y a lo largo de toda la historia insiste en decir que escribe una novela, aun cuando hay referencias verificables de su propia identidad.

Sin embargo, la forma en que Puga elabora su autoficción es peculiar; no se trata llanamente de un texto el cual cuente una historia de ficción con rasgos autobiográficos, sino uno donde la autora juega con el carácter autorreferencial de la literatura para decir que, a pesar de escribir un texto de ficción, esto no le impide reflexionar sobre su propia vida o acerca de su trabajo de escritura. Por ello, su texto se encuentra pleno de afirmaciones como la siguiente: "una novela puede ser una manera de ponerse en las cosas para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas."<sup>1</sup> Es decir, aunque se trate de una novela, sigue siendo un espacio en el cual la autora puede desarrollar un discurso que, de una forma u otra, la contenga.

Fernando Cabo Aseguinolaza comenta que entre los escritos de autoficción se puede encontrar una especie de "ficción crítica", en la que, al mismo tiempo, los autores narran una historia de ficción y desarrollan un discurso en el que establecen su pensar sobre algunas cuestiones literarias. Al respecto, el crítico señala:

[...] ¿por qué en estos ejercicios que tanto se aproximan al ensayo adquiere un papel tan relevante la literatura, el saber literario o, sobre todo, la condición del sujeto como lector y, a partir de ella, la

<sup>1</sup> María Luisa Puga, *La forma del silencio*, p. 22.

exhibición de sus lecturas? Sin duda tiene algo que ver aquella voluntad conradiana de "to make a name", y fijar ese nombre a una determinada posición, que mucho tiene que ver también con la propia e idiosincrásica postulación de un canon.<sup>2</sup>

Porque, paradójicamente, mientras no se quiere decir que quien narra es el autor real, se habla desde una posición de escritor; en este caso, Puga interpreta y explica los principios de la novela y sólo lo puede hacer a partir de su saber de escritora. Esto resulta en la hibridez del texto de María Luisa Puga: la historia se narra en pequeñas estructuras discursivas que en ocasiones no se suceden temáticamente; en este sentido, cada una es independiente y responde a su propia intención, tanto en la forma como en el contenido. El tono puede variar y producir algunos fragmentos más poéticos, otros jocosos o lúdicos, más o menos emotivos. De este modo se tienen algunos textos con una historia, la de la narradora, quien a su vez cuenta la de Juan; otros, se detienen a recordar y a paladear sensiblemente esas memorias; así como aquellos destinados a reflexionar sobre la literatura, en particular de los distintos derroteros de la novela.

La dominante es el juego. Puga sabe, la escritura le permite crear una novela que en realidad luce como autobiografía, o hacer una autoficción con apariencia de novela. Lo importante es cómo se dice y lo que se escribe. Su texto se llena de momentos en los que al mismo tiempo que pretende seguir el hilo de una historia en apariencia de menor envergadura, y que

subyace a la narración central, continúa su disertación sobre la escritura, la importancia del lenguaje y lo que ese trabajo textual puede producir en el lector:

Sin adornos. Sin ambages... Le dije a Juan que lo que me caía bien de él era su escuetez. Su total y absoluta escuetez, que como tal no está en el diccionario, pero no le hace... Casi todo no es más que palabras, y éstas se organizan a voluntad. De acuerdo, pero hay de organización de palabras a organización de palabras. Vamos a ver...<sup>3</sup>

Esa *organización a voluntad* no sólo le permite a Puga estructurar un texto lleno de libertades —no se ajusta rigurosamente a ningún género—, sino construir una especie de retrato de sí misma que los lectores puedan reconocer. Es decir, a pesar de los referentes velados, las continuas alusiones al quehacer literario son también alusiones a su ser escritora. De esta manera, está sacando a la luz a cada momento a una autora: una que se hace y se muestra al mismo tiempo que, en el discurso en marcha, se niega.

Aquí radica el juego más importante en *La forma del silencio*, Puga oculta deliberadamente los nombres porque sabe que en ellos recaen las identidades; pero su nombre no es una ausencia real en el texto, sino un nombre borrado, es decir, uno que, a pesar de no ser una presencia, ya *ha sido*, y es capaz de *pre-sentirse* por medio de la escritura. María Luisa Puga está en su texto, aunque su nombre no se lea en él.

Cabo Aseguinolaza comenta respecto del nombre:

<sup>2</sup> Fernando Cabo Aseguinolaza, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", *El yo fabulado*, p. 40.

<sup>3</sup> María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 15.

La voluntad por modificarlo es, sin duda, una evidencia de la importancia que tienen los nombres y de su capacidad para actuar como sostenedores de identidades públicas o privadas.<sup>4</sup>

Ya se ha dicho, la intención de Puga al ocultar su nombre radica en el reconocimiento de su identidad como pública, pero no sólo en ese sentido es importante mencionar los nombres. Como contraparte de los nombres *ocultos*, los que en realidad tienen peso e identidad, Puga nombra *Juan* al personaje de la supuesta novela en marcha; un apelativo ordinario que no sólo *etiqueta* al personaje con el cual la narradora contará su *novela*. Paradójicamente, Puga guarda en el espacio del silencio los hechos más importantes y muestra al lector los más livianos. De ahí que la historia de Juan funcione como una especie de pantalla para cubrir lo esencial. Porque en ese juego de esconder y mostrar Puga logra atraer la atención hacia lo que no es evidente y le da mayor cuerpo a los personajes que no han sido nombrados, frente a aquellos que, como muñecos de cartón, sólo cumplen un papel secundario.

El personaje de Juan es una construcción narrativa útil a Puga como pretexto para contar una historia en apariencia principal; organiza el discurso de tal forma que parece una novela cuyo personaje central es Juan. Pero Juan es, como su nombre, simple y común, por lo cual sólo sirve de hilvane, aquí y allá, de interlocutor fantasma, para confeccionar la historia de infancia de la narradora. Detrás de un personaje gris, la protagonista de la historia es la infancia de un *yo* que, entre la tensión de exponerse y ocultarse, se va

*haciendo nombre*. Esto lleva a entender a la autoficción como una autorepresentación de la autora en la que cobra densidad a medida que se sugiere entre las líneas de la historia de Juan.

Escribir para hacerse un nombre. [Agrega Cabo Aseguinolaza] Este construir, hacer o fabricar un nombre admite ser planteado, de hecho, como núcleo de la autoficción, especialmente si se conecta –en realidad no puede ser de otra forma– a la constitución de un carácter.<sup>5</sup>

Por esto el apartado “Yo” en la novela es tan atractivo, pues expone cómo detrás del cúmulo de personajes que sostiene la práctica discursiva de Puga, en realidad se quiere contar, y se logra constituir, un *yo*.

El horror a una confrontación con uno mismo. [Dice Puga] El penoso esfuerzo por reconstruir una historia propia de la que el noventa por ciento no tuvo nada que ver con uno. Y después reconstruir la historia de cómo luchó uno por apropiársela y se quedó con la certidumbre de que nadie, ni uno mismo, pudo nunca.<sup>6</sup>

La tensión de la que se habló líneas arriba en relación con el exhibir y ocultar la identidad, se pone de manifiesto en esta cita en la cual parece doloroso narrar la propia vida; es decir, la pugna en la escritura, en el juego de ocultar y desvelar el nombre, es reflejo de la imposibilidad de reconocer una identidad propia reflejo de lo que se es y pueda contarse. En esta línea, parece como si la escritura fuera el resultado de un esfuerzo continuo por representar algo

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 20.

no logrado, es decir, la propia identidad. Quizás en parte porque la identidad no es única, se va haciendo en el camino y, por ello mismo, nadie, ni el propio sujeto, es capaz de reconocerse completo de una sola mirada.

En *La forma del silencio* Puga se lee desde una infancia determinada por el espacio. Se entiende como ella y Acapulco; ella y el la Ciudad de México. Por eso escribe en el apartado "Yo":

Un yo mexicano... por qué no, si aquí nos tocó vivir y no es grave ... un yo que camina al pie de los murales de Rivera y Si- queiros, por el zócalo, por el museo de Antropología, por la avenida Reforma.<sup>7</sup>

Decir un *yo*, cuando se habla de sí misma, implica no sólo el distanciamiento necesario para poder decirse, sino el comprender ese *yo* como una partícula discursiva que se trabaja en la escritura; en esta línea, también se puede decir que la "[...] ciudad es una experiencia lingüística; es más, no hay experiencia extralingüística fuera de la ciudad [...]"<sup>8</sup> Porque la ciudad significa, es una construcción semiótica que, igual que la identidad, está hecha de discursos entrelazados. Tanto ciudad como identidad son líneas narrativas, por ello dentro del texto de Puga se cuentan una a la otra; la ciudad no sirve sólo de contexto espacial, también explica al personaje, lo caracteriza al mismo tiempo que se define a sí misma. La ciudad no se muestra

tanto en imágenes, como en impresiones: las de una niña quien reconoce en cada espacio donde habita, las presencias y ausencias afectivas que la van definiendo.

El espacio no es sólo el marco donde suceden los hechos, sino parte de la construcción del sujeto narrado. La muerte de la madre, en la infancia de la narradora, no sólo empuja a la niña y a su hermana a vivir por temporadas entre Acapulco y la Ciudad de México, también le quita el sentido de pertenencia y seguridad que puede dar la familia en la niñez. La historia narra cómo ella ve la casa de la abuela como ajena, y cómo cree que sólo puede ser suya aquella donde viva con su padre y sus hermanos. Sin embargo, el hogar que sueña la narradora nunca logra establecerse del todo, lo cual la empuja a encontrar ese sitio de pertenencia en un espacio más abarcador, una "casa grandota",<sup>9</sup> como dice ella: la ciudad.

Sobre la ciudad de México escribe:

Distrito Federal. O desamor, podría haber puesto como título. Distrito Federal, nombre impersonal y frío, pero sobre todo ambiguo... Un amor... que se apartó; se recogió en sí mismo a la espera de que lo amado vuelva a sus cabales. Una nostalgia trepidante que, como todas las nostalgias, hay que poner ecuanímente a un lado para seguir viviendo... Una ciudad que uno ama y odia. Una ciudad que no es ciudad, pero sí el pasado de todos nosotros y nuestro irremisible presente. El caos que hay que enfrentar para que no nos mate.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Francisco Joaquín Cortés García, "La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria", *Colección Mediterráneo Económico: "Ciudades, arquitectura y espacio urbano"*, p. 169.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

En la medida en que va describiendo la ciudad, la narradora va construyendo su propia imagen. Detrás del anonimato, entre las sombras de una historia en la cual en apariencia no tiene mucha participación, se erige una narración llena de emotividad que configura el cuerpo de quien narra. Las descripciones de la ciudad muestran esas emociones y la proximidad del personaje hacia ella. Todo respecto del espacio supone un vínculo afectivo y por ello mismo da cuenta de la propia narradora.

Parte del estilo del texto está relacionado con esta vinculación a la ciudad; Puga se vale del recurso de un interlocutor implícito quien, bien puede ser un supuesto lector, bien puede ser Juan, y a quien le enseña una forma de perspectiva para entender la urbe. En relación con el terremoto del 85, la narradora dice:

‘Tu ciudad’, decían. ‘Tu calle’. Luego levantabas la palabra, y como cuando levantas una piedra grande de la tierra: enloquecidos salen miles de bichitos que no saben lo que les ha pasado. [...] Esa ciudad que todos llevamos dentro y en la que hay de todo y para todos; ciudad a escala humana, ¿qué no?<sup>11</sup>

Otro recurso es el tono coloquial que construye la subjetividad del personaje; este recurso no sólo muestra el estilo narrativo de la escritora, también aproxima al lector a una narradora más presente. De nuevo, a pesar de no querer afirmar su presencia como escritora, el uso de un lenguaje más cercano al cotidiano crea un personaje que se puede sentir, además de reconocer como reales los espacios descritos. Y esto, finalmente, es otro medio

narrativo para amalgamar, en buen equilibrio, sus reflexiones sobre la escritura y cómo esta escritura construye un cuerpo literario que habita y es habitado por la ciudad. Así se nota cuando escribe:

Tantas novelas sobre la ciudad ¿no?, hasta parece que se ha convertido en un dizque género: novela urbana. Hazme el serenade favor. Ni que qué. Todos hablamos, pensamos, escribimos sobre la ciudad. Nos obsesionamos con ella, la que perdimos, la que recordamos con cariño; ... Esa ciudad que se nos va quedando en la literatura y que, luego de muchos años, nos damos cuenta de que no es ni remotamente parecida a la de nuestro recuerdo.<sup>12</sup>

A su vez, el tono coloquial y el juego de tener un interlocutor llevan a construir una escritura en apariencia interrumpida, hecha de trozos con los cuales, más allá de dar la sensación de falta, crea sitios por donde la historia se cuele de una circunstancia a otra, y dibuja la vida de la protagonista en pequeñas estampas, reflejo no sólo de pasajes, sino sobre todo, de reflexiones acerca de ellos. Estas “fisuras”, “resquebrajamientos del todo”,<sup>13</sup> como ella los llama, permiten enmarcar cada suceso para presentarlo como único. De ahí se puede decir que el personaje mismo se hace de estos fragmentos, que no resultan en una identidad resquebrajada, sino múltiple, al fin y al cabo como lo son todas: imágenes que se alimentan de momentos diversos, en espacios distintos, con faltas y ganancias. Cabe resaltar, en este caso, cómo en el texto se logra la presencia de ese

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 174.

sujeto a través de distintos y variados *cor-tes* y *ensamblajes*, en el sentido en que los acuña Barthes, del transcurso de una vida.

Es decir, el personaje narrador de la historia, quien juega a ser y no ser la autora misma, crea una identidad de ciudad y de escritura en correspondencia con la suya propia. De ahí las continuas pausas para destacar cómo debería escribirse una novela, para mostrar la dificultad de contar una vida y para describir los espacios que emocionalmente van configurando a la narradora. Así se va tejiendo, al mismo tiempo, una historia hecha de tres hebras centrales: la identidad de la ciudad, la de la configuración de la novela como género y la del yo de la narradora. Debe subrayarse que ninguna precede a la otra, más bien, tal como está contando la historia, cada una pertenece y determina a las demás. De tal forma, el resultado es una identidad determinada por el espacio que se habita y por la escritura.

Por eso, la protagonista está sujeta al lugar donde vive, porque éste cambia su proceder, ya sea que se encuentre en Acapulco o en la ciudad de México; asimismo, la ciudad adquiere rasgos de personaje y se describe como uno más de los seres que la narradora trata de definir:

La ciudad, lo sé, se mostraba segura de sí. Tenía sus barriadas en donde apenas se iniciaba el hacinamiento, pero ella lo ignoraba. Mostraba soberbia su faz afrancesada. Con todo y sus taquerías, sus banquetas rotas, sus canasteros, que también se iban empobreciendo.<sup>14</sup>

Al caracterizar de esta forma al arbe, no sólo lo personifica, hace una valoración y una

crítica; más que exhibir, trata de comprender un espacio de contrastes por el cual tiene sentimientos también en conflicto.

Por ello, como si fuera un reflejo de la ciudad, la niña es una suma de oposiciones entre su vida en Acapulco, en una escuela pública y con la vigilancia y educación conservadora de la abuela, y la de la Ciudad de México, en un colegio privado y con la casi nula presencia de su padre.

A su vez, esta amalgama niña-espacio, se sostiene en una escritura híbrida –también especular–, que pretende tomar la forma de una novela, a pesar de estar narrando una vida, como en la autoficción. El texto se construye, en gran medida, de las reflexiones hechas alrededor de ambos géneros y del cúmulo de recuerdos de la narradora puestos al costado de la historia de una novela inexistente, pero presente como la central en la narración. Al respecto, escribe Puga:

Muchos años después, o pocos, surgirá esa necesidad de novela en la que tratas de poner todo en su sitio; su verdadero sitio. No el que tuvo, sino el que tú sentiste. Tratas de reconstruirlo todo paso a paso, sabiendo que unas cosas quedan de cabeza, otras de lado y otras más desaparecen, pero lo que reconstruyes es un sentimiento de realidad.<sup>15</sup>

El juego queda de relieve, la *necesidad de novela* implica, en este caso, un deseo de contarse; sin embargo, se debe subrayar la paradoja de querer narrar el *verdadero sitio* de los recuerdos en un texto de ficción. Lo que surge de nuevo es reconocer en los recursos narrativos liminales –como esta paradoja– el sitio donde Puga

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 192.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 198.



encuentra un umbral que no se cruza y la mantiene justo ahí: en el *entre*; es decir, en una entrada y salida al mismo tiempo, una forma de no inclinarse hacia ningún lado y al mismo tiempo sumar todas las posibilidades. El *sentimiento de realidad* del cual habla, refleja ese espacio múltiple donde lo emocional puede tener tanta contundencia como la realidad. Por otro lado, no se puede desatender el hecho de que la realidad de Puga es –igual que su idea de ficción– una particular, distante de cualquier concepción general; una dominada precisamente por lo irreal o lo abstracto, la emoción y lo imaginario desdibujados por la memoria.

Más adelante, agrega: “Así son las novelas. Con sus propias reglas y sus universos llenos de palabras. Y las palabras, todos sabemos, suelen ser mentirosas.”<sup>16</sup> Por ello, esta realidad es relativa; de aquí también su peculiar concepción de autobiografía/novela, ya que si asume, una y otra vez, que los recuerdos no son fieles a la realidad, entonces lo que decide escribir como texto del yo tiene que ser una novela.

En suma, en una autoficción:

[...] pequeño género problemático [Dice García Barrientos] por híbrido y ambiguo hasta los vecinos [...] la autobiografía y la novela autobiográfica [...]; y más allá, a un lado, la biografía, el ensayo a modo de Montaigne [...] y al otro, el vasto espacio de las diversas formas novelescas [...] hasta alcanzar el campo entero de la narración.<sup>17</sup>

Puga reconoce en la escritura –ficción o no– una forma de autoconocimiento para explorar el pasado y comprenderlo. Pienso con seriedad el quehacer literario y, en particular, la estructura de la novela al mismo tiempo que dice estar haciendo una. Y en esta supuesta novela, de un supuesto personaje llamado Juan, la escritora narra su propia vida y la transforma en materia discursiva; tanto así, que toma distancia de sí misma y se cuenta, se *dice*, como personaje. Lo explica:

Un cincelamiento más franco que estético, la verdad, en la novela, vendría a ser un cambio de estructura, no por la innovación de la forma que se apoya en el juego de la tipografía, sino por el cambio de actitud en la voz narradora. La manera en que se coloca ante lo que narra.<sup>18</sup>

Lo curioso es que a pesar de decir que está haciendo una novela, no deja el tono íntimo e incluso, casi al final, hace un cambio temporal para hablar desde el presente y desdoblar el momento de la escritura en el tiempo de la narradora de la novela y el de la voz del presente que escribe frente al lago de Pátzcuaro.

Imagínate [escribe] lo que no sabría contar este laguito. Lo que ha visto y escuchado y entendido. Desde aquí uno creería que siempre está mirando en nuestra dirección. Que está espiando, se llega a pensar a veces.<sup>19</sup>

La idea acuna el sentimiento de la remembranza; todo lo visto y escuchado implica también la suma del tiempo: la infancia

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>José Luis García Barrientos, “Paradojas de la autoficción dramática”, *El yo fabulado*, p. 128.

<sup>18</sup>María Luisa Puga, *op. cit.*, p. 204.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 214.

que se recuerda desde la memoria adulta. En este sentido, Manuel Alberca señala que se ha ido creando un *desiderátum* posmoderno interesado en la autocreación, es decir, la elaboración propia de lo que se quiere ser, o mejordicho, se representase.<sup>20</sup> Es decir, en Puga relatar la infancia parece tener la intención de explicar quién se ha sido para construir, tácitamente, en quién se convertirá.

La forma del silencio alude a aquello que no se dice, a lo que se vive en secreto, en lo recóndito del ser. La introspección explora al ser autobiográfico y se escribe de silencios, de la respiración pausada que marca un ritmo calmo: el propicio para explorar la infancia y escribirla. En este caso, los silencios son sonoros, susurros de voces del pasado de la narradora; los recuerdos que quiere, o no, compartir.

Los silencios, pues [dice la narradora]. Los silencios de cada cual se van haciendo como lagunitas en la existencia que muy de vez en cuando, casi siempre por accidente, encrespan sus aguas. Tan habituados estamos a ellos, que no sabemos reconocer lo que pasa las más de las veces. Sin embargo hay ocasiones en que se secan. Silencios tan profundos que se evaporan. Como el silencio de la noche, que acaba por ser noche, o el del mar en ocasiones, que termina siendo azul.<sup>21</sup>

El silencio permite un texto en el que María Luisa Puga juega a que *hace* y *des hace* un escrito de autoficción; es decir, más que escribir una construcción *real* con la cual se pueda identificar a la autora, ela-

bora un recuento del espacio que vive y la vive. La ciudad, o el puerto de Acapulco, parecen definirse conforme los transita y se reconoce parte de ellos. En esta medida, la identidad queda sujeta a las descripciones y emociones que surgen al hablar del espacio; así se ha mostrado cómo en los espacios vacíos, en lo que el silencio deja, que es siempre lo que resta, lo que sobra y permanece de entre un montón de hechos superfluos, se entiende lo maleable de la palabra y se desarrolla una narración construida de fragmentos, para conformar una identidad, también dividida, en la representación –escritura– del ser-niña y del ser-ciudad.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Teatralidad, itinerancia y lectura". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.). Iberoamericana-Verbuert, Madrid, 2014.
- García Barrientos, José Luis. "Paradojas de la autoficción dramática". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.). Iberoamericana-Verbuert, Madrid, 2014.
- Puga, María Luisa. *La forma del silencio*. Siglo XXI, México, 2014.

<sup>20</sup>Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, p. 41.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 249.

## Cibergrafía

Cortés García, Francisco Joaquín. "La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria. Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*, la poética de la ciudad y la utopía literaria". *Colección Mediterráneo Eco-*

*nómico: "Ciudades, arquitectura y espacio urbano"*. Horacio Capel (coord.). Edición. Cajamar, Caja Rural Intermediterránea, Instituto de Estudios Socioeconómicos de Cajamar, 2003. <http://www.fundacioncajamar.com/mediterraneo/revista/meo309.pdf> (consulta 9 de abril, 2013).

